

Constanze
von Marlin



PUBLIC ART SPACE

Zum
Öffentlichkeitscharakter
der Minimal Art

VDC

PUBLIC - ART - SPACE

Zum Öffentlichkeitscharakter der Minimal Art

Constanze von Marlin

PUBLIC – ART – SPACE

Zum Öffentlichkeitscharakter der Minimal Art

Carl Andre
Dan Flavin
Donald Judd
Sol LeWitt
Robert Morris

*Inaugural-Dissertation zur Erlangung des Doktorgrades der Philosophie
an der Freien Universität Berlin, 2005*

VDG · Verlag und Datenbank für Geisteswissenschaften · Weimar 2008
www.vdg-weimar.de

Kein Teil dieses Werkes darf ohne schriftliche Einwilligung des Verlages in irgendeiner Form (Fotokopie, Mikrofilm oder ein anderes Verfahren) reproduziert oder unter Verwendung elektronischer Systeme verarbeitet, vervielfältigt oder verbreitet werden.

Die Angaben zu Text und Abbildungen wurden mit großer Sorgfalt zusammengestellt und überprüft. Dennoch sind Fehler und Irrtümer nicht auszuschließen, für die Verlag, Herausgeber, Autorinnen und Autoren keine Haftung übernehmen. Nicht immer sind alle Inhaber von Bildrechten zu ermitteln. Nachweislich bestehende Ansprüche bitten wir mitzuteilen.

- © VG Bild-Kunst, Bonn 2008 für die Werke von Carl Andre, Sol LeWitt und Robert Morris
- © Estate of Dan Flavin / VG Bild-Kunst, Bonn 2008 für die Werke von Dan Flavin
- © Art Judd Foundation. Licensed by VAGA, NY / VG Bild-Kunst, Bonn 2008 für die Werke von Judd Donald

Umschlagabbildung: 4. Documenta, Kassel, 1968, Installationsfoto, in: Westecker, S. 202

Layout, Satz u. Umschlaggestaltung: Anica Keppler, VDG

E-Book ISBN: 978-3-95899-328-0

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.ddb.de> abrufbar.

Inhaltsverzeichnis

| | |
|---|----|
| Danksagung | 7 |
| 1. Einleitung | 9 |
| 2. Historische Öffentlichkeiten | 15 |
| 3. Material und Produktion | 21 |
| 3.1 Die Skulptur als entprivatisiertes Objekt | 24 |
| 3.2 Materialkonzepte | 31 |
| 3.3 Form als modulares Material | 35 |
| 3.4 Das Material der Gesellschaft | 38 |
| 3.5 Plexiglas und andere Kunststoffe | 40 |
| 3.6 "Specific Objects" | 43 |
| 3.7 Industrielles Licht | 45 |
| 3.8 Kunst und Technologie | 50 |
| 3.9 Referentielles Material | 52 |
| 3.10 Produktionsprozess | 56 |
| 3.11 Zur Funktion von Zeichnungen | 58 |
| 3.12 Reproduzierte Objekte | 61 |
| 3.13 Kunstwerk oder Ware? | 73 |

| | |
|--|-----|
| 4. Raum und Körper | 81 |
| 4.1 "Presence and Place" | 83 |
| 4.2 "Sculpture as place" | 87 |
| 4.3 Raum als Container | 96 |
| 4.4 Leibgebundener Wahrnehmungsprozess | 99 |
| 4.5 Präsenz: Effekt oder Eigenschaft? | 102 |
| 4.6 Öffentliche Oberfläche versus mentaler Raum | 109 |
| 4.7 Inszenierung | 113 |
| 4.8 Der Galerieraum als sinngebende Instanz | 122 |
| 4.9 Die Buchseite als alternativer Raum | 124 |
| 4.10 Zur Öffentlichkeit von Wohn- und Ausstellungsräumen | 129 |
| | |
| 5. Kunst und politischer Protest | 139 |
| 5.1 "End Your Silence" | 142 |
| 5.2 Die Arbeit der Art Workers' Coalition | 145 |
| 5.3 Ausstellungen als politisches Handeln | 149 |
| 5.4 Minimal Art: eine gesellschafts-politische Kritik? | 153 |
| 5.5 Öffentlichkeit als Publikum | 158 |
| | |
| 6. Resümee | 165 |
| | |
| Anmerkungen | 173 |
| | |
| Anhang | |
| Literaturverzeichnis | 211 |
| Abbildungsverzeichnis | 235 |
| Register | 237 |

Danksagung

Meinem Doktorvater, Prof. Dr. Werner Busch, gilt besonderer Dank für seine Aufgeschlossenheit und engagierte Förderung meiner Dissertation. Sehr herzlich bedanke ich mich bei meinem Zweitgutachter Prof. Dr. Gregor Stemmrich für die thematische Anregung zu dieser Arbeit und den intensiven Austausch.

Vielfältige Unterstützung habe ich auch als Kollegiatin des DFG-Graduiertenkollegs „Praxis und Theorie des künstlerischen Schaffensprozesses“ erfahren. Außerdem wurde die vorliegende Arbeit durch ein Promotionsstipendium nach dem Gesetz zur Förderung des künstlerischen und wissenschaftlichen Nachwuchses (NaFöG) des Landes Berlin gefördert.

Mein herzlicher Dank gilt all jenen, die mich mit freundlichen Ermunterungen und Kritik durch die Höhen und Tiefen begleitet haben, unschätzbar geholfen hat mir dabei Andrej Glusgold.

