

Specific Relations

Zum Anthropomorphismus zeitgenössischer post-minimalistischer Skulptur

Specific Relations

Zum Anthropomorphismus zeitgenössischer post-minimalistischer Skulptur

Diplomarbeit zur Erlangung des akademischen Grades Mag.a art.

Studienrichtung Kunst und kommunikative Praxis

eingereicht bei Univ.-Prof. Mag.phil. Dr.phil. Eva Kernbauer

Abteilung Kunstgeschichte, Institut für Kunstwissenschaften, Kunstpädagogik und
Kunstvermittlung, Universität für angewandte Kunst Wien

Maria Föbl

Matrikelnummer 0202019

September 2015

Ich erkläre hiermit, dass ich die Diplomarbeit selbstständig verfasst, keine anderen als die angegebenen Quellen und Hilfsmittel benutzt und mich auch sonst keiner unerlaubten Hilfen bedient habe, dass diese Diplomarbeit weder im In- noch Ausland (einer Beurteilerin / einem Beurteiler zur Beurteilung) in irgendeiner Form als Prüfungsarbeit vorgelegt wurde, dass dieses Exemplar mit der beurteilten Arbeit übereinstimmt.

17. September 2015

Dank

Mein herzlicher Dank gilt Eva Kernbauer für die Betreuung der wissenschaftlichen Diplomarbeit, und Tanja Widmann für die Begleitung meiner künstlerischen Praxis während des Studiums und in der Diplomphase. Außerdem gilt er Barbara Putz-Plecko und Frank Müller, für die oft unkomplizierte Unterstützung mit dem Studium verbundener Vorhaben. Danke meinen Freunden und Freundinnen für ihr Verständnis, insbesondere Josef Christian Mader, Magda Barthofer, und Michaela Müllner für ihre inhaltliche, und praktische Unterstützung. Ich danke meinen lieben Eltern Alois und Theresia Föbl.

Inhaltsverzeichnis

1.	Einleitung	1
2.	Stehend, ragend, Hüllen tragend. <i>Stelen</i> von Isa Genzken	8
2.1.	Doppelte Setzung	10
2.2.	Belebung unter dem Vorzeichen der Vermenschlichung	12
2.3.	Fragen der Wahrnehmung	14
3.	Die Objekte der Minimal Art	16
3.1.1.	Intentionen	16
3.1.2.	Ergebnisse	18
3.1.3.	Erfahrung	20
4.	Autonomie-Frage	23
4.1.	Autonomie-Problem	23
4.2.	Rezeptionsästhetik	28
4.2.1.	Doppelte Lesbarkeit des Objekts	28
4.2.2.	Wechselseitige Konstituierung von Betrachtersubjekt und Kunstobjekt	29
5.	Instrumente und Aspekte des Umwandelns bei Isa Genzken	32
5.1.	Belebung und Beseelung	33
5.2.	Widmung an FreundInnen / Netzwerk	37
6.	Post-minimalistische Quasi-Subjekte. Eine neue ästhetische Konvention?.....	42
7.	Subjektivität im Postfordismus	45
7.1.	Leben und Arbeiten in den Kontrollgesellschaften	45
7.2.	Kapitalismus als normativer Rahmen	47
7.3.	Das ästhetische Modell	49
7.4.	Risiken performativer Produktion	52
7.5.	Post-Minimal als Postfordismus-Kritik	54
8.	<i>Es geht schon. Klassentreffen</i> von Nairy Baghramian	55
8.1.	Aspekte der Umwandlung	57
8.2.	Raumbezug, BetrachterInnenkonzeption, Bezugssysteme.....	58
8.3.	Spannung und Distanziertheit als Reaktion auf Erfordernisse des Marktes?.....	59
8.3.1.	Avatare	60
8.3.2.	<i>Bloß weil ich friere...</i>	63
9.	Conclusio: <i>Specific Relations</i>	65
10.	Anhang	71
10.1.	Literaturverzeichnis	71
10.2.	Abbildungsverzeichnis	76

Einleitung

Die in den vergangenen Jahren gestiegene Bedeutung der Belebung und Beseeltheit an sich lebloser ästhetischer Objekte lässt sich nicht nur an den Tieren und Comicfiguren ermessen, die zuletzt auf mehr oder weniger versteckte Weise schalkhaft von Leinwänden herunter, oder aus Objekten hervor lugten. Auch *der menschliche Faktor* gewann in den letzten Jahren wieder deutlich an Interesse. Das zeigt unter anderen die Ausstellung *The Human Factor* 2014 in der Londoner Hayward Gallery.¹ Warum ist es wieder so wichtig, dass die Artefakte mit Leben erfüllt seien? Beim Versuch der Beantwortung dieser Frage liegt der Fokus aber nicht auf solchen explizit den Menschen darstellenden Arbeiten, wie es bei *The Human Factor* großteils der Fall war, sondern auf solchen, wo das Menschliche versteckt hervorlinst, als wäre es etwas Verbotenes. Damit sind, noch genauer, skulpturale Arbeiten gemeint, bei denen die Belebung eines ausgerechnet minimalistischen Formenvokabulars unter dem Vorzeichen der Vermenschlichung geschieht. Warum ausgerechnet?

Eine Gruppe amerikanischer Künstler hatten in den 1960er Jahren eine Form von Skulptur entwickelt, die sich gegen den Idealismus moderner Kunst bis zu jenem Zeitpunkt richtete. Besonders der abstrakte Expressionismus als Ausdruck einer Künstlersubjektivität sei eigentlich nicht mitteilbar. Die minimalistischen Kuben, Quader, Bodenplatten oder Leuchtstoffröhren bejahten die Mittel industrieller Produktion und suchten durch möglichst einfache Mittel der Komposition, wie etwa Wiederholung, jeden Verweis auf eine höhere, außerhalb des Objekts liegende Bedeutung auszuschließen.

Das minimalistische Objekt sollte vollständig frei von den legitimierenden Ansprüchen eines Subjektes sein, und war daher essentiell nicht-relational und nicht-metaphorisch. Es sollte in keiner Art und Weise auf den Menschen bezogen sein (z.B. durch Spuren des Herstellungsprozesses), oder ihn gar darstellen (z.B. durch Spannung oder Anordnung seiner Teile). Es sollte nicht als Behälter für eine Idee, oder ein Ideal fungieren, sondern den Betrachtenden vielmehr verunmöglichen, durch es in einen metaphorischen Raum überzugehen. Das minimalistische Objekt sollte nicht mehr und nicht weniger, als objektiv - d.h. im buchstäblichen Raum präsent - sein, und den/die BetrachterIn seiner/ihrer eigenen Rolle in der Bedeutungsproduktion gewahr werden lassen.

¹ Siehe: Rugoff, Ralph (Hg.), *The Human Factor: The Figure in Contemporary Sculpture*. Ausstellungskatalog, London: Hayward Publishing 2014.

Zwei zeitgenössischen künstlerischen Arbeiten gilt mein besonderes Interesse; durch sie und an ihnen entlang hat sich meine Fragestellung entwickelt. Auf beide trifft zu, dass sie einen formalen Bezug zur Minimal Art aufweisen, obwohl sie dieser nicht gleichen, oder sich inhaltlich gezielt mit ihr auseinander setzen. Beide scheinen aber mit einer Schwäche des Minimalismus - der Frage, ob die Objekte nun anthropomorph seien oder nicht - zu spielen, und durch ihre jeweiligen Umwandlungen Bedeutung zu generieren.

Das sind zum einen Isa Genzken's *Stelen* (1998-2000), die sich beharrlich als sowohl architektonisch als auch anthropomorph lesen lassen. Sie werden nie einzeln, sondern in Gruppen jeweils unterschiedlicher Zusammensetzung ausgestellt. Doch tragen die einzelnen Objekte Eigennamen, welche den Vornamen oftmals befreundeter KünstlerInnen bzw. Personen aus dem künstlerischen Umfeld Genzken's entsprechen.

Auch die Skulpturengruppe *Klassentreffen* (2008) von Nairy Baghramian, setzt sich gewissermaßen aus Individuen zusammen. Die einzelnen, modernem Interiör ebenso wie orthopädischen Behelfen ähnelnden Objekte tragen auch hier individuelle Titel, welche sich wiederum zweideutig, einerseits auf eine formale Eigenschaft des jeweiligen Objektes beziehen, andererseits im Sinne der Beschreibung eines Typus anthropomorph konnotiert werden können (z.B. "Spanner", oder "Fähnchen im Wind") und wohl auch sollen.

Beide Arbeiten bleiben in ihren Bezügen vielfältig: Sie führen die Assoziation mit der menschlichen Figur zwar bewusst herbei, lassen sich jedoch nicht daraufhin festlegen. Sie sind nicht das eine oder das andere, sondern notwendig beides und keines von beiden. Beide gehen unbefangen mit der "Anthropomorphismus-Regel" der Minimalisten um: Genzken, indem sie die hohen Quader in farbiges Schalungsmaterial hüllt, und so Kleidung andeutet. Baghramian's Objekte dagegen scheinen durch die Anordnung ihrer Teile in Spannung zu stehen, und erinnern an das Muskelspiel des Menschen.

Diese "unreine Form" der Verbindung eines deutlichen formalen Bezugs auf die Minimal Art mit der Andeutung menschlicher Züge sieht Isabelle Graw nunmehr zu einer ästhetischen Konvention geronnen.² Wenn dem so ist, welche Gründe können dafür angenommen werden? Weshalb wird hierbei formal ausgerechnet auf die anti-relationale Rhetorik der Minimal Art angespielt?

² Graw, Isabelle, "Introduction. When Objecthood Turns into Subjecthood", in: Dies. Birnbaum, Daniel; Hirsch, Nikolaus (Hg.), *Art and subjecthood: the return of the human figure in semiocapitalism*. Berlin: Sternberg Press 2011. S. 15f.

Diese minimalistische Form verweist auf eine Debatte rund um die Autonomie ästhetischer Objekte, welche die Frage nach den Idealen, der Widerständigkeit und letztlich nach der Bedeutung von Kunst verhandelt. Diese Debatte setzt kunsthistorisch bei Michael Frieds Kritik an der Warenförmigkeit der Objekte der Minimal Art ein, im Zuge derer er diesen Objekten auch einen latenten Anthropomorphismus vorwirft, dessen Bedeutung und Verborgtheit er "unheilbar theatralisch" nennt.³ Je effektiver aber die natürliche äußere Umgebung bereits als Theater fungiere, desto überflüssiger würden die Werke der Minimal Art, da sie einem dieselbe, und keine darüber hinausgehende Erfahrung im Innenraum ermöglichen.⁴ Kunst ohne Leben, Kunst die den/die BetrachterIn braucht, da sie sich in ein Verhältnis zu ihm/ihr setzt, drohe, zur Ware und in die Bedeutungslosigkeit zu verfallen. Sie bringe dadurch das Betrachter-Subjekt um seine Erkenntnis. Eine solche Kunst sei somit nicht nur ein ästhetisches, sondern darüber hinaus vor allem ein ethisches Problem, so Theodor W. Adorno.⁵

Dagegen argumentiert Juliane Rebentisch, dass die Einbeziehung des Betrachters keinesfalls einer konsumierenden Verfügungsgewalt über das Objekt gleichkomme. Vielmehr finde die ästhetische Erfahrung, die in diesem Konzept den traditionellen Werkbegriff ersetzt, *notwendig* zwischen den beiden Polen des Subjekts und des Objekts statt, und verfüge die *ästhetische* Subjektivität über eine Eigenlogik, die den "empirischen Subjekten" keine Gefahr, sondern im Gegenteil eine wesentliche Möglichkeit sei.⁶ Ästhetische Erfahrung vollziehe sich, so die Philosophin, in einem Prozess zwischen Objekt und Subjekt, der beide verwandelt.⁷ Wichtig ist, dass die Bedeutungsproduktion zwischen den beiden Polen geschieht, da sie weder vom Betrachter/von der Betrachterin gemacht, noch vom Kunstobjekt verbürgt wird. Dem Objekt - und dies versteht Rebentisch als strukturellen Zug *aller* genuin ästhetischen Erfahrung - ist eine Nicht-Verfügbarkeit, ähnlich der eines Subjektes, eigen.⁸ Was sie anhand der minimalistischen Objekte erarbeitet, gilt demnach keineswegs nur für diese, sondern für alle Kunst. Welche Bedeutungen ergeben sich vor diesem Hintergrund für die von Graw konstatierte ästhetische Konvention spezifisch minimalistischer Formen mit menschlichen

³ Fried, Michael, "Kunst und Objekthaftigkeit", 1967, in: Stemmrich, Gregor (Hg.), Minimal Art. Eine kritische Retrospektive. Dresden, Basel: Verlag der Kunst 1995. S. 349.

⁴ Ebd. S. 350-353.

⁵ Adorno, Theodor W., "Entkunstung der Kunst; Zur Kritik der Kulturindustrie", in: Ders., Adorno, Gretel; Tiedemann, Rolf (Hg.), Ästhetische Theorie. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1973. S. 32-35.

⁶ Rebentisch, Juliane, „Autonomie? Autonomie!. Ästhetische Erfahrung heute“, in: Sonderforschungsbereich 626 (Hrsg.): Ästhetische Erfahrung: Gegenstände, Konzepte, Geschichtlichkeit, Berlin 2006.

⁷ Ebd. Absatz 7.

⁸ Ebd.

Zügen? Zur Abgrenzung: dieser Begriff der Handlungsmacht, und dass Objekte diese hätten, schrammt natürlich am Begriff des Animismus.⁹ Diesen hier ausführlicher zu behandeln wäre jedenfalls interessant, und ein guter Kontrast. Ich möchte es aber dabei belassen, dass die Arbeiten Genzkens und Baghramians der Wirksamkeit von Objekten gerecht werden.

Der Verweis auf das Subjekt in den genannten künstlerischen Arbeiten von Genzken und Baghramian klärt noch nicht, welche Arten von Subjektivitäten dabei vorgeführt, und welche BetrachterInnenpositionen dadurch vorgeschlagen werden. Wie sehen diese Quasi-Subjekte aus, was für Subjektivitäten sind das?

Vergleicht man die beiden Objektgruppen unter dem Aspekt der Beziehungshaftigkeit - zwischen den wie Subjekten wirkenden Objekten einerseits, sowie zwischen Objekt und BetrachterIn andererseits - so fällt auf, dass die Gruppe der *Stelen* sich auf verkleidete, aber dennoch reale Personen (FreundInnen, Galeristen, Personen auf deren Werk künstlerisch Bezug genommen wird) bezieht, während die zum *Klassentreffen* Erschienenen in relativ abgeklärter Form soziale Typen repräsentieren, wie sie in jeder Gruppe vorkommen. Zudem verweisen die Stelen auf positiv besetzte Figuren, während jene des Klassentreffens erstaunlich distanziert wirken.

Graw stellt die Erhebung von Kunstwerken zu Quasi-Subjekten klar in den Kontext postfordistischer Mechanismen der Ökonomisierung menschlicher Subjektivität¹⁰, wie sie bei Luc Boltanski und Eve Chiapello aus soziologischer Perspektive durch die Analyse der *New Management* Literatur seit den 1980er Jahren beschrieben ist.¹¹ Besonders akkurat beschreibt Maurizio Lazzarato die Verfasstheit immaterieller Arbeit und den Kreislauf immaterieller Produktion, in welchem die menschliche Subjektivität des Marktes größte Ressource darstellt - also gewissermaßen selbst zur bevorzugten Ware wird.¹² Die paradigmatische Transformation des Postfordismus gründet den genannten AutorInnen zufolge auf dem Paradox der Niederlage der fordistischen Arbeiterkämpfe bei gleichzeitiger Anerkennung der Zentralität lebendiger und intellektualisierter Arbeit - aber niemals zu deren Selbstzweck,

⁹ Vgl. Franke, Anselm (Hg.), *Animismus. Moderne hinter den Spiegeln*. Katalog zur Ausstellung, Generali Foundation, Wien. Köln: König 2011. Sowie: Ders.; Albers, Irene (Hg.), *Animismus. Revisionen der Moderne*. Zürich: Diaphanes 2012. Hierin besonders: Diederichsen, Diederich, "Beseelung, Entdinglichung und die neue Attraktivität des Unbelebten". S. 289-301.

¹⁰ Graw, *Subjecthood*. S. 11-18.

¹¹ Siehe: Boltanski, Luc; Chiapello, Eve, *Der neue Geist des Kapitalismus*. Konstanz: UVK 2006.

¹² Lazzarato, Maurizio, "Immaterielle Arbeit", und: "Verwertung und Kommunikation", in: Negri, Toni; Lazzarato, Maurizio; Virno, Paolo; Atzert, Thomas (Hg.), *Umherschweifende Produzenten. Immaterielle Arbeit und Subversion*. Berlin: ID-Verlag 1998. S. 39-66.

sondern um den ganzen Menschen - etwa durch größere Verantwortung und Möglichkeiten zur "Selbstverwirklichung" - bestmöglich in das Unternehmen zu inkorporieren. Für letztere nennt Lazzarato künstlerisch-kulturelle Betätigung als Vorbild. Selbstverantwortung und -verwirklichung werden zum obersten Gebot: man muss sich ausdrücken, kommunizieren, und kooperieren können, um in diesem Arbeitsfeld erfolgreich zu sein.

Dabei sei nunmehr das soziale Netzwerk im Internet auch längst keine Metapher mehr für das reale, so Michael Sanchez. Vielmehr haben Arbeiten und Bilder von Arbeiten nach der Logik von Gruppenausstellungen begonnen zu zirkulieren. Die sozialen Netze werden auf mehreren Ebenen dargestellt und geknüpft.¹³ Viele stellten zuletzt die Frage nach "Freiheit im gegenwärtigen Kapitalismus"¹⁴: wie Kritik an diesen Bedingungen üben, sich ihnen nicht ausliefern, ohne ein anthropologisches Grundverständnis von Arbeit mit zu verwerfen?

Die genannten Arbeiten von Isa Genzken und Nairy Baghramian sind freilich in ihrer Zeit- und Kontextspezifik zu betrachten. Da, besonders im Fall von Isa Genzkens *Stelen*, gewissermaßen ein reales Netzwerk künstlerisch zur Disposition gestellt wird, ist es naheliegend, die Arbeit zumindest teilweise an dieses zurückzubinden. Dabei stellt sich die Frage, inwieweit die Künstlerin Anteil an dem hat, was Graw im Jahr 2006 als "Köln-Mythos" beschrieben hat.¹⁵ Denn die Stele *Daniel* etwa, lässt auf den Kölner Galeristen Daniel Buchholz schließen. Die Galerie vertritt Genzken seit vielen Jahren, so wie auch *Kai* (Althoff), mit dem Genzken eng befreundet ist, und auch mehrmals zusammengearbeitet hat, und nach dem eben auch eine Stele benannt zu sein scheint.

Graw beschrieb hierbei einen Hype um ein Lebens- und Arbeitsmodell der späten 80er und frühen 90er Jahre einer bestimmten Gruppe von KünstlerInnen und TheoretikerInnen (zu denen sie auch selbst zählt). Aus diesem von ihr beschriebenen "erweiterten Kölner Einflussbereich"¹⁶, in dem Kommunikation zur Königsdisziplin geworden war, gingen heute ökonomisch sehr erfolgreiche KünstlerInnen hervor - und dies gerade weil der Hype um diese Gruppe darin bestand, dass ihr von außen bescheinigt wurde, sie habe "Nein" zu den

¹³ Sanchez, Michael, "Contemporary Art, Daily", in: Birnbaum, Daniel; Graw, Isabelle, Hirsch, Nikolaus (Hg.), *Art and subjecthood: the return of the human figure in semiocapitalism*. Berlin: Sternberg Press 2011. S. 53-61.

¹⁴ Siehe: Menke, Christoph; Rebentisch, Juliane (Hg.), *Kreation und Depression. Freiheit im gegenwärtigen Kapitalismus*. Berlin: Kadmos 2012².

¹⁵ Siehe: Graw, Isabelle, "VON HIER AUS. Über Köln-Mythen, Fremdbestimmung und Rückzugs- und Ausstiegsszenarien angesichts der gestiegenen Bedeutung von 'Leben'", in: *Texte zur Kunst*, Nr. 63, September 2006. S. 48-76.

¹⁶ Ebd. S. 52.

Erfordernissen des Marktes gesagt.¹⁷ Das Gegenteil sei der Fall, so Graw: Freiheit von ökonomischen Zwängen sei zwar für eine gewisse Zeit möglich gewesen, jedoch sei die biopolitische Wende hier geradezu beispielhaft vorgeführt worden.¹⁸ Auch zu Baghramians Arbeit gehören wesentlich Bezüge zu anderen KünstlerInnen und deren Arbeiten, gewissermaßen ein "Affinitäts-Netzwerk", wie Michael Sanchez es beschreibt. Dabei würden Arbeiten in einer Art Komplizität zwischen KünstlerInnen reziprok mit Wert aufgeladen.¹⁹ Sein Punkt ist hierbei, dass die Trennung der zwischen KünstlerInnen und der zwischen Objekten (im Ausstellungsraum oder auf einem Blog) geschlossenen Allianzen aufgehoben wird, und die Objekte gewissermaßen als Avatare für ihre ProduzentInnen fungieren können.²⁰ Eine solche Beobachtung ließe sich als Hinweis, oder bereits als Antwort auf eine erschöpfende Situation lesen, welche Subjekte produziert, die sich ebenso mühevoll auf den Beinen halten, wie Baghramians opportunistisches *Fähnchen im Wind*.

Der Frage, welche Beziehungen zwischen den Objekten der beiden Arbeiten entstehen, wie diese in Zusammenhang mit den Lebens- und Produktionsumständen der jeweiligen Künstlerin stehen, und wie sehr die evozierten Subjektivitäts- und Interaktionsformen in der künstlerischen Arbeit selbst schon reflektiert werden, wird im Rahmen dieser Arbeit besondere Aufmerksamkeit gelten. Mein Eindruck ist, dass sich das Verhältnis zwischen den Objekten gewissermaßen auf die Beziehung zwischen Objekt und BetrachterIn überträgt. Welche Beziehungen werden vorgeschlagen und was können diese unter Berücksichtigung der Beobachtung einer vermehrten Präsenz solcher skulpturaler "Quasi-Subjekte"²¹ bedeuten? Der erste Teil dieser Arbeit ist dem Bezugspunkt der Minimal Art, verbunden mit der Frage nach der Autonomie künstlerischer Objekte und der ästhetischen Erfahrung gewidmet; während deren zweiter Teil sich mit der Diskussion um die Verstrickung kultureller ProduzentInnen in das "postfordistische System", und dem Konzept der alle Lebensbereiche durchdringenden immateriellen Arbeit beschäftigt.

Im Kontext dieser beiden Bezugspunkte geben die genannten künstlerischen Arbeiten von Genzken und Baghramian Fragen auf. Warum wird die Debatte um den Postfordismus durch die Anthropomorphismus-Lektüre noch virulenter, und vor allem - kann sie etwas verändern?

¹⁷ Vgl. Simpson, Benett (Hg.), *Make Your Own Life: Artist In & Out of Cologne*. Katalog zur Ausstellung ICA Philadelphia. Philadelphia: ICA 2006.

¹⁸ Graw, Köln-Mythen.

¹⁹ Sanchez. S. 57.

²⁰ Ebd. S. 56.

²¹ Isabelle Graw nennt die oben beschriebene Verwendung eines minimalistischen Formenvokabulars unter dem Vorzeichen der Vermenschlichung "*elevating artworks into quasi-subjects*". Graw, *Subjecthood*. S. 18.

Handelt es sich bei den evozierten Figuren um erschöpfte, kreativ-depressive Subjektivitäten, oder können sie auch durchaus widerständig sein? Was bewirken diese im Verhältnis zum/zur BetrachterIn? Illustrieren die *Stelen* eine Gemeinschaft ("serieller Solitäre", wie Diedrich Diederichsen schreibt²²), und spiegeln damit reale Verhältnisse, oder sind sie deren Ersatz? Sind sie keines von beiden, oder beides und mehr?

²² Diederichsen, Diedrich, "Subjekte am Ende der Fahnenstange", in: Genzken, Isa; Grässin, Karola (Hg.), *Sie sind mein Glück*. Katalog zur Ausstellung Kunstverein Braunschweig. Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz 2000. S. 32.

Stehend, ragend, Hüllen tragend. *Stelen* von Isa Genzken

Isa Genzkens *Stelen* sind hohe, bunte, quaderförmige Objekte, die sie zwischen 1998 und 2009 produzierte. Sie sehen elegant aus, aber auch nach Spaß. So, als hätte es Spaß gemacht, sie zu machen. Ihre schlanken, aber nicht fragilen Gestelle sind mit Materialien aus dem Baumarkt verschalt, die an ihnen wie Fassade, Schmuck oder Kleidung wirken. Sie lassen, gemeinsam ausgestellt, eine Regelmäßigkeit erkennen, die an manchen Stellen durchbrochen ist. Durchbrochene Regelmäßigkeit, wie bei der Konjugation eines unregelmäßigen Verbs. Oder dem Zeigen von Individualität. Aus diesen Gründen hatten sie mich zuallererst angezogen, und sind zum Ausgangspunkt meiner Arbeit geworden.

Dass die *Stelen* eine einfache, erweiterbare Grundform quasi durchkonjugieren ist einer der Punkte, der den Bezug von Isa Genzkens Arbeit zur amerikanischen Minimal Art der 1960er Jahre explizit macht. Genzken hatte sich auch schon mit ihren frühen Arbeiten, den *Hyporbolos* und *Ellipsoiden* in den 70er und 80er Jahren mit dem - zu der Zeit noch jungen - Erbe des Minimalismus auseinandergesetzt.²³ Was die *Stelen* in meinen Augen so interessant macht, ist, dass sie ebenso so extrovertiert sind wie zurückhaltend. Sie sprechen von Isa Genzkens bekannter Liebe zur Architektur und von ihren FreundInnen, ohne aber wirklich gesprächig zu sein. Für die Beschreibung der *Stelen* beziehe ich mich auf zwei Einzelausstellungen Genzkens: "Sie sind mein Glück" im Kunstverein Braunschweig im Jahr 2000²⁴, und "*I'm Isa Genzken, the only female fool*" in der Kunsthalle in Wien 2014. Bei letzterer wurden neben ihren Arbeiten solche von Freunden gezeigt, deren Arbeiten sie schätzt, oder die in einer produktiven Nähe zu ihrer eigenen stehen. Diese Art von Arbeiten scheint eine männliche Domäne zu sein, so wie das auch die Minimal Art war. Ob dies mit dem Titel gemeint ist, muss aber offen bleiben, so wie viele andere Dinge auch. Und dies ist vielleicht das Wesentliche daran.

