

Form

Zwischen Ästhetik und künstlerischer Praxis

Herausgegeben von
Armen Avanessian, Franck Hofmann, Susanne Leeb und Hans Stauffacher

diaphanes

Dieses Buch geht auf die Jahrestagung 2007 des Sonderforschungsbereichs 626
»Ästhetische Erfahrung im Zeichen der Entgrenzung der Künste« an der Freien
Universität Berlin zurück und wurde auf seine Veranlassung unter Verwendung
der ihm von der Deutschen Forschungsgemeinschaft zur Verfügung gestellten
Mittel gedruckt.

1. Auflage
ISBN 978-3-03734-092-9

© für diese Ausgabe
diaphanes, Zürich/Berlin 2009
www.diaphanes.net
Alle Rechte vorbehalten

Lektorat: Sylvia Zirden
Layout, Satz: Zedit, Zürich
Druck: Mercedes Druck, Berlin

Michael Lüthy

Zwei Aspekte der Formdynamisierung in der Kunst der Moderne

»Die moderne Kunst beginnt in genau dem Augenblick, in dem dieselben Ursachen aufhören, dieselben Wirkungen hervorzubringen. Sie vereitelt die Reproduktion des Gleichen, die Zeugung desselben durch dasselbe.«
(Denis Hollier)¹

I. Einleitung

Seit Aristoteles' *Metaphysik* ist der Formbegriff in den Dualismus von Stoff und Form eingespannt. Im Bereich der bildenden Kunst entfaltet sich dieser auf zweierlei Weise: als Dualismus von Form und Inhalt sowie als Dualismus von Materie und Form. Die Stellung des Formbegriffs in diesen beiden Begriffskoppelungen ist allerdings konträr. Wird (wie in der älteren Kunsttheorie) das Kunstwerk als Repräsentation aufgefasst, erscheint der Inhalt als dessen eigentlicher Gehalt. So verfuhr auch die lange Zeit maßgebliche kunstwissenschaftliche Methode der Ikonologie, die den Inhalt als das »Wesen« des Kunstwerks, die Form (bzw. den »Stil«) hingegen lediglich als dessen Gefäß begriff. Zur Kunst der Moderne passen das ikonologische Kunstverständnis und das ihm zugrunde liegende Repräsentationsmodell immer weniger. Die normativen Inhalte, die insbesondere die hohen Bildgattungen der religiösen und profanen Historienmalerei mit darstellungswürdigen Stoffen versorgt hatten, fielen im 19. Jahrhundert allmählich aus oder liefen leer, mit der Folge, dass die ikonologisch bestimmbare Inhaltsseite zunehmend schwerer als der Gehalt der Kunst betrachtet werden konnte. Das Ende dieses Modells war mit der ungegenständlichen Kunst erreicht, welche die Unterscheidung von außerkünstlerisch vorgegebenem Inhalt und künstlerisch realisierter Form undurchführbar werden ließ. Hier nun setzten Formästhetiken an, für welche die Formgebung das Entscheidende am Kunstwerk war. Im Übergang von der Inhalts- zur Gestaltästhetik vollzog sich zugleich der Wechsel vom Begriffspaar Form/Inhalt zum Begriffspaar Materie/Form, und in diesem letzteren dominierte eindeutig der Pol der Form. Das Vermögen der Kunst bestand nun nicht mehr in der Veranschaulichung signifikanter Inhalte, den die Form lediglich »transportierte«, sondern in der Leistung, Materie (Leinwand, Farbe, Holz oder Stein) in sinnhafte Form zu verwandeln, wofür das Bildsujet häufig nur noch den äußerlichen Anlass bildete.

Was meint nun angesichts dieser beiden Begriffsdualismen »Dynamik der Form«? Meine These lautet: Was sich in der Kunst der Moderne dynamisiert, ist

1. Denis Hollier: »La valeur d'usage de l'impossible«, Vorwort zur zweibändigen Faksimileausgabe der Zeitschrift *Documents*, Paris 1991, S. VII–XXXIV, hier: S. XX. – Alle Übersetzungen aus fremdsprachig nachgewiesener Literatur von M. L.

nicht allein die Form (als unvollendete, offene, seriell wiederholte oder ephemere Form), sondern vielmehr die Relation der jeweils verkoppelten Begriffe. Die *Relation von Form und Inhalt dynamisiert sich*, indem die jeweilige Auffassung der künstlerischen Form darüber entscheidet, was dem Kunstwerk als Inhalt zugeschrieben wird, und die jeweilige Bestimmung des Inhalts darüber entscheidet, wie die künstlerische Form uns erscheint. Fraglich wird hier das Kunstwerk als Kommunikat. Die *Relation von Materie und Form dynamisiert sich*, indem das Kunstwerk die Formgebung als einen Prozess offenlegt. Der Streit zwischen Materie und Form wird auf Dauer gestellt, das Unvollendbare oder die Umkehrbarkeit des Formprozesses als Kunstwerk ausgestellt. Fraglich wird hier das Kunstwerk als Artefakt.

Beide Dynamisierungsprozesse sind, wie im Folgenden deutlich werden wird, eng miteinander verflochten. Aus analytischen Gründen sollen sie gleichwohl getrennt und nacheinander analysiert werden. Dies geschieht jeweils anhand von exemplarischen Werkbeispielen, womit dem Umstand Rechnung getragen wird, dass die Formdynamisierung in jedem Kunstwerk spezifisch ist.

II. Form/Inhalt: Die Dynamisierung der Kunst als Kommunikat

Die Dynamisierung der Form/Inhalt-Relation lässt sich besonders anschaulich nachvollziehen, wenn wir das Verhältnis zwischen Bild und Betrachter in den Blick rücken. Die Art und Weise, wie sich dieses Verhältnis in der Moderne wandelt, offenbart die Veränderung der Kommunikationsstruktur der Kunst. Dies sei anhand dreier Bildanalysen genauer ausgeführt. Mit dem ersten Beispiel, einem Werk Raffaels, gehen wir zunächst hinter die Moderne zurück, um anschließend über den Frühmodernismus Edouard Manets zu einem ungegenständlichen Gemälde Clyfford Stills zu springen, das ein Höchstmaß kommunikativer Offenheit erreicht, indem dessen ›Inhalt‹ geradezu konträr aufgefasst werden kann. Wenden wir uns also zunächst dem Gemälde Raffaels zu (Abb. 1).

Verschiedene Künstler der Renaissance, sowohl in Italien als auch nördlich der Alpen, entwickelten Narrationsformen, die sich zwischen einem Fokus innerhalb des Bildes und einem Fokus außerhalb des Bildes entfalteten.² Das Ergebnis waren ›transitive Kunstwerke‹, deren Sujets sich erst diesseits des Bildes, im Raum des Betrachters, vervollständigten.³ Ein Beispiel dafür sind Darstellungen Christi unter den Schriftgelehrten, bei denen Christus weniger die Schriftgelehrten im Bild als vielmehr die Betrachter vor dem Bild zu lehren scheint. Der neuartige Betrachterbezug solcher Bilder hing unmittelbar mit anderen künstlerischen Neuerungen des Quattro- und Cinquecento zusammen, insbesondere der

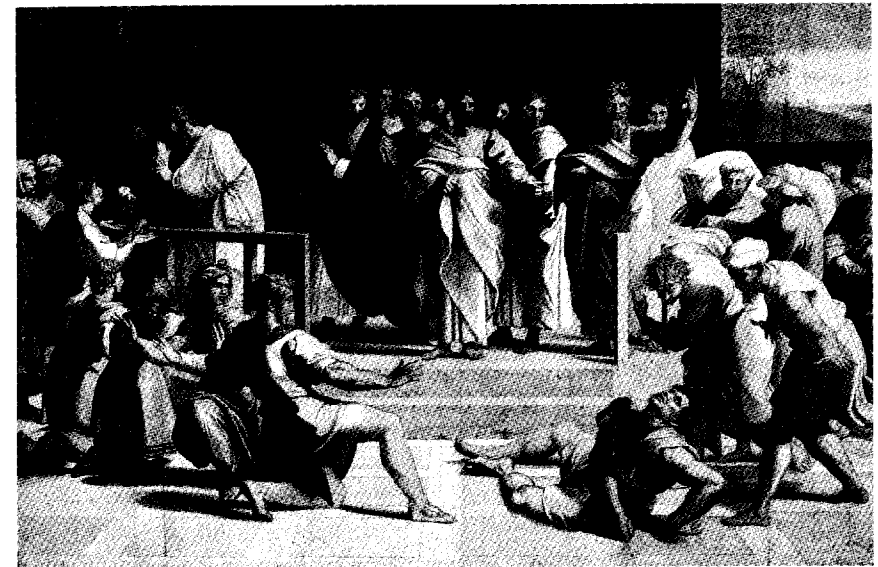


Abb. 1: Raffael, *Der Tod des Ananias*, um 1515/16, Karton für einen Wandteppich, Kreide und Tempera auf Papier, 342 x 532 cm, London, Victoria and Albert Museum.