Ohne die liebevolle, geduldige und großzügige Unterstützung meiner Eltern Barbara und Peter von Marlin wäre das Vorhaben kaum möglich gewesen. Ihnen ist diese Arbeit gewidmet.

1. Einleitung

Über den Zusammenhang von Kunst und Öffentlichkeit ist im vergangenen Jahrzehnt intensiv diskutiert worden. Strukturelle Veränderungen von Raumkonzepten durch die Ökonomisierung und Privatisierung des Öffentlichen, Partizipationsmodelle an gesellschaftlichen Entscheidungen sowie die künstlerische Handlungsfähigkeit im Sinne der Erzeugung einer demokratischen Öffentlichkeit waren zentrale Fragestellungen. Daraus gingen Projekte mit künstlerischen Interaktionen in der Alltagswelt hervor.¹ Gemeinhin wird mit der Schnittmenge der beiden Begriffe Kunst und Öffentlichkeit eine „Kunst im öffentlichen Raum“ assoziiert, die alle Präsentationen von Kunstwerken im nicht-institutionellen Außenraum umfasst.² In der amerikanischen Diskussion um Kunst im öffentlichen Raum („public art“) ist seit Ende der 1960er Jahre die Frage nach dem Öffentlichen in der Kunst präsent. Dabei gelten die Rolle eines öffentlichen Auftraggebers³ und die Platzierung im Außenraum als Voraussetzungen zur Definition von öffentlicher Kunst.⁴ Einige Autoren bestimmen öffentliche Kunst aufgrund von Rezeptionsbedingungen, die sich in der physischen wie auch inhaltlichen Zugänglichkeit zu Kunstwerken äußern,⁵ oder anhand von Themen⁶. Zunehmend wird anerkannt, dass keine einheitliche Öffentlichkeit besteht, sondern viele verschiedene Öffentlichkeiten miteinander um die Meinungsführerschaft konkurrieren.⁷

Der Präsentationsort lässt keinen Schluss auf den öffentlichen Charakter von Kunst zu, weil ein Kunstwerk bereits öffentlich ist, sobald es ausgestellt oder auf eine andere Art und Weise der Rezeption zugänglich gemacht wird. Museen und Galerien sowie der nicht-institutionelle Raum⁸, aber auch Kunstzeitschriften und -publikationen stellen für jede Kunst die Schnittstelle zwischen privater Konzeption und öffentlicher Rezeption dar. Obwohl Museen und Galerien bis zu einem gewissen Grad öffentliche Räume sind, werden sie im gegenwärtigen Diskurs um Kunst und Öffentlichkeit nicht berücksichtigt, denn es geht primär um eine Definition von Öffentlichkeit, von der niemand ausgeschlossen werden kann und somit ein gemeinsames Gut oder Interesse darstellt.⁹ Die Fokussierung auf Kunst im öffentlichen Raum ist problematisch, nicht zuletzt, weil suggeriert wird, dass die eine Art von Kunst öffentlich sei, die andere etwa in Museen oder privaten Sammlungen hingegen nicht. Im vorliegenden Buch wird deshalb eine Definition von Kunst und Öffentlichkeit anhand der Minimal Art entwickelt, die sich mit einer durch die Tradition gebildeten Auffassung nicht zur Deckung bringen lässt. Denn Öffentlichkeit in Bezug auf Kunst ist ein weit komplexeres Feld als die Aufstellung von Kunstwerken im Außenraum, finanziert von einem öffentlichen Auftraggeber und rezipiert von einem heterogenen Publikum.¹⁰ In Abgrenzung dazu wird die Idee eines Öffentlichkeitscharakters¹¹ von Kunst entwickelt, der sich von der herkömmlichen Auffassung fundamental unterscheidet. Nicht durch äußere Gegebenheiten wie räumliche Verortung oder Auftraggeber wird Kunst als öffentlich definiert, sondern im Sinne eines konzeptuellen Anspruchs.

Das Kunstverständnis der amerikanischen Künstler der Minimal Art¹² in den 1960er Jahren ist durch den Versuch einer radikalen Abkehr von europäischen Kunsttraditionen gekennzeichnet. Es entspringt dem Wunsch einer Emanzipierung gegenüber dem bis zum Zweiten Weltkrieg kulturell dominanten Europa. In der Auseinandersetzung mit der europäischen Skulpturentradition, insbesondere der Monumental- und Denkmalplastik im Außenraum, deren Funktion es ist, an Ereignisse oder Personen zu erinnern und damit staatstragend und machterhaltend zu wirken, entstehen dreidimensionale Objekte, die nichts anderes außer

sich selbst darstellen sollen. Aus der historischen und ästhetischen Reflexion fassen minimalistische Künstler Öffentlichkeit nicht als eine Funktion von Kunst auf, die sich durch die Art der Auftragsvergabe, die Anzahl und Heterogenität der Betrachter und den Ort der Präsentation manifestiert, sondern primär als theoretisches Konzept, das in den Kunstwerken zum Ausdruck gebracht wird und Erfahrungsbedingungen beeinflussen soll. Kriterien für diese Art von Öffentlichkeitscharakter liegen in den kognitiven Zugangsbedingungen der Betrachter sowie in der Konstituierung des Publikums.