Es gibt einige Aspekte, die diese Skulpturen mit minimalistischen Objekten gemein haben. Das betrifft zum Beispiel ihre Hohlheit, ihre Erweiterbarkeit durch die Verwendung einer einfachen Grundform, oder die Wahl industriell gefertigter Materialien. Diese Aspekte

²³ Vgl. http://www.kunsthallewien.at/application/files/8514/2800/1060/booklet_i-m-isa-genzken-the-only-female-fool.pdf, 2015-08-23.

²⁴ Dabei beziehe ich mich auf elf *Installation Shots* aus den Räumen des Kunstvereins Braunschweig. Siehe: Genzken, Isa; Grässin, Karola (Hg.), *Sie sind mein Glück*. Katalog zur Ausstellung Kunstverein Braunschweig. Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz 2000. S. 13-27.

verweisen recht deutlich auf Fragen der Einbeziehung des Betrachters/der Betrachterin, die durch die Minimal Art aufgeworfen wurden. Diese Form scheint ebenso sicher eingesetzt, wie ihre Kombination mit anderen Elementen, die die Form zu einer vermischten, unreinen machen. Während es den Minimalisten darum ging, dass die Objekte auf nichts verwiesen als sich selbst, verweisen Genzkens Objekte deutlich und gewollt auf etwas anderes. Ihr Anthropomorphismus ist dabei ein wichtiger Faktor. Auch ist die Verwendung des Materials ganz anders als bei der Minimal Art. Die *Stelen* wirken zwar nicht so trashig wie andere Arbeiten Genzkens (zB die Entwürfe für *Ground Zero*), aber der Umgang mit dem Material wirkt frei und intuitiv. Ich denke nicht, dass die Stelen sich am Minimalismus abarbeiten, dass sie vordringlich ein Kommentar zu ihm, oder eine Kritik an ihm wären. Eher scheint mir der Dialog mit einer skulpturalen Vorgabe eine darin enthaltene Spannung produktiv zu machen.

Die Skulpturen werden oder wurden bisher zu mehr, jedoch in wechselnder Zusammensetzung und in unterschiedlich großen Gruppierungen ausgestellt. Einzeln tragen sie menschliche Vornamen als Titel, die bei näherer Betrachtung auf den Bekanntenkreis der Künstlerin schließen lassen. Ihnen steht die noch relativ neutrale Bezeichnung *Stelen* für die variierende Gruppe gegenüber.

Das griechische Wort "Stele" bedeutet in etwa "stehender Block" oder "Säule". Stelen waren eben freistehende Säulen oder hohe, entweder rechteckige oder nach oben hin verjüngte, Steinplatten (seltener auch aus Holz oder Metall), die als Grabsäulen, Kultsteine, Siegeszeichen, oder Grenzsteine fungierten.²⁵

Diese Bezeichnung als Benennung einer Gruppe dieser Objekte scheint nicht von Anfang an von Genzken selbst festgelegt zu sein. Während die eher neutrale Bezeichnung *Stelen* bei der Ausstellung 2000 noch nicht fixiert schien ("Säulen"²⁶), wurde sie 2014 selbstverständlich zusammenfassend für diese Objekte verwendet.²⁷ Die relativ neutrale Benennung ist schlüssig,

²⁵ "Im Totenkult wurden Stelen seit dem 3. Jt. v. Chr. verwendet, später auch von den Babyloniern, Etruskern und Römern. Es gibt auch reine Schriftstelen, auf denen politische Ereignisse oder Gesetzestexte verzeichnet sind. Den Höhepunkt erlebten mit Inschriften und Reliefs versehene Stele im 5./4. Jh. v. Chr. in Griechenland. Während der Körper der Stele oft nur sparsam verziert ist und primär als Schriftträger diente, wurde die Bekrönung häufig äußerst prunkvoll gestaltet."

Siehe: M. MALININE, Cat. de stèles du Sérapéum de Memphis, Paris 1968; F. WILLEMSSEN, Steles, in: Athenische Mitteilungen, Mitt. d. Dt. Archäolog. Instituts 85, 1970; H. PFLUG, Röm. Porträtstelen in Oberitalien, Mainz 1989. Zit. nach: http://www.beyars.com/kunstlexikon/lexikon_8647.html, 2015-08-31.

²⁶ Genken/Grässlin. S. 7.

²⁷ Aus dem Begleitfolder zur Ausstellung: "Die *Stelen* genannten Säulen, die aufwändig mit verschiedenen Folien, manchmal auch Bildern und Postkarten beklebt sind, werden meist mit Genzkens Interesse an

da die Ausstellungszusammenhänge, in denen die Skulpturen in je unterschiedlicher Gruppenformation erscheinen, ebenso fragil sind, wie die möglichen Bedeutungen, die sich aus der Interpretation dieser Zusammenhänge erschließen lassen. Zwischen welchen Polen die Skulpturen changieren, dafür hatte Diedrich Diederichsen schöne Bezeichnungen gefunden: "besprühte Türme", "angekleidete Vertikale", "Wolkenkratzer-Skulpturen", "serielle Solitäre".²⁸

Es stimmt, der Interpretation bieten sich beim Betrachten der Objekte viele Möglichkeiten an, aber zwei Leseweisen erscheinen betont, und die Unmöglichkeit, sich endgültig zwischen den beiden zu entscheiden, ist ein wesentliches Moment der Wirksamkeit der Objekte. Einerseits spiegeln die *Stelen* Isa Genzkens Affinität zu urbaner Architektur wider, während sie sich andererseits - trotz ihrer Monumentalität und der Fassadenartigkeit ihrer Materialien, aber ob ihrer individuellen Titel in der Form von Vornamen, und ihrer farbigen Schalen (sich in Schale werfen) - auch unschwer als Personen wahrnehmen lassen.

Doppelte Setzung

So zeigt das Cover des Katalogs "Sie sind mein Glück" eine Aufnahme aus Isa Genzkens Atelier. Darauf sind bunt, schlank und raumhoch sechs quaderförmige Objekte zu sehen. Die Rückseite des Katalogs aber bildet eine Schwarzweißfotografie, die ausschnittshaft drei Wolkenkratzer zeigt, welche in ihrer Form und durch die gitterartig unterbrochenen Fensterfronten den auf der Vorderseite abgebildeten Objekten ähneln. Solche (etwa im selben Zeitraum wie die Skulpturen gemachten) Fotografien von New Yorker Häuserfassaden und Straßenszenen waren unter anderem in besagter Ausstellung im Kunstverein Braunschweig zu sehen. Fragmentarische Zeugnisse von Isa Genzkens Bewegung durch jene Stadt, von der sie oft sagte, dass sie sie liebt.²⁹ In beiden erwähnten Ausstellungszusammenhängen standen 10

Architektur, insbesondere den Wolkenkratzern New Yorks, in Verbindung gebracht. Die schlanken, rechteckigen *Stelen* weisen aber auch einen expliziten Bezug zum Minimalismus der amerikanischen Nachkriegskunst auf, mit dem sich Genzken seit dem Beginn ihrer Karriere auseinandergesetzt hat (...)" http://www.kunsthallewien.at/application/files/8514/2800/1060/booklet_i-m-isa-genzken-the-only-female-fool.pdf, 2015-08-23.

²⁸ Diederichsen, Fahnenstange. S. 32-36.

²⁹ Siehe: Genzken/Grässlin. S. 28-31, sowie S. 0-4 und S. 63-65. Diese Liebe für New York wird nicht nur, aber besonders in den drei Collagenbüchern *I love New York*, *Crazy City*, 1995/1996 kundgetan. Siehe: Genzken, Isa; Loers, Veit; Ruf, Beatrix (Hg.), Isa Genzken: 1992-2003. Köln: Walther König 2003. S. 152.

bis 15 der Objekte locker im Raum bzw. in mehreren Räumen verteilt, wobei deren Anordnung weder besonders streng, noch chaotisch war³⁰. Der Abstand zwischen ihnen war teilweise eng, jedoch blieb es möglich, zwischen ihnen hindurch zu gehen. Ihre Höhe variiert von etwas unter bis etwas über drei Metern, und ihr Grundriss ist jeweils tatsächlich oder annähernd quadratisch. Sie sind hohl und ihre Oberfläche ist durch die Anbringung verschiedener Materialien in meist vier relativ regelmäßige Segmente unterteilt. Bei den Materialien handelt es sich neben Fotografien zu großen Teilen um im Baumarkt Erhältliches: Holz, Holzfurnier, perforierte Metallplatten, Kupfer, Glas, Marmor, farbiges Klebeband, Farbe u.a.

Dadurch korrespondieren die Objekte mit dem Boden, den Fenstern, der Wand, und anderen im Raum vorhandenen Arbeiten Genzkens. In Braunschweig traten die *Stelen* so in Kontakt mit den an der Wand hängenden, zerdellt metallenen *Schwulen Babys*, den gerahmten Werbeanzeigen der *HIFI-Serie* und den besagten Architekturfotografien. In der Wiener Kunsthalle korrespondierten sie mit den, in ihrer Oberfläche den *Stelen* sehr ähnlichen, *Sozialen Fassaden*, den auf hohen, schmalen Sockeln stehenden *Strandhäusern*, sowie der großen Spiegelwand von *Science Fiction / Hier und jetzt zufrieden sein*³¹. In Braunschweig waren die *Stelen Dan, Christiane, Justus, Wolfgang, Hanne, Lawrence, Christopher, Karola, Isa, Kai, Andy, Daniel, Bill, Rita*, und *Lehmbruck* zugegen. In Wien wiederum trugen nur zwei dieser Skulpturen einen Vornamen (*Anna*, 1998, und *Justus*, 1998/2000). Eine weitere Vierergruppe von ihnen war mit *A, B, C, D* benannt.³² *Untitled* (2009) außerdem unterschied sich auch formal, vor allem durch die vielen an ihr angebrachten Fotografien, von den anderen Objekten der Gruppe.

Im Ausstellungszusammenhang 2014 erschien also der Bezug zur Architektur stärker betont, als die Andeutung von Personen. *A, B, C* und *D* sind im oberen Bereich hellblau, und mit Wolken bemalt; *Untitled* zeigt auf unten abstehend angebrachten Fotos (ähnlich Plakaten, die sich am unteren Rand von der Wand ablösen) Fragmente eines interessierten Flanierens durch die Stadt. Dagegen waren alle im Jahr 2000 in Braunschweig gezeigten *Stelen* mit menschlichen Vornamen bezeichnet. Dort allerdings schienen die Objekte mit den Architektur-Fotografien an den Wänden zu kommunizieren - ein Kontext, der wiederum im

³⁰ Ebd. S. 13-27.

³¹ Eine von Genzkens Zusammenarbeiten mit Wolfgang Tillmans. Siehe: http://www.kunsthallewien.at/application/files/8514/2800/1060/booklet_i-m-isa-genzken-the-only-female-fool.pdf, 2015-08-23. S. 6.

³² Anm.: Die Minimal Art wurde kritisch oder spöttisch auch *ABC-Art* genannt.

Setting der Wiener Kunsthalle nicht gegeben war. Das soziale Netzwerk ist allerdings hier durch die Arbeiten befreundeter Künstler in der Ausstellung trotzdem gegeben. Ihre Doppelheit scheint sich also jeweils anders auszubalancieren.

Die auf dem hölzernen Gerüst der Objekte angebrachten perforierten Platten, die Spiegel und Spiegelfolien korrespondieren mit den blank geputzten Fenstern der auf den Fotos abgebildeten Häuserfassaden. Durch ihre, die menschliche Körpergröße überragende Größe, wirken die Objekte monumental. In den tiefer liegenden Spiegelementen mancher *Stelen* kann sich der/die BetrachterIn selbst wahrnehmen, ähnlich einem beim Flanieren flüchtig in einem Schaufenster von sich selbst aufgeschnappten Bild. Manche der Türme, *Anna* zum Beispiel, wirken im Vergleich puristisch, oder modernistisch: lediglich Spanplatten mit heller und dunkler Holzmaserung wechseln als Schalungsmaterial mit größer oder kleiner perforierten Metallplatten ab. Beide Materialien würden normalerweise eher mit Fußböden assoziiert: mit Holzböden und Bodengittern auf Gehsteigen. An jenen Stellen, an denen diese Lochplatten einander gegenüberliegen, entsteht der Effekt eines Flirrens, eines sich durch die Bewegung des Betrachters/der Betrachterin bewegendes Punkterasters, eine Erinnerung an Fensterscheiben in der Sonne. Schließlich verbindet auch ihr mehr oder weniger dichtes Aneinander, ihr nicht vereinzelt Stehen, die *Stelen* mit den Bauwerken der Großstadt.

Belebung unter dem Vorzeichen der Vermenschlichung

Im Vorfeld der ersten erwähnten Ausstellung besuchte Diedrich Diederichsen Isa Genzken's Atelier und dachte über den ästhetischen Zusammenhang zwischen diesen "einfachen bis groben und leicht tragischen Skulpturen" und den eleganten, an der Wand lehrenden "entschieden dekontextualisierten Stadtlandschaften Manhattans" nach, die Genzken im selben Zeitraum produziert hatte. Er kam dabei zu einer Erzählung eines urbanen Partylebens, auf die ich noch zurückkomme. Wichtig ist vorerst, dass der Zusammenhang zwischen Architektur und Anthropomorphismus dabei eine wichtige Rolle spielt.³³ Der Zusammenhang zwischen den beiden Arbeiten ist für ihn nicht sofort gegeben. Dann aber sieht er ihn nicht etwa nur in der Vertikalität beider, der Skulpturen und der großen lehrenden Fotografien.

³³ Diederichsen, *Fahnenstange*. S. 32-36.

Vielmehr beschreibt er einen Aspekt der "angekleideten Vertikale"³⁴ als etwas, das sich auch in den lehrenden Stadtansichten wieder finden lasse: "eigentümlich starr" schienen diese ihm nämlich, "wie eine Pose beim Vogueing".³⁵ Mit dem Eindruck der Pose der Stadtlandschaften verfestigt sich die Spur der Vermenschlichung, die durch die Namen und "Kleidung" der einzelnen Objekte jedenfalls angelegt ist. Die Andeutung einer Pose kann einen geometrischen Körper zum Leben erwecken. "Kleidung" ist auch ein starkes Indiz. In diesem Fall bringt die bunte Verschalung auch Proportionen ins Spiel. Kleidung kann immer auch etwas über Moden und Geschmack, soziale Zugehörigkeiten aussagen, oder sie kann Verkleidung sein. Viele der Objekte hat Genzken nach Freunden und Freundinnen benannt. Bei anderen handelt es sich auch um rein künstlerische, nicht freundschaftliche, Bezugnahmen, wie zum Beispiel beim pink und silbern gehaltenen *Andy* Warhol. Es scheint sich auch bei diesen um Bezugnahmen in Form eines Verweisens und Kommentierens zu handeln. Das kann eine Auseinandersetzung bedeuten, gewissermaßen eine künstlerische Positionierung; nicht ungebrochen, an manchen Stellen ironisch.

Lehmbruck wird als einziger nicht beim Vornamen genannt. Er verweist auf Wilhelm Lehmbruck (1881-1919), einen der wichtigsten deutschen Bildhauer der Klassischen Moderne.³⁶ Das unterste Segment der Skulptur spiegelt - je nach Blickwinkel - den Boden oder die Wand und wirkt daher sockelartig. Außerdem sind auf mittlerer Höhe Postkarten angebracht, die einen Bronzeguss des *Emporsteigenden Jünglings*, 1913, von Wilhelm Lehmbruck zeigen.³⁷ Der Bildhauer wird von Dietrich Schubert als sinnsuchender, empfindsamer junger Mann beschrieben, der sich trotz Anerkennung als Künstler früh das Leben nahm, da er an der vom Krieg gezeichneten Welt verzweifelte. Schubert zufolge beschäftigte er sich mit Nietzsches *Zarathustra* und den Erkenntnissen Freuds, beides nährte die Verzweiflung in je eigener Weise. Der Kunsthistoriker sieht im *Emporsteigenden* den Konflikt zwischen dem nach oben Streben der Seele und des Geistes, und der Gebundenheit an den Leib.³⁸ Der Gedanklichkeit, dem Existentialismus, und der Moralität von Lehmbrucks

³⁴ Ebd. S. 35.

³⁵ Ebd. S. 32.

³⁶ Siehe: http://www.lehmbruckmuseum.de/?page_id=202, 2015-08-25.

³⁷ Siehe: Dietrich Schubert: *Lehmbruck, Wilhelm*, in: *Neue Deutsche Biographie* (NDB). Band 14, Duncker & Humblot, Berlin 1985, ISBN 3-428-00195-8. S. 101–103 (Digitalisat). <http://daten.digital-sammlungen.de/0001/bsb00016332/images/index.html?seite=117>, 2015-04-02.

³⁸ Schubert, Dietrich, "Wilhelm Lehmbruck. Büste des emporsteigenden Jünglings", in: Schwarz, Dieter (Hg.): *Lehmbruck, Brancusi, Leger, Bonnard, Klee, Fontana, Morandi: Texte zu Werken im Kunstmuseum Winterthur*. Düsseldorf: Richter 1997. S. 14. Anm.: Schubert entwickelt im genannten Text die These, Lehmbruck habe den *Emporsteigenden Jüngling*, und die *Große Sinnende* als Typen, als prototypische Menschen, zueinander gehörig entwickelt und untermauert seine These mit Rekurs auf Simmel, welcher der

Plastik stellt Genzken im obersten Segment der *Stele* das Bild eines kleinen Hündchens gegenüber. Sie bricht und ironisiert damit den Ernst und die Expressivität des *Emporsteigenden*; obgleich auch nicht mit Sicherheit gesagt werden kann, ob damit die Expressivität an sich lächerlich gemacht wird, der Ausdruck eines Künstlers, oder die Rezeption von beidem.

Fragen der Wahrnehmung

War es Lehmbruck um den Ausdruck der Skulptur gegangen, so sieht Diederichsen durch Genzkens Skulpturen Fragen der Wahrnehmung adressiert. Dabei spielt die Beschaffenheit der "Kleidung", also die Farbigkeit und die Oberflächen der *Stelen*, eine Rolle: da gibt es nämlich Metallenes, Neonfarbenes, Glitzerndes, Gespraytes, Gestreiftes, sowie Flächiges auch in dunkleren, gedeckteren Farben. Diese Materialitäten und Farben lassen sich lose mit Stoffen und Kleidungsstilen in Verbindung bringen. Diederichsen schreibt von "Techno-Color" und also auch vom Rave der 80er und frühen 90er.³⁹ Für ihn sind sie deswegen eng mit dem Gefühl nach durchtanzten Nächten, unter dem Einfluss halluzinogener Drogen, verbunden. Dieses Gefühl nennt er einen chemisch unterstützten dekontextualisierten Zugriff auf die Wahrnehmung. Der Zusammenhang zwischen Rave und Genzkens Skulpturen ist ihm zufolge ungefähr so, wie jener zwischen Psychedelia und dem "minimalistischen Blick" in den 60er Jahren: bei beiden gibt es die Idee durch Reduktion auf das Wesentliche "quasi konzentrierter in kurzfristig stabilen Momenten die Gegenstände-an-sich erfassen zu können."⁴⁰ Da geht es also um eine reine Erkenntnis.

Psychedelia und Minimalismus wollten, so Diederichsen, auf unterschiedliche Art einen Erfahrungsmodus aufbewahren, um ihn wieder herbeiführen zu können. Bei beiden basiert diese reine Erkenntnis aber auf einer Idee von Ausklammerung der Welt. Sie ist im White

Frau das Sein, dem Mann aber das Werden des Lebens zuschreibt. Ebd. S. 27ff. Der Autor beschäftigt sich seit langem, auch im Zuge seiner Habilitation, mit Lehmbruck und vermag daher dessen Plastiken empathisch zu beschreiben. Die von ihm im Zuge des Textes verwendete Argumentationslinie, die "der Frau" weiterhin eine "dem Mann" gegenüber passive Position zuschreibt, empfinde ich jedoch als sehr problematisch, zumal Schubert diese komplementäre Existenzweise des Männlichen mit dem Weiblichen offenbar nicht antiquiert findet, da er in diesem Text kein kritisches Wort darüber verliert.

³⁹ Diederichsen, *Fahnenstange*. S. 35.

⁴⁰ Ebd. S. 33.

Cube ebenso gegeben, wie beim Rave. Dass der Minimalismus seinem Anspruch phänomenologischer Reduktion trotzdem im White Cube nachging, wurde bekanntermaßen kritisiert. Einen Weg, dieses Dilemma zu adressieren, sieht Diederichsen bei Genzken's Skulpturen in der "Idee, den bürgerlichen Traum von einer reinen Erkenntnis und einer reinen Kunst mit einer tatsächlich momenthaft 'reinen' Erkenntnis inmitten extrem unreiner und vermischter Verhältnisse - Hippie-Kultur, Großstadt-Alltag, Feste - zu konfrontieren."⁴¹

Was oder wen erkenne ich in diesen Objekten? Hierfür lohnt sich eine Nacherzählung der Absichten und Kompositionsprinzipien der Minimal Art. Denn wenn genau auf dem Tablett liegt, wie die reine Erkenntnis hier gedacht ist, dann kann die "vermischte Form" der *Stelen*, oder ihre "Inszenierung von Ausklammerung und Einklammerung"⁴², wie Diederichsen es formulierte, besonders in Hinblick auf ihren Anthropomorphismus hin besser angesehen werden.

⁴¹ Ebd. S. 34.

⁴² Ebd.

Die Objekte der Minimal Art

Intentionen

Kann durch die moderne Skulptur oder Malerei noch etwas Glaubwürdiges ausgesagt werden, oder sind sie an ihrem Zenith angelangt? Für die Künstler/Theoretiker, die jene Objekte und Situationen produzierten, die heute unter dem Begriff der Minimal Art zusammengefasst werden, war die Antwort klar: es brauchte etwas Neues. Über die "neue dreidimensionale Kunst", schrieb Robert Morris in seinen 1966/67 erschienen *Anmerkungen über Skulptur* das Folgende:

Indem sie das Wesen hergestellter Dinge erfaßt und sich zunutze macht, hat ... [sie] den lähmenden Kreis der 'Kunsthaftigkeit' durchbrochen, der jedes neue Kunststadium seit der Renaissance umschloß. Sie ist noch immer Kunst. Alles, was als Kunst verwandt wird, ist als Kunst zu definieren. Die neuen Arbeiten setzen die Konvention fort, lehnen aber das Erbe einer nochmals anderen, auf Kunst gegründeten Ordnung zur Herstellung von Dingen ab. Die Intentionen sind anders, die Ergebnisse sind anders, und auch die Erfahrung ist anders.⁴³

Das minimalistische Objekt ist eines, das gar nicht erst so tut, als wäre es nicht bloß ein Objekt. Es ist mit sich selbst identisch und es ist nicht illusionistisch. Morris unterschied Malerei und Skulptur gewissermaßen hinsichtlich ihres Anfälligseins für den Illusionismus, der in die Bereiche des Metaphorischen und Subjektiven führt. Der selbstreflexive Weg der modernen Malerei habe zur Ankunft bei ihrem Trägermaterial, und damit zu ihrem Endpunkt geführt. In der Skulptur wurden zwar die "skulpturalen Tatbestände von Raum, Licht und Material stets konkret und buchstäblich eingesetzt."⁴⁴ Allerdings seien die "spezifischen Objekte", wie Donald Judd sie beschrieb, weder Malerei, noch Skulptur. Denn auch letztere sei additiv, deskriptiv und naturalistisch. Sie sind "Behälter" für eine Idee, metaphorisch und eben nicht buchstäblich.⁴⁵

⁴³ Morris, Robert, "Anmerkungen über Skulptur", 1966-67, in: Stemmrich, Gregor (Hg.), *Minimal Art. Eine kritische Retrospektive*. Dresden, Basel: Verlag der Kunst 1995. S. 120.

⁴⁴ Ebd. S. 94.

⁴⁵ Der Vorwurf der Buchstäblichkeit kam zuerst von Michael Fried, der die "Minimalisten" bekanntlich als "Literalisten" bezeichnete. Siehe: Fried, Michael, "Kunst und Objekthaftigkeit", 1967, in: Stemmrich. S. 334-374.

Es ist diese Idee, die "bisheriger Kunst" zugrunde liegende rationalistische, apriorische, auf einer idealistischen Philosophie beruhende Ordnung, welche von Morris, Judd, Richard Serra, Frank Stella, Carl Andre und anderen abgelehnt wird. Die Vernunft und Ausgewogenheit formalistischer Kompositionskriterien entspricht nicht der tatsächlichen Verfasstheit dieser Welt.⁴⁶ Die minimalistische Transformation des statischen, idealisierten Mediums der Skulptur hin zu einem temporalen und materialistischen Verständnis derselben ist ein Weg hin zur ästhetischen Erfahrung. Denn der Illusionismus künstlerischer Objekte ermöglicht die Begegnung mit einem Ideal, nicht aber die Begegnung mit den tatsächlichen Umständen. Er hat somit den oben genannten Künstlern zufolge einen restriktiven Charakter. Dass die so entstehenden Objekte nicht mehr Kunst seien, sondern leblose Masse, steht für sie außer Frage, denn das Kunstfeld ist hier eher als diskursives Feld, denn als Garant einer irgendwie gearteten ewigen Wahrheit definiert.