Zentralperspektive mit ihrem berechenbaren Verhältnis zwischen Betrachterstandpunkt und Bildraum.

Die Einbeziehung des Betrachters in die Kommunikationsstruktur des Bildes gelang dabei umso besser, je genauer die räumlichen und situativen Umstände, unter denen das Bild zu sehen sein würde, bekannt waren. Dafür stellt Raffaels Karton, nach dessen Vorlage ein Teppich für die Sixtinische Kapelle gewoben wurde, ein einschlägiges Beispiel dar. Raffaels *Ananiastod* handelt von der Macht, die Christus seinem Jünger und Stellvertreter Petrus verliehen hatte. Das Bildthema entstammt der Apostelgeschichte und erzählt von einem Mitglied der Jerusalemer Urgemeinde, das durch ein Strafwunder getötet wurde, als es sich der Gütergemeinschaft entziehen und einen Teil seines Besitzes zurückbehalten wollte. In der kurialen Deutung symbolisierte das Ereignis das päpstliche Instrument der Exkommunikation. Wer nun das Privileg besaß, in die Sixtinische Kapelle einzutreten, sah den Papst frontal vor sich thronen und erblickte Raffaels Teppich unmittelbar rechts neben diesem. Der Bezug zwischen dem in physischer Gegenwart thronenden Papst und dem Bild, auf dem Petrus als derjenige auftrat, dem Christus Macht und Autorität übertragen hatte, war evident. In Raffaels Komposition steht der in Blau und Gelb gekleidete Petrus frontal und von weiteren Aposteln gerahmt auf einem Podium. Der Bezug des Betrachters zu den Aposteln auf dem Podium wiederholt denjenigen zwischen den Aposteln und den Figuren im Vordergrund. Sowohl den Figuren im Bild als auch dem Betrachter tritt Petrus mit derselben Strenge entgegen. Der verurteilte Ananias, der eben noch unter den Vordergrundfiguren stand, fällt im Augenblick des Strafwunders aus deren Reihe heraus und dem Betrachter sozusagen vor die Füße. Die Warnung

2. Im Folgenden beziehe ich mich auf die grundlegende Studie John Shearmans: *Only Connect ... Art and Spectator in the Italian Renaissance* (The A. W. Mellon Lectures in the Fine Arts, 1988), Princeton 1992.

3. Shearman: *Only Connect ...*, a.a.O., S. 36 und S. 59.

an diejenigen, die hier vor dem Papst und zugleich vor Raffaels Bild standen, war eindeutig. Das festgelegte Zeremoniell, für welches das Bild in Auftrag gegeben wurde, erlaubte Raffael die Entwicklung einer wohlkalkulierten bildnerischen Rhetorik, die der Form die Funktion zuwies, den propagandistischen Inhalt des Bildes möglichst überzeugend zu kommunizieren. Die Elemente dieser Bildform (die symmetrische Komposition, der amphitheatrale Handlungsraum, die Zentralität der Hauptfiguren, die sinnfällige Verkettung der Gesten und Blicke sowie der ideale Betrachterstandpunkt) wirkten auf je eigene Weise daran mit, das Geschehen ebenso übersichtlich wie sinnfällig darzustellen und den Betrachterbezug so zu organisieren, dass die Botschaft ihren Empfänger erreichte.

Kontrastieren wir Raffaels frühneuzeitlicher Bildform die exemplarisch moderne Edouard Manets (Abb. 2).⁴ Im *Balkon* erscheint Raffaels klassische Bildform radikal »umgebaut«. Ein erster Schritt besteht darin, die Figuren bis zur Bildgrenze nach vorne zu ziehen. Die Raumtiefe, die sich bei Raffael zwischen dem Betrachter und den Jüngern erstreckt, öffnet sich erst hinter den Figuren bzw. hinter der Balkontür, welche die Bildfläche innerbildlich zu wiederholen scheint. In das leer wirkende Zimmer dringt der Blick jedoch kaum vor, da das Licht, das frontal ins Bild fällt, es nicht zu erhellen vermag. Das Fenstermotiv verspricht einen Einblick und verwehrt ihn zugleich. In genau entgegengesetzter Richtung, aus dem Dunkel ins Licht, sind die Figuren getreten. Sie befinden sich jetzt im schmalen Bereich zwischen der Balkontür und der vorderen Bildgrenze, also genau auf der Schwelle zwischen Innen und Außen. Von hier aus blicken sie in den Raum, in dem der Betrachter steht und woher das Licht sie beleuchtet. Selbstvergessen schauen sie in unterschiedlicher Richtung auf etwas, was der Betrachter nicht sehen kann. Dafür müsste er um das Bild herumgehen und die Position der Figuren einnehmen. Könnte er dies, wäre die »Transitivität« von Raffaels *Ananiastod* wiederhergestellt: Dem Sehen entspräche eine gesehene Welt. Stattdessen aber verschränkt Manets *Balkon* Sehen und Unsichtbarkeit, indem der Betrachter lediglich sieht, dass er nicht sehen kann, was andere sehen.

Im *Balkon*, in dem die Zeit stillzustehen scheint, werden die Blicke aus dem bzw. ins Bild zum einzigen »Geschehen«. Kreuzen sich bei Raffael die Blicke der Jünger und des Betrachters im Bereich des Bühnenraums, also *innerhalb* des Bildes, so bei Manet *auf* der Bildfläche selbst. Nicht zufällig wird diese durch das Balkongitter prominent markiert. Dass das Gitter zum Bildraum gehört, zeigt der aufgestützte Arm der sitzenden Frau; zugleich aber scheint es in eigentümlicher Weise *vor* dem Bild zu liegen. Auf diese Weise markiert es genau diejenige Stelle, an der sich die ontologisch unvereinbaren Räume des Bildes und des Betrachters »berühren«.

Sowohl Raffaels als auch Manets Bild rechnen mit dem Betrachter, auf den sie ausgerichtet sind. Dabei etabliert Raffaels »transitiver« Modus eine kommunikative Kette, deren Glieder (Betrachter, Bildfiguren, Sehen, Handeln) ineinandergreifen. Demgegenüber entwickelt Manet einen »intransitiven« Modus, der

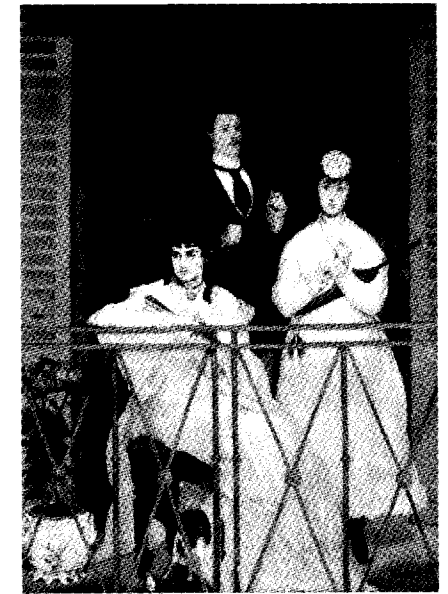


Abb. 2: Edouard Manet, *Der Balkon*, 1868/69, Öl auf Leinwand, 169 x 125 cm, Paris, Musée d'Orsay.

das Sehen vom Gesehenen und vom Handeln ablöst. Die »Begegnung« zwischen Bildfiguren und Betrachter bleibt defizitär, da die abwesend wirkenden Figuren am Betrachter vorbei- oder durch ihn hindurchsehen. Während bei Raffael die beiden Bedeutungen von »*cela me regarde*« (»es schaut mich an« und »es geht mich an«) ineinandergreifen und der hergestellte Blickkontakt dazu dient, den biblischen bzw. kurialen Bildinhalt zu transportieren, bleibt bei Manet der »Inhalt« der Blicke unbestimmt, da die Figuren weder untereinander noch, wie der Betrachter erkennen muss, mit ihm kommunizieren.

Manets »Intransitivität« bedeutet, dass sich der »Inhalt« von der »Form« nicht trennen lässt, sondern die Bildform zum eigentlichen »Inhalt« wird. Darin manifestiert sich jene »Autonomisierung« der Malerei im 19. Jahrhundert, in der Manets Œuvre einen zentralen Platz einnimmt. Sie zielte darauf, alles »Literarische« abzuwehren und durch die Selbstreflexion genuin bildlicher Kommunikationsformen zu ersetzen. Während Raffaels Bild ein »heteronomer« Text (eine Passage aus der Apostelgeschichte) zugrunde liegt, ist der Bildinhalt des *Balkon* insofern »autonom«, als er nicht nur der Textgrundlage entbehrt, sondern vor allem aus einer rein *visuellen* Szene besteht, die zugleich die Differenz zwischen Bild und Wirklichkeit sowie das Verhältnis von Bild und Betrachter reflektiert. Manet inszeniert ein perspektivisch eingeschränktes, »subjektiviertes« Sehen, das in der gegenläufigen Blickbewegung der Bildfiguren und des Betrachters die ontologische Grenze des Bildes ebenso überspielt wie betont. Erfahrbare wird die »Unbeobachtbarkeit der Welt«, die unserer standpunkt- und medienabhängigen Sicht auf die Welt geschuldet ist. »Sehen« erweist sich als »raumzeitlich situierte

4. Zum Folgenden ausführlicher: Michael Lüthy: *Bild und Blick in Manets Malerei*, Berlin 2003.

Operation«, als temporalisierte, instabile und ausschnittshafte Begegnung mit der Welt.⁵

In der Kunst nach Manet schwand der ›Bühnenraum‹ des Bildes weiter – bis zum Punkt, an dem, nach einer Formulierung Clement Greenbergs, »die Kulisse mit dem Vorhang zusammenfiel« und kein innerbildlicher Raum mehr greifbar war.⁶ Solches geschah beispielsweise in der US-amerikanischen Farbfeldmalerei, aus der ich ein Gemälde Clyfford Stills aus dem Jahre 1951 herausgreife (Abb. 3). Die Form/Inhalt-Relation dynamisiert sich hier weiter, was erneut anhand des Bild-Betrachter-Verhältnisses analysiert sei.