Da der Außenraum nicht uneingeschränkt als die Sphäre des Öffentlichen angesehen werden kann, stellt er in der vorliegenden Arbeit auch nicht die zentrale Kategorie für die Definition einer öffentlichen Skulptur dar. Wenn vom Öffentlichkeitscharakter der Kunst die Rede ist, bezieht sich der Begriff ebenfalls nicht auf die Platzierung von Skulpturen oder Objekten im öffentlichen Außenraum. Stattdessen wird am Beispiel der Minimal Art gezeigt, dass Öffentlichkeit in Bezug auf Raum, Präsentationsort, Produktionsprozess und Rezeptionsmodus sowie auf den Gebrauch spezifischen Materials ein konzeptioneller Bestandteil von Kunst sein kann. Die Voraussetzung für die Wandlung des Öffentlichkeitsbegriffs liegt in der Bereitschaft der Künstler, die öffentliche Funktion und Wirkung von Kunst anzuerkennen und zu reflektieren und darüber hinaus über den Öffentlichkeitscharakter von Kunst eine Kritik an traditionellen Skulpturen sowie der Bildsprache des Abstrakten Expressionismus' zu üben.

Die wissenschaftliche Vernachlässigung des Öffentlichkeitsbegriffs der Minimal Art liegt an zwei Faktoren. Einerseits realisieren minimalistische Künstler nur wenige Arbeiten im öffentlichen Außenraum und dies zu einer Zeit, als ihr Anspruch an eine öffentliche Kunst bereits unabhängig von Standort, Auftraggebern und Publikum in Ausstellungen formuliert worden war.¹³ Andererseits ist der Begriff Öffentlichkeit soziologisch, politisch und philosophisch geprägt, die Analyse der Minimal Art orientiert sich jedoch vorwiegend an formalistischen Kriterien und phänomenologischen Ansätzen.¹⁴ Unter Berücksichtigung dieser Aspekte schlägt die vorliegende Arbeit mittels einer zeitgeschichtlichen Kontextualisierung den

Bogen zu gesellschafts-politischen Implikationen. Angesichts der Bedeutungsvielfalt von Öffentlichkeit kann sich die Analyse methodisch nicht auf einen einzigen Ansatz stützen. Anhand exemplarisch ausgewählter Kunstwerke und unter Berücksichtigung der zeitgenössischen Rezeption sowie Äußerungen von Künstlern erfolgt eine Beschreibung der Aspekte des Öffentlichkeitscharakters in der Minimal Art, die in der kunsthistorischen Analyse philosophische und gesellschafts-politische Ansätze mitreflektiert. So stellt der Begriff der Öffentlichkeit sowohl eine Erkenntnis-methode wie auch einen Erkenntnisgegenstand dar.¹⁵

Die Hypothese dieses Buches lautet, dass die Minimal Art einen öffentlichen Anspruch in der Skulptur formuliert, der sich im Spannungsfeld zwischen folgenden beiden Polen verortet: erstens als Monument oder Denkmal mit einer öffentlichen Funktion und zweitens als modernistisches, weitgehend autonomes Objekt in der Abkehr von jeglichem Anspruch auf eine kollektive Rezeption. Beide Kunstauffassungen decken sich nicht mehr mit den künstlerischen und gesellschaftlichen Erfahrungen, die Carl Andre, Dan Flavin, Donald Judd, Sol LeWitt und Robert Morris prägen.¹⁶ Eine Neuformulierung des Öffentlichkeitscharakters von Kunst ist insofern von Bedeutung, als einerseits das überkommene Modell von Denkmälern und Monumenten nicht mehr greift, andererseits die Skulptur von jeher eine Kunst mit überwiegend öffentlicher Funktion gewesen ist. Im Wissen um den Verlust von allgemein verständlichen Ausdrucksmöglichkeiten stellt sich somit das Problem des Status' von Denkmälern, die eben dieses allgemeine Rezeptionsvermögen für ihre Lesbarkeit voraussetzen. Der eingeschlagene Weg in der Minimal Art weist ein dialektisches Verhältnis zur Tradition von öffentlichen Denkmälern auf, obwohl sich die Auseinandersetzung primär auf die kulturellen und gesellschafts-politischen Themen sowie künstlerischen Positionen ihrer Zeit richtet. Diese Auseinandersetzung findet nicht in Form von expliziten Verweisen Eingang in die Kunstwerke, sondern wird auf konzeptueller Ebene aufgegriffen. Eine radikale Neuorientierung des skulpturalen Objekts bietet die Möglichkeit, überkommene ästhetische Paradigmen zu hinterfragen und den Realitätscharakter von Kunst neu zu definieren.