Auch konnte Kunst aus dieser Sicht nicht die Manifestation einer sich wie auch immer artikulierenden, letztlich nicht mitteilbaren Künstlersubjektivität sein. Anthropomorphismus bedeutet im minimalistischen Kontext nicht nur die Darstellung oder Suggestion der menschlichen Figur, sondern überhaupt die Bezogenheit von Dingen auf den Menschen - seinen Körper, seine Emotionen, eben seine Subjektivität. Dieses Werteschema könnte nicht konträrer zu dem des abstrakten Expressionismus liegen. Rosalind Krauss nennt es einen besonderen Verdienst der Minimal Art, ein von den legitimierenden Ansprüchen eines privaten Selbst getrenntes Modell von Bedeutung generiert zu haben. Durch die minimalistischen Kompositionsstrategien blieb das Objekt im buchstäblichen Raum, anstatt in einen metaphorischen überzugehen. Ein solches Objekt sollte keinen intentionalen oder privaten Kern haben. Man wollte hier kein Material formen, keinen inneren Zusammenhang durch Spannung und Ordnung der Teile herstellen, die auf ein lebendiges Prinzip schließen ließen. Man wollte sich auf die äußerlichen Fakten eines Objektes verlassen, um zu bestimmen, *was es denn sei*.⁴⁷

⁴⁶ Krauss, Rosalind E., "The Double Negative: a new syntax for sculpture", in: Dies, Passages in Modern Sculpture. Cambridge: MIT Press 1981. S. 244.

⁴⁷ Ebd. S. 266.

Ergebnisse

Was sind die Basiseinheiten minimalistischer Arbeiten, und wie sind sie kombiniert? Zu den Kompositionsprinzipien zählte zunächst die Wiederholung. Ohne Klimax eine spezifische Aktion nach der nächsten zu setzen, war für Judd ein Weg, um der relationalen Kompositionsweise zu entkommen. Bereits in ihrer Form existierenden Objekten sollte keine neue Bedeutung durch ihr Arrangement zukommen, ja sie sollten resistent gegen Bedeutung sein, so wie Dan Flavin's Leuchtstoffröhren in der Anordnung: eine - zwei - drei. Durch die wiederholende, symmetrische Anordnung der Teile, oder deren serielle Progression, wird es dem/der BetrachterIn verunmöglicht, die Logik der Anordnung im Inneren der Skulptur zu finden.

In der Wahl der Materialien, so Krauss, zeigte sich ein ähnliches Interesse an Duchamp's Readymade, wie in der Pop Art, jedoch bedeutend weniger anekdotisch, und in ihren strukturellen, nicht in ihren kulturellen Implikationen.⁴⁸ Morris erschien die Verwendung industrieller Fertigungsprozesse und Materialien durch den modernen Künstler nur folgerichtig. Er sah keinen Grund dafür, die Trennung von wissenschaftlich-technischer Modernisierung und künstlerischem Wert aufrecht zu erhalten, da er die Produktion von Dingen als wesentliches Moment menschlicher Existenz betrachtete.⁴⁹ Materialien, die zu einem gesellschaftlichen Zweck industriell gefertigt wurden, verfügen über eine Art natürlicher Opazität und sind nur schwer illusionistisch zu lesen. Sie bieten im Vergleich zu natürlichen Materialien keine, oder nur sehr wenig, Möglichkeiten, in ihrer Form eine Anspielung auf inneres Leben zu sehen. Sie bleiben, als Gebrauchselemente, gewissermaßen störrisch äußerlich und wenn sie eine Idee übermitteln, dann die reiner Externalität. Zudem stellen die in der Masse produzierten Elemente durch ihre Gleichheit sicher, dass keine Hierarchie zwischen den Teilen aufkommen kann.⁵⁰

Die Betonung der einfachen Form, vor allen anderen Aspekten der Skulptur (zB Farbe), ermöglicht, dass man sofort sieht, um welche Form es sich handelt. Sie zerfällt für die Wahrnehmung nicht in einzelne Teile, die man für sich und, laut Morris, intimer betrachtet, sondern bleibt für den Rezipienten/die Rezipientin eine einheitliche Form. Daher geht man nicht gleich in eine private Wahrnehmung, sondern kann der Situation gewahr werden, deren

⁴⁸ Ebd. S. 249f.

⁴⁹ Morris, in: Stemmrich. S. 92ff.

⁵⁰ Krauss. S. 249f.

Teil man auch selbst ist. Der Distanz zwischen dem Objekt und sich selbst zum Beispiel, und der eigenen Bewegung im Raum.

Warum ist es so wichtig, dass Objekte nicht in getrennten Teilen wahrgenommen würden? Morris bezieht sich hier auf Mondrian, demzufolge Sinneseindrücke an sich nicht übertragbar seien, lediglich die Beziehungen zwischen ihnen. Diese Trennung besteht, so Morris, weil eben die Kunst (besonders des europäischen Formalismus) deutlich unterscheidbare Teile habe, die Beziehungen untereinander herstellen. Die Frage ist für ihn, ob man etwas objektiv aussagen könne, ob man Sinneseindrücke eben doch übertragbar machen könne. Offensichtlich existiert nichts, das nur eine Eigenschaft hat, so Morris, doch gibt es gewisse "einfachere Formen", deren Teile "so miteinander verbunden [sind], daß sie der Trennung in der Wahrnehmung ein Maximum an Widerstand leisten."⁵¹ In diesen *unitary forms* sind die spezifizierenden Beziehungen von Maßstab, Proportion, Farbe, etc. enger und unauflösbarer miteinander verknüpft. Es sind Formen, von deren Form man ebenso frei ist, wie an sie gebunden: "Frei oder von ihr gelöst, weil die Informationen über sie als Form ausgeschöpft sind, und an sie gebunden, weil sie konstant und unteilbar bleibt."⁵² Die Verwendung industriell hergestellter Materialien stellt auch das Fehlen von allzu deutlichen Spuren des Herstellungsprozesses sicher, die einerseits wieder eine formale Information hinzufügen, und andererseits auf ein erschaffendes Subjekt verweisen würde.

Die Größe minimalistischer Objekte liegt zwischen den beiden Extremen des Monuments und des Ornaments. Die eigene Körpergröße dient dabei als Vergleichskonstante für die Wahrnehmung. Die Eigenschaft des Intimen nimmt nämlich in dem Maße zu, wie die Größe des Objektes relativ zur menschlichen Größe abnimmt, während umgekehrt das Moment des Öffentlichen proportional dazu stärker wird, wie das Objekt relativ zu uns an Größe gewinnt. Morris betont: "Die Eigenschaften des Öffentlichen und des Privaten werden den Dingen auferlegt."⁵³

⁵¹ Morris, in: Stemmrich. S. 96f.

⁵² Ebd. S. 100. Genauere Ausführungen dazu, welche Körper dazu tendieren, als Ganzheit wahrgenommen zu werden, und welche eher dazu, sich in Teile zu zerlegen, siehe: Ebd. S. 97-99.

⁵³ Ebd. S. 101.

Erfahrung

Für die Wahrnehmung sind die oben genannten Produktions- und Kompositionsstrategien von essentieller Bedeutung. Anhand der Größe etwa lässt sich sagen: je monumentaler das Objekt, desto mehr Distanz muss dazu eingenommen werden, um es zur Gänze in den Blick zu bekommen. Diese Distanz strukturiert den oben genannten unpersönlichen oder öffentlichen Modus. Im Gegensatz zum exklusiven und geschlossenen Raum des intimen Wahrnehmungsmodus, vergrößert sich der Raum bei Arbeiten monumentalen Ausmaßes zur *Situation*, an der auch die körperliche Inanspruchnahme des Betrachters/der Betrachterin Teil hat.⁵⁴ Man ist sich auch, so Morris, "stärker als früher dessen bewusst, daß man selber die Beziehungen herstellt, indem man das Objekt aus verschiedenen Positionen, unter wechselnden Lichtbedingungen und in unterschiedlichen räumlichen Zusammenhängen erfasst."⁵⁵ Je weniger der Rezipient/die Rezipientin in eine intime Beziehung zum ästhetischen Objekt versetzt wird - etwa auch durch strukturelle Unterteilungen oder eine irgendwie gegliederte Oberfläche - desto eher findet er/sie sich in demselben Raum wie jenes wieder. Desto eher ist auch dieser Raum als öffentlicher definiert und nicht bloß subjektiv legitimiert. Krauss führt diesen öffentlichen Raum in Analogie zur Sprache ein: die zwischen Individuen ausgetauschten Wörter haben eine ihnen auferlegte Bedeutung, auf die man sich geeinigt hat, ohne gleichwohl die Bedeutung dieser Wörter im Kopf des Gegenübers verifizieren zu können. Durch das Fehlen eines illusionistischen Kerns (welcher eine "naturalistische", oder "anthropomorphe" Skulptur ausmacht, wenn sie auch abstrakt ist) sei in der Minimal Art nicht die Bedeutung ästhetischer Objekte an sich in Frage gestellt worden, sondern lediglich die Quelle (*source*) dieser Bedeutung.⁵⁶

Der *Unterschied* ist die skulpturale Bedeutung, schrieb Krauss in Bezug auf Morris' Arbeit *Untitled (L-beams)* aus 1965. Diese besteht aus drei gleich großen Objekten in Form eines L. Wir wissen, dass sie gleich groß sind, doch in der Wahrnehmung sind sie *verschieden*, da sie unterschiedlich im Raum und damit auch in Bezug zum/zur BetrachterIn positioniert sind. Dass sie gleich seien, ist eine Logik, die *vor* der Wahrnehmung ist. Letztere hat einen prozessualen Charakter, sie geschieht, in Morris' Worten "notwendig in der Zeit".⁵⁷

⁵⁴ Ebd. S. 102ff.

⁵⁵ Ebd. S. 105.

⁵⁶ Krauss. S. 262.

⁵⁷ Morris, in: Stemmrich. S. 107.

Aus diesem Grund hatten auch andere Arbeiten von Morris keine fixe Ordnung, sondern blieben in ihren Teilen veränderbar, um dem/der BetrachterIn vor Augen zu führen, wie sie ihm nicht eine ideale Version seiner selbst widerspiegeln, sondern nur eine, die ausschließlich in dem einen Moment und in dieser einen Erfahrungssituation existierte:

Insofar as sculpture is constantly forming an analogy with the human body, Morris's work addresses itself to the meaning projected by our own bodies, questioning the relationship of that meaning to the idea of psychological privacy. He is suggesting that the meanings we make - and express through our bodies and our gestures - are fully dependent on the other beings to whom we make them and on whose vision of them we depend for them to make sense. He is suggesting that the picture of the self as a contained whole (transparent only to itself and the truths which it is capable of constituting) crumbles before the act of connecting with other selves and other minds.⁵⁸

Die Ablehnung naturalistischer und anthropomorpher Skulptur ist die Ablehnung der Idee einer nicht mitteilbaren Privatheit. Nicht nur durch ihre Größe, sondern auch in ihrer Eigenschaft als "Readymades" distanzieren minimalistische Arbeiten. Sie distanzieren sich sozusagen zu unserer oder einer etwaigen eigenen *Persönlichkeit*.⁵⁹ Deutungsversuche prallen an ihrer glatten Oberfläche ab. Die Abstraktheit des Minimalismus, so Krauss, "makes it less easy to recognize the human body in those works and therefore less easy to project ourselves into the space of that sculpture with all of our settled prejudices left intact."⁶⁰

Die einzige Möglichkeit, Michael Heizers gewaltige "Erdarbeit" *Double Negative* (1969) in Nevada zu sehen, ist *in* ihr zu sein. Sie besteht aus zwei Vertiefungen, jeweils ca. 12 Meter tief und etwa 30 Meter lang, durch zwei einander gegenüber liegenden Hochebenen gegraben, die durch eine Schlucht voneinander getrennt sind. Vielleicht bewohnen wir unseren Körper ebenso wenig als starkes Subjekt aus dem Zentrum heraus, wie wir uns in der Mitte dieser Arbeit befinden können. Das *Double Negative* ähnelt in jedem Fall nicht dem Bild, das wir von uns selbst haben, so Krauss, denn:

⁵⁸ Krauss. S. 267.

⁵⁹ Ebd. S. 259: "Because maker and artist are evidently separate, there is no way for the urinal to serve as the externalization of the state or states of mind of the artist as he made it. And by not functioning within the grammar of the aesthetic personality, the *Fountain* can be seen as putting distance between itself and the notion of personality *per se*."

⁶⁰ Ebd. S. 279.

although it is symmetrical and has a center (the mid-point of the ravine separating the two slots) the center is one we cannot occupy. We can only stand in one slotted space and look across to the other. Indeed, it is only by looking at the other that we can form a picture of the space in which we stand. By forcing on us this eccentric position relative to the center of the work, the *Double Negative* suggests an alternative to the picture we have of how we know ourselves. It causes us to meditate on a knowledge of ourselves that is formed by looking outward toward the responses of others as they look back at us. It is a metaphor for the self as it is known through its appearance to the other.⁶¹

Auch wenn nicht mehr der menschliche Körper in der Skulptur dargestellt oder angedeutet ist, so geht es in gewisser Weise doch um ihn. Als Herausforderung für die Deutung, die die minimalistischen Objekte sind, stellen sie sich in ein Verhältnis zu uns und unserer Wahrnehmung. Insofern sie uns gegenüberstehen - sich in ein Verhältnis zu unserem Körper stellen - spiegeln sie uns gewissermaßen auch, ist eine Analogie zu unserer Körperlichkeit möglich. Krauss zeichnet den Weg von der Innerlichkeit hin zur Oberfläche, von Rodin über Brancusi bis zu den Minimalisten, als Infragestellung der Sicherheit, dass wir uns im Zentrum unseres Körpers befänden, und ein einzigartiges Subjekt in unserer Welt seien. Das Subjekt steht somit da als Gemachtes, in Verhältnissen Stehendes und dadurch auch Mitteilbares.

⁶¹ Ebd. S. 280.

Autonomie-Frage

Autonomie ist das, was Subjekte von Objekten unterscheidet. Kunstwerke sind auch Objekte. Wenn wir aber nicht glauben würden, dass sie irgendeine Form von Handlungsmacht hätten, dann wären sie nur Ware, und wir bräuchten sie nicht mehr Kunst zu nennen.

Autonomie-Problem

In einem Sonderheft von *Artforum* zur amerikanischen Plastik aus dem Sommer 1967, in dem der dritte Teil von Robert Morris' *Notes on Sculpture* erschien, war (neben anderen Texten, etwa von Sol LeWitt und Robert Smithson) auch *Art and Objecthood* von Michael Fried abgedruckt, ein Text durch den die Spaltung des Modernismus für eine breite Öffentlichkeit deutlich wurde. *Kunst und Objekthaftigkeit* stellt, vielleicht aufgrund seiner Vehemenz, auch heute noch einen Bezugspunkt oder eher eine Art Reibefläche dar.⁶²

Für Fried stellt die Buchstäblichkeit minimalistischer Objekte - daher nennt er die weiter oben genannten Künstler der Minimal Art auch "Literalisten" - eine fundamentale Bedrohung für die ästhetische Autonomie dar. Hier, entlang der philosophischen Bezugssysteme von Idealismus und Materialismus, verläuft gewissermaßen eine Trennlinie innerhalb der Tradition des Modernismus.⁶³ Auf idealistischer Seite attestierte auch Clement Greenberg den Objekten von Judd, Morris, LeWitt, und anderen eine Präsenz, die neben ihrer Größe auch durch ihren "Look der Nicht-Kunst" bewerkstelligt werde. Die einfachen Objekte "versteckten" sich ihm zufolge aber regelrecht hinter ihrer Buchstäblichkeit, und könnten darüber hinaus, wenn überhaupt etwas, nur sehr wenig aussagen:

⁶² Fried selbst dazu: „Die Schärfe dieses Konflikts und die offensichtliche Unversöhnlichkeit sind neu. Ich habe bereits angemerkt, daß die moderne Malerei sich erst seit den letzten Jahren mit dem Thema der Objekthaftigkeit auseinandersetzt. Das soll jedoch nicht heißen, daß *bevor* die gegenwärtige Situation entstand, Bilder – oder auch Skulpturen – einfach *Gegenstände waren*. Es käme meiner Ansicht nach der Wahrheit näher, zu sagen, daß sie es *einfach nicht* waren.“ Fried, in: Stemmrich. S. 354.

⁶³ Vgl. Morris, in: Stemmrich. S. 120.

zur Zeit [ist] keine Art von Kunst vorstellbar oder denkbar (...), die dem Zustand der Nicht-Kunst noch näher käme. Und das ist genau das Problem. Die Minimal Art ist zu sehr etwas Ausgedachtes und zu wenig etwas anderes. Ihr Gedanke bleibt ein Gedanke, etwas Abgeleitetes, nichts Gefühltes oder Entdecktes. Die geometrische und modulare Einfachheit können vielleicht das äußerste künstlerische Extrem ankündigen und bezeichnen, aber künstlerisch sind die Signale verraten, weil sie als das aufgefaßt werden, was sie bedeuten sollen.⁶⁴

Durch ihre Nähe zur einfachen Dingwelt schrammen die minimalistischen Objekten für Greenberg an die Grenze zur Ware, ohne dass jedoch dieses gefährliche Rütteln an der Barriere zur Nicht-Kunst zu einer darüber hinausgehenden Bedeutung führte. Er sieht hier lediglich das Extrem zum Selbstzweck übersteigert: um bedeutsame Erfahrung zu ermöglichen, müsse die Minimal Art anfangen, sich über das "gute Design" zu erheben, dem sie allzu sehr ähnele.⁶⁵

Noch entschiedener führte Fried das Wort gegen die Objekthaftigkeit der "literalistischen" Kunst. Seine Argumentation basiert dabei auf der Bezogenheit der minimalistischen Objekte auf den/die BetrachterIn. Durch die Bindung der Bedeutung des ästhetischen Objekts an die Erfahrung des Rezipienten/der Rezipientin geschieht eine Relativierung der "Kraft" desselben. Einer Kraft, die für ihn, ebenso wie für Greenberg und andere, in der Authentizität und gleichwohl Subjektivität von Kunstwerken lag. Eben genau in jenem Aspekt von Kunst, dessen Vermeidung durch die minimalistischen Kompositionsstrategien angestrebt wurden.

Für die von Fried favorisierte moderne Malerei oder Skulptur war die Idee eines Innen, aus dem in gewisser Weise ihre Energie strömte, von großer Bedeutung. Andernfalls liefe man Gefahr im Ausstellungsraum statt Kunst einfach nur Dingen, tatsächlich lebloser Masse, gegenüberzustehen. Das der minimalistischen Kritik am Naturalismus und Anthropomorphismus modernistischer Skulptur zugrunde liegende Werteschema fand ein Großteil des Publikums für moderne Skulptur reichlich verdreht, so Krauss:

If, they argued, meaning is not to derive from the illusion of human movement, or of human intelligence attaching itself to material through the power of the sculptor to create metaphor, then how is the work of art to transcend its status as mere stuff, as inert and meaningless matter? (...) The very term of minimalism itself points to this idea of a reduction of art to a

⁶⁴ Greenberg, Clement, "Neuerdings die Skulptur", in: Stemmrich. S. 329.

⁶⁵ Ebd. S. 331f.

point of emptiness, as do the other terms such as 'neo-dadaism' and 'nihilism' that were used to characterize the works of these artists.⁶⁶

Begriffe wie Nihilismus und Neo-Dada zeugen davon, wie sehr minimalistische Objekte aus idealistischer Perspektive als eine Art Bedrohung wahrgenommen wurden. Die Reduktion von Kunst auf eine Idee von Leere konnte als Potential für die Begegnung mit den eigenen Bedingungen gesehen werden, oder aber als Verlust eines Ideals, das den/die BetrachterIn über die eigene Bedingtheit hinaus brächte.

Morris schrieb, dass das Objekt zwar "autonom im Sinne einer selbstständigen Einheit für das Zustandekommen der Gestalt, des unteilbaren und unauflöslichen Ganzen sein" müsse, dass aber "die maßgeblichen ästhetischen Bestimmungen nicht in diesem autonomen Objekt" lägen, sondern vielmehr von ihm abhängig seien und als "nicht fixierte Variablen, die ihre spezifische Definition durch den jeweiligen Raum, das jeweilige Licht und den physischen Blickpunkt des Betrachters" erführen. Für den Künstler zähle somit die Kontrolle der Situation, damit diese Variablen von Objekt, Raum, Licht und RezipientIn für die ästhetische Erfahrung in der Zeit richtig ins Spiel kämen.⁶⁷

Das sollte Autonomie sein? Nicht in Fried's Augen, denn ihm zufolge hebt ja das authentische modernistische Kunstwerk vielmehr alle Sensation von Objekthaftigkeit und Dauer auf:

Es scheint so, daß unter den gegenwärtigen Umständen nur die Objekthaftigkeit eine Sache ihrer Identität, wenn nicht als Nicht- Kunst, dann zumindest als weder Malerei noch Skulptur versichern kann, daß ein Kunstwerk – genauer gesagt, ein Werk der modernen Malerei oder Skulptur – in einer essentiellen Hinsicht *kein Objekt* wäre.⁶⁸

Um zu erklären was es ist, das die Objekthaftigkeit zum Gegensatz von Kunst macht, führt Fried den Begriff der *Theatralität* ins Feld. Genauer kritisiert er die "Theatralisierung" der Werk-Betrachter-Beziehung. Denn sagt nicht die minimalistische Umdeutung des Werkbegriffs von einem Objekt zu einer Wahrnehmungssituation im Grunde aus, dass die Situation dem Betrachter individuell *gehört*, und dass sie folglich ohne ihn nicht ist?⁶⁹ Das Theater wird hier grob gesagt als das Gegenteil von Kunst verstanden. Denn es ist dem Alltag näher, und es ist *für den/die BetrachterIn da*.

⁶⁶ Krauss. S. 254. Krauss bezieht sich auf Donald Judds Kritik an einer Arbeit von Mark di Suvero. Siehe ebd.

⁶⁷ Morris, in: Stemmrich. S. 107.

⁶⁸ Fried, in: Stemmrich. S. 341.

⁶⁹ Ebd. 342-352.

In diesem Kontext attestiert Fried den literalistischen Objekten auch einen latenten Anthropomorphismus. Diesen macht er daran fest, dass diese großen, einheitlichen Formen durch die ihnen eigene Gegenwart über eine Art *Bühnenpräsenz* verfügten, die nicht nur ihrer "Aufdringlichkeit" geschuldet sei, sondern eben auch der Mitwirkung, die sie von den BetrachterInnen verlangten. Die einzigen Entitäten, denen man im Alltag unter den Bedingungen des Nicht-Relationalen, des Einheitlichen und Ganzheitlichen - wie sie für die minimalistischen Objekte gelten - begegne, seien *andere Menschen*, so Fried. Auch unterliege Judd mit seiner Vorliebe für Symmetrie und einfachen Ordnungen einem Irrtum, wenn er denke, dass diese in philosophischen oder wissenschaftlichen Prinzipien begründet und nicht eigentlich biomorphe Formen seien. Zudem ist laut Fried "die augenscheinliche Hohlheit der meisten literalistischen Werke – ihre Eigenschaft, ein *Innen* zu haben – geradezu aufdringlich anthropomorph.“ So bezieht er sich auf besagte Objekte im Verlauf des Textes denn auch als "Ersatz-Person" oder "eine Art Statue".⁷⁰ Das Problem an der literalistischen Kunst ist aber für Fried nicht deren Anthropomorphismus selbst, sondern vielmehr dessen trügerische, unheilbar theatralische *Verborgenheit*.⁷¹

In der "literalistischen Auffassung" stellt das Objekt nur noch ein Element in der Ästhetik dar, und zwar eines - dies ist Frieds Sorge - das womöglich sogar verzichtbar ist:

Es ist wohl bemerkenswert, meine ich, daß 'die Gesamtsituation' genau das meint: *alles* – einschließlich, wie es scheint, des *Körpers* des Betrachters. Nichts in seinem Gesichtsfeld – nichts, das er irgendwie bemerkt – erklärt sozusagen, daß es ohne Belang sei für die jeweilige Situation und folglich für die Erfahrung. Im Gegenteil, damit etwas überhaupt wahrgenommen werden kann, muß es als Teil der Situation wahrgenommen werden. Alles zählt – nicht als Teil des Objekts, sondern als Teil der Situation, in der dessen Objekthaftigkeit entsteht und von der diese zumindest teilweise abhängig ist.⁷²

Tony Smith's Beschreibung einer nächtlichen Fahrt auf der Autobahn untermauert für Fried die Verzichtbarkeit der so definierten ästhetischen Objekte. Smith beschrieb diese Fahrt als eine Art Offenbarung, die ihn von vielen seiner Ansichten über Kunst befreit habe, da sie eine Wirklichkeit erlebbar gemacht hatte, welche die Kunst nicht zu vermitteln vermochte. Diese

⁷⁰ Ebd. S. 345ff.

⁷¹ Ebd. S. 349. "Es ist zugunsten, wenn auch nicht explizit im *Namen* des Theaters, daß die literalistische Ideologie sowohl die moderne Malerei verwirft als auch, zumindest was die namhaftesten jüngeren Künstler betrifft, die moderne Skulptur." Ebd.

⁷² Ebd. S. 344f.

Erfahrung mache die Kunst überflüssig.⁷³ Fried zufolge wird in dieser Erzählung das (minimalistische) Objekt durch etwas anderes *ersetzt*:

Das, was hier das Objekt ersetzt - was die gleiche Funktion erfüllt, die das Objekt im geschlossenen Raum hat, den Betrachter zu distanzieren oder isolieren, ihn zu einem Subjekt zu machen -, ist vor allem die Unendlichkeit oder Gegenstandslosigkeit des Zugangs, des Vorwärtsrasens oder der Perspektive.⁷⁴

Die Erfahrung der Autobahn gleicht laut Fried der Erfahrung, welche die minimalistischen Objekte ermöglichen. Durch ihre Größe, Einheitlichkeit und Nichtbezüglichkeit würde eine Deutlichkeit erwirkt die den/die BetrachterIn sowohl physisch als auch psychisch distanzieren. Ihre Beharrlichkeit *macht* den/die BetrachterIn erst zum Subjekt, da sie ihn/sie sich unterwirft: sub-jektiviert.⁷⁵ Genau das ist mit Fried die Erfahrung der Objekthaftigkeit, deren subjektivierende Funktion allerdings eine trügerische ist.