Der Anspruch, den Clyfford Still an seine Malerei stellte, war hoch:

»Wenn ich ein Gemälde ausstelle, möchte ich es sagen lassen: ›Hier bin ich; das ist meine Präsenz, mein Empfinden, mein Selbst. Hier stehe ich, unerbittlich, stolz, lebendig, nackt, furchtlos. Derjenige, dem das missfällt, sollte sich abwenden, weil ich ihn ansehe. Ich verlange nichts. Ich mache nur geltend, dass ich es vermag, in der Totalität meines So-Seins [...] dazustehen.«⁷

Stills Absicht gemäß hat das Bild ein eigenes ›Ich‹, das den Betrachter ›anblickt‹; die Bildform ist intendiert als ein zwar nicht figuraler, wohl aber ›psychischer‹ Anthropomorphismus. Künstlerisch umgesetzt wurde dies durch eine riesige Leinwand von 297 x 266 cm, auf der ein expandierendes Monochrom lediglich an den Randzonen von schmalen, energetisch verlaufenden Farbzonen kontrastiert wird. Die aufragende, durch keinen Horizont geteilte Flächigkeit sprengt die Dimensionen und die kompositorischen Gesetze des traditionellen Staffeleibildes. Es zielt auf ein ›Ganzes‹, das sich nicht aus ›Teilen‹ aufbaut, sondern als eine einzige Setzung erscheint, die sich aufgrund ihrer Größe dem Überblick entzieht. Stills Praxis partizipierte an jener Paarung von Erhabenheitsästhetik und Existenzialismus, die, befördert durch entsprechende Äußerungen Barnett Newmans, schon den Zeitgenossen als Charakteristikum des *Abstrakten Expressionismus* galt.⁸ Das Streben nach malerischer Autonomie, von der bereits in Bezug auf



Abb. 3: Clyfford Still, 1951-D, 1951, Öl auf Leinwand, 297,2 x 266,7 cm, Sammlung Onnasch.

Manets antiliterarische Kunst die Rede war, steigerte Still ins Extrem, indem er die eigene Malerei von *allen* Bindungen abgelöst sehen wollte. Der Weg dorthin war ein willentlicher Archaismus. Zusammen mit Mark Rothko, Adolph Gottlieb, Jackson Pollock und Barnett Newman gehörte Still, der seinen noch gegenständlichen Bildern Titel wie *Totemic Fantasy* (1938) gab, zu den sogenannten ›myth-makers‹, die in ihren frühen Bildern nach malerischen Symbolen ›primitiven‹ Ausdrucks suchten. Den ›Mythos‹ begriffen sie nicht als Erzählung, sondern als einen kulturellen und psychischen Prozess, der für ein integratives Naturverhältnis wie zugleich für die Arbeitsvorgänge des Unbewussten stand. Im Rückgang ins ›Mythische‹ suchten sie den Kontakt mit den Anfängen der Menschheitsgeschichte. Denn benötigt wurde, wie Still es formulierte, »ein neuer Beginn« auf einem »gänzlich freien Feld«.⁹ Die Entwicklung der Kunst sollte von ihrem Beginn her noch einmal durchlaufen, in der Ontogenese des Werkes die Phylogenese der Kunst ›wiederholt‹ werden – allerdings unter Auslassung der »zusammengestü-

5. Damit rekurre ich auf Bestimmungen Niklas Luhmanns, dessen Formulierungen auf Manets *Balkon* gemünzt sein könnten: »Aber alle Beobachtung von Welt ist nur als Beobachtung in der Welt möglich, und letztlich: als Beobachtung von Beobachtern. Es kommt darauf an, welche Differenz es macht, wenn Welt beobachtet wird; und das kann man nicht an der Welt, sondern nur an Beobachtern beobachten. Die Welt wird damit als das Unbeobachtbare par excellence vorausgesetzt, mag sie nun endlich sein oder unendlich.« (Niklas Luhmann: »Weltkunst«, in: ders.: *Schriften zu Kunst und Literatur*, Frankfurt am Main 2008, S. 189–245, hier: S. 192.) – Die Wendung »raumzeitlich situierte Operation« verdanke ich Sybille Krämer: »Form als Vollzug oder: Was gewinnen wir mit Niklas Luhmanns Unterscheidung von Medium und Form?«, in: Dieter Simon (Hg.): *Rechtshistorisches Journal* 17, Frankfurt am Main 1998, S. 558–574, hier: S. 566.

6. Clement Greenberg: »Abstract, Representational, and So Forth«, in: ders.: *Late Writings*, hg. von Robert C. Morgan, Minneapolis 2003, S. 58–62, hier: S. 61.

7. Clyfford Still in einem Brief, den er im selben Jahr wie das hier analysierte Gemälde schrieb, zit. in: Thomas Kellein (Hg.): *Clyfford Still (1904–1980)*, Kunsthalle Basel 1992, München 1992 (Kat. Ausst.), S. 151f.

8. Siehe insbesondere Barnett Newman: »The Sublime is Now«, in: ders.: *Collected Writings*

and Interviews, hg. von John P. O'Neill, New York 1990, S. 170–173. – In einem Interview von 1962 wagte sich Newman bezüglich der Wirkmacht seiner Bilder weit vor: Deren richtige Betrachtung bedeutete das Ende jeden Staatskapitalismus und Totalitarismus. (Barnett Newman: »Frontiers of Space«. Interview with Dorothy Gees Seckler, in: ders.: *Collected Writings and Interviews*, a.a.O., S. 247–252, hier: S. 251.) Stills Rhetorik steht derjenigen Newmans nicht nach: Seine eigenen Bilder besäßen, so Still, eine Kraft, »gewaltiger und weitreichender als eine Atombombe«. Ein einziger Farbstrich reiche aus, »dem Menschen die Freiheit zurückzugeben, die er in zwanzig Jahrhunderten der Abbitte und der Unterdrückungsmechanismen verlor«. (Clyfford Still, zit. in: Justus Jonas-Edel: *Clyfford Stills Bild vom Selbst und vom Absoluten. Studien zur Intention und Entwicklung seiner Malerei* [Diss. Köln 1993], Köln 1995, S. 100 und S. 246, Anm. 249.)

9. Clyfford Still, zit. in: Nancy Marmer: »Clyfford Still. The Extremist Factor«, in: *Art in America*, April 1980, S. 102–112, hier: S. 104.

ckelten und sterilen Schlussfolgerungen der westlichen europäischen Dekadenz« und des »ganzen literarischen Mythos, den man Kunstgeschichte nennt.«¹⁰

Stills Durchbruch zur Abstraktion ist vor diesem »primitivistischen« Hintergrund zu sehen. Zeigte das Frühwerk wüste, leere Landschaften, in denen einsame, wie trockenes Holz splitternde Figuren aufragten, verzahnten sich Figur und Raum im Laufe der 1940er Jahre immer mehr, bis sie »zu einer totalen psychischen Einheit« verschmolzen.¹¹ Diese »Einheit« führte zu jenem »Hier bin ich« des Bildes, das Still zugleich als Ausdruck seiner eigenen Persönlichkeit verstand: »In gewissem Sinne sind all die Bilder Selbstporträts; die Figur steht hinter allem, bis sie sich schließlich explosionsartig über die Leinwand hin ausbreitet.«¹²

Die meisten Kritiker und Interpreten begriffen Stills wandartige Gemälde allerdings weniger als Selbstporträts denn als Evokation der »erhabenen« Natur des amerikanischen Westens, seiner weiten Ebenen und schroffen Felsformationen. Das expandierende »all-over« seiner Leinwände erschien als Weiterentwicklung von Claude Monets breitgestreckten *Seerosen* und folglich als zeitgenössische Variante der Landschaftsmalerei.¹³ Damit aber standen sich zwei genau gegenläufige Bildauffassungen gegenüber. Entweder erschien das Bild als *Expression* des künstlerischen Ichs oder aber als *Impression* der Natur. Über den »Inhalt« des Bildes entschied die Perspektive, aus welcher der Betrachter es auffasste. Begriff er es als Ausdruck künstlerischer Subjektivität, erfuhr er die Präsenz des Bildes wie einen »Blick«, der sich auf ihn richtet – als »Blick« des Malers in der »Totalität seines So-Seins«. Stills Gemälde wurden dann zu Exponenten jener Moderne, in der sich der »Blick«, nach einer Bemerkung Jacques Lacans, nicht länger auf ein Element *im* Bild, sondern auf das Bild *als Ganzes* bezieht. Denn in der modernen