"Public" (Öffentlichkeit oder öffentlich) taucht als ein zentraler Begriff bereits seit Mitte der 1960er Jahre in Zusammenhang mit der Rezeption der Minimal Art, aber auch in den Texten der Künstler selbst auf.¹⁷ Unter den Künstlern herrscht kein Konsens über die Bedeutung von "public", was es auch unmöglich macht, eine einheitliche Definition des Öffentlichkeitscharakters der Minimal Art zu entwerfen. Doch gibt es Gemeinsamkeiten. Ein Anliegen der Künstler besteht darin, kognitive Zugänglichkeit über die allgemeine Verständlichkeit der Form zu erreichen oder den Ausdruck privater Erfahrungen eines individuellen Subjekts in der Kunst zurückzuweisen. Konkret, rhythmisch, kühl, geometrisch, nicht-hierarchisch, neutral – diese Begriffe zur Beschreibung der Minimal Art sind allgemein geläufig. Dahinter verbirgt sich das Streben nach dem Verzicht auf bildungsbürgerliche Inhalte und Bedeutungen, auf Erzählungen, auf offensichtliche Assoziationen, Symbolik, hierarchische Ordnungsprinzipien. Das Konzept des Transzendentalen wird zugunsten einer Phänomenologie der Wahrnehmung negiert, die durch einen direkten Einsatz von Material geprägt ist. Ziel ist es, einen neuen Zugang zu Kunst zu ermöglichen, der nicht auf privilegiertem Wissen beruht. Dem traditionellen Kunstverständnis widerspricht die in der Minimal Art eingetretene Reduktion der Kunsthaftigkeit in Form und Material, die zur Folge hat, dass eine prinzipielle industrielle Fertigung der Objekte denkbar ist. Neben der Beseitigung des Kunsthandwerklichen bedeutet dieses Vorgehen vor allem eine gewisse Konzeptualisierung der Kunst, denn das Kunstwerk muss vorab im Kopf entstehen, alle Entscheidungen müssen im Voraus getroffen werden, womit Zufälligkeiten und Modifikationen im Produktionsprozess weitgehend ausgeschlossen sind. Grundsätzlich stellt sich hier die Frage, welche Konsequenzen der Ansatz, den künstlerischen Produktionsprozess nach außen in die Öffentlichkeit kulturellen Gestaltens und industriellen Produzierens zu verlagern, für den öffentlichen Charakter von Kunst hat.

Die Komplexität des Begriffs Öffentlichkeit, der die Bedeutungen öffentliche Meinung, Publikum, Publizität und öffentlicher Raum einschließt, ermöglicht es, nach den sozialgeschichtlichen Funktionen von Kunst zu fragen und künstlerische Mittel nach ihrem öffentlichen oder

privaten Charakter zu differenzieren. Erkenntnisleitende Funktion für das Verständnis der Struktur und Konstituierung von Öffentlichkeit in der Minimal Art bieten die Ansätze von Hannah Arendt und Jürgen Habermas.¹⁸ Ihre Analysen vom Wandel der Öffentlichkeit beziehen sich auf ein historisches, europäisches Modell. Dabei ist insbesondere darauf hinzuweisen, dass beide Philosophen davon ausgehen, dass Öffentlichkeit nicht von selbst existiert, sondern hergestellt werden muss. Zudem stehen sie für eine politische Auffassung von Öffentlichkeit, mit der verantwortungsbewusstes Handeln im Sinne der Gemeinschaft verbunden ist. Gleichwohl sind die Thesen von Arendt und Habermas Ausdruck für das politische Denken einer Zeit, in der die ersten minimalistischen Objekte entstanden sind. Es ist für die Betrachtung des Öffentlichkeitscharakters der Minimal Art von Bedeutung, welche Vorstellungen von Öffentlichkeit zeitgleich als Reaktion auf historische Ereignisse existierten. In der politischen Diskussion spielen die aufkommenden Bürgerrechtsbewegungen in den Vereinigten Staaten und in Europa in den 1960er Jahre eine entscheidende Rolle. In diesem Sinne werden die Schriften von Arendt und Habermas als Indikatoren eines politischen Klimas angeführt, das Einflüsse auf den Kontext der Kunstproduktion der damaligen Zeit hatte. Im Hinblick auf die Fragestellung nach dem Öffentlichkeitscharakter minimalistischer Kunst sind nicht die gesellschafts-politischen Implikationen vorrangig, sondern die Definition von Öffentlichkeit als eine spezifische Konstitution des Publikums. Publikum wird als eine Gruppe von Personen definiert, die an einem Ort physisch anwesend ist und untereinander in einen kommunikativen Austausch tritt. Sehen und Gesehen Werden sowie Hören und Gehört Werden sind die grundlegenden Voraussetzungen für ein Publikum, das sich auf eine direkte, nicht auf eine medial vermittelte Kommunikation stützt.

2. Historische Öffentlichkeiten

Im 18. Jahrhundert entwickelt sich der Begriff Öffentlichkeit aus dem Adjektiv öffentlich.¹⁹ Es charakterisiert etwas, das nicht geheim ist, sondern vor aller Augen geschieht. Jeder kann es uneingeschränkt sehen, hören, lesen und wissen. Öffentliche Orte, Veranstaltungen oder Ereignisse sind prinzipiell jedem und zu jeder Zeit zugänglich.²⁰ Im englischen und französischen Sprachgebrauch bezeichnet "the public" beziehungsweise „le public“ in seiner frühesten belegten Bedeutung in der Renaissance das Gemeinwohl einer Gesellschaft. Später erhält der Begriff zusätzliche Bedeutungen wie „der Allgemeinheit zugänglich“ und „Publikum“.²¹ Ein Publikum stellt die Aggregation von versammelten Privatleuten dar und bildet sich im 18. Jahrhundert als Opposition zum Staat heraus. Während der Hof zunehmend an Bedeutung verliert, übernimmt das Publikum eine gesellschaftliche Funktion, die in der öffentlichen Meinungsbildung besteht und ihm Kommunikations- sowie Handlungsfähigkeit verleiht.