Für Adorno ist Kunst, die sich dem Betrachter als Projektionsfläche anbietet, nicht nur ein ästhetisches, sondern sogar ein ethisches Problem. Was Kunst eigentlich könnte, nennt er mit Hegel "die Freiheit zum Objekt": Subjekt-Werdung in einer geistigen Erfahrung durch Entäußerung.⁷⁶ Diese ästhetische Sublimierung vollzieht sich, so Adorno, durch die Identifikation mit dem Werk, nicht aber umgekehrt des Werkes mit sich. Die Kunst aber zerren an ihrem eigenen Begriff wie an einer Kette: "der, daß sie Kunst ist". Die Pole der Entkunstung des Werks sind, "daß es sowohl zum Ding unter Dingen wird wie zum Vehikel der Psychologie des Betrachters. Was die verdinglichten Kunstwerke nicht mehr sagen, ersetzt der Betrachter durch das standardisierte Echo seiner selbst, das er aus ihnen vernimmt."⁷⁷

Adorno formulierte dies im Rahmen seiner Kritik an der Kulturindustrie als ideologisches Instrument, das die Menschen davon abhält, die autonomen, selbstständigen, bewusst urteilenden und entscheidenden Individuen zu sein, die sie sein könnten - und sollten, denn solcherart mündige Subjekte wären die Basis einer demokratischen Gesellschaft.⁷⁸

⁷³ Tony Smith, in: Samuel Wagstaff, Jr., "Talking with Tony Smith", in: *Artforum*, Vol. V, No. 4, December 1966. Zit. nach: Ebd. S. 350.

⁷⁴ Ebd. S. 352.

⁷⁵ Ebd. S. 343 und 352.

⁷⁶ Siehe: Rebentisch, Juliane, "Hegels Missverständnis der ästhetischen Freiheit", in: Dies., Menke, Christoph (Hg.) *Kreation und Depression. Freiheit im gegenwärtigen Kapitalismus*. Berlin: Kadmos 2012. S. 172-190.

⁷⁷ Adorno, *Entkunstung der Kunst*, S. 32f.

⁷⁸ Adorno, Theodor W., "Résumé über Kulturindustrie", in: Ders.; Tiedemann, Rolf (Hg.), *Gesammelte Schriften* 10/2, *Kulturindustrie und Gesellschaft*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2003. S. 337-345. "Die

Rezeptionsästhetik

Bei Adorno ist also Ästhetik die Basis für die Ausbildung eines politisch emanzipatorisch gedachten Subjekts. Auch für Juliane Rebentisch manifestiert sich etwas äußerst Wichtiges in der Kunsterfahrung. Jedoch sieht sie ein "objektivistisches Missverständnis" in Adornos, ebenso wie in Frieds "Verdinglichung von Kunstwerken zu Quasi-Subjekten".⁷⁹ Dergestalt nämlich, dass die ästhetische Erfahrung in beiden Konzepten ihre eigentliche Bestimmung darin habe, "daß sich das außerästhetische Subjekt, sei es in erkenntnistheoretischer [wie bei Fried], sei es in ethischer [wie bei Adorno] Hinsicht, in besonderer Weise erfährt."⁸⁰ Spezifisch *ästhetische* Subjektivität aber, so Rebentisch, werde im modernistischen Diskurs in ihrer Eigenlogik verkannt. Das Missverständnis bestünde aus rezeptionsästhetischer Perspektive darin, einen Werkbegriff, der den/die BetrachterIn nicht per definitionem ausschließt, von vorneherein mit dessen Verfügungsgewalt über das Objekt gleichzusetzen. Die Entgrenzungstendenzen der Kunst in Bezug auf den Werkbegriff seien ihr zufolge nicht per se gegen die Autonomie der Kunst gerichtet - welche somit auch nicht in Gefahr ist.

Was Adorno als Problem der Warenwelt sieht, ähnelt dem Vorwurf der Objekthaftigkeit bei Fried. Beide gehen davon aus, dass einem authentischen (modernistischen) Kunstwerk eine Art Subjektivität eigen sein müsse, um allein anerkennbar, nicht aber konsumierbar zu sein.⁸¹

Doppelte Lesbarkeit des Objektes

Rebentisch will nun "im Kontext nachkantischer Theorien ästhetischer Erfahrung" als "genuin *ästhetische* Form des Objekt- und Selbstbezugs" begriffen wissen, was die modernistische Kritik als Entfremdung vom verdinglichen Objekt und letztlich sich selbst deutet. Diese spezifisch ästhetische Subjektivität steht nicht in einem Verhältnis der Verfügung zum

Autonomie der Kunstwerke, die freilich kaum je ganz rein herrschte und stets von Wirkungszusammenhängen durchsetzt war, wird von der Kulturindustrie tendenziell beseitigt, mit oder ohne den bewußten Willen der Verfügenden." Ebd. S. 338.

⁷⁹ Rebentisch, Autonomie, Absatz 17.

⁸⁰ Ebd.

⁸¹ Die Autorin merkt hier an, dass die modernistische Idee einer im Kunstobjekt gegenwärtigen Subjektivität nicht als Ausdruck einer Künstlersubjektivität gedeutet werden dürfe, da sich so ja das Problem der Verfügungsgewalt über das Objekt auf die Ebene der Produktion verschöbe. Ebd. Absatz 3.

Objekt, welches dem entsprechend auch nicht in bloßer Objekthaftigkeit aufgeht.⁸²

Was Fried Theatralität nannte - dass die minimalistischen Objekte die Präsenz einer *Person* hätten, ihr Anthropomorphismus aber latent sei, sie sich also *verstellten* - deutet Rebentisch als wesentliches Strukturmerkmal *aller* Kunst: nämlich als "*Doppelpräsenz* als Ding und Zeichen". Wesentliches Element der Theatererfahrung sei nämlich die Wahrnehmung einer unaufhebbaren *Spannung* zwischen Darstellendem und Dargestelltem:

Die einfachen Objekte der Minimal Art bleiben 'fortwährend lesbar' [Vgl. Fried. S. 363], weil sie unaufhebbar *doppelt lesbar* sind: Als Ding *und* als Zeichen; und zwar im wechselseitigen Verweis aufeinander. In dem Moment, in dem die minimalistischen Objekte in den Augen des Betrachters anthropomorphe Bedeutung angenommen zu haben scheinen, ist zugleich klar, daß nichts an ihnen dies objektiv rechtfertigt: die Sinnproduktion erweist sich als Sinnprojektion. Der Betrachter wird auf die Faktizität des Materials zurückverwiesen, deren vermeintliche Evidenz sich nun aber ebenfalls als instabil, als von latenten Bedeutungen kontaminiert erweist. In dieser Weise sind Sinnproduktion und Sinnsubversion in der doppelten Lesbarkeit minimalistischer Objekte so aufeinander verwiesen, daß sie sich gegenseitig ebensowohl verstärken wie bestreiten (...).⁸³

Wechselseitige Konstituierung von Betrachtersubjekt und Kunstobjekt

Wenn auch das beständige Changieren zwischen Ding und Zeichen in den minimalistischen Arbeiten besonders dramatisiert ist, so ist es doch, mit Rebentisch, ein Strukturmerkmal *aller* Kunst. Es ist eben die Doppeltheit des minimalistischen Objektes, das seinen spezifisch ästhetischen Charakter ausmacht. Die Entgrenzungstendenzen der Minimal Art sieht sie demnach auch nicht als Angriff auf die Autonomie der Kunst, sondern als Betonung von deren doppelter Verfasstheit.⁸⁴

So gesehen existiert keine nicht-theatralische Kunst und wird die Möglichkeit eines augenblicklich verstehenden Verhältnisses des betrachtenden Subjekts zum betrachteten

⁸² Ebd. Absatz 4.

⁸³ Ebd. Absatz 5. Vgl.: Menke, Christoph, "Einführung", in: Koch, Gertrud; Voss, Christiane (Hg.), *Zwischen Ding und Zeichen: Zur ästhetischen Erfahrung in der Kunst*. München: Fink 2005. S. 15-19.

⁸⁴ Ebd. Absatz 8.

Objekt fraglich.⁸⁵ Gerade Fried, dessen Konzeption einer betrachterunabhängigen Gegenwärtigkeit der Werke besagt, dass das Kunstwerk "keine Zeitdauer hat", nicht etwa weil man es "nicht tatsächlich in der Zeit erfährt, sondern weil das Werk selbst in jedem Moment gänzlich manifest ist"⁸⁶, beschreibt die Begegnung mit minimalistischen Objekten aufgrund ihrer unheimlichen Präsenz als verunsichernd.⁸⁷

Rebentisch zufolge betrifft diese Un-heimlichkeit alle Kunst. Es macht das Kunstwerk aus, dass es gleichzeitig Material ist, und eine Bedeutung hat - und weder auf das eine, noch auf das andere allein festzulegen ist. Die ästhetische Erfahrung ist weder vollständig aktiv, noch ist sie vollständig passiv. Sie vollzieht sich in einem Prozess zwischen Subjekt und Objekt, der beide verwandelt: das Objekt wird im Prozess der ästhetischen Erfahrung erst ins Werk gesetzt, während das Subjekt darin eine selbstreflexive Gestalt annimmt, der "ihre eigene Bedeutungsproduktion im Modus des ästhetischen Scheins eigentümlich fremd entgegentritt, eine Gestalt mithin, die weder in terms einer das Kunstwerk intentional bestimmenden Aktivität noch aber in terms einer die Vorgaben des Kunstwerks bloß erleidenden Passivität richtig beschrieben wäre."⁸⁸ Somit ist die ästhetische Erfahrung als zwischen den beiden Polen des Subjekts und des Objekts sich vollziehend charakterisiert, die damit auch die beiden Pole mitbestimmt. Was sich da ereignet, ist viel eher als Distanz bestimmt, denn als ein "sich gleichmachen".

Kritik übt die Philosophin auch am Subjektbegriff bei Adorno. Zunächst nämlich meint dessen universalistische Konzeption des Subjektes weder den/die BetrachterIn, noch den/die KünstlerIn, sondern die Quasi-Subjektivität des Kunstobjektes. Auf der Ebene der Produktion bedeutet dies für ihn, dass der/die KünstlerIn sich selbst übersteigt und objektivierend ins Kunstwerk transponiert. Die Rezeption liegt, wie bereits erwähnt, nach Adorno in der Entäußerung an das Werk, wodurch die Teilnahme an der überindividuellen Subjektivität der autonomen Kunst möglich wird. Ästhetik dient für ihn als Basis für ein politisch emanzipatorisch gedachtes Subjekt, doch ist laut Rebentisch dieses Subjekt ob seiner Idealität nivelliert. Nicht nur durch deren offensichtliche Objekthaftigkeit sei Kunst nicht mehr dezidiert *für* ein Publikum da, politisch engagierte Werke adressierten darüber hinaus die

⁸⁵ Und zwar: "sei es in der von einigen Minimalisten vertretenen positivistischen, sei es in der von Fried gegen die minimalistische Latenz verteidigten, letztlich symbolästhetischen Variante." Rebentisch, Absatz 6.

⁸⁶ Fried, in: Stemmrich, S. 365.

⁸⁷ Rebentisch, Absatz 6. Siehe hierzu auch: Dies., "Buchstäblichkeit und Bedeutung", in: Dies., Ästhetik der Installation. S. 51-65.

⁸⁸ Ebd. Absatz 7.

konkrete Zusammensetzung des Publikums. Dies nicht, indem sie etwa politische Botschaften versendet, sondern indem sie das erfahrende Subjekt mit ihren eigenen (individuellen und kulturellen) Hintergrundannahmen konfrontiert. Das Subjekt kommt mit vielen Interessen zur Kunst, und nicht, wie bei Adorno, völlig inaktiv. Das heißt auch, dass die Erfahrung eine individuelle ist, was nun aber nicht in einen Subjektivismus mündet, da ja die ästhetischen Objekte nie in unseren Projektionen aufgehen - darin liegt aus erfahrungstheoretischer Perspektive ihre Autonomie. Viel eher "ziehen sie sich immer wieder vor diesen zurück - und konfrontieren uns durch diesen Entzug mit uns selbst." Dies alles geschieht freilich, so die Autorin, "ausdrücklich *im Modus* des Objektbezugs".⁸⁹

In der ästhetischen Erfahrung geschieht mehr und etwas anderes, als deren politischer Gewinn. Die ästhetische Subjektivität ist mit Rebenitsch eine andere, als die empirische. Sie ist jene Gestalt, die das Subjekt im Vollzug und als wesentliches Moment der ästhetischen Erfahrung annimmt, vermag aber aufgrund der Eigenlogik dieser Erfahrungssituation kein direktes Modell mehr für die außerästhetische Subjektivität abzugeben.

Aus der rezeptionsästhetischen Perspektive Rebenitschs ist also weder das Werk, noch das Subjekt allein von Bedeutung, sondern nur, wie ästhetische Erfahrung sich konstituiert. Diese ist in ihrer Doppelhaftigkeit durchaus als widerständig zu verstehen.⁹⁰

⁸⁹ Ebd. Absatz 15.

⁹⁰ Ebd. Absatz 15-18.

Instrumente und Aspekte des Umwandelns bei Isa Genzken

Die *Stelen* auf ihren Bezug zu minimalistischen Kompositionsprinzipien hin zu durchleuchten, soll nicht (jedenfalls bestimmt nicht nur) die Beschreibung einer Einflussgeschichte sein. Die Frage ist vielmehr was Genzken - denn Bezüge gibt es - mit dieser wirkmächtigen skulpturalen Vorgabe macht.

Diese Vorgabe ist sehr genau definiert, denn die Minimalisten haben viel geschrieben. Wiederholend mit Robert Morris zusammengefasst: minimalistische Arbeiten zeichnen sich aus durch Symmetrie, das Fehlen von Spuren des Herstellungsprozesses, Abstraktheit, nicht-hierarchische Anordnung ihrer Teile (das wären strukturelle Unterteilungen, oder Gliederung der Oberfläche), nicht-anthropomorphe Orientierungen, allgemeine Ganzheitlichkeit.⁹¹

Völlig unmöglich fand Morris die Kunsthaftigkeit, dh. den Illusionismus, die Metaphorik oder Repräsentation - wie man es eben nennen mag, dass das Kunstwerk Behälter für eine Idee sei, die einer rationalistischen, apriorischen Ordnung angehört. Expressivität, also die Artikulation einer letztlich nicht mitteilbaren Künstlersubjektivität galt es jedenfalls zu vermeiden. Die Kunst sollte auch nicht additiv, deskriptiv und naturalistisch sein. Die Bezogenheit von Dingen auf den Menschen, egal ob Produzent oder Rezipient, wurde als problematisch empfunden: Anthropomorphismus bedeutet im minimalistischen Kontext nicht nur die Darstellung oder Suggestion der menschlichen Figur, sondern die Bezogenheit auf seinen Körper, seine Emotionen - eben seine Subjektivität. Untragbar daher auch jede Form von Relationalität, also irgendeines inneren Zusammenhangs durch Spannung oder Ordnung der Teile, die auf ein lebendiges Prinzip schließen ließen.

Wege um das eine, und nicht das andere zu erreichen, waren die Prinzipien der Wiederholung eines Teils nach dem anderen ohne Klimax, bzw. der seriellen Progression. Beides wirke einer Hierarchie der Teile entgegen. Die Minimalisten verwandten außerdem Readymades und trennten somit im Grunde nicht wesentlich zwischen wissenschaftlich-technischer Modernisierung und künstlerischem Wert. Sie suchten die einfache, dh. in der Wahrnehmung möglichst unteilbare Form. Die Größe ihrer Objekte war zwischen Monument und Ornament angesiedelt. Der eigene Körper diene dem Vergleich als Konstante, wobei Kleinteiligkeit eher den intimen, Distanz dagegen den öffentlichen Modus strukturiere.

⁹¹ Morris, in: Stemmrich. S. 114.

Der in Michael Frieds Beweisführung gegen die Theatralität der genannten Objekte festgestellte versteckte Anthropomorphismus ist einerseits durch deren Hohlheit begründet. Andererseits nennt er sie Ersatz-Personen, da nur andere Personen so distanziert und beharrlich sein können, wie die großen, einheitlichen und nicht bezüglichen Objekte. Ihr subjektivierende Deutlichkeit unterwirft den Betrachter, und ihre Subjekthaftigkeit ist dabei trügerisch.⁹²

Belebung und Beseelung

Es ist ziemlich klar, dass die *Stelen* beseelt sind, und das nicht auf irgendwie magische Weise, sondern als ganz klare künstlerische Setzung. Aber sie sind eben auch nicht abbildend, sondern abstrakt, und konjugieren eine Grundform, den Quader, wodurch die einzelnen Stelen zu individuellen werden. Dieser Eindruck wird dann auch gleich durch die Titel - die Namen - die auf konkrete Personen zu verweisen scheinen bestätigt. Man scheint auch Kleidungsstile vorzufinden, und schon befindet man sich mitten im Spiel der bunten *Stelen*-Gruppe.

In dem Spiel mit der Schwäche des Minimalismus, seinem versteckten Anthropomorphismus, steckt eine produktive Spannung. Ist der/die Betrachter/in mit dem Diskurs vertraut, dann wird das Wissen um das minimalistische Programm der Betrachter/inneneinbeziehung getriggert, dann wirkt das Spiel geradezu schelmisch. Aber auch, wenn man diesen Diskurs nicht im Hinterkopf hat, generiert die Verbindung industriell hergestellter Perfektion und singulärer Setzung Fragen und Bedeutung. Zu dem Zweck betrachte ich Genzkens Anwendung minimalistischer Kompositionsprinzipien noch einmal genauer.

Zunächst einmal widerspricht sie den minimalistischen Regeln fast auf der ganzen Linie. Die Stelen sind zwar abstrakt, aber weder symmetrisch, noch einheitlich oder nicht-hierarchisch, und anthropomorph sind sie sowieso. Viele der erläuterten Regeln der Komposition finden sich wieder, aber immer so, dass dabei das Lebendige zugelassen ist.

Der erste Bruch betrifft die Repräsentation. Die einfache Grundform des Quaders etwa hat auch die Qualitäten, die Sol LeWitt 1966 in Bezug auf den Kubus erläuterte. Die Form ist gewissermaßen so neutral, dass sie hinter dem, was man mit ihr macht, zurücktritt. Sie ist

⁹² Fried, in: Stemmrich. S. 343 und 352.

unemotional und kann als grammatisches Hilfsmittel verwendet werden. Der Quader ist einfach ein Quader.⁹³ Gleichwohl aber auch wieder nicht. Denn er kann, hoch und schmal, ein Pfeiler in der Architektur sein und schließt über die Verwandtschaft zur Säule viele kunsthistorische Bedeutungen mit ein. Die Erfindungskraft muss man nicht für das Schaffen der Form aufwenden, sondern kann sie aufheben, für das, was man mit der einfachen Form macht, schrieb LeWitt. Damit war Wiederholung gemeint, Entscheidungen der Größe und Anordnung; keine willkürlichen Veränderungen etwa im Grundriss der Quader, wie es bei Genzken der Fall ist. Er dient als grammatisches Hilfsmittel, aber ebenso wie die Gemeinsamkeiten fallen nun auch die Unterschiede ins Auge. Die Stelen können alle Häuser sein, aber unterschiedlich in der Ausformung: einmal saubere Fensterfront, einmal oft übermaltes Mauerwerk, einmal zerfledderte Plakatwand. Oder man kann sie eben auch alle als Personen sehen, etwas dicker oder dünner, léger, elegant, oder sportlich gekleidet. Die individuelle Ausgestaltung einer gemeinsamen Form.

Der zweite Bruch betrifft die offensichtliche Bezogenheit auf den Menschen. Zuerst einmal wird durch die Gliederung der Oberfläche eine Vierteilung vorgenommen. In etwa Kopf, Rumpf, Hüfte und Oberschenkel, Unterschenkel und Füße. Diese Relationalität wird unter anderem durch Farbe ausgelöst, so Morris: "Intensive Farbe löst sich als spezifisches Element von dem Ganzen der Arbeit ab, um zu einer weiteren internen Beziehung zu werden."⁹⁴ Die von Genzken verwendeten Farben sind aber nicht nur intensiv, sondern großteils auch den verwendeten spezifischen Materialien geschuldet. Eine interessante Auswahl, denn Morris schrieb in Bezug auf industriell gefertigte Materialien, sie verfügten über eine natürliche Opazität, und seien nur schwer illusionistisch zu lesen, es sei schwerer sie als belebt zu sehen, als das bei natürlichen Materialien der Fall sei.⁹⁵ Laminatboden ist da eine Zwischenform. Marmor ist wiederum gänzlich natürlich.

Einer der Minimal Artisten, Carl Andre, interessierte sich über die nicht-relationale Kompositionsweise und jene des "*one thing after the other*" hinaus besonders dafür, wie die

⁹³ "Die interessanteste Eigenschaft des Kubus ist, daß er relativ uninteressant ist. Im Vergleich zu anderen dreidimensionalen Formen fehlt ihm jegliche aggressive Kraft, er impliziert keine Bewegung, er ist die unemotionalste aller Formen. Er ist daher die Form, die sich am besten als Basiseinheit für kompliziertere Funktionen eignet, als grammatisches Hilfsmittel, von dem die Arbeit ausgehen kann. Weil er ein universell anerkannter Standard ist, wird vom Betrachter keine Intention verlangt. Man versteht sofort, daß der Würfel einen Würfel darstellt, eine geometrische Figur, die unzweifelbar er selbst ist. Durch die Verwendung des Würfels vermeidet man die Notwendigkeit, eine andere Form zu erfinden, und behält sich seine Verwendung für die Erfindung vor." LeWitt, in: Stemmrich. S. 185.

⁹⁴ Morris, in: Stemmrich. S. 104.

⁹⁵ Ebd. S. 92f.

Eigenschaften eines spezifischen Materials zur Komposition der künstlerischen Arbeit herangezogen werden konnten. Das Gewicht der Materialien interessierte ihn: seine Bodenplatten verschiedenen Materials erzeugten unterschiedlichen Druck auf den Boden und pressten förmlich alles Illusionistische aus der Skulptur. Krauss schrieb, wie erwähnt, Andre habe damit die Natur, anstelle eines Aspektes von Kultur, als Readymade abgetastet.⁹⁶ Genzken führt diese beiden historischen Verwendungen des Readymades an: an *Justus* zum Beispiel, wurde viel Marmor eingesetzt. *Andy* wiederum, pink und silbern, verweist auch deutlich auf Andy Warhol.⁹⁷ Auch Genzken interessiert sich für die strukturellen Implikationen der von ihr verwendeten Materialien, sie enthalten nur ganz verschiedene Aspekte der Kultur, in der wir leben.

Zurück zu *Justus*. An einer Seite dominiert schwarz, an der gegenüberliegenden weiß - beides Eigenschaften des Marmors, mit dem sein Gerüst umhüllt ist. Auffällig dabei ist, dass der dunkle und der helle Marmor an den einander gegenüber liegenden Seiten in der gleichen Weise angeordnet sind. Die einzelnen Marmorsegmente trennen kleine Spiegelflächen und Fotografien. Auf der einen Seite sind das aus einem Innenraum nach draußen fotografierte Ansichten, die durch die Struktur eines Fensterkreuzes durchbrochen werden. Auf der anderen Seite sind es wiederum Fotografien von Skyscraper-Fassaden. Der Gedanke liegt nahe, dass es sich um die beiden wichtigsten Orte Genzkens handelt: Berlin und New York. Der Innenraum, aus dem die Fotos gemacht wurden, könnte ein Atelier sein. In New York scheint der Ort der Produktion ohnehin die Straße zu sein. Der Marmor wird von unten bis oben hin verwendet, seine Schwere muss sich der Anordnung, dem "Muster", beugen: drei Steinsegmente (je nach Seite schwarz oder weiß) - ein Spiegelsegment - eine Fotografie - drei Steinsegmente - etc. Die Anordnung ist dabei so regelmäßig eingehalten, dass man sich die Stele nach oben hin unendlich weiter imaginieren kann, so, wie einem ein Wolkenkratzer erscheinen mag, wenn man an ihm hinaufblickt. Sie erinnert dabei aber eben auch an die Erweiterbarkeit als Kompositionsregel der Minimal Art.

Die Absicht der minimalistischen Objekte und Strukturen war es, "weder einen figurativen noch einen architektonischen Bezug", herzustellen.⁹⁸ Gemeinsam mit den beschriebenen

⁹⁶ Krauss, S. 272. Über das bei Minimalisten und Pop-Artists neu erwachte Interesse am Readymade Duchamps schreibt Krauss auch: "What they [die Minimalisten] were doing was exploiting the idea of the readymade in a far less anecdotal way than the pop artists, considering its structural rather than its thematic implications." Ebd. S. 249f.

⁹⁷ Siehe: Genzken, Glück, S. 25ff.

⁹⁸ Morris, in: Stemmrich. S. 101.

Faktoren ruft bei den Stelen aber nun auch schon die Höhe der Objekte von etwa drei Metern zwischen Gebäude und Personen changierende Assoziationen hervor bzw. zwischen öffentlichem und privatem Raum.⁹⁹ Tatsächlich muss Distanz eingenommen werden, um die Stele ganz und halbwegs unverzerrt zu sehen. Sich ihr zu nähern, um die Oberflächenbeschaffenheit zu erkennen, ist aber ebenso angesagt.

Die ornamentale Zeichnung des Marmors, und die kleinen Raster der Fassaden und Fensterkreuze auf den Fotos stellen wirklich so etwas wie einen intimen Raum der Betrachtung her. Sie stellen Nähe her, nicht nur zum Objekt, sondern scheinbar sogar zu Genzken selbst, durch deren Liebe für New York (deren Architektur für sie direkt mit Kunst zu tun hat), durch den Raum, der vielleicht ihr Atelier ist, und durch die sorgfältige Setzung der Marmorsegmente. Aber diese Nähe wird durch die Objekte überhaupt nicht verbürgt, ganz so, wie Rebentisch das Objekt der ästhetischen Erfahrung beschreibt. So intim die Blickwinkel vielleicht sind, so allgemein sind sie in Bezug auf ihr Motiv. Letzlich lassen sich die Stelen weder als Gebäude, noch als Personen wirklich dingfest machen.