10. Ebd., S. 104.

11. Ebd., S. 107.

12. Clyfford Still, zit. in: Jonas-Edel: *Clyfford Stills Bild vom Selbst und vom Absoluten*, a.a.O., S. 54. – Der Bezug zwischen Bild und Künstlersubjekt wird auch im bereits zitierten Brief hergestellt, der folgendermaßen fortgeführt wird: »Ich glaube, ich bin dabei, mir diese innere Haltung selbst anzueignen. [...] Damit bestehe ich fest darauf, dass ich weder eine Summe von Teilen darstelle noch mich als solche zu sehen bereit bin. Ich sage, dass ich bin, und werde dies bekräftigen, indem ich jeden Aspekt dieser Identität klar und deutlich in vollem Umfang darlege.« (Zit. in: Kellein: *Clyfford Still*, a.a.O., S. 152.) Bildtotalität und Totalität des Subjekts standen demzufolge unmittelbar füreinander ein.

13. Den Zusammenhang zwischen Monet und Still etablierte Clement Greenberg in einem einflussreichen Aufsatz über die Eigenart der damaligen amerikanischen Malerei: »Jüngst haben einige der späten Monets eine Einheitlichkeit und Kraft gewonnen, die sie nie zuvor gehabt hatten. Diese Erweiterung der Sensibilität fiel zusammen mit dem Heraustreten Clyfford Stills als einem der wichtigsten und originellsten Maler unserer Zeit [...]. So wie die Kubisten Cézanne fortsetzten, setzte Still Monet fort.« (Clement Greenberg: »American-Type« Painting«, in: *Clement Greenberg. The Collected Essays and Criticism*, hg. von John O'Brian, Bd. 3, Chicago, London 1993, S. 217–236, hier: S. 228.) – Still widersprach dieser Sicht entschieden: »Dass ich in der Prärie aufwuchs, hat mit meinen Gemälden nichts zu tun, mit dem, was die Leute darin zu finden glauben. Ich male nur mich selbst, nicht die Natur.« (Zit. in: Jonas-Edel: *Clyfford Stills Bild vom Selbst und vom Absoluten*, a.a.O., S. 69.) – Ein jüngeres Beispiel für die landschaftliche Deutung von Stills Malerei ist: Thomas Kellein: »Der Weg zum Bild von Clyfford Still«, in: ders.: *Clyfford Still*, a.a.O., S. 9–17.

Malerei werde, so Lacan, das »Ungetüm ohnegleichen« eines Malerblicks vorherrschend, »der sich als einer aufzwingen möchte, der, er alleine, Blick ist.«¹⁴

Man konnte die Perspektive indes auch genau umkehren und im Bild einen unbegrenzten imaginären Raum erkennen, der sich dem Betrachter eröffnete. Genau diese Perspektive nahm Clement Greenberg ein, der Stills Malerei raumillusionistisch auffasste. Dass diese Malerei die plane Oberfläche, den Umriss des Bildträgers und die Eigenschaften der Farbstoffe in den Vordergrund rücke, zerstöre, so Greenberg, nicht den malerischen Illusionismus überhaupt, sondern lediglich den klassischen, auf messbare Räumlichkeit und greifbare Gegenstände zielenden Illusionismus, wie ihn das *Trompe-l'œil* in Reinform verkörpere. Wenn dieser klassische Illusionismus nun abgebaut werde, geschehe dies »im Namen einer rein und ausschließlich optischen Erfahrung«,¹⁵ deren Gewinn in einer bislang unbekannten Bildpräsenz liege. Denn hier sei das Auge in der Lage, sich im Trugbild eines Raumes zu bewegen, der kein Partialraum mehr sei wie in der traditionellen Kunst, sondern Raum schlechthin: »Die Bildfläche als totales Objekt repräsentiert Raum als totales Objekt.«¹⁶

Totalität des Subjekts versus *Totalität des Objekts*: Die beiden Bildinhalte, die gegensätzlicher nicht sein könnten, schlagen ineinander um, je nach der Perspektive, aus der die Bildform aufgefasst wird.¹⁷ Die Kapazität der »Form«, ins jeweils andere umzuschlagen, liegt zum einen an Stills Antinaturalismus, der offen lässt, was genau das Bild zeigt. Zum anderen liegt sie am Wegfall messbarer Räumlichkeit, die anzeigen könnte, von welchem Standort aus der Betrachter blickt, so wie es exemplarisch in zentralperspektivischen Bildern geschieht, die zusammen mit dem empirischen Raum auch den Blickpunkt des Betrachters konstruieren. Indem hier der Fluchtpunkt als innerer Bildfokus verschwindet, fällt zwangsläufig auch der Betrachterstandpunkt als äußerer Bildfokus weg. Dadurch aber wird die Beziehung zwischen Bild und Betrachter ebenso unbestimmt wie das, was das Bild zu sehen gibt.

Diese Unterdetermination der »Form« provoziert die Überdetermination des »Inhalts«, welche die kommunikative Leistung des Bildes vervielfacht. Diese Vervielfachung lässt sich folgendermaßen formalisieren: Aus der Perspektive des

14. Jacques Lacan: *Das Seminar. Buch XI. Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse*, hg. von Norbert Haas und Hans-Joachim Metzger, Weinheim, Berlin 1987, S. 120. – In der Wendung vom »Ungetüm ohnegleichen« zitiert Lacan André Malraux.

15. Clement Greenberg: »Modernist Painting«, in: *Clement Greenberg. The Collected Essays and Criticism*, a.a.O., Bd. 4, S. 85–93, hier: S. 89.

16. Clement Greenberg: »On the Role of Nature in Modernist Painting«, in: ders.: *Art and Culture*, Boston 1961, S. 171–174, hier: S. 173.

17. Genau genommen ereignet sich der Umschlag von »Natur« und »Subjekt« bereits in Greenbergs bzw. Stills (Selbst-)Beschreibungen. Greenbergs »totaler Raum« ist weniger ein absoluter, empirischer Raum als vielmehr ein subjektivierter Erfahrungsraum. Still wiederum kleidete sein Selbst häufig in landschaftliche Metaphorik. Seinen Lebensweg nannte er »eine Reise, die man machen muss, geradeaus und alleine gehend. [...] Bis man die verschatteten und verwüsteten Täler durchquert und schließlich die klare Luft erreicht hat und alleine auf einer hohen und grenzenlosen Ebene stehen konnte.« (Clyfford Still, zit. in: Marmer: »Clyfford Still«, a.a.O., S. 107.)

Künstlers gesehen, ist das Kunstwerk entweder eine *Darstellung der Welt*, beispielsweise die Darstellung »totalen Raums«, so wie es Greenberg begriff, oder aber die *Expression des Selbst*, so wie es Clyfford Still intendierte. Aus der Perspektive des Betrachters hingegen ist das Kunstwerk entweder der Ort eines *Erscheinens der Welt*, beispielsweise der erhabenen Natur, oder aber das *Zeugnis eines Hervorbringungsaktes*, in welchem die Handschrift, ja, die »Gestalt« des Künstlers erkennbar wird, hier beispielsweise als Manifestation eines ungestümen malerischen und existenziellen Dranges nach Autonomie. Indem sich diese vier unterschiedlichen Perspektiven nicht ausschließen, sondern das Kunstwerk gleichsam nur anders »wenden«, bezeugen sie eine Dynamisierung der Form-/Inhalt-Relation, die in der ungegenständlichen Kunst einen Höhepunkt erreicht. Dies hat zur Folge, dass in der Moderne jene Zentralmetaphern verschwinden, die, wie beispielsweise Leon Battista Albertis Metapher vom Bild als einem »geöffneten Fenster«, durch das hindurch der Betrachter eine imaginäre Szene erblickt, die gesamte frühneuzeitliche Epoche der Malerei abdeckten. Auf die Frage, was ein Bild sei, werden nun ganz unterschiedliche Antworten gegeben, indem es wechselnd als »Index«, »Schirm«, »Deixis« oder »Erscheinen« aufgefasst wird und entsprechende Ästhetiken der Kunst (Ausdrucksästhetik, Rezeptionsästhetik oder Darstellungsästhetik) auf diesen unterschiedlichen Auffassungen aufbauen. Dabei aber handelt es sich, wie anhand von Clyfford Stills Gemälde deutlich werden sollte, nicht um verschiedene Bildtypen, sondern um *Aspekte desselben Bildes*.