Für die Darstellung der Entstehung und Entwicklung der bürgerlichen Öffentlichkeit ist das Buch von Jürgen Habermas *Strukturwandel der Öffentlichkeit* zu einem Standardwerk geworden. Am Beispiel des Lesepublikums im ausgehenden 18. Jahrhundert entwickelt er darin das Idealbild einer Öffentlichkeit, die eine von den Handlungsfeldern der Politik getrennte Sphäre darstellt, im Kern jedoch politische Wirkung

besitzt. Vor dem Hintergrund einer historischen Analyse formuliert Habermas die These, dass für die politische wie kulturelle Verfassung demokratischer Gesellschaften der Grad der Anteilnahme des Einzelnen an ihr von elementarer Bedeutung sei.²² Öffentlichkeit wird als Publikum verstanden, das physisch an einem Ort präsent ist und dessen Teilnehmer aus einer kritisch rational geführten Debatte ihr Handeln zum Wohle der Gemeinschaft entwickeln.²³ Die spezifische Ausformung von Öffentlichkeit als Publikum, öffentliche Meinung oder öffentlicher Raum hängt von der jeweiligen Staats- und Gesellschaftsform beziehungsweise von ihren Idealen ab.

Bildende Kunst und Literatur bieten Habermas zufolge einen Anlass, Öffentlichkeit zu konstituieren, wobei in diesem Fall mit Öffentlichkeit ein rasonierendes Publikum gemeint ist.²⁴ Einschränkend muss hinzugefügt werden, dass Kunst zwar per se öffentlich ist, weil sie für die Präsentation und Rezeption in der Öffentlichkeit entsteht, aber nicht unbedingt Öffentlichkeit herstellt, wenn sie keine öffentliche Funktion besitzt. Um auch nach dem Übergang von der repräsentativen zur bürgerlichen Öffentlichkeit den Künsten öffentliche Relevanz zu sichern, müssen Künstler akzeptieren, dass ihre Werke die „autoritative Kraft“ verloren haben. Sie werden gegen Ende des 18. Jahrhunderts zum Anlass und Gegenstand öffentlicher, rasonierender Debatten. Voraussetzung dafür ist ein immer stärker werdendes Bürgertum, mit dem sich der Kreis an Personen ausweitet, die Zugang zu Bildung haben. Mit dem aufkommenden Bürgertum geht das Monopol an Öffentlichkeit verloren und damit auch eine verbindliche Weltdeutung sowie die öffentliche Funktion von Kunst. Die Diversifikation der Öffentlichkeit erfordert im Zuge dieses Prozesses neue Strategien. Künstler reagieren auf die neue Rezeptionssituation mit Veränderungen der Darstellungsweisen, der Motivwahl, des Formats und des Präsentationsrahmens. Die weitgehend verloren gegangene öffentliche Funktion der Kunst spiegelt sich in der Privatisierung der Sujets.

Kunsthistorische Studien von Werner Busch und Stefan Germer thematisieren den Wandel von einer öffentlichen Kunst als Mittel der sozialen Integration, der Repräsentation und Machterhaltung ihrer

Auftraggeber Kirche und Hof zu einem privaten Ausdrucksmittel von Künstlern.²⁵ Den modernen Öffentlichkeitscharakter beschreibt Busch als eine Absage des Künstlers, Kunst allein für repräsentative Zwecke zu schaffen. Stattdessen übernehme er die alleinige Verantwortung für seine Werke gegenüber dem bürgerlichen Publikum. „Seit Salon und Kunstkritik über Erfolg und Misserfolg der Künstler entscheiden, galt es für den Künstler, wollte er nicht untergehen, so etwas wie Öffentlichkeitsarbeit zu leisten.“²⁶ Wie Busch ausführt, reagiert der Maler Jacques Louis David als Erster auf die gewandelte Rolle des Publikums und der Kritiker, indem er mit seiner Komposition und Motivwahl auf die Erfahrungen des Bürgertums eingeht, um den Betrachter in seinen privaten Empfindungen anzusprechen. Für Davids Bildstrategie folgt daraus, dass das Dargestellte nicht mehr als Vorbild gesehen, sondern als Anlass zur Einfühlung verstanden werden soll.²⁷

Wie auch Habermas begreift Busch unter Öffentlichkeit das Publikum und den Öffentlichkeitscharakter von Kunst als eine Verpflichtung des Künstlers, auf die Erwartungen seiner Rezipienten einzugehen, entweder indem sie erfüllt oder enttäuscht werden. Stefan Germer stellt ebenfalls fest, dass die Historienmalerei – als eine Malerei mit öffentlicher Funktion – bereits im Hinblick auf die Rezeption durch das Salonpublikum konzipiert worden sei. Am Beispiel der Salonmalerei zeigt er, wie die Narration als etwas individuell Nachvollziehbares gestaltet wird und so zur Privatisierung der Sujets führt.²⁸ Germer differenziert zwischen den Begriffen Publikum und Öffentlichkeit. Letztere bedeute mehr als eine Ansammlung von Menschen zu einem Publikum, mehr als die Summe der Einzelnen, die sich aufgrund eines gemeinsamen Interesses an einem Ort zusammengefunden haben. Anknüpfend an Habermas' Beschreibung der literarischen Öffentlichkeit kritisiert er, dass dieses Interesse jedoch nicht auf das Wohl der Gemeinschaft gerichtet sei, sondern auf die Befriedigung privater Bedürfnisse. Mit zunehmender Relevanz der privaten Sphäre biete die Darstellung privater Empfindungen die Grundlage für Debatten. Das Kunstpublikum nehme in der Diskussion deshalb lediglich die Form einer rasonierenden Öffentlichkeit an, weil in der Konsequenz eine gesellschaftliche Verantwortung fehle.²⁹