Darauf angelegt hat es Genzken aber jedenfalls. Die Quasi-Subjektivität der Objekte, die Spannung zwischen Ding und Zeichen, zwischen Darstellung und Dargestelltem, die man an den minimalistischen Objekten so gut sehen kann, da sie besonders "nackt" sind, ist bei Genzken verstärkt. Daher ist, was Fried so bezeichnend fand, auch noch betont: die Hohlheit und die Aufdringlichkeit, dh. die beharrliche Distanz der Objekte.

Wie man dann schließlich so zwischen den Stelen steht, mag an die Erzählung von Michael Heizers *Double Negative* erinnern. Schließlich steht man auch mitten in der Arbeit aus einzelnen Objekten. Nur ist man hier zum Teil einer Gruppe geworden. Vielleicht gehört es aber zum Spiel dazu, dass der anthropomorphe Aspekt der Stelen, der Eindruck einer Ähnlichkeit zwischen ihrem "Körper" und dem eigenen, stärker ist, wenn man sich physisch aus der Gruppe zurückzieht. Denn aufgrund ihrer Höhe kann man sie nur dann ganz in ihrer Verteilung sehen, diese als körperliche Proportionalität lesen, und sie nebeneinander in ihrer Individualität wahrnehmen. Morris schrieb ja, Kleinteiligkeit strukturiere den intimen, Distanz eher den öffentlichen Modus. Ich würde die Begegnung mit Menschen eher dem intimen, jene mit Häusern eher dem öffentlichen Modus zuschreiben. Bei den Stelen ist es aber gewissermaßen umgekehrt. Zwischen ihnen stehend und an ihnen hinaufblickend ist der

⁹⁹ Zur Erinnerung: "Der intime Modus ist wesentlich geschlossen, raumlos, gedrängt und exklusiv." Ebd. S. 102.

Eindruck von Häusern größer, aus der Distanz jener der Gruppe von Menschen. Andererseits jedoch bedeutet es noch keinen intimen Raum, die Stelen als Menschen zu sehen. Zumindest nicht für den/die Betrachterin, und wohl auch nicht ausschließlich für die Produzentin. Da werden zwar abstrakte Portraits von Freunden gezeigt, aber doch zu dem Zweck, über das nachzudenken, was Kunst kann.

Widmung an FreundInnen / Netzwerk

Im Grunde steht Kunst oft auf der Kippe, indem sie einem einmal sehr vertraut erscheint und ein andermal gar nicht. Diese Eigenschaft haben jene Künstler, die ich liebe ... Ich frage mich immer wieder: Welche Künstler habe ich in meiner Jugend besonders geschätzt? Michael Asher, Lawrence Weiner, Dan Graham, Carl Andre – fast nur Amerikaner. Und weiter frage ich mich: als ich etwas älter wurde, wen dann? Wolfgang Tillmans und Kai Althoff ...¹⁰⁰

Genzken beschreibt hier eigentlich die doppelte Verfasstheit des Kunstwerks. Dass es einem einmal vertraut erscheine, und dann wiederum gar nicht, klingt wie das Auf-die-Faktizität-des-Materials-verwiesen-Werden, kaum hat man eine Bedeutung erschlossen; während wiederum dieses Material selbst schon von Bedeutungen kontaminiert ist.¹⁰¹

An den Arbeiten der Künstlerin ist ersichtlich, dass sie sich von Anfang an mit den Werken der amerikanischen Minimal Art, Konzeptkunst und Institutionskritik auseinandergesetzt hat - und auch mit jenen, die sie gemacht haben. *Lawrence* und *Dan* etwa verweisen auf Lawrence Weiner und Dan Graham. Deren Interesse an der Entgrenzung des Kunstwerks und der BetrachterInneneinbeziehung sind Genzkens Auffassung von Skulptur nahe. Zudem verbindet sie aber Freundschaft. Die Stelen erscheinen also den Freunden gewidmet zu sein. Mit ihnen geht man nachts auf die Straße, redet, und manchmal arbeitet oder recherchiert man gemeinsam.

¹⁰⁰ So Isa Genzken in einem Gespräch mit Wolfgang Tillmans 2005. Zit. nach: Booklet zur Ausstellung *I'm Isa Genzken, the only female fool*. S. 9. Downloadbar unter: http://www.kunsthallewien.at/application/files/8514/2800/1060/booklet_i-m-isa-genzken-the-only-female-fool.pdf, 2015-08-30.

¹⁰¹ Vgl. das Kapitel zur Rezeptionsästhetik.

1981 streifte Genzken mit Graham durch die Clubs von New York und fotografierte das Konzertgeschehen. Dabei ging es nicht um die Dokumentation von Persönlichkeiten der Musikszene, sondern um die Konzentration auf deren Posen. Auch Dan Grahams künstlerische und theoretische Arbeiten fokussieren immer wieder das Subjekt und dessen Beziehungen zur Umwelt. Denn für Graham ist dieses 'keine atomistische Entität, sondern es ist erst im Netz der Beziehungssysteme und der Strukturen der Umgebung definiert.'¹⁰²

Ich muss dabei an die Pose der an der Wand lehrenden New Yorker Stadtansichten in Genzkens Atelier denken, wie Diederichsen sie beschrieb, und kann mir noch mehr als zuvor eine an der Wand lehrende erschöpfte Gestalt in einem der Clubs vorstellen.

Isa hat sich selbst in die Reihe der Portraits gestellt, was auf diesem Figurenbrett ja nur konsequent ist. In Braunschweig hatte sie gleich neben "sich" *Kai* Althoff. Die beiden verbindet eine langjährige Freundschaft, sie sind ähnlich "gekleidet", als hätten sie sich einen Witz daraus gemacht, sich in einen ähnlichen Sportanzug zu werfen. Daran erinnern zumindest die schwarz-gelb gestreiften *Stelen*. Man muss nur an den Episodenfilm *Die kleine Bushaltestelle (Gerüstbau)* denken.¹⁰³ Genzken und Althoff sind darin dauernd verkleidet: als Prostituierte, als Babys die von einer Ananas bedroht werden, als Polizisten, etc. Dabei scheint es, als ob gerade die Verkleidung vieles ermögliche, das sich aus der ganz normalen eigenen Person heraus viel schwerer sagen ließe. So gesehen ist auch die Komponente, eben nicht nur der Kleidung, sondern auch der Verkleidung in den *Stelen* enthalten.

Ein anderer wichtiger Freund, den sie auch künstlerisch schätzt, ist Wolfgang Tillmans. Die eingangs zitierte Aussage hat Genzken zum Beispiel ihm gegenüber geäußert. Der Katalog über Genzkens Arbeiten zwischen 1992 und 2003 wird etwa auch von einem Gespräch mit Tillmans als Katalogtext begleitet.¹⁰⁴ Tillmans, Althoff und Genzken werden oder wurden von der Kölner Galerie *Daniel Buchholz* vertreten.¹⁰⁵

¹⁰² Booklet, *female fool*. S. 10.

¹⁰³ Siehe: Isa Genzken/Kai Althoff, *Die kleine Bushaltestelle (Gerüstbau)* 2012, Digitalfilm, Farbe, Ton, 71 Min. "Zusammen mit Kai Althoff hat Isa Genzken zwischen 2007 und 2010 einen Episodenfilm zwischen Slapstick und Improvisationstheater gedreht, in dem sie unterschiedliche Rollen und Paarkonstellationen durchspielen. Zu Hause und unterwegs, in Berlin, Köln und New York wurde mit einer einfachen Digitalkamera gedreht. Die lose verbundenen Sketche und Szenen kreisen um Liebe und Sex, den Wetterbericht, Krankheit, Geld und immer wieder die Kunst. Viele der Episoden, dialogisch oder antagonistisch angelegt, verstehen sich als Allegorie auf die zeitgenössische Kreativexistenz und deren Aporien." Booklet, *female fool*. S. 14.

¹⁰⁴ Siehe: "Ein Gespräch mit Wolfgang Tillmans", in: Genzken, Isa; Ruf, Beatrix; Loers, Beate. Isa Genzken: 1992-2003. Ausstellungen, Arbeiten, Werkverzeichnis. Köln: Walther König 2003. S. 134-136.

¹⁰⁵ Siehe: <http://www.galeriebuchholz.de/artists/>, 2015-08-30.

Überhaupt verbindet die Künstlerin einiges mit Köln, wo sie in den 80er Jahren gelebt hat, als die Stadt sehr wichtig für die zeitgenössische Kunst war. Manchmal taucht sogar der Kölner Dom in ihren Arbeiten auf. Mit Tillmans zB. realisierte sie dort 1993 die Fotoserie *Atelier*. Auch Teile von *Die kleine Bushaltestelle* spielen sich vor der sakralen Architektur des Doms ab.¹⁰⁶ *Justus* hat seinen Namen wohl vom Kölner Techno-Produzenten Justus Köhnke, der des Öfteren mit KünstlerInnen, zB. Althoff, arbeitete.

Dass sich Kunst und Party vermischen, die Kunstproduktion stark vom Informellen informiert wird, sich wechselnde produktive Kooperationen ergeben, ist bestimmt nichts völlig Neues. Aber Köln war in den 80er Jahren in dieser Hinsicht besonders.¹⁰⁷ Die charismatische Figur Martin Kippenbergers spielte dabei eine wichtige Rolle. Seine Ausstellung *Peter. Die russische Stellung* 1987 in der Galerie Max Hetzler erregte viel Aufmerksamkeit - und Ärger. Seine Vorstellung von Skulptur war vielen zu frei, er machte gewissermaßen absichtlich alles falsch, und ging humorvoll mit Missverständnissen um, die man zu Skulptur entwickeln könne. Die Skulpturen nahmen einander den Raum weg, und Kippenberger hatte sie noch nicht einmal selbst gemacht, sondern sein damaliger Assistent Michael Krebber.¹⁰⁸ Genzkens Stelen mögen vielleicht auch ein leiser Verweis auf die *Peter*-Ausstellung sein, obwohl sie ungleich eleganter und weniger tollpatschig wirken.

Karola ist schließlich noch ein wichtiger Bezug, der ebenfalls über die Nähe beider zu Köln zustande kam. Karola Kraus, die seit 2010 das MUMOK in Wien leitet, war von 1999 bis 2006 Direktorin des Kunstvereins Braunschweig. Damals hieß sie noch Karola Grässlin. Sie ist die jüngste Tochter der Sammlerfamilie Grässlin aus St. Georgen im Schwarzwald, jener Familie, die Martin Kippenberger in den 80er Jahren als seine "Schwarzwaldconnection" bezeichnete.¹⁰⁹ Die Familie, vor allem in der zweiten Generation, blieb an der Kölner

¹⁰⁶ Siehe: Booklet, *female fool*. S. 11.

¹⁰⁷ Siehe hierzu etwa: Simpson, Benett (Hg.), *Make Your Own Life: Artist In & Out of Cologne*. Katalog zur Ausstellung ICA Philadelphia. Philadelphia: ICA 2006. Sowie: Graw, Isabelle, "VON HIER AUS. Über Köln-Mythen, Fremdbestimmung und Rückzugs- und Ausstiegsszenarien angesichts der gestiegenen Bedeutung von 'Leben'", in: *Texte zur Kunst*, Nr. 63, September 2006. S. 48-76.

¹⁰⁸ Siehe: Kobel, Jörg; Kippenberger, Martin; Diederichsen, Diedrich. *Kippenberger - der Film*. Dieses Leben kann nicht die Ausrede für das nächste sein. Film 75 Min. Berlin: Absolut-Medien 2007. Sowie: <http://www.contemporaryartdaily.com/2008/12/martin-kippenberger-at-la-moca/peter/>, 2015-08-31. Und: <http://www.moma.org/explore/multimedia/audios/134/1168>. 2015-08-31.

¹⁰⁹ Siehe: "Kippenberger war der prägende Gast der zweiten Generation der Grässlins. Er hat bei seiner "Schwarzwaldconnection", der er die wahrscheinlich meisten, sicher die wichtigsten Ankäufe zu Lebzeiten verdankt, gearbeitet, ausgestellt, gefeiert, die Leber zwischenkuriert." <http://derstandard.at/1269045657598/Kopf-des-Tages-Schwarzwaelder-Kunstsinn-fuers-Museumsquartier>, 2015-08-30. Sowie: <http://www.sammlung-graesslin.eu/sammlung-graesslin/sammlung/familie->

Kunstszene interessiert und ihre Sammlung enthält viele Werke der mit der Stadt und diesem Zeitraum assoziierten KünstlerInnen.

Es gab in Köln gewissermaßen zwei Phasen, der Übergang entspricht in etwa dem Übergang von den 80ern zu den 90ern, die Bennett Simpson vereinfacht mit den Labels *Hetzler* und *Nagel* benannte. Die Galerie Max Hetzler stand für die erste Generation kommerziell erfolgreicher Künstler (Kippenberger, Albert Oehlen, Werner Büttner, etc.), die sich in Verhalten und Produktion exzessiv gaben, selbstzerfleischenden Humor zelebrierten und der Kunstgeschichte und zeitgenössischen Kunst kritisch bis polemisch gegenüberstanden. Ihre Arbeiten werden gemeinhin als anti-politisch und anti-diskursiv beschrieben. Die Galerie Christian Nagel dagegen, die 1990 eröffnete, hatte eine eher theoretisch engagierte Klientele, die politisch enthierarchisiert, an Feminismus, Institutionskritik und Konzeptkunst interessiert war. Simpson beschreibt diese Gruppe als ebenso sozial aufgeladen wie die erste, aber weniger produktiv und weniger "parodically bohemian".¹¹⁰ Sehr viele der von mir im Rahmen dieser Arbeit oft zitierten AutorInnen gehörten zu dieser zweiten Gruppe oder standen ihr nahe. Pop-Theoretiker Diedrich Diederichsen zum Beispiel, oder Isabelle Graw, Herausgeberin der Zeitschrift *Texte zur Kunst*.

Genzken, die etwas älter ist, ist keinem dieser zuletzt beschriebenen Milieus wirklich zuzuordnen, obwohl sie alle gekannt haben dürfte. Auch für sie hat Leben und Kunst - wie für Kippenberger - viel, wenn nicht alles, miteinander zu tun. Ihr Zugang ist aber anders. Sie ist strikt an Skulptur interessiert. Wie sie über diese spricht, mag durch ihre Wortkargheit, bei gleichzeitiger Direktheit, intuitiver, oder weniger intellektualisiert wirken, als zum Beispiel jene von Nairy Baghramian, auf die ich später komme. Die Grenze zwischen Privatheit und Öffentlichkeit, Intimität und Peinlichkeit mag hier schon manchmal verschwimmen. Aber so sind ja möglicherweise auch die Verhältnisse derer, die die Arbeit betrachten. Die Verhältnisse sind außerdem in Bewegung, und da ist noch eine Gemeinsamkeit mit Morris: der platzierte sein *L-beams* jedes Mal anders, damit sie dem Betrachter keine ideale Version seiner Selbst vorspiegeln konnten, sondern nur eine momenthafte.¹¹¹

Auf dem Figurenbrett zeigt sie nicht nur ihre Freunde, sondern auch ihr künstlerisches, ihr berufliches Netzwerk. Vielleicht auch eine Momentaufnahme, denn während in Braunschweig

graesslin/text/, 2015-08-30. Und: <https://www.falter.at/falter/2010/11/16/ich-weiss-schon-was-jetzt-kommt/>, 2015-08-30.

¹¹⁰ Simpson, Benett, "Make Your Own Life", in: Ders. (Hg.), *Make Your Own Life: Artist In & Out of Cologne*. Katalog zur Ausstellung ICA Philadelphia. Philadelphia: ICA 2006. S. 13.

¹¹¹ Siehe: Krauss. S. 267.

tatsächlich das Bild eines Figurenbretts überwog, trugen bei der Ausstellung 2014 nur noch die wenigsten Stelen einen Namen.

Man bekommt nicht den Eindruck, dass ihr daran gelegen gewesen wäre, dadurch ihre Arbeit mit Wert aufzuladen. Die Bedeutung der Widmung an Freunde scheint wirklich zu überwiegen. Es scheint nicht so, als ob es für Isa Genzken wichtig wäre, ob ich als Betrachterin verstehe, wer diese Personen sind, oder nicht. Für mich gibt es genügend andere Fragen, die durch diese Skulpturen angestoßen werden. Ohnehin ist der Prozess der ästhetischen Erfahrung, der das Subjekt eine selbstreflexive Geste annehmen lässt, wie Rebentisch schreibt, eher als Distanz, denn als Nähe definiert.

Post-minimalistische Quasi-Subjekte. Eine neue ästhetische Konvention?

Es scheint kein Umhinkommen um Michael Frieds Begriff der Theatralität zu geben, will man über dreidimensionale Kunst sprechen, die den menschlichen Körper thematisiert. Denn wenn *Kunst und Objekthaftigkeit* auch disputabel sein mag, er belegt zuerst Frieds Erfahrung von *Präsenz* angesichts der minimalistischen Objekte - sowohl deren, als auch seiner eigenen. Seine Kritik richtet sich gegen die Funktionalität und Seelenlosigkeit der verdinglichten Kunst, die die Minimal Art in gewisser Weise nun einmal auch sein wollte. Dabei scheint er sich zunächst beinahe selbst zu widersprechen, als er die Objekte ob ihrer Theatralität, ihre Objekthaftigkeit als versteckte Subjekthaftigkeit, entlarvt. Dabei spielt vor allem deren Eigenschaft zu bedrängen oder zu distanzieren eine Rolle.¹¹²

Dinge mit menschlichen Attributen zu versehen, oder sie ihnen zuzusprechen, ist eine Möglichkeit, ihnen Subjekthaftigkeit zu verleihen. Die andere Möglichkeit wäre es, die Subjektivität des Autors, oder sogar eine ihn transzendierende, im Werk verbürgt zu sehen.¹¹³ Diese Sichtweise begann in den 60er Jahren zu bröckeln. Auch Donald Judd sah in diesem Subjektivismus die Gefahr einer psychologischen Privatheit auf Seiten des Produzenten, über die sich letztlich nichts aussagen ließe.¹¹⁴

Mit *Art and Subjecthood* titelte 2011 eine vom Institut für Kunstkritik der Städelschule, Frankfurt am Main organisierte Konferenz. Isabelle Graw äußerte in diesem Rahmen den Verdacht, dass subjektive Kräfte dem Werk in dem Maße zugeschrieben würden, in dem der Künstlerin/dem Künstler die alleinige Autorschaft abgesprochen wurde. Die Tendenz zur Kompensation für den Verlust an Subjektivität mag in dem Wunsch oder Glauben liegen, dass die Werke Handlungsmacht hätten.¹¹⁵ Jedoch:

There is a problem with this belief: once we claim that artworks are able to do something, we have presupposed that they are alive. So is

¹¹² „Der Betrachter weiß, daß er *als Subjekt* in einer unbestimmten, offenen – und nicht sehr anspruchsvollen – Beziehung zu dem ausdruckslosen Objekt an der Wand oder auf dem Boden steht. Von einem solchen Objekt distanziert zu werden ist, wie ich meine, nicht grundlegend anders als von der stummen Gegenwart einer anderen *Person* distanziert oder bedrängt zu werden;“ Fried, in: Stemmrich. S. 345f.

¹¹³ Vgl. Graw, *Subjecthood*, S. 15.

¹¹⁴ "By claiming that these meanings are no longer credible, Judd is rejecting a notion of the individual self that supposes personality, emotion, and meaning as elements existing within each of us separately. As a corollary to his rejection of this model of the self, Judd wants to repudiate an art that bases its meanings on illusionism as a metaphor for that privileged (because private) psychological moment." Krauss, S. 285.

¹¹⁵ Graw, *Subjecthood*, S. 15.

there no way around a certain degree of animism? I am quite aware of the fact that we need to believe that artworks can or even do change something, otherwise we wouldn't be interested in them. But it is also necessary to remember that they don't have the capacities of a subject, they only occasionally present themselves as objects that turn into quasi-subjects, thereby pushing their flirtation with subjecthood to the extreme.¹¹⁶

Die Formulierung "*they only occasionally present themselves as objects that turn into quasi-subjects*" ist insofern vielsagend, als künstlerische Arbeiten offenbar in der Sprache bereits als potentielle Quasi-Subjekte existieren, die selbst entscheiden, ob sie den Flirt mit der Subjekthaftigkeit auf die Spitze treiben oder eben nicht. Natürlich sind es aber künstlerische Entscheidungen, das Subjekt weitestgehend aus der Arbeit herauszunehmen, oder aber es zu betonen. Und natürlich muss der Faden auf Seiten der Rezeption auch aufgenommen werden.

Die eingangs erwähnte Ausstellung *The Human Factor* war großteils auf explizit figurative Arbeiten konzentriert. Solcherart Arbeiten (zB mit Mannequins), so Ralph Rugoff im zugehörigen Katalog, beziehen ihre Präsenz zu einem großen Teil aus der Projektion des Eigenen durch den Betrachter/die Betrachterin auf das Objekt, die durch die Spiegelung der menschlichen Gestalt im Objekt evoziert wird.¹¹⁷ Mich interessiert die Form dazwischen, formale Entscheidungen zwischen Figuration und Abstraktion, sozusagen zwischen Mannequin und Kubus, die zu Objekten führen, deren Anthropomorphismus zugelassen bzw. betont ist, ohne aber gänzlich figurativ zu werden. Zum einen insistieren sie, indem sie beständig an der Kante zwischen Objekt und Subjekt herumreiten, am stärksten auf der Frage nach der Handlungsmacht künstlerischer Objekte. Zum anderen ließ sich zuletzt tatsächlich eine starke Zunahme dieser Praxis, feststellen, so dass man, mit Graw, mittlerweile von einer ästhetischen Konvention sprechen kann. Dass es anscheinend kein Problem mehr darstellt, die minimalistische Ästhetik mit ihrem roten Tuch, der Andeutung der menschlichen Gestalt, zu verbinden, dafür hätten Positionen der späten 80er Jahre zwar vorgebaut, aber deren Bestehen auf der "dunklen" oder "unterdrückten" Seite des Minimalismus hätten aufgrund ihres identitätspolitischen Ursprungs einen ganz anderen, strategisch notwendigerweise provokativeren Charakter gehabt.¹¹⁸

¹¹⁶ Graw, Subjecthood. S. 14.

¹¹⁷ Rugoff, S. 12-15. Rugoff nennt es "*our irresistible anthropomorphic impulse to project aspects of our mental life onto any object in which we discern a semblance of human features.*" Ebd. S. 12.

¹¹⁸ Graw, Subjecthood. S. 15f. Als Beispiele für jene Positionen nennt Graw Janine Antoni, John Miller, und Mike Kelley. Als Beispiele für die neue Konvention nennt sie ebenfalls Isa Genzken, Rachel Harrison und Thomas Hirschhorn. Bei Genzken bezieht sie sich allerdings auf deren Arbeiten mit Mannequins.

Bei den neueren Arbeiten aber scheine es sich vielmehr um eine Art Suche nach Wert zu handeln. Graw schlägt vor, die Renaissance des Subjekts im Kunstwerk im Kontext soziopolitischer Theorien eines kapitalistischen Systems zu sehen, das es ganz und gar auf die menschliche Subjektivität - auf Persönlichkeit, Affekte, und Authentizität - abgesehen hat.¹¹⁹ Verdinglichung und Vermenschlichung mischen sich mit Blick auf seine Mechanismen auf eigenartige Weise. Ich möchte, mit den Texten der Teilnehmer/innen der Konferenz vor vier Jahren, nochmals über die Frage nachdenken, ob künstlerische Arbeiten, die grob gesagt in den Rahmen "Minimal + Subjekt" passen, wie jene von Genzken und Baghramian, jene kapitalistische Tendenz reflektieren und problematisieren, sie übertreiben, oder ob sie die Anforderung schlichtweg erfüllen, indem sie gewissermaßen Avatare ihrer selbst schaffen?¹²⁰ Und wenn ja, tun sie das dann ironischerweise? Eine Ironie zweiten Grades, wie Diederich Diederichsen sie nennt, in der man sich des Problems zwar bewusst ist, aber trotzdem so weiter macht, wie bisher?¹²¹

¹¹⁹ Graw bringt diese Entwicklung auch mit der Wirtschaftskrise 2008 in Verbindung, die eine desperate Suche nach Wert nach sich ziehe und - im Bezug auf die Kunst - eine Unsicherheit darüber, was ihren Wert eigentlich ausmache. Siehe: Graw, Subjecthood, S. 17f.

¹²⁰ Dass künstlerische Arbeiten und Bilder von ihnen als Avatare selbstständig in verschiedenen Netzwerken kursieren ist die These von Michel Sanchez. Siehe: Sanchez, in: Graw, Subjecthood. S. 53-61.

¹²¹ Diederichsen, Diederich, "Kreative Arbeit und Selbstverwirklichung", in: Rebentisch, Menke, Kreation und Depression. S. 123f.

Subjektivität im Postfordismus

Leben und Arbeiten in den Kontrollgesellschaften

*Die meisten von uns haben keine Kinder, geschweige denn Häuser, man kann also sagen, es ist keine Zeit vergangen. Es gibt nur abgeschlossene Studien, Firmengründungen, irgendwelche Ferien und neue Projekte. Und nur zur Information: ich habe Schmerzen.*¹²²

Der Umstand, dass das "Leben" oder das "Ich" heute tendentiell mit der Arbeit in eins fällt, ist in den letzten Jahren vermehrt aus soziologischer, philosophischer, historischer und kulturtheoretischer Perspektive beleuchtet worden.¹²³ Es wurde diskutiert und rekapituliert wie sich im Subjekt angesichts eines sich zuerst schleichend, dann aber wie selbstverständlich manifestierenden Wegfalls der Trennung zwischen Arbeits- und Freizeit, zwischen Selbst- und Fremdbestimmung, zunehmend Erschöpfung breit macht. Zwar wird in der gegenwärtigen postindustriellen Phase des Kapitalismus die Autonomie des Subjekts groß geschrieben, dies aber eben nicht als Selbstzweck, sondern weil das Individuum so am profitabelsten eingesetzt ist. Die Kontrolle über seine Produktivität ist nur gleichsam in sein Inneres verpflanzt.