III. Materie/Form: Die Dynamisierung des Kunstwerks als Artefakt

Unter dem Eindruck der Kunst seiner Zeit unternahm Paul Valéry eine Neubestimmung des traditionellen Begriffs der Poetik. Während die klassische Kunst, so Valéry, darunter ein Regelwerk verstanden habe, dem der Künstler folgen solle, sei der Begriff auf ein zeitgemäßes Verständnis zu heben, indem man ihn auf seine etymologische Wurzel zurückführe: auf das griechische Verbum »poiein«, »machen«, als dem eigentlichen Zentrum der Kunst. Wovon eine solche »Poietik« handelt, war nach Valéry weniger die zu realisierende »Form« als vielmehr die »Formation« des Werkes: jener kunstspezifische Prozess, der »in ein Werk mündet und dafür alle jene physischen Mittel einsetzt, die ihm dienlich sein können«. ¹⁸ Dieselbe Wendung, so Valéry weiter, vollziehe auch der Betrachter. Aus der Art und Weise, wie ihm das Werk *erscheine*, wolle er erschließen, wie es *gemacht* worden sei. Die Suche danach gehe über die Strukturen des Werkes zurück auf die künstlerische Intention, als deren Spur das Kunstwerk zu verstehen sei. ¹⁹ Folgen wir Valérys Gedanken, zeigt ein Kunstwerk dreierlei: erstens ein *Produkt*, zweitens jenen *Prozess*, der in das Produkt mündete, und schließlich

die *Spezifik künstlerischer Produktivität*, die sich von außerkünstlerischen Produktionsformen unterscheidet. Kunst wandelt sich, so gesehen, zur Ästhetik und Poetik künstlerischer Produktion. Deren Gelingen liegt nun weniger in der formalen Vollendung (die den Hervorbringungsakt im Kunstwerk weitestmöglich zum Verschwinden bringen möchte), sondern darin, den Akt der »Formation« mit seinem je besonderen Einsatz »physischer Mittel« sichtbar zu halten. Dem Kunstwerk wird eine Zeitlichkeit zugebilligt, die diesseits der Formen beginnt und darüber hinausgeht. Es ist nicht festgestellt und nicht feststellbar, sondern ein »Moment« in einem metamorphotischen Prozess der Verformung und Verwandlung. ²⁰

Valérys Neufassung der Poetik als »Poietik« trifft einen entscheidenden Aspekt moderner Kunstentwicklung. Tatsächlich favorisieren die Avantgarden des 19. und 20. Jahrhunderts den Prozess gegenüber dem Produkt, und ihre Formexperimente zielen darauf, die »physischen Mittel« der Kunst sichtbar werden zu lassen. Die Spannung zwischen Materie und Form wird immer weiter erhöht, bis die beiden Pole in ihrer Gegenstrebigkeit heraustreten und die Formrealisierung als unabgeschlossen oder unabgeschlossen vorgeführt wird.

Man könnte diesen grundlegenden Wandel an vielen und überdies sehr unterschiedlichen Beispielen zeigen. Keineswegs muss es sich dabei um besonders »gestische« oder »performative« Kunstformen handeln. Selbst die konzeptuellen Ansätze, die auf den subjektiven Ausdruck verzichten und eine reine Ideenkunst entwickeln wollten, bezeugen das Primat der »Formation« über die »Form«, indem sie eine bestimmte »Poietik« der Produktion entfalten – als deren Vergeistigung oder aber als jener »absurde Nominalismus«, den Rosalind Krauss im seriellen Durchspielen eines bestimmten Konzepts angelegt sah. ²¹ Obschon in der Moderne das Handwerk und der Regelkanon, die ein Künstler kennen muss, um Kunst zu machen, immer stärker erodieren, erledigt sich die Frage, *wie* das jeweilige Kunstwerk gemacht ist, gerade nicht, sondern wird umgekehrt zu seinem entscheidenden Aspekt, nämlich als das augenfälligste Differenzmerkmal. Denn jetzt ergibt sich die in der Vormoderne unbekannte Situation, dass die jeweilige »Formation« (vom gewählten Konzept über die eingesetzten Materialien bis zur Technik der Ausführung) ebenso spezifisch wird wie die daraus entstehende Form. Seit den klassischen Avantgarden, welche die Materialien und Methoden der Kunst multiplizierten, sicherten sich die Künstler ihre Unverwechselbarkeit häufig weniger durch eine bestimmte stilistische Differenz *innerhalb* eines bestehenden künstlerischen Verfahrens (beispielsweise der Ölmalerei oder, spezi-

18. Paul Valéry: »Première Leçon du Cours de Poétique« (1937), in: ders.: *Œuvres*, hg. von Jean Hytier, Bd. 1, Paris 1957, S. 1340–1358, hier: S. 1342.

19. Ebd., S. 1343.

20. Vgl. dazu Jean-Luc Nancy: »Ein Maler malt keine Formen, wenn er nicht zuallererst eine Kraft malt, die sich der Formen bemächtigt und sie in eine Präsenz stellt. In dieser Kraft können die Formen ebenso gut verformt wie verwandelt werden. Stets ist das Bild eine dynamische und energetische Metamorphose. Sie beginnt diesseits der Formen und geht darüber hinaus.« (Jean-Luc Nancy: *Am Grund der Bilder*, Zürich, Berlin 2006, S. 42.)

21. Rosalind Krauss: »LeWitt in Progress«, in: *October* (1978) 6, S. 46–60, hier: S. 58. – Zur Produktionsästhetik der Concept (und Minimal) Art siehe ausführlich Mette Gieskes: *The Politics of System in the Art of Carl Andre, Sol LeWitt, and Vito Acconci, 1959–1975*, Diss. University of Texas at Austin 2006, Kap. 1, S. 14–97 (Andre), und Kap. 2, S. 98–201 (LeWitt).

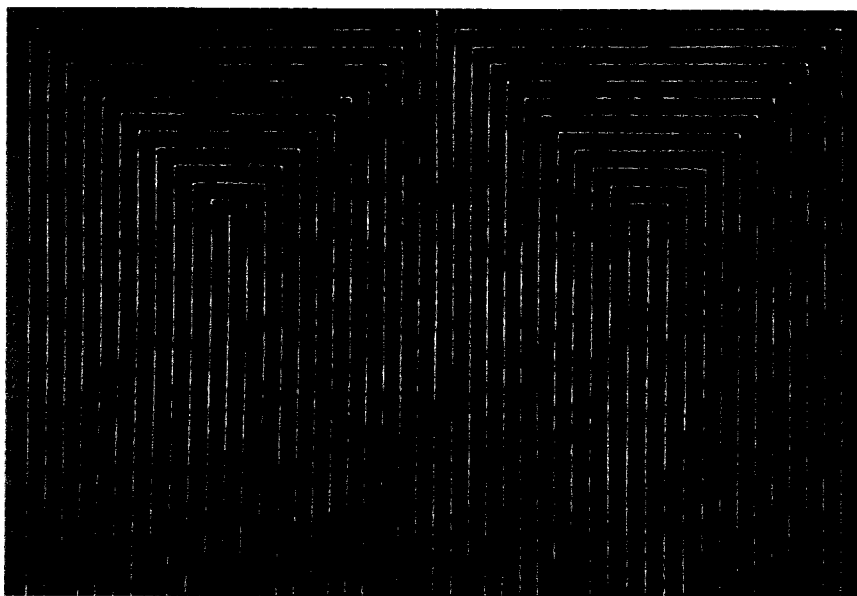


Abb. 4: Frank Stella, *The Marriage of Reason and Squalor II*, 1959, Lackfarbe auf Leinwand, 230,5 x 337,2 cm, New York, The Museum of Modern Art.

fischer noch, einer einzelnen Gattung, etwa des Stillebens), sondern vielmehr durch die Entwicklung einer *gänzlich neuen* Produktionsweise von Kunst, die mitunter einen neuen Kunstbegriff gleich mitproduzierte. Als Beispiele hierfür können etwa Georges Braques und Pablo Picassos Collagen, Marcel Duchamps Readymades oder, in der Nachkriegszeit, Warhols Siebdrucke dienen. In allen diesen Fällen wird der ›Formationsakt‹ zum eigentlichen ›Inhalt‹ der Werke. So verdankt sich die Collage der bildontologisch folgenreichen Entscheidung, die Bildfläche nicht nur als Erscheinungsort von Dingen zu begreifen, sondern zugleich als einen materiellen Grund, auf den man etwas kleben kann. Das Ready-made wiederum steht für den die Geschichte der Skulptur teilenden und die neue Gattung der Objektkunst mitbegründenden Akt, einen nur minimal modifizierten Alltagsgegenstand zum Kunstwerk zu erklären. Warhols Siebdrucke schließlich bestimmen das Bild als reproduktiv-serielle Inszenierung bereits vorhandener Bilder neu; die Ähnlichkeit zwischen Bild und Gezeigtem beruht hier nicht länger auf der mimetischen Darstellung, so wie es für die traditionelle Kunst gilt, sondern auf der Berührung von Vorbild und Abbild im Augenblick des Druckens.