Thomas Crow greift in seinem Artikel *The Birth and Death of the Viewer* den idealisierten Begriff des Publikums auf. "... [the public] represented a standard against which the various inadequacies of art's actual consumers could be measured and criticized."³⁰ Er argumentiert, dass das Publikum eine kontrollierende Instanz der Meinungsbildung darstelle. Weder sei diese evozierte ideale Gemeinschaft limitiert auf die tatsächlichen Rezipienten, noch definiere sie ein bestimmtes Publikum. Der ideale Betrachter bewege sich jenseits von partikularen und individuellen Interessen, wobei die Generalisierung und die Abstraktion in der Kunst auf der Grundlage von empirischen Erfahrungen den Boden für eine Rezeption bereiten, die unbeeinträchtigt von privaten Interessen sein solle.³¹ Während die Unterschichten zur Zeit der Aufklärung von der Teilnahme an der Öffentlichkeit ausgeschlossen waren, konnte auch die Aufhebung des Ausschlusses bestimmter sozialer Klassen die mangelnde Bildung oder die fehlende Einführung eines unvorbereiteten Betrachters nicht ersetzen.

Diese Diskrepanz sieht auch Stefan Germer. Die Historienmalerei drohe eine Kunst ohne Publikum zu werden, falls sie an alten Darstellungskonventionen für eine repräsentative Öffentlichkeit festhalte. Das Abschütteln alter Bindungen wie höfischer und kirchlicher Auftraggeber mag als Akt der Befreiung empfunden worden sein, doch bedeutet es auch die Auslieferung an die Erwartungen eines neuen, bürgerlichen Publikums. Die Maßgabe einer Verständlichkeit des Sujets wird zum Problem einer Kunst, die nicht mehr im Dienst der repräsentativen Öffentlichkeit steht, sondern dem Markt verpflichtet ist. So kann für die ästhetische Rezeption eines Kunstwerks nicht länger von einer gelehrten Kenntnis ausgegangen werden. Der Inhalt des Werks muss sich daher potentiell jedem Salonbesucher erschließen, der die entsprechende Sensibilität – und nicht unbedingt eine humanistische Bildung – dafür besitzt. Die Darstellung muss also der Vorbildung des neuen Publikums entsprechen, wofür neue Motive entwickelt und das Format sowie der Präsentationsort überdacht werden müssen. Die Kompetenz des Malers liegt nun darin, ein in sich kohärentes, den Betrachter ergreifendes Bild zu entwerfen, dessen literarisches Thema nur den äußerlichen Anlass

zur Komposition gibt. Ist dies der Fall, kann das Publikum bei der Kunstbetrachtung auch ohne literarische Bildung auskommen.³²

Vom Verlust ihrer öffentlichen Funktion ist aber nicht nur die Malerei, sondern auch die Bildhauerei betroffen. Bis Ende des 19. Jahrhunderts ist die Großplastik in Europa in erster Linie eine öffentliche Kunst, verbunden mit der Aufgabe des Erinnerns und Gedenkens an Personen und Ereignisse. In ihrer öffentlichen Funktion soll sie im urbanen Außenraum an das kollektive Gedächtnis der Betrachter appellieren. Die Auftraggeber von Denkmälern wollen damit bestimmte Werte vermitteln. Diese Form der Repräsentation ist nur in der Sphäre des öffentlichen Raums möglich, weil die explizite Erinnerungsfunktion einerseits an einen hervorgehobenen, für jeden zugänglichen Aufstellungsort von gesellschaftlicher und politischer Bedeutung gebunden ist. Andererseits muss die Verständlichkeit der Botschaft vermittelt werden.³³ So gehört zur repräsentativen Öffentlichkeit, die unter anderem ihren Ausdruck in Denkmälern findet, die rhetorische Formel. „Die Entstehung der repräsentativen Öffentlichkeit ist an Attribute der Personen geknüpft: an Insignien (Abzeichen, Waffen), Habitus (Kleidung, Haartracht), Gestus (Grußform, Gebärde), und Rhetorik (Form der Anrede, förmliche Rede überhaupt) ...“³⁴

Bereits bei der Entstehung wird dem Denkmal seine Funktion zugeordnet. „Zwar hat jedes Kunstwerk Erinnerungswerte Dem Denkmal jedoch geben seine Urheber absichtlich Erinnerungsfunktion.“³⁵ Die gesellschaftliche Aufgabe des Denkmals besteht im Wesentlichen in einem Appell an nachfolgende Generationen, sich an die Geschichte zu erinnern und aus diesem Bewusstsein Verpflichtungen für das Handeln abzuleiten. Der Unterschied zwischen einem Monument und Erinnerung besteht darin, dass es sich beim Monument um eine von den Denkmalsetzern verordnete Erinnerung handelt, die unter Umständen nichts mit den Erfahrungen einer Gesellschaft zu tun hat. Erinnerung hingegen ist sehr individuell. Das Denkmal übernimmt in diesem Prozess der rituellen Rezeption die Funktionen der Identifikation, Legitimation, Repräsentation, Antizipation, Interpretation und Information. Die Erinnerungsfunktion und die Bezugnahme auf historische Geschehnisse unterschei-

den das Denkmal von der „dekorativen Plastik“. Über das Objekt selbst lässt sich ein Denkmal also nicht definieren, nur über seine Funktion in der Öffentlichkeit: Wenn ein Objekt in der Gesellschaft nicht mehr als Denkmal rezipiert wird, verändert sich seine Bestimmung. Ein anderer Grund für das mögliche Scheitern einer Denkmalsetzung liegt in der Gestaltung der Skulptur. Wenn die individuelle Formensprache für die kollektive Verständlichkeit des Dargestellten zu subjektiv ausfällt, wird das Monument nicht akzeptiert. Mit der Auflösung eines verbindlichen Kanons an Darstellungsmodi können Denkmäler die komplexen Abläufe geschichtlicher Prozesse weder durch das Abbilden von Personen oder Ereignissen noch durch Symbolisierung wirklich zeigen. Sie verlieren ihre öffentliche Funktion in einer von zunehmender Individualisierung geprägten Gesellschaft.