Wären sie ein Tier, sie wären eine Schlange, schrieb Gilles Deleuze 1990 über die *Kontrollgesellschaften*, in die wir eingetreten sind. Das von ihr abgelöste Tier, der "alte Geldmaulwurf"¹²⁴ sei das Tier der "Einschließungsmilieus" (Familie, Schule, Kaserne, Fabrik, Klinik, sowie eventuell Gefängnis) gewesen, durch welche Michel Foucault die *Disziplinargesellschaften* des 18. und 19. Jahrhunderts organisiert sah. Wie jedes Einschließungsmilieu kennzeichnete die Fabrik eigene Gesetze: als Konzentration menschlicher Arbeitskraft war sie ein "Körper, der seine inneren Kräfte an einen Punkt des Gleichgewichts brachte, mit einem möglichst hohen Niveau für die Produktion, einem möglichst tiefen für die Löhne".¹²⁵ Als Gegenspielerin hatte die Fabrik einen anderen Körper -

¹²² Die goldenen Zitronen, "Bloß weil ich friere". Die Entstehung der Nacht. Hamburg: Buback Tonträger 2009. CD, Track 4, Minute 1:40-1:56.

¹²³ Isabelle Graw bezieht sich bei der erwähnten Konferenz auf Branco 'Bifo' Berardi's Theorie des Semiokapitalismus. Siehe: Berardi, Franco 'Bifo', The Soul at Work. From Alienation to Autonomy. Los Angeles: Semiotext(e) 2009.

¹²⁴ Deleuze, in: Menke/Rebentisch. S. 14.

¹²⁵ Ebd. 2012. S. 13.

die Gewerkschaft. Nun aber wird die Fabrik durch das Unternehmen ersetzt, und das ist vielmehr ein *Gas* denn ein Körper. Es überwacht das gewissermaßen in seiner Chemie veränderte Proletariat nicht von oben oder außen, sondern eher von innen heraus. Ein Lohnschema nämlich, das streng genommen nicht mehr auf verbrachter Zeit und eigentlich noch nicht einmal mehr auf der Menge hergestellter Produkte basiert, sondern auf Prämien und Absprachen, wo jeder/jede für seinen/ihren Deal selbst verantwortlich ist, "verbreitet ständig eine unhintergehbare Rivalität als heilsamen Wetteifer und ausgezeichnete Motivation, die die Individuen zueinander in Gegensatz bringt, jedes von ihnen durchläuft und in sich selbst spaltet."¹²⁶ Was geschieht nun mit den Gewerkschaften, fragt Deleuze, wenn sie nicht mehr an den Kampf gegen die Einschließungsmilieus gebunden sind? Können sie sich anpassen, oder werden neue Widerstandsformen gegen die Kontrollgesellschaften gebraucht, und wenn ja, gibt es sie schon?¹²⁷

Betrachtet man die schulische Reifeprüfung als Beginn einer universitären Ausbildung, so begann meine passenderweise mit einem klaren Bekenntnis zum *Memorandum über lebenslanges Lernen* der Europäischen Union - der Aufgabenstellung zur schriftlichen Prüfung in Deutsch. Ich äußerte mich als Schülerin diesem Konzept gegenüber ausschließlich positiv, da ich einen eben lebenslangen Zugang zu Bildung und Entwicklung für gut befand. Der Preis für die "dauerhafte Teilhabe an der Wissensgesellschaft" - die Obligation zur ständigen Aktualisierung von Qualifikationen im Bereich von "IT-Fertigkeiten, Fremdsprachen, technologischer Kultur, Unternehmensgeist und sozialen Fähigkeiten"¹²⁸ - schien zu jenem Zeitpunkt nur natürlich. Deleuze beschrieb schon lange zuvor, wie Weiterbildungen die Schule abzulösen drohen. Diese Entwicklung ist nun längst offensichtlich geworden, und man kann nur mit Schrecken beobachten, wie sich Unternehmensstrukturen an den Universitäten ausbreiten, und mit noch größerem Schrecken, wie die Tatsache für so viele selbstverständlich erscheint, so wie für mich damals.

In den Disziplinalgesellschaften hörte man nie auf anzufangen (von der Schule in die Kaserne, von der Kaserne in die Fabrik), während man in den Kontrollgesellschaften nie mit irgendetwas fertig wird: Unternehmen, Weiterbildung, Dienstleistung sind metastabile koexistierende Zustände ein und derselben Modulation, die einem universellen Verzerrer gleicht.¹²⁹

¹²⁶ Ebd.

¹²⁷ Ebd. S. 16f.

¹²⁸ Siehe: https://www.bmbf.gv.at/schulen/euint/eubildung_eudossiers/memorandum.html, 2015-08-12.

¹²⁹ Deleuze, in: Menke/Rebentisch. S. 13.

Die einzige Konstante zwischen dem Kapitalismus der Industrialisierung und dem heutigen ist die Tatsache, dass drei Viertel der Menschheit in höchstem Elend leben. Die Fabrik gibt es noch, sie ist nur an den im Bewusstsein meist ausgeblendeten Rand der Dritten Welt ausgelagert. In den Kontrollgesellschaften wird im Übermaß produziert, und doch geht es gar nicht mehr um die Produktion. Was der Kapitalismus der Überproduktion verkaufen will, "sind Dienstleistungen, und was er kaufen will, sind Aktien."¹³⁰ Es ist angesichts dieser tiefgreifenden Veränderung des Kapitalismus jedoch überhaupt nicht nötig, zu fragen welches Regime das Härtere sei, so Deleuze, denn in jedem stehen Befreiungen und Unterwerfungen einander gegenüber. Nur sind die "Windungen einer Schlange ... noch viel komplizierter als die Gänge eines Maulwurfsbaus."¹³¹

Kapitalismus als normativer Rahmen

Welche Befreiungen im gegenwärtigen Regime welchen Unterwerfungen gegenüber stehen, zeigt am besten der Vergleich. Zu Beginn des 20. Jahrhunderts verband Max Weber den "Geist" des Kapitalismus der industriellen Revolution mit der protestantischen Ethik.¹³²

Wichtig oder interessant daran ist, dass er nach einer *inneren*, eher auf idealistischer Ebene angesiedelten, Motivation der ArbeiterInnen suchte, sich am Prozess der Kapitalakkumulation

¹³⁰ Ebd. S. 15.

¹³¹ Ebd. S. 17.

¹³² Max Webers nicht unumstrittene These vom Zusammenhang zwischen protestantischer Ethik und dem „Geist“ des Kapitalismus baute auf der Beobachtung einer Korrelation zwischen dem protestantischen Glauben und dem ökonomischen Erfolg vieler Unternehmer, Kaufleute und Erfinder auf. Er sah einen starken inneren Antrieb im Glauben. Insbesondere der Calvinismus war ihm zufolge ein fruchtbarer Boden für die neuen Gebräuche und Denkweisen, die für den schnellen Fortschritt der industriellen Revolution so grundlegend waren. Weber sah die innerweltliche Askese der calvinistischen Ethik als konstitutiven Bestandteil des *Geistes des Kapitalismus*. Diese hatte ihren Grund vor allem in der Prädestinationslehre Calvins, der zufolge Gott bereits lange vor der Geburt eines Menschen über dessen jenseitiges Schicksal entschieden hat. Das heißt, dass die Menschen sich ihren Platz im Himmel nicht durch eine tugendhafte Lebensführung verdienen konnten. Calvin sah jedoch die Arbeit als von Gott vorgeschriebenen Selbstzweck des Lebens an. Im Gegensatz zu Luxus, Faulheit und Zeitvergeudung betrachtete er wirtschaftlichen Erfolg nicht als verwerflich. Wirtschaftlicher Erfolg konnte vielmehr den Einzelnen von der Angst erlösen, und ihm Gewissheit darüber verschaffen, dass er bereits durch Gottes Gnade erwählt sein müsse. Durch diese Arbeitsethik habe, Weber zufolge, der Calvinismus eine wesentliche Grundlage für die industrielle Revolution und den modernen Kapitalismus geschaffen. Vgl: Weber, Max, Die protestantische Ethik und der "Geist" des Kapitalismus. Textausgabe auf der Grundlage der ersten Fassung von 1904/05 mit einem Verzeichnis der wichtigsten Zusätze und Veränderungen aus der zweiten Fassung von 1920. München: FinanzBuch-Verlag 2006. Siehe hierzu auch: Appleby, Joyce, Die unbarmherzige Revolution. Eine Geschichte des Kapitalismus. Aus dem Englischen von Ute Gräber-Seißinger. Hamburg: Murmann 2011.

zu beteiligen, anstatt diese aufgrund materieller Beweggründe mehr oder weniger vorauszusetzen. Dies hatte Weber nämlich an vorherigen Theorien zur Erklärung des Erfolgs der industriellen Revolution kritisiert.

Der Begriff des *Geistes* (und zwar in ihrem Fall des *neuen Geistes des Kapitalismus*) ist für die SoziologInnen Luc Boltanski und Eve Chiapello wesentlich, da er sie die Begriffe "Kapitalismus" und "Kritik" dynamisch artikulieren lässt.¹³³ Denn in ihrer Studie beschreiben sie den Kapitalismus als einen normativen Rahmen, dem es immer wieder gelingt, an ihm geäußerte Kritik zu inkorporieren, und ihr dadurch die Spitze zu nehmen und sie sogar für sich produktiv zu machen. Als theoretischer Rahmen war sie daher für die Diskussion der vergangenen Jahre maßgeblich. Den AutorInnen (und nicht nur ihnen) zufolge beruht die zeitgenössische Form des Kapitalismus auf der Einbeziehung der emanzipatorischen Forderungen durch KünstlerInnen und Intellektuelle im Zuge der Streiks und Arbeiterkämpfe im Mai 68.

Dass das Aufbegehren gegen entfremdete Arbeitsprozesse gehört wurde, bedeutet aber nun keinesfalls eine Verbesserung der Arbeitsbedingungen jener, die nach wie vor in der industriellen Produktion tätig sind. Vielmehr haben viele ihren Arbeitsplatz verloren, da in der Peripherie wesentlich billiger produziert werden kann. Jene, die noch in der "ersten Welt" am Fließband stehen, tun dies als Leasingarbeiter. Die Unternehmen sind schlank geworden, das *New Management* zeichnet sich durch eine entpolitisierte Führung, flache Hierarchien, und starke Kundenorientierung aus. Daher rührt freilich auch die von Deleuze konstatierte Nutzlosigkeit der Gewerkschaften. Als Instrument der Vertretung in der industriellen Logik wirken sie heute verbeamtet und verstaubt. Ihr Bezugspunkt geht verloren, sie verfügen nicht einmal ansatzweise über die Beweglichkeit jener eigenverantwortlichen, flexiblen und mobilen Menschen, die heute freiwillig in prekären Arbeitsverhältnissen tätig sind.

Während in der industriellen Logik Arbeit mit Aktivität gleichbedeutend ist, so Boltanski und Chiapello, ist das Bewährungsmodell im projektbasierten Rechtfertigungsregime (*cité par projets*) eher immaterieller Art. Es ist die Fähigkeit neue Bindungen einzugehen. Dh. es ist die Eigenschaft gefragt, Projekte zu generieren, oder sich in die Projekte anderer zu integrieren, Kontakte zu knüpfen, und in Netzwerke einzudringen - das Leben wird als eine Folge von Projekten aufgefasst. Ihre Beschreibung einer in der *cité par projets* erfolgreichen Person klingt in ihrer Nüchternheit nur bedingt attraktiv: Größe zeigt jemand, der

¹³³ Siehe: Boltanski, Luc; Chiapello, Eve, in: Von Osten. S. 57-80.

anpassungsfähig und flexibel, aktiv und autonom ist. Das bedeutet freilich, man ist einsetzbar, weiß Risiken einzugehen, und auch um die Wichtigkeit neuer Kontakte. Man ist in der Lage, die richtigen Informationen ausfindig zu machen, und redundante Verbindungen zu vermeiden. Man ist fähig, innerhalb dieses beweglichen Gefüges eine Führungsposition auf Zeit zu übernehmen, dh. andere einzusetzen, ein Team zu leiten - jedoch nicht auf die autoritäre Weise eines hierarchisch Vorgesetzten. Der *état de petit* dagegen bezeichnet jemanden, der nicht die Netzwerke erforscht und vom sozialen Tod bedroht ist. Wer also Größe zeigt, tätigt erhebliche persönliche Investitionen im Vergleich zum vorherigen, industriellen Rechtfertigungsregime: er oder sie lehnt lebenslange Projekte im Beruflichen wie im Privaten ab, und zieht die Autonomie der Sicherheit vor. Er/sie ist mobil, ja nomadisch. Er/sie verwurzelt sich nicht in immer gültigen Werten. Fassbar ist allein sein/ihr Dasein in einer komplexen, beweglichen und unsicheren Welt. Dennoch kann er/sie sich nicht selbst genügen, da ihn allein seine sozialen Beziehungen konstituieren.¹³⁴

Das ästhetische Modell

In eher politischer als soziologischer Sprache beschrieb Maurizio Lazzarato 1998 den Prozess hin zu dieser oben genannten veränderten Chemie des "postfordistischen Proletariats". Er beschreibt, wie die postfordistische Organisationsform auf der Anerkennung der zentralen Bedeutung lebendiger und intellektualisierter Arbeit basiert - und gleichzeitig auf der Niederlage der fordistischen Arbeiterkämpfe. Der Begriff des Fordismus beschreibt jenes Konzept der Rationalisierung der Unternehmensführung, das Henry Ford in die Automobilindustrie einführte: er steht für die Verknüpfung von Massenproduktion und Massenkonsum. Die Erhöhung der Löhne ermöglichte Fords Arbeitern, das Modell T auch selbst zu kaufen und erhöhte damit ihr Einverständnis mit den monotonen Produktionsbedingungen des Taylorismus.¹³⁵ Vollbeschäftigung, lebenslange Anstellung, und soziale Sicherungssysteme waren die positive Kehrseite der Arbeit am Fließband. Aber ist das

¹³⁴ Ebd. S. 63-65.

¹³⁵ Frederick Winslow Taylor hatte systematisch die räumliche und zeitliche Abfolge von Arbeitsschritten erforscht, um den Rhythmus der Fertigung zu beschleunigen. Vgl. Appleby, Joyce, "Die Bandbreite der Industrie", in: Dies., Die unbarmherzige Revolution. Eine Geschichte des Kapitalismus. Hamburg: Murmann 2011. S. 355-362.

genug?

Es lohnt sich hier, die Art und Weise der Einbeziehung der Kritik am Fordismus noch einmal nachzuvollziehen. Lazzaratos Beschreibung der Verfasstheit *immaterieller Arbeit* vermag sehr konkret zu vermitteln, wie gerade ein ästhetisches Produktionsmodell dem Management des neuen, des zeitgenössischen, Kapitalismus dienlich wurde. Immaterielle Arbeit nennt Lazzarato die Tätigkeit dieses Kapitalismus, und das was sie produziert, ein *gesellschaftliches Verhältnis*, welches Produktion, Innovation, und Konsum einschließt.

Als *immaterielle Arbeit* bezeichnet er dabei jene Qualität von Arbeit, welche die Arbeiterklasse neu zusammensetzt und neue Dimensionen der Ware hervorbringt. Diese neuen Dimensionen kommen den Produkten und Dienstleistungen durch die Subjektivität der ProduzentInnen zu: proletarischer Arbeit fallen (wieder) Kontrollaufgaben, Informationsverarbeitung und das Treffen von Entscheidungen zu. Die kulturelle Dimension der Ware entsteht durch subjektive Einflüsse, die für gewöhnlich gar nicht als Arbeit erkannt werden: hier sind Aspekte gemeint, die Moden und Geschmack, also Einfluss auf die Konsumgewohnheiten betreffen. Immaterielle Arbeit im klassischen Sinn war schon länger in den Bereichen Werbung, Mode, Marketing, Fotografie, Computersoftware, sowie künstlerisch-kultureller Tätigkeit im Allgemeinen zu finden. Diese Bereiche sind durch ein synthetisierendes, theoretisches wie praktisches Wissen ausgezeichnet, nach dessen Vorbild die Transformation manueller Arbeit Anfang der 70er Jahre einsetzte. Manuelle Arbeit schloss nunmehr zunehmend intellektuelle Fähigkeiten mit ein, und schon mit den 80er Jahren gelang es, so Lazzarato, auf globalem Niveau die Produktion und deren Koordination so zu reartikulieren, dass sie die Ströme und Netzwerke der immateriellen Arbeit integrierte.

Die einst zum Zweck der Effizienzsteigerung hergestellten Trennungen zwischen manueller und intellektueller Arbeit, zwischen Planung und Ausführung, gegen deren Monotonie und Vereinzelung rebellierte wurde, wurden wieder aufgelöst. Sie seien zwar im Arbeitsprozess überwunden worden, so Lazzarato deutlich, aber "im Verwertungsprozess als politisches Kommando wiedereingesetzt."¹³⁶ Die Produktion geschehe um der Produktion willen, und die neue Machttechnik heiße nunmehr partizipatives Management. Der Aufruf ein Subjekt zu sein, sei kein emanzipatorischer mehr, sondern einer zur Ordnung. Es gelte nun, anstatt bestehende professionelle Kompetenzen zur Reproduktion zusammenzusetzen, das Diktat des Neuen. Diesem Diktat werde in einem kollektiven Lernprozess gefolgt, der aus dem Subjekt

¹³⁶ Lazzarato, in: Ders./Negri/Virno. S. 40.

schöpft, in dem verschieden Fertigkeiten und Beziehungen in spezifischer, unvorhersehbarer Weise zusammenkommen.

Kollektive Formen und Netzwerke werden durch autonom handelnde Subjekte außerhalb der Fabrik hergestellt: es bilden sich Ad-hoc Projekte, gewissermaßen zwischen Ein-Personen-Unternehmen, und die Zusammenhänge lösen sich wieder auf, sobald das Projekt ein Ende gefunden hat. Immaterielle Arbeit bildet mit Lazzarato den Kreuzungspunkt dieses Produktionsprozesses. Sie umfasst die Fähigkeit, Projekte zu starten und durch einen intensiven Kommunikationsprozess die Verbindungen zu den KonsumentInnen herzustellen.

Zum Zyklus immaterieller Produktion gehört wesentlich, dass der Akt der Konsumption gleichermaßen produktiv ist. KonsumentInnen sind nicht mehr darauf beschränkt, das Produkt durch den Konsum zu verzehren, sondern sie werden mit ihm selbst wieder produktiv und integrieren es in ihre Kommunikation (wenn es sich zB. um Wissen handelt, um einen Computer, Software, Mode, etc.). Durch sie erhält das Produkt seine Existenzberechtigung und entwickelt sich - die Rezeption ist ein Bestandteil des Produkts. Voraussetzung und Ergebnis des Zyklus immaterieller Produktion ist also die Ausdehnung der produktiven Zusammenarbeit. Kommunikation ist deren wichtigste Währung und deren Kernstück wiederum ist die menschliche Subjektivität. Hier liegt, so Lazzarato, das Charakteristikum des Postfordismus: während der Fordismus den Konsum integriert habe (höhere Löhne, Urlaub), integriere der Postfordismus die Kommunikation. Diese ist ihm zufolge der reale gesellschaftliche Prozess, der Autorschaft, Produktion und Rezeption einschließt, den der Kapitalismus sich einverleibt hat. Durch sie schraubt der Zyklus immaterieller Produktion sich gewissermaßen nach oben - zu neuem Wissen, neuem Sehen, neuen Technologien. Das Leben selbst, die Lebensstile, werden zur Quelle von Innovation. Das Unternehmen bringt diese Arbeitsform nicht hervor, sondern kann sie nur standardisieren, indem sie sie technisch kontrolliert und die Verwandlung zur Ware unter dem Mantel der Selbstverwirklichung verbirgt.

Das Problematische am ästhetischen Modell bzw. an dessen Übernahme durch das neue Management ist, dass ökonomische Kategorien dabei nicht zuallererst bedeutsam sind oder erscheinen. Vielmehr ist die Frage nach Sinn mit ihnen verbunden. Kreative und intellektualisierte Arbeit, alles was unter das Stichwort der Selbstverwirklichung fällt, beginnt, ökonomischen Prinzipien unterworfen, selbst Warenform anzunehmen, trägt aber die Sinnfrage weiterhin mit sich herum. Genau hier liegt aber, mit Lazzarato, nach wie vor das Legitimationsproblem des Kapitalismus, da der "anthropologische" Grundgedanke von Arbeit

nicht ökonomisch determiniert oder prädeterminiert sei. Irgendwo in der Analyse immaterieller Arbeit müsse es möglich sein, den Bruch zu finden, die nicht einvernehmbare radikale Autonomie, die einer "lautlosen Revolution" gleicht.¹³⁷

Es geht keinesfalls darum, zu lamentieren. Die Kritik am Fordismus, der Wunsch nach irgendwie sinnstiftender Arbeit, ist immer noch berechtigt. Sie ist nicht erledigt, bloß weil sie einverleibt wurde. Auch Boltanski und Chiapello, die die Auflehnung gegen das soziale Gesetz nach dem Modell der Künstlerkritik zu Recht problematisieren, schließen ihre Beschreibung des Kapitalismus als normativem Rahmen, die sie als ansonsten nicht zielgerichtet definieren, mit dem Aufruf: „Die Arbeit der Kritik ist niemals zu Ende. Sie muss immer wieder erneuert werden.“¹³⁸

Risiken performativer Produktion

*Warum ich nichts von dem Risiko wusste? Ich wusste es ja!*¹³⁹

Man müsste eigentlich meinen, schreibt wieder Diederichsen in einem Text über kreative Arbeit und Selbstverwirklichung, die zeitgenössischen KreativarbeiterInnen wären politisierbare Subjekte, weil sie sich dessen bewusst sind, dass ihr Wissen und ihre Fähigkeiten an ihr Verfügen über diese gebunden sind. Sie haben eher Ähnlichkeit mit einem spezialisierten Facharbeiter, als mit einem Fließbandarbeiter. Von der Idee bis zur Fertigstellung haben sie zumindest geteilte AutorInnenschaft über das wie auch immer geartete Produkt. Der Unterschied ist aber, so der Kulturwissenschaftler, dass der Facharbeiter sich zwar mit seinem Können identifizierte, nicht aber mit seinem Arbeitsverhältnis. Gegen dieses lehnte er sich auf, wenn es angesagt war. Die, wie oben beschrieben, veränderte Situation von KreativarbeiterInnen seit etwa 30 Jahren könne man aber nur als "proletarische Defensive" beschreiben. Statt mit angeeigneten - und daher auch externalisierbaren - Fähigkeiten identifizieren sie sich viel eher mit ihrem Arbeitsplatz, mit dem Unternehmen (das Label), für das sie tätig sind. Dazu kommt, dass Anstellungsverhältnisse heute oft

¹³⁷ Ders., "Immaterielle Arbeit", und "Verwertung und Kommunikation", in: Ders./Negri/Virno. S. 39-66.

¹³⁸ Boltanski, Chiapello, in: Von Osten. S. 79.

¹³⁹ Die goldenen Zitronen, "Mila", in: Lenin. Hamburg: Buback Tonträger 2006. CD, Track 2. Min. 3:41-3:48.

befristet sind, also tendenziell als bedroht wahrgenommen werden. Betroffene würden ihre *soft skills*, die ja ihrer Persönlichkeit zugeschrieben sind, als entscheidender für ihren Marktwert empfinden, als im Laufe einer anerkannten Ausbildung erworbenes Wissen.¹⁴⁰ Politisierbar wie der Facharbeiter sind sie aus zwei Gründen nicht:

Sie pendeln zwischen Unsicherheit und eigenem Antrieb. Diederichsen beschreibt die oben geschilderte Entwicklung hin zur intellektuelle Fähigkeiten integrierenden Arbeit sozusagen als erstes Stadium der Kreativarbeit. Dass man nicht mehr einer starren, aber dafür verlässlichen Institution gegenüberstehe, führe zu einer Art "panischen Subjektivität im Konkurrenzverhältnis". Wo jede/r Unternehmer/in in eigener Sache ist, ein "selbstverantwortlicher Knoten in einem nicht mehr als Institution überschaubaren Netzwerk", da ist man einfach beschäftigt.¹⁴¹

Zweitens hat sich die Tendenz zur Subjektivität noch verstärkt: gefragt sei immer mehr ein "Lebenswissen", anstelle von Erfindung, Einfall, oder Problemlösung, wie es bei der immer noch etwas unpersönlicher definierten immateriellen Arbeit der Fall war. Diese war immerhin noch auf eine materielle Produktion bezogen, während das zweite Stadium der Kreativarbeit das ganze Subjekt, inklusive Lebenserfahrung umschließe. Die solcherart definierte "performative Produktion" enthielte noch viel weniger als im ersten Fall eine abrufbare, in einer Ausbildung erworbene Kompetenz, die man sich zu seiner "als nicht verwertbar gedachten Persönlichkeit" hinzurechnen könnte. So gesehen ist das Subjekt mit seinem Wissen und seiner Kompetenz *identisch*.

Die zeitgenössischen psychischen Diagnosen sind bekannt: narzisstisch, oder in Panik vor dessen Abwertung könne man mit seinem Lebenswissen identifiziert sein. Die einzige Möglichkeit, den "alten Facharbeiterstolz" zu rekonstruieren, sieht Diederichsen im Aufbau einer Distanz zum eigenen Selbst, das man als Vermögen verkauft und anbietet. Man kann dann berechnend oder kühl wirken und grob gesagt den Job nicht bekommen. Eine andere Folge könne eine "pragmatische seelische Buchführung" sein, während am weniger pragmatischen Ende Zynismus und Burn-Out stünden. Bei Krisen schufen oft eigenfinanzierte Therapien Abhilfe, statt zu einer Politisierung zu führen. Dabei ermöglichten gerade und nur diese generell negativ bewerteten Fälle von professioneller Abnutzung einen Blick auf die eigene Fähigkeit, so der Autor.¹⁴²

¹⁴⁰ Siehe: Diederichsen, in: Menke/Rebentisch. S. 118-121.