Die Werkkomplexe Frank Stellas und Claes Oldenburgs, die ich zur genaueren Analyse der Materie/Form-Dynamik herausgreife, entstammen demselben künstlerischen Mikroklima der Stadt New York in den späten 1950er Jahren. Stella und Oldenburg reagierten beide auf die Malerei des *Abstrakten Expressionismus*, der sich damals auf dem Höhepunkt seiner Durchsetzung befand, und versuchten über ihn hinauszugehen, indem sie eine alternative künstlerische Praxis entwickelten. Allerdings waren ihre Wege dahin so divergent, dass deren Analyse es



Abb. 5: Frank Stella beim Malen von *The Marriage of Reason and Squalor II*, 1959, Vorlage aus dem Archiv des Autors.

erlaubt, zwei ganz unterschiedliche Ausprägungen der Materie/Form-Dynamik zu skizzieren.

Frank Stella war eine zentrale Figur im Übergang vom *Abstrakten Expressionismus* zur *Minimal Art*, deren regularisierte, geometrische Formsprache in unserem Zusammenhang zunächst kaum einschlägig erscheint. Stella gelang der künstlerische Durchbruch mit den *Black Paintings* aus den Jahren 1958/59 (Abb. 4). Nach Stella zielen sie darauf, eine bestimmte Bildidee in der Bildform unmittelbar anschaulich werden zu lassen: »Alles«, so Stella in einem Interview, »was man aus meinen Bildern herausbekommen soll [...], ist die Tatsache, dass man die ganze Idee ohne jede Verwirrung sehen kann. [...] Was man sieht, ist, was man sieht. [*What you see is what you see.*]²²«

›Was man sieht‹, so lässt sich Stellas Aussage paraphrasieren, ist eine bestimmte Idee der Bildproduktion. Worin liegt sie? Wie die Atelieraufnahme (Abb. 5) zeigt, fertigte Stella die *Black Paintings*, indem er gleichförmige Streifen dichter, unmodulierter schwarzer Farbe mit einem Anstreicherpinsel von entsprechender Breite auftrug und zwischen den Streifen die helle, ungrundierte Leinwand stehen ließ. Er begann außen und malte einen Streifen nach dem anderen, bis die Leinwand vollständig bedeckt war. Die Streifen sind Teile eines Musters und zugleich »Pinselwege auf Leinwand«, wie es Stellas Künstlerkollege Carl Andre formulierte.²³ Den Malakt unterteilte Stella in zwei distinkte Schritte. Er entwarf

22. Frank Stella in: Bruce Glaser: »Questions to Stella and Judd«, in: *Art News* 65 (1966), S. 55–61, hier: S. 58f.

23. Carl Andre: »Preface to Stripe Painting«, in: *Sixteen Americans*, hg. von Dorothy Miller, The Museum of Modern Art, New York 1959 (Kat. Ausst.), S. 76. – Andres kurzer Text begleitete die Erstpräsentation der *Black Paintings*. Die gewählte Formulierung (»His stripes are paths of brush on canvas«) dürfte bewusst auf die technischen Angaben bei Kunstwerken (z. B. »oil on canvas«) anspielen.

zunächst einen Bildplan, den er nachfolgend geradlinig und unter Verzicht auf jede *bravura* »mit der Technik und dem Werkzeug der Anstreicher«²⁴ ausführte. Die Zweiteilung begründete er wie folgt: »Es gibt in der Malerei zwei Probleme. Das eine ist, herauszufinden, was Malerei ist, und das andere ist, wie man ein Bild macht. Das erste ist, etwas zu lernen, das zweite ist, etwas zu machen.«²⁵ Stellas Aufspaltung des Malprozesses in einen kognitiven und einen handwerklichen Akt richtete sich gegen eine synthetisch begriffene Malweise, die aufgrund des schon Gemalten fortlaufend entscheidet, wie es weitergehen soll – eine Malweise, wie sie etwa Paul Cézanne perfektionierte (Abb. 6). Mit jedem neuen Pinselstrich tarierte Cézanne das Bildgefüge neu aus, um ihm jene schwebende »Harmonie« zu verleihen, auf die er zielte. Allmählich entstand daraus die »Modellierung« des Naturraums im Bild, die, wie Cézanne sich ausdrückte, aus der »Modulierung« der Farbe hervorging.²⁶ Stella hingegen modifizierte den vorab skizzierten und mit Bleistift auf die Leinwand übertragenen Bildplan während des Malens nicht mehr. Die additiv nebeneinandergesetzten Streifen treiben dem Bild Illusionismus und Plastizität aus, indem sie einen möglichen Tiefenraum gleichsam ausstreichen. Den flächigen Effekt verstärkte Stella durch die Behandlung des ungerahmt belassenen Bildkörpers. Er verwendete dicke, sechs Zentimeter tiefe Keilrahmen, führte aber nur die Leinwand, nicht jedoch die Streifen um die Kanten herum. Somit liegt das Bildmuster augenfällig nur auf der Vorderseite des voluminösen Bildkörpers und erscheint damit, wie Donald Judd bemerkte, wie eine von der Wand abgehobene »Scheibe«.²⁷ Überdies verband sich die von Stella gewählte Emailfarbe nicht mit der Leinwand, so wie es bei flüssigerer, einsickernder Farbe der Fall gewesen wäre. Vielmehr scheint sie gleichsam *vor* der Leinwand zu liegen, wodurch sie ihren eigenen (nicht illusionistischen, sondern tatsächlichen) Raum einnimmt.²⁸ Die Farbe verliert jene Immaterialität, die sie in der älteren Kunst und noch bei Cézanne besitzt und die ihr dort erlaubt, für alle Stofflichkeiten, sei es ein Stein, ein Baum oder der Himmel, eintreten zu können. Genau gegenteilig »exemplifizieren« die *Black Paintings* die Eigenschaften der Farbe selbst: den matten Glanz, die Dichte oder das Unbunte.²⁹

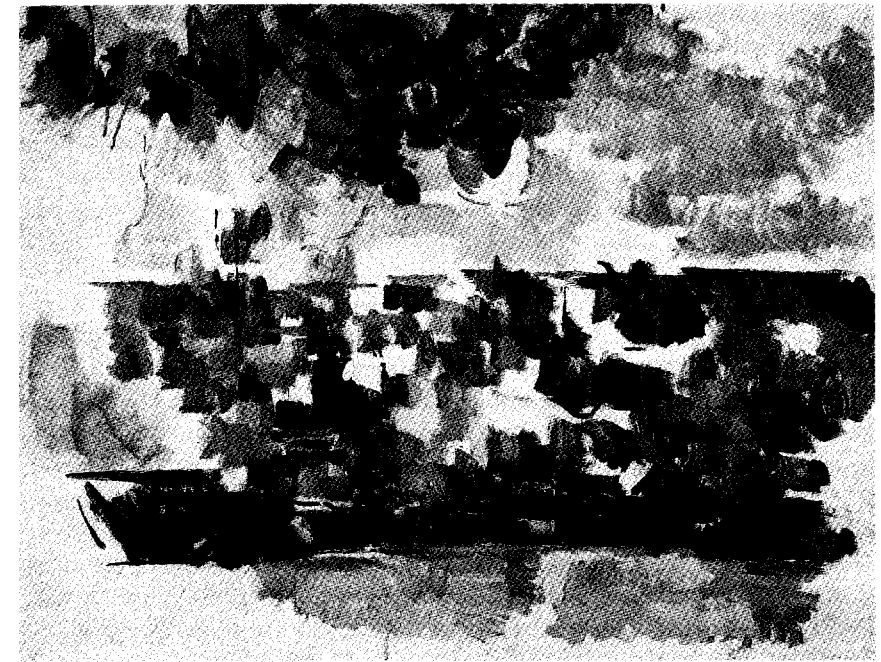


Abb. 6: Paul Cézanne, *Garten bei Les Lauves*, um 1906, Öl auf Leinwand, 65,4 x 80,9 cm, Washington, The Phillips Collection.

»Ich wollte nicht mit dem Pinsel zeichnen«, so Stella im bereits zitierten Interview. »Ich wollte die Farbe aus der Dose und auf die Leinwand bekommen. Ich kannte einen Angeber, der häufig über meine Bilder spottete, aber auch die Abstrakten Expressionisten nicht leiden konnte. Er sagte, sie wären gute Maler, wenn sie die Farbe nur so gut lassen könnten wie sie in der Dose war. Und genau das versuchte ich zu tun.«³⁰

Die »physischen Mittel« der Malerei vergegenwärtigen die *Black Paintings* folglich durch zweierlei Maßnahmen: einerseits durch die herausgestellten Materialien der rohen Leinwand und der unverändert belassenen Lackfarbe, andererseits durch eine Malweise, die ein Muster erzeugt, das als »Pinselweg« zugleich die Spur seiner Herstellung ist.

Obschon Stella deutlich zwischen der »Idee« und dem »Machen« eines Bildes unterschied, läuft beides letztlich wieder zusammen: Die »Idee« ist eine »Praxis«, deren Sinn nicht auf einer transzendenten, das Bild übersteigenden Ebene liegt, sondern in der Immanenz des *what you see is what you see*. Stellas Streifen führen, wie Carl Andre bemerkte, nicht ins Symbolische, sondern »nur in die Malerei«.³¹

am Main 1973, S. 62–66: »Exemplifikation« liegt vor, wenn etwas auf diejenigen Eigenschaften verweist, die es selbst hat.