Während bei funktionierenden Denkmälern auf ein kollektiv verstandenes Repertoire an Gesten, Symbolen und Attributen zurückgegriffen wird, um die Erinnerungsfunktion zu erfüllen, hat sich die zeitgenössische Kunst im öffentlichen Raum nicht nur von ihrer politischen und didaktischen Aufgabe, sondern auch von ihrer traditionellen Rhetorik und Sprachkonvention befreit. Sie ist weder staatstragend noch Macht erhaltend, löst keine pathetischen Gemeinschaftserlebnisse aus und hat keine programmatische Botschaft, sondern fördert individuelle Reaktionen. Damit ändert sich die Form von Kunst im öffentlichen Raum radikal. Sie verliert ihre konzeptionelle Bindung an den Aufstellungsort und ihre inhaltliche Bedeutung. Diese beiden Charakteristiken modernistischer Skulptur deklarieren ihren neuen Status als weitgehend selbstreferentiell und autonom. Intentional ist die Minimal Art an kein bestimmtes Publikum gerichtet. Wie über Material, Produktion, Formen, Maßstab, Raumbezug und politische Überzeugungen ein öffentlicher Anspruch in der Kunst formuliert wird, ist Inhalt der folgenden drei Kapitel.

3. Material und Produktion

Auf dem Fußboden liegen 144 dünne, quadratische Platten. Sie bedecken ohne Zwischenraum wiederum eine quadratische Fläche des Fußbodens. Was sich an der Grenze zur Wahrnehmbarkeit befindet, sind geschnittene Stahlplatten in einer standardisierten Stärke von rund einem halben Zentimeter, die unverbunden und unbefestigt nebeneinander liegen. Die einzige Spur der Bearbeitung des Materials zeigt sich im Zuschnitt des industriell verarbeiteten Metalls. Die Oberfläche ist so neutral und anonym, dass jeglicher Verweis auf eine persönliche künstlerische Handschrift fehlt. Was in einem Lager für Baustoffe nicht weiter auffiele, kann in einer Kunstinstitution Irritationen hervorrufen. Allein die flächige Ausbreitung in Form eines strengen Quadrats anstelle einer platzsparenden Lagerung deutet auf einen bewussten ästhetischen Akt hin.

Als die beschriebene Arbeit *144 Steel Square*, 1967, von Carl Andre im Jahr ihrer Entstehung in der Dwan Gallery in New York ausgestellt wird, ist die Minimal Art bereits auf dem Weg, sich als Kunstrichtung in den Vereinigten Staaten und in Europa zu etablieren.³⁶ Zur Kanonisierung tragen diverse Einzelausstellungen von Andre, Flavin, Judd, LeWitt und Morris in Galerien sowie erste Beteiligungen an Gruppenausstellungen in Museen bei, wie *Black, White, and Grey*, 1964,³⁷ und *Primary Structures*, 1966,³⁸. Zudem veröffentlicht Gregory Battcock 1968 mit seiner materialreichen Anthologie einen wichtigen Beitrag zur theo-

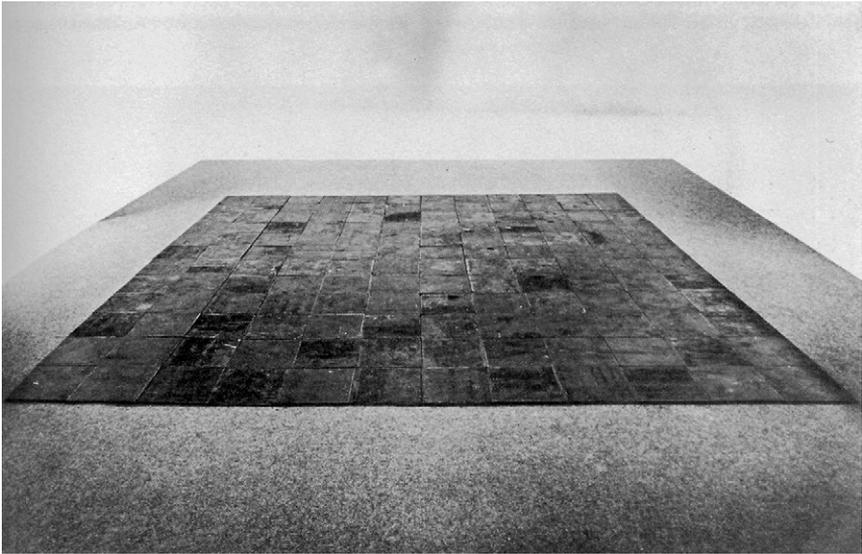


Abb. 1 Carl Andre, *144 Steel Square*, 1967

retischen Auseinandersetzung mit der Minimal Art.³⁹ Sämtliche darin enthaltenen Texte entstanden zwischen 1965 und 1967. Sie spiegeln das damalige Bewusstsein für die Relevanz dieser Kunstrichtung wider. Auf der Basis eines phänomenologischen Ansatzes der meisten Beiträge gleichen sich die Adjektive zur Beschreibung dieser "new sensibility"⁴⁰: neutral, standardisiert, anonym, buchstäblich, öffentlich.⁴¹