¹⁴¹ Ebd. S. 121f.

¹⁴² Ebd. S. 123.

Dieser Blick auf die eigene Fähigkeit schließt nämlich wohl das Erkennen der Vielfältigkeit der eigenen Fähigkeit ein: sie umschließt auch die Möglichkeit zur Unproduktivität, zum Ausfall, zur Verweigerung, zum Streik. Leider wird tatsächlich die etablierte ironische Selbstdistanz eher als Cleverness, denn als Reaktion einer aufgezwungenen Notwendigkeit verstanden. Diese schützt aber leider nicht, sondern kann die Identifikation mit der beruflichen Tätigkeit nur lindern. Denn letztlich wird sie "zur Ironie zweiter Ordnung naturalisiert", die nicht mehr Bedingung einer möglichen Veränderung ist, sondern bemerkt, und zuweilen sogar performt wird. Da diese Ironie lindert, schließt sie Engagement genau in dem Maße aus.¹⁴³

Man tut es, obwohl man es besser wüsste, oder zumindest genau weiß, was los ist. Man kennt das Risiko und performt trotzdem. Der eingangs zitierte Track verweist auch auf eine Möglichkeit - man muss ob der befreienden Ernsthaftigkeit lachen. Das ist etwas ganz Anderes als Ironie: lautes Fluchen, ausgesprochene Panik, nicht funktionieren. So wohltuend das Fluchen ist, es ist nicht das, was Genzkens und Baghramians künstlerische Arbeiten tun.

Post-Minimal als Pofordismus-Kritik

Dass Graw und andere diese Thematik mit der "unreinen Aneignung" minimalistischer Formen im Kunstkontext verbinden, ist nicht verwunderlich. Zum einen war sein Formenvokabular von Anfang an gegen das Subjektive - den Ausdruck des Künstlersubjekts im abstrakten Expressionismus - gerichtet. Die den minimalistischen Objekten von Fried vorgeworfene Hohlheit war wohl nicht als solche beabsichtigt, sondern vielmehr als Durchsichtigkeit, die gegen ein Innen der Skulptur wirken sollte, welcher durch die Analogie zu ihrem Produzenten, Leben eingehaucht würde.¹⁴⁴

Andererseits kann den Absichten der Minimalisten und den daraus entstehenden Formen auch die noch unreflektierte Bejahung einer fabriksmäßigen Effizienz vorgeworfen werden. Denn Morris rechtfertigte die Anwendung der industriellen Verfahren und Formen dadurch, dass sie zeitgenössisch und nicht idealistisch seien.¹⁴⁵

¹⁴³ Ebd. S. 124.

¹⁴⁴ Siehe: Fried. S. 346f.

¹⁴⁵ So schrieb er: "Die einleuchtendste Einheit, wenn nicht das Paradigma des Gestaltens, ist bislang der Kubus

Es geht schon. Klassentreffen von Nairy Baghramian

Die Werkgruppe *Klassentreffen* (*Class Reunion*) hat Nairy Baghramian 2008 à propos einer Einzelausstellung mit dem Titel *The Walker's Day Off* in der Staatlichen Kunsthalle Baden-Baden produziert.¹⁴⁶ Ich will die Skulpturengruppe, da sie ortsspezifisch ist, zunächst in diesem Kontext beschreiben. Wird die Gruppe aber ihres Ortes beraubt, funktioniert sie auch unabhängig davon. Denn wie auch bei Isa Genzken's Arbeit gibt es hier ein Spiel mit der Betitelung der einzelnen Objekte einerseits, der Gruppe andererseits, welche durch den Titel *Klassentreffen* als soziale Situation gerahmt wird, die wahrscheinlich niemandem unbekannt ist.

Die Gruppe besteht aus 18 Elementen. Bis auf eines, das liegt, stehen alle im Ausstellungsraum verteilt. Viele davon sind schwarz, einige schwarz-weiß, wenige weiß und eines ist flamingo-pink. Sie scheinen wie verschiedene Ausformungen derselben Spezies, denn formal teilen sie eine jeweils sehr kleine oder auf mehrere Punkte verteilte Standfläche, einen recht dünnen oder schmalen Mittelteil und ein Kopfstück, das aufgrund seiner Größe eine Herausforderung für das Gleichgewicht darstellen müsste. Die Oberfläche der lackierten Stahlrohre und des Metalls, des gefärbten Epoxidharzes und gegossenen Gummis weist eine kühle, industrielle Glätte auf. Die Silhouetten der zum Klassentreffen Erschienenen sind zunächst abstrakt, aber doch auch in gewisser Weise organisch.

Im Kurort Baden-Baden liegt die Assoziation mit dem menschlich Organischen insofern nahe, als die schulterhohen Objekte wie etwas wirken, das dem menschlichen Bewegungsapparat angepasst wurde. Orthopädische Behelfe werden aufgerufen: *Kater* changiert zwischen eben dem Gesicht eines Katers und einer eher altmodischen Art von Krücke, die den Körper schon an der Achselhöhle auffängt. Des *Flamingos* Schnabel scheint dem Derbygriff¹⁴⁷ eines Gehstocks entlehnt, und *Faulpelz* liegt, wie es der Faltstock tut, wenn er nicht in Gebrauch ist. *Es geht schon*, der etwas unpraktisch geformte Gehstock, scheint als Ersatzgliedmaße wie ein

oder der rechtwinklige Block. Dieser liefert, im Verein mit dem rechtwinkligen Gitter als der Verteilungs- und Anordnungsmethode, eine Art 'Morphem' und 'Syntax', die für die kulturelle Voraussetzung des Gestaltens zentral sind. Viele Dinge sind zusammengekommen und haben dazu beigetragen, rechteckige Objekte und rechtwinklige Anordnung zu den nützlichsten Gestaltungsmitteln zu machen. (...) Die weitere Verarbeitung dieser 'Stücke' aus gleichmäßigen Formen, wie Platten zu Fertigartikeln, begünstigt die Beibehaltung der Rechtwinkligkeit, um Ineffizienz zu vermeiden." Morris, in: Stemmrich. S. 115f.

¹⁴⁶ Anm.: Die Leitung des Hauses war zu der Zeit ebenfalls in der Hand Karola Grässlins, die dort von 2006-2010 Direktorin war.

¹⁴⁷ Siehe etwa: <http://www.aktivwelt.de/Bewegung/Gehhilfen/Gehstuetzen/Eleganter-Gehstock-mit-Derbygriff-aus-Acryl-Ossenber-Leichtmetallstock-Grau-Marmor-Design.html>, 2015-07-25.

Teil für das Ganze zu stehen.¹⁴⁸ Dann spricht aus dem Objekt der Mensch, der gerade, peinlich berührt, oder selbstmitleidig, eben den Namen des Objektes nennt.

Dass die Objekte denn auch als ganze anthropomorph und nicht nur auf den Menschen bezogen wirken, verdanken sich einerseits ihrem beharrlichen Stehen. Wie sie durch ihr disproportional großes Haupt die Frage nach Balance aufwerfen (besonders zutreffend ist das für *Armleuchter hin, Armleuchter her, Handlauf, Dandy*), erinnert gewissermaßen an das Muskelspiel des Menschen, das allein zum Stehen vonnöten ist. Andererseits lenken die Titel der Objekte, wie ihrer Gruppe, die Aufmerksamkeit des Betrachters / der Betrachterin bewusst in diese Richtung. Die rahmende Bezeichnung *Klassentreffen* gibt das Setting für das Zusammentreffen verschiedener Charaktere ab. Die eigenartige Atmosphäre von Klassentreffen im Allgemeinen mag aufgrund der vielen verstrichenen Zeit zwischen der aktuellen und der letzten Begegnung mit den Versammelten zustande kommen. Diese ist der Abstand, der die einem gegenüberstehende Person von jener trennt, die man einmal gekannt hat. Man möchte meinen, dass dieser Abstand einem Raum der Entwicklung gleich kommt. Hat man "etwas" aus sich gemacht? Stimmen die Beziehungen? Die professionellen wie die privaten? Ist man exzentrisch geworden, oder hat man sich zu einem Idioten entwickelt? Da der Blick auf das eigene Selbst ohnehin verstellt scheint, präsentiert man sich fast zwangsläufig, und schätzt gleichzeitig das Gegenüber ein, indem man ihn oder sie bezeichnet. Als *Armleuchter* zum Beispiel, als *Dandy*, etwas steif (*Stiff*), oder als *Fähnchen im Wind*. Vielleicht kommt es aus dieser potentiell angespannten sozialen Situation, dass die Titel der Objekte in Bezug auf menschliche Subjekte gesehen, zum großen Teil einen leicht pejorativen oder zumindest ironisierenden Unterton haben.

Individuell betrachtet, außerhalb des Kollektivs der Klasse, gleichen die "Köpfe" der Objekte aber auch etwa Garderobenhaken, Lampen, Beistelltischchen, Armlehnen, oder, wie *Herr Hunger*, einem Gangschalthebel. Wie auch die medizinischen Behelfe sind Interieur und Design auf den Menschen und seine physischen und ästhetischen Bedürfnisse zugeschnitten. Die metallene Materialität, Klarheit, Glätte und Fragilität der Skulpturen lässt an modernistisches Interieur denken, wäre da nicht Irregularität der Formen, als wären die Einrichtungsgegenstände zum Leben erwacht.

Wichtig ist auch hier, dass die Objekte sich auf keine Leserichtung hin festmachen lassen,

¹⁴⁸ Oder: <http://www.aktivwelt.de/Bewegung/Gehhilfen/Gehstuetzen/Faltbarer-Gehstock-mit-Fritzgriff-aus-Acryl-Ossenberg-Leichtmetallstock-Perlmutter-Braun-Schwarz-Verstellbar.html>, 2015-07-25. Und: <http://www.aktivwelt.de/Bewegung/Gehhilfen/Gehstuetzen/Vierfuss-Gehhilfe-Dietz-XXL.html>, 2015-07-25.

sondern so sorgfältig geplant und produziert sind, dass sie an der Schneide bleiben. Sie öffnen viele Fährten, ohne diese bis zum Ende hin zu verbürgen und also in ihnen aufzugehen. Sie sind, was sie sind aber potentiell auch etwas anderes.

Aspekte der Umwandlung

Hierin liegt bei Baghramian das zeitgenössische Spiel mit der Buchstäblichkeit und der Bruch mit dem "Anthropomorphismus-Verbot" des Minimalismus. Es liegt eine inhumane Beharrlichkeit in der Oberfläche der Objekte. Die glatte Perfektion wird nur bei manchen von ihnen durch ein Seil, oder ein paar Schrumpfschläuche durchbrochen, aber auch die sind von industriell gefertigter Perfektion. Dennoch kann ihnen nicht die von Judd als Ideal formulierte fast aggressive Identität des Materials mit sich selbst, das die minimalistischen Objekte eben zu *specific objects* macht, attestiert werden.¹⁴⁹ Denn das Metall ist lackiert, die Kunststoffe sind diskret gefärbt, und die meisten der Materialien wurden für diesen, und nicht für einen anderen, industriellen Zweck so geformt wie sie sind. Es gibt keine Handschrift der Künstlerin in Form eines Pinselstrichs oder Fingerabdrucks. Der Herstellungsprozess ist zwar vorstellbar, aber manifestiert sich nicht im Besonderen an den Objekten. Die Handschrift besteht, wenn, dann in diesem Spiel der vielen Allusionen.

Das Stehen ist ein Druck und Spannung Ausgesetztsein. Dazu bekanntermaßen Morris: "Objekte, die keine Spannung ausstrahlen, artikulieren auf höchst deutliche Weise ihr Getrenntsein vom Menschlichen". Rechtwinkelige Einheiten erfüllten aufgrund ihrer Trägheit, und nicht zuletzt ihrer Erweiterbarkeit zum Gitter, am besten die Rolle des unabhängigen Objektes. Flächen unter Spannung dagegen "sind anthropomorph: Sie unterliegen im gleichen Maß wie der stehende Körper der Arbeitsbelastung."¹⁵⁰ Beim *Klassentreffen* ist diese Spannung nicht nur zugelassen, sondern stark betont; und die Spannung, unter der die einzelnen Skulpturen stehen überträgt sich zudem gewissermaßen auf das ganze Gefüge, das dadurch komisch und prekär zugleich wirkt.

Die mit Armlehnen und Lampenschirmen assoziierbaren Teile sehen aus, als brächten sie ihr

¹⁴⁹ Judd, in: Stemmrich. S. 70.

¹⁵⁰ Morris, in: Stemmrich. S. 118f.

schmales Gestell jeden Moment zum Kippen. Man muss dem Kopfteil Hohlheit unterstellen, um zu fassen, dass man die Skulpturen überhaupt noch stehen sieht. Zweifellos würde diese Kunst Michael Fried zum Schäumen bringen. Denn neben Größe und Anordnung zählte er Hohlheit, wie zuvor beschrieben, zu jenen verborgenen Anthropomorphismen, welche die Theatralität der literalistischen Kunst ausmachten und die Gefahr der Degeneration von Kunst bargen.¹⁵¹

Gerade der Raumbezug, der es laut Fried für den/die Betrachter/in schwierig macht, zu unterscheiden, was denn nun überhaupt zur Kunst gehört und was nicht, der natürlich nicht nur den architektonischen Raum meint, sondern auch den institutionellen und sozialen miteinbezieht, ist jene Vorgabe, auf die Baghramian sich bewusst und deutlich, wenn auch nicht vorbehaltlos, bezieht.

Raumbezug, BetrachterInnenkonzeption, Bezugssysteme

André Rottmann will denn auch im Kontext der Ausstellung in Baden-Baden die Arbeiten als metaskulptural bezeichnet wissen: als Skulpturen, die von anderen Skulpturen sprechen - als zeitgenössische Reinterpretationen des Erbes von Minimalismus und Institutionskritik. Den Wechsel vom Werk zum Rahmen vollziehen vor allem die *Spanner* besonders auffällig, die Baghramian in Baden-Baden in den Türrahmen angebracht hatte.¹⁵² Baghramians Vorbehalte betreffen deren relativ starre, didaktische Konzeption des Betrachters/der Betrachterin, die sie selbst unklarer und fragmentierter vor Augen hat. Sie sagt dazu auch:

Ich fände es gut, wenn der Betrachter den zweiten Ausstellungsraum betreten und sich dann entscheiden würde, dass er doch keine Lust mehr hat, wieder kehrtmacht und geht. Ich meine damit, dass mir der Begriff des 'Betrachters' bei der Konzeption eines Kunstwerks häufig zu kalkuliert und starr erscheint. Ich möchte jene Sorte Betrachter etwas schonen.¹⁵³

¹⁵¹ Fried, in: Stemmerich. S. 345ff und S. 361.

¹⁵² Siehe: Rottmann, André, "An der Schwelle. Reflektionen über die Skulpturen von Nairy Baghramian", in: Baghramian, Nairy; Grässlin, Karola (Hg.), *The walker's day off. Katalog zur Ausstellung Staatliche Kunsthalle Baden-Baden*. Köln: Walther König 2008. S. 63-66.

¹⁵³ Nairy Baghramian im Gespräch mit Dominic Eichler. Eichler, Dominic, "Zwischen Tür und Angel", in: Baghramian, Nairy; Grässlin, Karola (Hg.), *The walker's day off. Katalog zur Ausstellung Staatliche Kunsthalle Baden-Baden*. Köln: Walther König 2008. S. 39-43. S. 39.

Baghramians Betrachter, der *Walker*, der vielleicht gar nicht mehr da ist (er hat ja frei), ist als Gegenentwurf zu einem "alterslosen, lieblosen, klassenlosen Wesen ohne Ethnizität oder besondere kulturelle Eigenschaften" gedacht, der vielmehr autonom, differenziert, nicht einer sondern viele, eben eine "Person im Raum mit all ihren Kompliziertheiten" ist, so Dominic Eichler.¹⁵⁴

Schließlich ist beim *Klassentreffen* auch ein Bezug zur angewandten Kunst gegeben, den Baghramian nicht isoliert über formale Bezüge herstellt, sondern über gewissermaßen lebendige Bezugssysteme. Das Collagieren von Formen und Bezügen zu KünstlerInnen und DesignerInnen kann in eine tatsächliche Zusammenarbeit, bzw. einem gemeinsamen Zueinandersetzen der eigenen Arbeiten, übergehen, oder wirkt wie eine. Dabei handelt es sich auch, wie bei der Designerin Jeannete Laverrière oder dem Künstler Marc Camille Chaimowicz um eine Art Wiederbelebung oder Wiederentdeckung. Auf Laverrière verwendet Eichler einen schönen Ausdruck, der auch auf Baghramians Position passt: "eine dissonante nicht apologetische Position zwischen Kunst und Design".¹⁵⁵ Die Collage betrifft aber nicht nur Design-affine Positionen, sondern auch Arbeiten, die die einfache Form sehr stark beleben, wie jene von Phyllida Barlow, mit deren Arbeiten das *Klassentreffen* in der Londoner *Serpentine Gallery* zusammenkam.¹⁵⁶

Spannung und Distanziertheit als Reaktion auf Erfordernisse des Marktes?

Nun sind die Objekte ja auch wirklich sehr schön. Sie haben aber auch, wie es bei vielen schönen Dingen ist, so einen Hauch von *Don't touch me!*, der wohl kalkuliert erscheint: "*your hand is both tempted and doesn't dare. The fear of finger marks keeps you back. Noli me tangere. And more than that, it's as if this object and its realisation has an unknown and unearthly nature, that mustn't be violated.*"¹⁵⁷ Nehmen wir die (in den Objekten angelegte und von Baghramian maximal verstärkte) Spannung und (bei Friedphänomenologisch beschriebene) Distanziertheit einmal wörtlich.

¹⁵⁴ Ebd. S. 41f.

¹⁵⁵ Ebd. S. 40.

¹⁵⁶ Siehe.: "Curatorial coup: Nairy Baghramian and Phyllida Barlow share a show at the Serpentine", in: <http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/art/features/curatorial-coup-nairy-baghramian-and-phyllida-barlow-share-a-show-at-the-serpentine-1972159.html>, 2015-07-24.

¹⁵⁷ Ebd. So beschreibt Tom Lubbock die Begegnung mit Baghramians Klasse in der *Serpentine Gallery*.

Diese Klasse total fertiger Körper, die sich aber immer noch präsentieren und gut dabei aussehen, ließe sich gut als Reaktion auf die zeitgenössische Wertschöpfung aus dem Subjekt verstehen, das nicht durch erlernte und veräußerbare Kompetenzen punkten kann, sondern durch seine Persönlichkeit. Der Konkurrenzdruck und die Erschöpfungszustände können eine soziale Spannung aufbauen, die durch die dargestellte Situation des Klassentreffens noch übersteigert ist. Durch die Distanziertheit der ganzen angespannten Gruppe von Individuen entsteht auch eine Art von Nähe oder Komplizität, weil man weiß, was gemeint ist.

Noch einmal eine minimalistische Arbeit zum Vergleich: Richard Serras *One-Ton Prop (House of Cards)* aus 1969 besteht aus vier schweren quadratischen Bleiplatten, die so an den oberen Ecken aneinander gelehnt sind, dass sie einen Kubus bilden, ohne dass sie dauerhaft fixiert wären. Es scheint, so Rosalind Krauss, als würde Serra damit bedeuten, wir selbst wären so wie dieses Kartenhaus.¹⁵⁸ Es steht auch prekär. Aber die Bleiplatten halten einander im Stehen und balancieren einander sichtbar aus. Bei den Skulpturen des Klassentreffens ist dieser Balanceakt gleichsam unsichtbar gemacht. Es wirkt verwunderlich, dass sie stehen können. Man müsste sie berühren, um zu sehen, ob sie hohl sind, will aber eben keinen Fingerabdruck hinterlassen. Sie müssen von alleine stehen, aber darin sind sie einander ähnlich - eben "serielle Solitäre".¹⁵⁹ Im Kontext der Problematisierung des Postfordismus wäre nun die Frage, welcher Art der Widerstand dieser Objekte, wenn sie denn überhaupt irgendeinen Widerstand bieten, sein könnte.

Avatare

Auf die bei der Tagung *Art and Subjecthood* gestellte Frage, ob künstlerische Arbeiten, die sich in Bezug zu aktuellen kapitalistischen Tendenzen setzen lassen, diese reflektieren, problematisieren, übertreiben, oder aber gerade erfüllen, ließe sich die These formulieren, dass diese Kunstobjekte als Avatare fungieren. Der Vorteil an einem Avatar ist, dass er veräußerbare und handlungsmächtig ist. Somit könnte er seinen Produzenten/seine Produzentin

¹⁵⁸ Vgl.: "We are not a set of private meanings that we can choose or not choose to make public to others. We are the sum of our visible gestures. We are as available to others as to ourselves. Our gestures are themselves formed by the public world, by its conventions, its language, the repertory of its emotions, from which we learn our own." Krauss. S. 270.

¹⁵⁹ Diederichsen, Fahnenstange, S. 32.

ein wenig entlasten.¹⁶⁰

Genau das tut Michael Sanchez, der sich bei der Tagung denselben Fragen stellte. Das Bild das er zeichnete, ist aber ziemlich düster. Eigentlich ist alles vernetzt, und wird jede Form von Beziehung produktiv gemacht. Die Logik des *social network* überträgt sich auf die tatsächlichen "physischen" Begegnungen, während die Logik von Gruppenausstellungen ins Netz übergeschwappt ist. Seine Aufmerksamkeit gilt besonders dem seit 2008 existierenden Artblog *Contemporary Art Daily*¹⁶¹ und er setzt dessen Erscheinen unter anderem mit der Finanzkrise in Verbindung:

The competitive image ecology of Contemporary Art Daily is a reflection of economic competition. With a record number of art students graduating from prestigious graduate programs in a market with less money to purchase their work, competition is more intense than ever. And although art since the recession arguably looks more friendly and less strategic, it is, in fact, strategic to the point of paranoia, since it must compete within an increasingly rapid and invasive system of image distribution joined with a system of social surveillance and exchange.¹⁶²

Der Anthropomorphismus zeitgenössischer Kunst besteht für ihn hauptsächlich im Verhalten des Netzwerkes, das nun auch die Objekte, und selbst die Bilder von Objekten an den Tag legen. Das Netzwerk ist so dominant, dass wir eigentlich nicht mehr im strengen Sinn zwischen Kunstwerken, KünstlerInnen, und RezipientInnen unterscheiden können, so Sanchez. Sie alle bilden einzelne Knoten eines Netzwerkes, das zwischen dem Humanen und dem Inhumanen nicht unterscheidet.¹⁶³ Der Unterschied ist hierbei, dass Bilder, die als Avatare fungieren, selbst Handlungsmacht haben. Sie können dadurch mit den richtigen Leuten in Kontakt treten, in die richtigen Shows kommen, und das richtige Profil herstellen.¹⁶⁴

Er nennt auch Nairy Baghramian als Beispiel bzw. "the Chaimowicz network": das Wiedererstarken des Interesses an der Arbeit von Marc Camille Chaimowicz sei vor allem

¹⁶⁰ <http://www.duden.de/rechtschreibung/Avatar#Bedeutungb>, 2015-08-31.

¹⁶¹ Vgl. Isa Genzken und Nairy Baghramians Präsenz auf CAD:

¹⁶² Sanchez, in: *Art and Subjecthood*. S. 53f. Wie es scheint, hat Sanchez am eigenen Leib verspürt, was Chris Kraus "The Ambiguous Virtues of Art School" nennt. Sie fragt, was für ein Leben das eigentlich sein solle, auf das die vielen Absolventen von Kunstschulen sich beziehen, wo es doch schon vollends professionalisiert sei. Siehe: http://www.artspace.com/magazine/news_events/book_report/chris-kraus-akademie-x-52660, 2015-08-31.

¹⁶³ Sanchez. S. 54f. Sanchez verweist hierbei auf Bruno Latours Akteur-Netzwerk-Theorie. Siehe hierzu beispielsweise: Latour, Bruno, *Reassembling the Social: An Introduction to Actor-Network-Theory*. Oxford: Oxford University Press 2005.

¹⁶⁴ Ebd. S. 55f.

seiner Einbindung in eine Art *affinity network* junger KünstlerInnen zu verdanken, zu denen auch Baghramian gehört. Diese Komplizität, so Sanchez, sei auch eine Art des reziproken Wertgewinns. Es sei geradezu symptomatisch, dass solcherart Tätigkeit des Netzwerks so oft die Gestalt von Ausstellungen in der Form von Interieur annehme: nachdem Akteur und Netzwerk einander so sehr gegenseitig aufladen und bedingen, vermischt sich das Private und das Öffentliche immer mehr. Jeder Ausdruck von Geschmack und persönlichen Präferenzen hat daher Einfluss auf das Profil, so Sanchez. Auch jene KünstlerInnen aus Köln, von denen zuvor die Rede war, hatten es ihm zufolge verstanden, Avatare zu erstellen, indem sie nicht zwischen durch Objekte geformte Allianzen und solchen, die von KünstlerInnen geschlossen wurden, unterschieden.¹⁶⁵ Sie *positionierten* sich bewusst als Teile eines, freilich weniger ephemeren, räumlich und sozial eingegrenzten Netzwerks.¹⁶⁶

Die Gruppe aus Köln hatte vor allem durch die Ausstellung *Make your own life. Artists In & Out of Cologne 2006* im ICA Philadelphia Bekanntheit und Interesse in den USA erregt. Da wurde eine von Marktlogiken befreite Produktion behauptet, so Isabelle Graw, die selbst Teil an dieser Gruppe hatte (bzw. an ihrer diskursiven Phase). Die Vermarktbarkeit dieser Produktion stand ihr zufolge auch tatsächlich nicht von vorneherein und zu jedem Zeitpunkt fest. Gerade aus dieser Unbestimmtheit hätten Freiräume resultiert. Allerdings seien diese "mit den üblichen Begleiterscheinungen von selbstorganisierten Zusammenhängen erkaufte" worden, etwa der "Zunahme an informellen Macht- und Abhängigkeitsverhältnissen sowie symbolischer Gewalt, starre Hierarchien und die für jede soziale Gruppierung konstitutiven sozialen Ausschlüsse. Von 'Selbstbestimmung' im Sinne eines von sozialem Druck befreiten Lebens und Arbeitens konnte deshalb keine Rede sein."¹⁶⁷ Gerade mit der hohen Bewertung selbstrepräsentativer Fähigkeiten und persönlicher Eigenheiten, sowie dem Wechsel von einer traditionellen Produktion hin zur Kommunikation habe die Gruppe, so Graw die biopolitische Wende im Grunde vorgemacht.¹⁶⁸

Dem Markt Avatare feilzubieten, ist insofern eine Übererfüllung der Erfordernisse des Marktes nach Subjektivität. Aber was man ihm gibt, ist beschädigte Ware, sind erschöpfte Figuren. Das Problem ist nur, dass man dabei ja immer noch authentisch ist.