30. Frank Stella in Glaser: »Questions to Stella and Judd«, a.a.O., S. 58.

31. Andre: »Preface to Stripe Painting«, a.a.O., S. 76.

24. Frank Stella: »Text einer Vorlesung am Pratt Institut«/»Text of a Lecture at the Pratt Institute«, in: *The Writings of Frank Stella/Die Schriften Frank Stellas*, hg. von Franz-Joachim Verspohl u.a., Jena, Köln 2001, S. 8f., hier: S. 8 (Übersetzung modifiziert).

25. Ebd. (Übersetzung modifiziert).

26. »Man sollte nicht modellieren sagen, man sollte *modulieren* sagen. [...] Es gibt keine Linie, es gibt keine Modellierung, es gibt nur Kontraste. Diese Kontraste werden aber nicht von Schwarz und Weiß hervorgebracht, sondern von der farblichen Empfindung. Aus der richtigen Beziehung zwischen den Farbtönen ergibt sich die Modellierung. Wenn sie harmonisch nebeneinander gesetzt werden und alle vorhanden sind, modelliert sich das Bild von selbst.« (Paul Cézanne, zit. in: Emile Bernard: »Paul Cézanne (1904)«, in: *Conversations avec Cézanne*, hg. von Michael Doran, Paris 1978, S. 30–42, hier: S. 36.)

27. Donald Judd in: Glaser: »Questions to Stella and Judd«, a.a.O., S. 60; zur Funktion der dicken Keilrahmen siehe Stellas eigene Äußerungen ebd.

28. Zur Ersetzung des illusionierten durch tatsächlichen Raum in den *Black Paintings* siehe Juan José Lahuerta: »Der Raum der Malerei«, in: *Frank Stella*, hg. von Hubertus Gäßner und Christoph Vitali, Haus der Kunst, München 1996 (Kat. Ausst.), S. 51–62, bes. S. 58f.

29. Vgl. Nelson Goodman: *Sprachen der Kunst. Ein Ansatz zu einer Symboltheorie*, Frankfurt

Unter den Bedingungen des modernistisch verflachten Bildraums zielte Stella »Praxis« auf die Erneuerung dessen, was er ihren »working space« nannte. Nach Stella besteht das Ziel der Kunst darin, Raum zu schaffen – einen Raum, in dem nicht nur die Dinge, sondern vor allem *die Kunst selbst* sich entfalten kann.³² Da Stella den Bildillusionismus der älteren Kunst weder wiederherstellen konnte noch wollte, etablierte er den *working space* nicht wie die klassisch-illusionistische Malerei *hinter* der Bildoberfläche, sondern *auf* ihr: im malenden Durchmessen ihres Gevierts sowie im minimalen Raum zwischen der Leinwandfläche und der Farbdicke.

Die Form dynamisiert sich in den *Black Paintings* folglich auf zweifache Weise. Zum einen geschieht es durch die Materie/Form-Spannung, die sich zwischen »exemplifizierter« Dosenfarbe und der Generierung eines abstrakten Musters aufbaut. Sie dynamisiert sich aber auch im Muster selbst. Denn dieses liquidiert das hierarchische Verhältnis von Teil und Ganzem, das für die gesamte Tradition des neuzeitlichen Tafelbildes und selbst noch für Cézanne bestimmend war. Stellas *Black Paintings* sind rekursive Systeme, in denen die Wiederholung der Elemente die Struktur generiert – wobei es gleichgültig ist, ob man von der Bildfläche ausgeht, welche die Form der Streifen definiert, oder von den Streifen, aus denen sich die Fläche zusammensetzt. Im Bildmuster gehen *stasis* und *dynamis* in einer Weise ineinander auf, die für die *Minimal Art* kennzeichnend werden sollte.

Zur selben Zeit wie Stella seine *Black Paintings* und ebenfalls in New York entwickelte Claes Oldenburg die Werkgruppe der *Ray Guns*, die sich formal und konzeptuell kaum stärker von Stellas Gemälden unterscheiden könnten. Stellas regularisierter Bildidee steht ein Werkkomplex gegenüber, dessen Konzept sowie dessen einzelne Objekte Form und Formlosigkeit, Formation und Deformation ineinanderfließen lassen (Abb. 7). Den Namen erhielten die *Ray Guns*, deren Sammlung und Katalogisierung Oldenburg ab 1959 betrieb, von den Laserpistolen, mit denen die Science-Fiction-Helden in den US-amerikanischen Comics seit den 1930er Jahren und später in den entsprechenden Filmen hantierten. Seine *Ray Guns* sind allerdings keine Hightech-Waffen, sondern lediglich mehr oder minder amorphe Klumpen, die Oldenburg irgendwo aufas, von Dritten erhielt, zuweilen modifizierte (beispielsweise durch Bemalen) oder in seltenen Fällen selbst herstellte. Um in die Sammlung aufgenommen zu werden, mussten sie lediglich das Kriterium erfüllen, dass zwei ungefähr im rechten Winkel zueinander stehende Schenkel zu erahnen waren. Selbst der Dingcharakter war keine zwingende Voraussetzung: Parallel zur Sammlung der gefundenen Objekte legte Oldenburg ab 1976 eine Fotodokumentation an, die solche *Ray Guns* aufnahm, die für den Transport zu fragil waren oder gar nicht bewegt werden konnten, da es sich um Pfützen, Abdrücke im Asphalt oder Ähnliches handelte

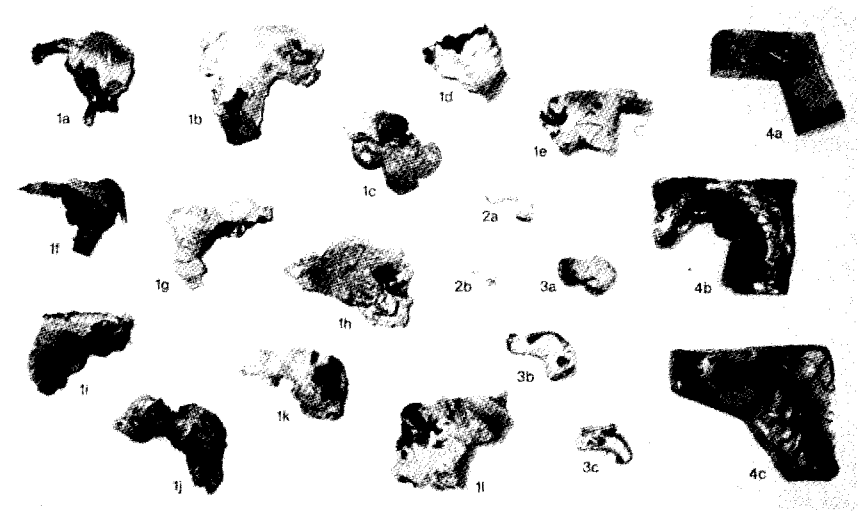


Abb. 7: Claes Oldenburg, *Ray Guns*, 1960–64, Vitrine I des *Mouse Museum/Ray Gun Wing*, verschiedene Materialien und Abmessungen, Wien, Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig.

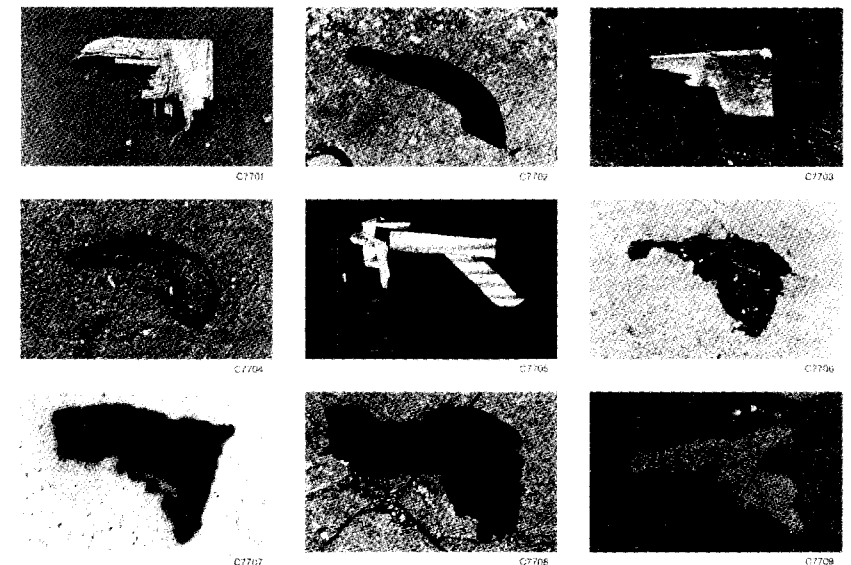


Abb. 8: Claes Oldenburg, *Certified Ray Guns*, 1977, Fotografien (Fotograf: Tom Van Eynde), Teil eines Aktenordners im *Mouse Museum/Ray Gun Wing*, Wien, Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig.