Was heute zur Charakterisierung der ästhetischen Merkmale der Minimal Art selbstverständlich klingt, stellt in den 1960er Jahren nicht nur eine Herausforderung an die Kunstgeschichte dar, neue Begriffe einzuführen, die die kunsthistorische Terminologie um Ausdrücke aus der industriellen Produktion erweitern, sondern auch einen neuen Anspruch an den Rezeptionsmodus und die Sehgewohnheiten der Betrachter. Besonders evident wird der Zusammenhang zwischen gesellschaftlichem Kontext und Minimal Art bei der Untersuchung der verwendeten Materialien und Herstellungsverfahren. Das Ausgangsmaterial minimalistischer Objekte – Metallbleche aus Aluminium, Kupfer oder Stahl sowie Plexiglas, Sperrholz und Ziegelsteine – stammt ursprünglich aus einer rein indus-

triellen Produktion. Mit Ausnahme von Dan Flavins Leuchtstoffröhren, die bereits vor ihrer künstlerischen Verwendung als gebrauchsfertige Waren existieren, befinden sich die Materialien minimalistischer Objekte in einem Übergangsstadium. Einerseits ist die industrielle Aufbereitung der Rohstoffe abgeschlossen, andererseits wurden die Materialien noch nicht zu Waren verarbeitet oder als Baumaterialien eingesetzt. So ist der Zustand der Materialien bei ihrer Verwendung durch die Künstler mehr oder weniger stark für einen bestimmten Einsatzbereich in einem produktionstechnischen Kontext definiert. Während Metallplatten vielfältige Verwendung finden, werden Ziegelsteine meist für den Bau von Mauern benutzt.

So unterschiedlich die künstlerischen Ansätze bei der Verwendung von Industriematerial in der Minimal Art sind, gemeinsam ist ihnen die Herkunft aus einem zwar kulturellen, nicht aber künstlerischen Zusammenhang. Dieser Paradigmenwechsel betrifft weiterhin die Verarbeitungstechniken sowie die Formen der Objekte. Dabei stellen sich folgende Fragen: Was veranlasst minimalistische Künstler, Materialien und Techniken zu wählen, die offensichtlich einer industriellen Produktion entstammen? Welche Auswirkungen hat diese Entscheidung auf den Status der Kunst und des Künstlers? Wodurch unterscheidet sich ein minimalistisches Objekt von standardisierten Gebrauchsgegenständen? Welche Konsequenzen ergeben sich aus einer Kunst, die prinzipiell reproduzierbar geworden ist? Lässt sich eine "public mode of reception", wie Robert Morris sie fordert, durch bestimmte Materialien und ihre Gestaltung herstellen? Welche Eigenschaften, Konnotationen, Assoziationen der Materialien werden relevant und hervorgehoben? In welcher Relation stehen also Form und Material zueinander, welche kulturellen und produktionstechnischen Voraussetzungen des Gestaltens sind in die Form- und Materialwahl minimalistischer Kunstwerke eingeflossen und welche Herstellungsbedingungen sind mit der spezifischen Gestalt und dem spezifischen Material der Minimal Art verknüpft? Anhand dieser Fragen wird der Aspekt von Öffentlichkeit in Bezug zur Minimal Art aufgegriffen. Dem Material – so die Hypothese – kann ein Anteil an der Konstituierung des Öffentlichkeitscharakters der Minimal Art bei-

gemessen werden, denn jedes Material bringt seine eigene Geschichte und Zeitdimension in das Kunstwerk ein, insbesondere wenn es so offensichtlich eingesetzt wird.

3.1 Die Skulptur als entprivatisiertes Objekt

Die Jahre 1958 und 1959 markieren im Œuvre von Carl Andre eine entscheidende Wende, die durch sein Interesse am Werk von Constantin Brancusi geprägt ist.⁴² Mit Brancusi teilt er die Überzeugung, dass das direkte Schneiden dem Modellieren vorzuziehen sei.⁴³ Des Weiteren bevorzugt er die skulpturalen Qualitäten unbearbeiteter Materialblöcke aus Metall oder Holz.⁴⁴ Beide Stoßrichtungen zielen bei Andre darauf ab, die Skulptur von ihrer früheren Konzeption als persönlich determiniertes Objekt zu lösen, denn industriell verarbeitete und geschnittene Materialien sind nicht mit individuellen Ausdrucksmodi konnotiert, sondern Ergebnis einer anonymen, maschinellen Produktion. Mitte der 1960er Jahre formuliert Andre diesen neuen künstlerischen Ansatz bezogen auf sein Werk folgendermaßen:

"My work is atheistic, materialistic, and communistic. It's atheistic because it's without transcendent form, without spiritual or intellectual quality. Materialistic because it's made out of its own materials without pretension to other materials. And communistic because the form is equally accessible to all men".⁴⁵

Carl Andre strebt danach, mit Kunst reale Konditionen zu erzeugen, die wiederum reale Erfahrungen hervorrufen sollen. Diese Absicht unterliegt der Vorstellung, dass Kunstwerke, die das Konzept des Transzendenten zugunsten einer Phänomenologie der Wahrnehmung negieren, in der Lage sind, rezeptionsästhetisch einen neuen Zugang zu ermöglichen. Über die Barriere von Kennerschaft hinweg soll die Verständlichkeit von Kunstwerken demokratisiert werden. In einem Interview präzisiert An-