¹⁶⁵ Ebd. S. 56ff.

¹⁶⁶ Vgl: Lewitt, Sam, "Club you can't get into. Sam Lewitt on 'Make your own life. Artists In & Out of Cologne' at the ICA Philadelphia, in: Texte zur Kunst, Heft 63. FLUCHT ODER GEHORSAM. September 2006.

¹⁶⁷ Graw, Isabelle. VON HIER AUS. Über Köln-Mythen. Fremdbestimmung und Rückzugs- und Ausstiegsszenarien angesichts der gestiegenen Bedeutung von 'Leben', in: Texte zur Kunst, Heft 63. FLUCHT ODER GEHORSAM. September 2006. S. 58f.

¹⁶⁸ Ebd. S. 61.

Bloß weil ich friere...

*... ist noch lang nicht Winter*¹⁶⁹

Die andere Möglichkeit, das Selbst unversehrt zu halten, ist eine Art von Uneigentlichkeit, die ich als Kälte bezeichnen will. Man sagt, jemand habe einem die kalte Schulter gezeigt, oder man sei kühl behandelt worden, wenn man von jemandem nicht beachtet, oder auf Distanz gehalten wurde. Vielleicht liegt die Konjunktur der Belebung minimalistischer Formen unter dem Vorzeichen der Vermenschlichung ja an ihrer augenscheinlichen Distanziertheit. Diederichsen hatte doch den Aufbau einer Distanz zum eigenen Selbst als einzigen Weg beschrieben, einen selbstbewussten Stolz für die eigenen Fähigkeiten zu re-etablieren. Man kann dann tatsächlich berechnend oder kühl wirken.

Es mag Zufall sein, dass gerade die 80er Jahre (in denen sich der geistig veränderte Kapitalismus zunehmend zu manifestieren begann) gemeinhin mit Stil, Individualität und Kälte assoziiert werden.¹⁷⁰ Helmut Lethen schrieb 1994 - zugegeben in einem ganz anderen historischen Kontext, nämlich der Zeit zwischen den Weltkriegen - dass Verhaltenslehren der Kälte in Momenten sozialer Desorganisation Hochkonjunktur hätten. Unter solchen kalten Verhaltensweisen versteht Lethen (in Anknüpfung an Helmuth Plessner) erlernbare Techniken, einander nahezukommen, ohne sich wirklich zu treffen, und sich voneinander zu entfernen, ohne sich durch Gleichgültigkeit zu verletzen.¹⁷¹ In seiner Anthropologie griff Plessner Maximen auf, die sich, 1924, gegen einen Kult der Aufrichtigkeit, gegen die Klage über den Verlust authentischer Gemeinschaft richteten. Er nannte den zivilisierten Menschen „von Natur aus künstlich“, was bedeutete, wolle man die Künstlichkeit der Gesellschaft als natürliches Milieu menschlichen Verhaltens sehen, müsse eine Reihe von Uminterpretationen stattfinden: Ferne müsse zu Distanz, Indifferenz und Kälte zu Höflichkeit geadelt, zu große Nähe zu Reserviertheit verkehrt werden. Zivilisiertes Verhalten sei distanziert, Distanz also authentisch. Plessner begrüßte die Zerstreuung, die Anonymität, die Seinsentlastung als Möglichkeitshorizont.¹⁷²

¹⁶⁹ Die goldenen Zitronen, "Bloß weil ich friere". Min. 0:56-1:08.

¹⁷⁰ Vgl.: Interview mit Karola Kraus anlässlich ihrer Bestellung als Direktorin des Wiener MUMOK:
<https://www.falter.at/falter/2010/11/16/ich-weiss-schon-was-jetzt-kommt/>, 2015-08-30.

¹⁷¹ Lethen, Helmut, Verhaltenslehren der Kälte. Lebensversuche zwischen den Kriegen. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1994. S. 9.

¹⁷² Siehe: Plessner, Helmuth, „Grenzen der Gemeinschaft. Eine Kritik des sozialen Radikalismus.“ In: Ders., Gesammelte Schriften, Bd. V, Frankfurt am Main 1981. S. 80. Zit. nach: Lethen. S. 8f.

Eine Figur, der man in den letzten Jahren öfter begegnet ist, zB bei Baghramians Klassentreffen oder in Michael Krebbers Arbeit, die ja wesentlich zu dem Kölner Bezugssystem gehört, der Dandy. Dieser hatte die Kälte und Ironie zur Perfektion gebracht, kleidete sich in perfekt gebügeltes Leinen und gefiel sich in einem adeligen Amoralismus. Die Bestimmung seiner Identität kam wesentlich von außen, da die Moral der Innerlichkeit gewissermaßen an Überzeugungskraft eingebüßt hatte.

Baghramians *Dandy* ist so elegant, reduziert und zurückgenommen, als würde er sich lieber selbst auf die Zehen treten, als den anderen zu nahe zu kommen. Ein bisschen ist es auch, als hielte er die Nase hoch. Ob es sich dabei um die kühle ironische Selbstdistanz handelt, die Diederichsen angesprochen hat, oder ob diese lächerlich gemacht wird, kann man sich fragen.

Der Blick auf die eigenen Verhältnisse, auf die professionelle Abnutzung, die Ökonomisierung von Beziehungen, die Distanz zu sich selbst, die still gelegten Affekte etc., ermöglicht mit Diederichsen eben auch den Blick auf die eigenen Fähigkeiten.¹⁷³ Vielleicht meint Baghramian ja das, wenn vom Betrachter mit all seinen Kompliziertheiten die Rede ist.



Abb. 1: Nairy Baghramian, *Dandy*, Computergrafik, 2008.¹⁷⁴

¹⁷³ Diederichsen, in: Rebentisch/Menke. S. 123f.

¹⁷⁴ Baghramian/Grässlin (Hg.)S. 19.

Conclusio: *Specific Relations*

Dass die minimalistischen Objekte nur Objekte seien - eben *Specific Objects* - war deren Bestimmung. Denn sie sollten den Betrachtenden keine ideale Version ihrer Selbst widerspiegeln, sondern sie vielmehr ihrer eigenen Bedeutungsproduktion gewahr werden lassen, indem sie ihnen nichts als ihre eigene Faktizität zurückwarfen. Vierteiligkeit, an organische Strukturen erinnernde Relationalität der skulpturalen Teile, Gliederung der Oberfläche, oder Spannung, um nur einige zu nennen, sollten zur Betonung der reinen Objekthaftigkeit unterlassen werden. Der Vorwurf, dass sie aber doch heimlich mit Bedeutung kontaminiert seien, indem sie durch ihre beharrliche Distanziertheit sehr wohl der Präsenz einer anderen Person ähnelten, ist einer, der wesentlich um die Frage der Autonomie von Kunstwerken kreist. Die Sorge war, oder ist, dass Kunst vollends zur Ware degeneriere, dem Menschen nichts Wahres mehr zeigen könne, und ihn durch die Spiegelung selbst zur Ware mache.

Die Figuren der beiden Skulpturengruppen von Isa Genzken und Nairy Baghramian, die *Stelen* und das *Klassentreffen*, sind in ihrer Lebendigkeit betont, bzw. spezifischer: in ihrer Bezogenheit auf den Menschen. Sie sind in vielerlei Hinsicht relational: in der Anordnung ihrer Teile, ihrer organisch anmutenden Form, in der Herstellung kunsthistorischer Bezüge und damit Thematisierung von Streitpunkten, im Bezug zueinander, und auch in Bezug zum/zur Betrachter/in. Sie verweisen also in den zur unreinen Form vermengten formalen Referenzen deutlich auf ihre Subjekthaftigkeit, und damit auf ihre Autonomie. Aber sie sind aufeinander bezogen und spiegeln dem Betrachter/der Betrachterin daher spezifische, in Verhältnissen stehende, bedingte Subjekte, wie er/sie selbst eines ist. Wenn sie so da stehen, kühl und nicht festlegbar, werfen sie mir als Betrachterin Fragen zurück, die auch unangenehm sein können. Das ist nicht immer alles sauber und ideal. Aber im Wahrnehmen der Verhältnisse liegt das Potential zur Veränderung. Das gehört eben auch zur Handlungsmacht der Objekte. Es ist eine Errungenschaft, das gleichzeitige Anwesendsein verschiedenster Kräfte, Zustände, Motivationen, und Schwierigkeiten zu ertragen.

Die Autonomie der Kunst ist ohnehin nicht in Gefahr, schreibt Juliane Rebentisch, denn die Bezogenheit auf den Betrachter gleich mit dessen Verfügungsgewalt über das Objekt gleichzusetzen, ist ein Missverständnis. Die Bedeutung werde weder allein vom Betrachter gemacht, noch vom Objekt verbürgt. Die Veränderung geschieht vielmehr im Prozess der

ästhetischen Erfahrung, so Juliane Rebentisch. Dieser Prozess verändert beide, das ästhetische Objekt, wie das ästhetische Subjekt. Letzteres dürfe allerdings nicht mit dem politischen Subjekt in eins gesetzt werden.

Isabelle Graw hat gefragt, ob die neue ästhetische Konvention der deutlichen Vermenschlichung minimalistischer Formen nicht im Licht aktueller kapitalistischer Tendenzen als problematisch zu sehen ist. Geben sie dem Kapitalismus - der mit der Subjektivität des Menschen seine neue Hauptwährung gefunden hat, die den Menschen viel greifbarer macht, als die ephemeren Dinge, die er im Gegenzug verpricht - nicht genau was er braucht, um den vermeintlichen Fortschritt immer weiter voranzutreiben? Oder bieten sie auch irgendeine Form von Widerstand? Die Integration unserer Affekte und Beziehungen, unserer Persönlichkeit in eine Art lebendige Technologie, die es auf die Fabrikation unserer Subjekthaftigkeit abgesehen hat, ist tatsächlich besorgniserregend. Die Frage, ob man dieser Dynamik noch zuarbeitet, etwa indem man wissend ironische Quasi-Subjekte produziert, die aber trotzdem wunderbar vermarktbare sind, ist tatsächlich eine wichtige.

Schön ist, dass Isa Genzkens *Stelen* sich nicht in der Fragestellung der Konferenz um *Art and Subjecthood* auflösen lassen, und dass Baghramians *Klassentreffen* sie zwar zu adressieren scheint, dabei aber so distanziert ist, das heißt ihre Nicht-Verfügbarkeit ebenso stark betont. Vielleicht spiegelt die Klasse eine soziale Situation, deren Anziehungskraft einerseits, sowie Kühle andererseits, dem Betrachter/der Betrachterin die Frage stellt, ob er/sie das wirklich so haben will, und welchen Bewegungsspielraum er/sie darin hat oder sich eröffnen kann. Und vielleicht zeigen die *Stelen* tatsächlich bloß FreundInnen, die zwar auch als berufliches Netzwerk produktiv werden, aber in ihrer spezifischen Konstellation trotzdem nicht einvernehmbar sind.

Die Quasi-Subjekte, die ich unter Genzkens *Stelen* wahrnehme, scheinen sorgsam, fast liebevoll, in ihrer Spezifik behandelt und installiert. Präferenzen, und damit (wie Isabelle Graw sagte, für jede Gruppe konstitutive) Ein- und Ausschlüsse sind sicherlich auch zu sehen. Jedoch sind die Verhältnisse in Bewegung. Zudem braucht der Aufbau von Freundschaften Zeit, die man oftmals im kapitalistischen Produktionszyklus gar nicht hat. Wenn ich außerdem an Genzken und Althoff in *Die kleine Bushaltestelle* denke, dann kann es immer auch sein, dass sie sich für die Arbeit verkleidet haben, und ich nur eine von vielen Möglichkeiten zu sehen bekomme.

Baghramians schöne, prekäre, und auch komische Objekte sind Spiegel einer hübschen, lustigen, aber desolaten Situation, die den Betrachter sowohl anziehen, als auch distanzieren.

Sie können ihn in ihrer Doppeltheit daran erinnern, dass er frei ist, zu wählen. Nicht komplett frei natürlich, denn man ist und bleibt an ökonomische und soziale Gegebenheiten gebunden - das ist gewissermaßen das Verwiesensein auf die Faktizität des "Materials". Doch die Reaktionen darauf können verschieden sein. Vielleicht müssen wir gar nicht alle zu Dandys werden, die gekonnt Selbstdistanz und ironische Uneigentlichkeit zelebrieren. Und vielleicht können wir Avatare nur dann machen, wenn es uns Spaß macht, und nicht aus einer Notwendigkeit heraus.

Wenn diese spezifischen, in Relationen stehenden Objekte in ihrer Bezogenheit auf den Menschen widerständig sind, dann vielleicht darin, dass sie gebieten, über sie nachzudenken und selber zu entscheiden, in welchen Beziehungen man stehen möchte.



*Abb. 2: Isa Genzken, Stelen, 1998-2009, verschiedene Materialien und Größen
(z.B. Karola, 2000 vorne rechts: Holz, Metall, Kupfer, Glas, Alufolie; 320 x 24 x 19,5 cm)
Courtesy Galerie Daniel Buchholz, Köln.*



Abb. 3: Isa Genzken, Ohne Titel (New York), 1999/2000, Courtesy Isa Genzken.



Abb. 4: Nairy Baghramian, Klassentreffen, 2008.

Verschiedene Materialien und Größen

(zB. Bitte nach Ihnen, 2008, lackiertes Metall, ca. 190 x 90 x 55 cm)

Courtesy Nairy Baghramian, Galerie Christian Nagel, Köln/Berlin.

Anhang

Literaturverzeichnis

Aufsätze:

Adorno, Theodor W., "Entkünstung der Kunst; Zur Kritik der Kulturindustrie", in: Ders., Adorno, Gretel; Tiedemann, Rolf (Hg.), Ästhetische Theorie. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1973. S. 32-35.

Adorno, Theodor W., "Résumé über Kulturindustrie", in: Ders.; Tiedemann, Rolf (Hg.), Gesammelte Schriften 10/2, Kulturindustrie und Gesellschaft. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2003. S. 337-345.

Boltanski, Luc; Chiapello, Eve, "Die Arbeit der Kritik und der normative Wandel", in: Von Osten, Marion (Hg.), Norm der Abweichung, Zürich + New York: Springer 2003. S. 57-80.

Busta, Caroline, "Body Doubles", in: Birnbaum, Daniel; Graw, Isabelle, Hirsch, Nikolaus (Hg.), Art and subjecthood: the return of the human figure in semicapitalism. Berlin: Sternberg Press 2011. S. 39-48.

Deleuze, Gilles, "Postskriptum über die Kontrollgesellschaften", in: Menke, Christoph; Rebentisch, Juliane (Hg.), Kreation und Depression. Freiheit im gegenwärtigen Kapitalismus. Berlin: Kadmos 2012. S. 11-17.

Diederichsen, Diedrich, "Beseelung, Entdinglichung und die neue Attraktivität des Unbelebten", in: Albers, Irene; Franke, Anselm, Animismus: Revisionen der Moderne. Zürich: Diaphanes 2012. S. 289-301.

Diederichsen, Diedrich, "Kreative Arbeit und Selbstverwirklichung", in: Menke, Christoph; Rebentisch, Juliane (Hg.), Kreation und Depression. Freiheit im gegenwärtigen Kapitalismus. Berlin: Kadmos 2012. S. 118-128.

Diederichsen, Diedrich, "Subjekte am Ende der Fahnenstange", in: Genzken, Isa; Grässin, Karola (Hg.), Sie sind mein Glück. Katalog zur Ausstellung Kunstverein Braunschweig. Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz 2000. S. 32-36.

Diederichsen, Diedrich; Koether, Judith; Fraser, Andrea, "Roundtable Excerpts", in: Simpson,

Benett (Hg.), *Make Your Own Life: Artist In & Out of Cologne*. Katalog zur Ausstellung ICA Philadelphia. Philadelphia: ICA 2006. S. 34-40 und 42-45.

Eichler, Dominic, "Zwischen Tür und Angel", in: Baghramian, Nairy; Grässlin, Karola (Hg.), *The walker's day off*. Katalog zur Ausstellung Staatliche Kunsthalle Baden-Baden. Köln: Walther König 2008. S. 39-43.

Fried, Michael, "Kunst und Objekthaftigkeit", 1967, in: Stemmrich, Gregor (Hg.), *Minimal Art. Eine kritische Retrospektive*. Dresden, Basel: Verlag der Kunst 1995. S. 334-374.

Genzken, Isa; Tillmans, Wolfgang, "Ein Gespräch mit Wolfgang Tillmans", in: Genzken, Isa; Loers, Veit; Ruf, Beatrix (Hg.), *Isa Genzken: 1992-2003*. Köln: Walther König 2003. S. 134-136.

Graw, Isabelle, "Introduction. When Objecthood Turns into Subjecthood", in: Dies. Birnbaum, Daniel; Hirsch, Nikolaus (Hg.), *Art and subjecthood: the return of the human figure in semiocapitalism*. Berlin: Sternberg Press 2011. S. 11-18.

Graw, Isabelle, "VON HIER AUS. Über Köln-Mythen, Fremdbestimmung und Rückzugs- und Ausstiegsszenarien angesichts der gestiegenen Bedeutung von 'Leben'", in: *Texte zur Kunst*, Nr. 63, September 2006. S. 48-76.

Greenberg, Clement, "Neuerdings die Skulptur", in: Stemmrich, Gregor (Hg.), *Minimal Art. Eine kritische Retrospektive*. Dresden, Basel: Verlag der Kunst 1995. S. 324-333.

Judd, Donald, "Spezifische Objekte", 1965, in: Stemmrich, Gregor (Hg.), *Minimal Art. Eine kritische Retrospektive*. Dresden, Basel: Verlag der Kunst 1995. S. 59-73.

Krauss, Rosalind E., "The Double Negative: a new syntax for sculpture", in: Dies, *Passages in Modern Sculpture*. Cambridge: MIT Press 1981. S. 243-288.

Lazzarato, Maurizio, "Immaterielle Arbeit", und: "Verwertung und Kommunikation", in: Negri, Toni; Lazzarato, Maurizio; Virno, Paolo; Atzert, Thomas (Hg.), *Umherschweifende Produzenten. Immaterielle Arbeit und Subversion*. Berlin: ID-Verlag 1998. S. 39-66.

LeWitt, Sol, "Der Kubus", 1966, in: Stemmrich, Gregor (Hg.), *Minimal Art. Eine kritische Retrospektive*. Dresden, Basel: Verlag der Kunst 1995. S. 185.

Menke, Christoph, "Einführung", in: Koch, Gertrud; Voss, Christiane (Hg.), *Zwischen Ding und Zeichen: Zur ästhetischen Erfahrung in der Kunst*. München: Fink 2005. S. 15-19.

Morris, Robert, "Anmerkungen über Skulptur", 1966-67, in: Stemmrich, Gregor (Hg.),

- Minimal Art. Eine kritische Retrospektive. Dresden, Basel: Verlag der Kunst 1995. S. 92-120.
- Rebentisch, Juliane, „Autonomie? Autonomie!. Ästhetische Erfahrung heute“, in: Sonder- 73
forschungsbereich 626 (Hrsg.): Ästhetische Erfahrung: Gegenstände, Konzepte, Geschicht-
lichkeit, Berlin 2006.
- Rottmann, André, "An der Schwelle. Reflektionen über die Skulpturen von Nairy
Baghramian", in: Baghramian, Nairy; Grässlin, Karola (Hg.), The walker's day off. Katalog
zur Ausstellung Staatliche Kunsthalle Baden-Baden. Köln: Walther König 2008. S. 63-66.
- Rugoff, Ralph, "The Human Factor", in: Ders. (Hg.), The Figure in Contemporary Sculpture.
Ausstellungskatalog, London: Hayward Gallery 2014. S. 8-19.
- Sanchez, Michael, "Contemporary Art, Daily", in: Birnbaum, Daniel; Graw, Isabelle, Hirsch,
Nikolaus (Hg.), Art and subjecthood: the return of the human figure in semiocapitalism.
Berlin: Sternberg Press 2011. S. 53-61.
- Schubert, Dietrich, "Wilhelm Lehmbruck: Büste des Emporsteigenden Jünglings", in: In:
Schwarz, Dieter (Hrsg.): Lehmbruck, Brancusi, Leger, Bonnard, Klee, Fontana, Morandi.
Düsseldorf 1997, S. 10-33.
- Simpson, Benett, "Make Your Own Life", in: Ders. (Hg.), Make Your Own Life: Artist In &
Out of Cologne. Katalog zur Ausstellung ICA Philadelphia. Philadelphia: ICA 2006. S. 8-27.

Sammelbände:

- Ausstellungskatalog, London: Hayward Publishing 2014.
- Birnbaum, Daniel; Graw, Isabelle, Hirsch, Nikolaus (Hg.), Art and subjecthood: the return of
the human figure in semiocapitalism. Berlin: Sternberg Press 2011.
- Graw, Isabelle,; Birnbaum, Daniel; Hirsch, Nikolaus (Hg.), Art and subjecthood: the return of
the human figure in semiocapitalism. Berlin: Sternberg Press 2011.
- Koch, Gertrud; Voss, Christiane (Hg.), Zwischen Ding und Zeichen: Zur ästhetischen
Erfahrung in der Kunst. München: Fink 2005.
- Menke, Christoph; Rebentisch, Juliane (Hg.), Kreation und Depression. Freiheit im
gegenwärtigen Kapitalismus. Berlin: Kadmos 2012.

Negri, Toni; Lazzarato, Maurizio; Virno, Paolo; Atzert, Thomas (Hg.), Umherschweifende Produzenten. Immaterielle Arbeit und Subversion. Berlin: ID-Verlag 1998.

Rugoff, Ralph (Hg.), The Human Factor: The Figure in Contemporary Sculpture.

Schubert, Dietrich, "Wilhelm Lehmbruck. Büste des emporsteigenden Jünglings." In: Schwarz, Dieter (Hg.): Lehmbruck, Brancusi, Leger, Bonnard, Klee, Fontana, Morandi: Texte zu Werken im Kunstmuseum Winterthur. Düsseldorf: Richter 1997. S. 10-33.

Simpson, Benett (Hg.), Make Your Own Life: Artist In & Out of Cologne. Katalog zur Ausstellung ICA Philadelphia. Philadelphia: ICA 2006.

Stemmerich, Gregor (Hg.), Minimal Art. Eine kritische Retrospektive. Dresden, Basel: Verlag der Kunst 1995.

Von Osten, Marion (Hg.), Norm der Abweichung, Zürich + New York: Springer 2003.

Monografien:

Appleby, Joyce, Die unbarmherzige Revolution. Eine Geschichte des Kapitalismus. Hamburg: Murmann 2011.

Baghramian, Nairy; Grässlin, Karola (Hg.), The walker's day off. Katalog zur Ausstellung Staatliche Kunsthalle Baden-Baden. Köln: Walther König 2008.

Genzken, Isa; Grässlin, Karola (Hg.), Sie sind mein Glück. Katalog zur Ausstellung Kunstverein Braunschweig. Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz 2000.

Genzken, Isa; Loers, Veit; Ruf, Beatrix (Hg.), Isa Genzken: 1992-2003. Köln: Walther König 2003.

Krauss, Rosalind E., Passages in Modern Sculpture. Cambridge: MIT Press 1981.

Lethen, Helmut, Verhaltenslehren der Kälte. Lebensversuche zwischen den Kriegen. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1994.

Weber, Max, Die protestantische Ethik und der "Geist" des Kapitalismus. Textausgabe auf der Grundlage der ersten Fassung von 1904/05 mit einem Verzeichnis der wichtigsten Zusätze und Veränderungen aus der zweiten Fassung von 1920. München: FinanzBuch-Verlag 2006.

Film:

Kobel, Jörg; Kippenberger, Martin; Diederichsen, Diedrich (Hg.), Kippenberger. Der Film. Dieses Leben kann nicht die Ausrede für das Nächste sein. Berlin: Absolut-Medien 2007. Video 75 min.

Lyrics:

Die goldenen Zitronen, "Bloß weil ich friere", in: Die Entstehung der Nacht. Hamburg: Buback Tonträger 2009. CD, Track 4.

Die goldenen Zitronen, "Mila", in: Lenin. Hamburg: Buback Tonträger 2006. CD, Track 2.

Web:

<http://daten.digitale-sammlungen.de>

<http://derstandard.at>

<http://www.aktivwelt.de>

<http://www.artspace.com>

<http://www.beyars.com>

<http://www.contemporaryartdaily.com>

<http://www.contemporaryartdaily.com>

<http://www.duden.de>

<http://www.galeriebuchholz.de>

<http://www.independent.co.uk>

<http://www.kunsthallewien.at>

<http://www.lehmbruckmuseum.de>

<http://www.moma.org>

<http://www.sammlung-graesslin.eu>

<https://www.bmbf.gv.at>

<https://www.falter.at>

Abbildungsverzeichnis:

Abb. 1, 4: Baghramian, Nairy; Grässlin, Karola (Hg.), The walker's day off. Katalog zur Ausstellung Staatliche Kunsthalle Baden-Baden. Köln: Walther König 2008.

Abb. 2, 3: Genzken, Isa; Grässin, Karola (Hg.), Sie sind mein Glück. Katalog zur Ausstellung Kunstverein Braunschweig. Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz 2000.