32. Frank Stella: »Working Space«/»Arbeitsraum« (The Charles Eliot Norton Lectures at Harvard University, 1983/84), in: *The Writings of Frank Stella/Die Schriften von Frank Stella*, a.a.O., S. 11–145, hier: S. 15.

hier die Frage, ob die ›Materie‹ überhaupt ›Form‹ und das Ding den Status eines Artefakts besitzt.

Den ereignishaften Augenblick, in dem etwas in ein anderes umschlägt, bestimmte Oldenburg als einen Augenblick ›erhöhter Sensibilität‹. Diese Sensibilität werde, so hoffte er, den Begriff der Kunst zerstören und den Objekten ihre Kraft zurückgeben. Die Magie, die dem Universum innewohne, würde wiederhergestellt sein und die Menschen in sympathetischem religiösem Austausch mit den sie umgebenden Dingen stehen. »Sie [die Menschen, M. L.] werden sich nicht mehr von ihnen geschieden fühlen, und das Schisma zwischen beseelt und unbesetzt wird aufgehoben sein.«³⁹ Negativ zielte Oldenburgs ›totale Analogisierung‹ also darauf, die Ordnung der Dinge kollabieren zu lassen, positiv aber darauf, eine neuartige Einheit zwischen den Dingen sowie zwischen Mensch und Ding zu stiften.⁴⁰ Obschon sich in Oldenburgs Unternehmung die Entformung der Form und die Formwerdung des Unförmigen wechselseitig voraussetzten, zeigen Oldenburgs Worte, dass er nicht dem Pol absoluter Unförmigkeit zustrebte, sondern vielmehr die Vision einer Form entwickelte, die eine universale Teilhabe zu stiften vermag. Alles, was das minimale Formprinzip des ›universalen rechten Winkels‹⁴¹ auch nur annähernd aufwies, wurde aufgenommen, und alle diejenigen treten in ›sympathetischen Austausch‹ mit diesen Objekten, die darin jene basale Formqualität zu entdecken wissen. Indem die Dinge *Ray Gun* werden, gewinnen sie Form, und indem sie Form gewinnen, werden sie *Ray Gun* – ein Umschlag, der den Künstler wie auch den Betrachter einschließt, da sie es sind, die ihn vollziehen.

Damit ist auch der Abstand zu Georges Batailles (Anti-)Begriff des ›informe‹ markiert, mit dem die *Ray Guns* in Zusammenhang gebracht worden sind.⁴² Oldenburgs *Ray Gun* ist Batailles ›informe‹-Begriff darin nahe, eine Kategorie zu entwerfen, die eine ordnungs- und klassifikationszersetzende Kraft freisetzen sollte. Sowohl Bataille als auch Oldenburg setzten dabei auf die Subversion der Differenz- und Bestimmungsqualitäten der Form. Entsprechend suchte Bataille nach einem Begriff, der, wie er es formulierte, »zur Deklassierung des allgemeinen Anspruchs dient [...], dass jedes Ding seine Form habe«.⁴³ Der entscheidende Unterschied liegt nun aber im Resultat der formzersetzenden Aktivität. Während Bataille die Behauptung aufstellte, »dass das Universum nichts gleicht und reine *Formlosigkeit* ist«,⁴⁴ versuchte Oldenburgs *Ray-Gun*-Projekt aufzuweisen, dass alles allem gleicht – und zwar aufgrund der Ähnlichkeit in der *Form*.

Holzschnittartig formuliert, steht Batailles Kampfbegriff des ›informe‹ im Zeichen des Zerreißens und des Todes, Oldenburgs animistischer Universalismus hingegen im Zeichen des Zusammenführens und des Lebens: »Der Slogan von RAYGUN ist ›vernichte-erleuchte‹ [*annihilate-illuminate*]. RAYGUN ist zugleich destruktiv und kreativ.«⁴⁵

Mit dem poetisch-metamorphotischen Verfahren der *Ray Guns* vollzog Oldenburg eine radikale Neubestimmung künstlerischer ›Formation‹. Was er in erster Linie zu finden hatte, war eine Form, welche die Transformationsdynamik der Objekte in Gang setzte – mit anderen Worten: eine Form, die den Aspektwechsel ermöglichte, ja mehr noch, ihn *produzierte*.⁴⁶ Oldenburgs Lösung bestand darin, den Akt der ›Formation‹, mit Ausnahme der wenigen selbst hergestellten oder modifizierten *Ray Guns*, von der Objektgestaltung abzuziehen und auf die Aktivität des Sammelns und Archivierens zu verlagern. Indem er sich hauptsächlich um Vitrinen und Kästen, Fotodokumentationen und Registernummern kümmerte, überließ er die Objekte der Eigendynamik ihres Schillerns zwischen ›Gemachtem‹ und ›Gefundenem‹, formloser Materie und Artefakt. Schillernd war somit auch Oldenburgs eigene Tätigkeit. Denn einerseits schien es, als wolle er in die Genese der *Ray Guns*, also in jenen Umschlag in ein qualifiziertes Objekt, nicht eingreifen, sondern ihn lediglich geschehen lassen. Doch andererseits waren es nicht einfach die intrinsischen Qualitäten der Objekte, die zum Umschlag führten. Vielmehr geschah dies häufig erst aufgrund von Oldenburgs Zusammenstellung. Erst im Vergleich untereinander, den die Gruppenpräsentation provoziert, wird an manchem Klumpen jener halbwegs rechte Winkel erkennbar, der ihn als *Ray Gun* qualifiziert.⁴⁷ Dem Schillern der Objekte zwischen Formlosigkeit und Form entspricht somit das Schillern von Oldenburgs Tun, das die *Ray Guns* zugleich *fand* und *machte*.⁴⁸

Form hervorbringen, so Oldenburg, sei der einzige menschliche Akt, der überhaupt Konsequenzen habe. Dieser Akt, der mit der Kunst gleichzusetzen sei, könne viele Gestalten annehmen – auch solche, die bislang noch nicht durch den Namen der Kunst geehrt worden seien.⁴⁹ Wie Oldenburgs Rede von den *noch*

45. Claes Oldenburg (1960), zit. in: Bruggen: *Claes Oldenburg. Mouse Museum/Ray Gun Wing*, a.a.O., S. 7. – Die Differenzen zwischen Batailles und Oldenburgs Absichten werden offensichtlich, wenn man Georges Didi-Hubermans glänzende Analyse von Batailles Beiträgen zur Zeitschrift *Documents* heranzieht: Georges Didi-Huberman: *La Ressemblance Informe ou le Gai Savoir selon Georges Bataille*, Paris 1995, *passim* und besonders S. 372–374. Zum Problem des Verhältnisses von Klassifikation und Ähnlichkeit bei Bataille siehe auch: Carolin Meister: »Documents. Zur archäologischen Aktivität des Surrealismus«, in: Knut Ebeling; Stefan Altekamp (Hg.): *Die Aktualität des Archäologischen in Wissenschaft, Medien und Künsten*, Frankfurt am Main 2004, S. 283–305.

46. Vgl. Bezzel: »Aspektwechsel«, a.a.O., S. 73.

47. Vgl. Bruggen: *Claes Oldenburg. Mouse Museum/Ray Gun Wing*, a.a.O., S. 10.

48. Zu dem für die Poetik der modernen Kunst zentralen Bezug zwischen Machen und Finden siehe: Richard Shiff: *Cézanne and the End of Impressionism. A Study of the Theory, Technique, and Critical Evaluation of Modern Art*, Chicago 1984, »Conclusion. Making a Find«, S. 222–230.

49. Claes Oldenburg, Statement von 1967, zit. in: Lee: »Interview with Claes Oldenburg«, a.a.O., S. 27.

39. Claes Oldenburg: *Store Days. Documents from The Store (1961) and Ray Gun Theatre (1962)*, New York 1967, S. 60.

40. Zum positiven/negativen Potenzial der Analogie vgl. Barbara Maria Stafford: *Visual Analogy. Consciousness as the Art of Connecting*, Cambridge, Mass. 1999, S. 8–10.

41. Bruggen: *Claes Oldenburg. Mouse Museum/Ray Gun Wing*, a.a.O., S. 10.

42. Dies geschah insbesondere durch Yve-Alain Bois und Rosalind Krauss in ihrem Ausstellungs- und Katalogprojekt *L'informe*: Yve-Alain Bois: »Ray Guns«, in: ders.; Rosalind Krauss: *L'informe. Mode d'emploi*, Centre national d'art et de culture Georges Pompidou, Paris 1996 (Kat. Ausst.), S. 166–174.

43. Georges Bataille: »Informe«, in: *Documents* 1 (1929) 7, S. 382.

44. Ebd. (Hervorhebung im Original.)

nicht legitimierten künstlerischen Formen verdeutlicht, wird Kunst zu einem fortlaufenden Ausloten der Möglichkeitsbedingungen künstlerischer Form. Dies aber gilt nicht nur für Oldenburg, sondern für alle hier diskutierten Beispiele. Es ist das Prinzip der modernen Kunst.