

skulptur projekte münster 07

Herausgegeben von
Brigitte Franzen, Kasper König, Carina Plath

für das LWL-Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte
(Westfälisches Landesmuseum), Münster, Direktor: Hermann Arnhold

Verlag der Buchhandlung Walther König, Köln

Theatricality / Michael Fried

Den Begriff der *Theatralität* / *Theatricality* entwickelte Michael Fried in einer Kritik der Minimal Art, die 1967 unter dem Titel *Art and Objecthood* erschien (1). Der Begriff sollte jene Merkmale zusammenfassen, die minimalistische Werke inferior, ja, zum „Gegensatz von Kunst“ werden ließen (2). Von Kunstwerken erwartet Fried, wie seine Würdigung Anthony Caros zeigt, die Aufhebung ihrer Objektivität durch Form. Die syntaktische Verbindung der einzelnen Elemente führe bei Caros Skulpturen zur Illusion abstrakter Modalitäten, beispielsweise der Schwerelosigkeit. Die Erfahrung dieser Modalitäten habe keinerlei subjektiven Einschlag, da der situativ eingebundene Blick des Betrachters von der Skulptur gleichsam neutralisiert werde: Ein einziger Blick aus jeder möglichen Perspektive reiche aus, um das Werk in seiner ganzen Tiefe und Fülle zu erfahren. Auf diese Weise gelinge der Kunst die Herstellung einer „andauernden und zeitlosen Gegenwart“ (3). Diese transzendente Kraft der Kunst wurde gemäß Fried durch die bloß buchstäbliche, konkrete Gegenwart der minimalistischen Objekte zerstört. Frieds Kritik richtete sich insbesondere gegen Robert Morris, der in seinen *Notes on Sculpture* genau die von Fried abgelehnte Situationsgebundenheit der Kunsterfahrung stark machte (→ Situation). Die Arbeiten nähmen, so Morris, die Beziehungen aus der Arbeit heraus und machten sie „zu einer Funktion von Raum, Licht und Gesichtsfeld des Betrachters“ (4). Inhalt der Erfahrung sollten weniger die inneren Bezüge der Skulptur sein (die ja tatsächlich bis zum Einswerden von Form und Objekt minimiert waren), als vielmehr eine „erweiterte Situation“, die Skulptur, Umräum und Betrachter einschließt und die „körperliche Teilnahme“ des letzteren einfordert (5). Morris' Thematisierung der Dauer der Erfahrung kritisiert Fried als „paradigmatisch theatralisch“, da das Theater jene Kunstform sei, die den Betrachter mit der Endlosigkeit einer „zugleich heranrückenden und zurückweichenden“ Zeit konfrontiere (6). Im Kern zielt der Vorwurf der Theatralität auf den phänomenologischen Zugang zur Kunst, der unter Künstlern und Kritikern dieser Zeit weit verbreitet war (7).

In einem wörtlicheren Sinne theatralisch werden Werke der Minimal Art jedoch durch ein weiteres von Fried kritisiertes Merkmal, das er Bühnenpräsenz nennt. Die geometrischen Objekte Morris', Donald Judds und vor allem Tony Smiths wiesen einen latenten Anthropomorphismus auf, der dazu führe, dass man von ihnen „bedrängt“ werde wie von der „stummen Gegenwart einer anderen Person“ (8). Damit widersprach Fried der Selbsteinschätzung beispielsweise Judds, der die „Spezifität“ seiner Skulpturen gerade darauf hin anlegte, über ihre bloße Sichtbarkeit

hinaus keinerlei Zeichencharakter zu haben (9). Er widersprach jedoch auch gewissermaßen sich selbst, da der kritisierte Anthropomorphismus ein illusionistisches, ja expressives Moment an der Minimal Art anerkannte, das er ihr aufgrund der Gleichsetzung von Form und Objekt zugleich absprach.

Frieds Kritik der Minimal Art erfolgte vor dem Hintergrund eines kunsttheoretischen und kunstgeschichtlichen Argumentes, das er in den folgenden Jahren auf die gesamte Moderne ausweitete. Der Gegensatz zwischen *Theatralität/Theatricality* und *Versunkenheit/Absorption* (wie Fried den positiven Gegenpol der Kunsterfahrung nannte) wurde in Monografien zur Kunst des 18. Jahrhunderts, zu Gustave Courbet und Edouard Manet zum ebenso künstlerischen wie moralischen Grundkonflikt der Moderne erklärt (10). Die hier entfaltete These lautet wie folgt: Im 18. Jahrhundert bilde sich die Grundkonvention heraus, dass Kunstwerke für die Betrachtung geschaffen seien. Der intentionale Betrachterbezug habe zur Folge, dass künstlerische Strategien entwickelt werden müssten, das Werk in sich versunken erscheinen zu lassen. Erst die Versunkenheit des Werkes in sich selbst erzeuge die Fiktion der Nichtexistenz des Betrachters und erst diese wiederum ermögliche der Kunst die Existenz in jener „andauernden und zeitlosen Gegenwart“, die Fried als Kriterium künstlerischen Gelingens ansieht. Ob im Verweben von kunstkritischen, kunsttheoretischen und kunstgeschichtlichen Argumenten eher die Stärke oder aber die Schwäche von Frieds Argumentation liegt, ist in der Fried-Rezeption umstritten.

Michael Lüthy

[1] Michael Fried, „Art and Objecthood“, in: *Artforum*, 5, Nr. 10 (1967), S. 12–23, wiederabgedruckt in: Ders., *Art and Objecthood. Essays and Reviews*, Chicago 1998, S. 148–172. Deutsch: Ders., „Kunst und Objekthaftigkeit“, in: Gregor Stemmrich (Hrsg.), *Minimal Art. Eine kritische Retrospektive*, Dresden/Basel 1995, S. 334–374.

[2] Ebd., S. 342.

[3] Ebd., S. 357 und S. 365f.

[4] Robert Morris, „Notes on Sculpture“, Part 2, in: *Artforum*, 5, Nr. 2 (1966), S. 20–23. Deutsch: Ders., „Anmerkungen zur Skulptur“, Teil 2, in: Stemmrich 1995, S. 100–109, hier: S. 105.

[5] Ebd., S. 103. – Beide Passagen von Morris' Text werden von Fried zitiert (S. 342f).

[6] Fried in Stemmrich 1995, S. 365.

[7] So die überzeugende These von Richard J. Williams, in: *After modern sculpture. Art in the United States and Europe 1965–70*, Manchester 2000, S. 30.

[8] Fried in Stemmrich 1995, S. 345f.

[9] Donald Judd, „Specific Objects“, in: *Arts Yearbook*, 8 (1965), S. 74–82. Deutsch: Ders., „Spezifische Objekte“, in: Stemmrich 1995, S. 59–73.

[10] Michael Fried, *Absorption and Theatricality. Painting and Beholder in the Age of Diderot*, Berkeley/Los Angeles/London 1980; ders.: *Courbet's Realism*, Chicago 1990; ders.: *Manet's Modernism, or, The Face of Painting in the 1860s*, Chicago 1996.