

Rekonstruktion von O'Doherty's „Inside the White Cube“

Über die Bedeutung der weißen Zelle
als Ort der Kunstrezeption

HS Bildungsaspekte der Museumsarchitektur

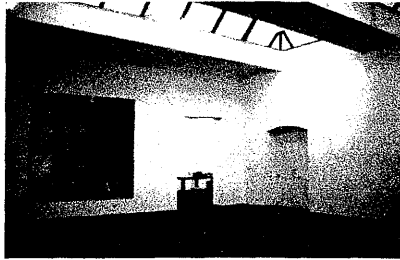
Dozent: Prof. Dr. Parmentier
Wintersemester 2002/ 2003

Eva Nöthen
166852
4. Fachsemester
Kunst/ Erdkunde (L6)

„Eine Galerie wird nach Gesetzen errichtet, die so streng sind wie diejenigen, die für eine mittelalterliche Kirche galten. Die äußere Welt darf nicht hereingelassen werden, deswegen werden Fenster normalerweise verdunkelt. Die Wände sind weiß getüncht. Die Decke wird zur Lichtquelle. Der Fußboden bleibt entweder blank poliertes Holz, so dass man jeden Schritt hört, oder aber wird mit Teppichboden belegt, so dass man geräuschlos einhergeht und die Füße sich ausruhen, während die Augen an der Wand heften...“¹

¹ O'DOHERTY (1976a), S. 10.

EINLEITUNG	5
“INSIDE THE WHITE CUBE” – DIE ENTSTEHUNG UND ENTWICKLUNG DER WEIßEN ZELLE	6
ZUR ENTSTEHUNG UND KONTEXTUELLEN EINBETTUNG DES TEXTES	6
1. „DIE WEIßE ZELLE UND IHRE VORGÄNGER“	7
2. „DAS AUGE UND DER BETRACHTER“	10
3. „DER KONTEXT ALS TEXT“	12
4. „DIE GALERIE ALS GESTUS“	14
ÜBER DIE BEDEUTUNG DER WEIßEN ZELLE ALS ORT DER KUNSTREZEPTION	17
NACHWORT	19
LITERATUR	20
ANHANG	21
BRIAN O'DOHERTY	21
ABBILDUNGEN	22



Rekonstruktion von O'Doherty's „Inside the White Cube“

Über die Bedeutung der weißen Zelle als Ort der Kunstrezeption

Einleitung

So streng die äußere Gestalt des ideale Galerie-Raum nach O'Dohertys Eingangszitat festgelegt zu sein scheint, geben doch die Ausstellungsfotos aus Berliner Galerien ein gemäßigteres Bild gegenwärtiger Ausstellungsrealität. Die ursprünglichen Ideen scheinen noch anzuklingen: leere, große Räume mit klarer Architektur, weiß gestrichene Wände, einige, wenige Exponate,... Die Bilder zeugen zwar von einer anhaltenden Bestimmung durch das Ideal, machen aber auch deutlich, dass es in der Praxis durchaus zu einer Abmilderung desselben gekommen musste. Zugeständnisse an Betrachter, Kunstwerke, Künstler und Galeristen zeigen ihre Wirkung. Welcher ästhetischen, kulturellen und ökonomischen Einflüsse es bedurfte, bis sich jener „Prototyp“ des Galerie-Raums, der „White Cube“ durchsetzen konnte und welche Bedeutung diese Entwicklungen für die Rezeption von Kunstwerken spielen, soll im Folgenden dargestellt werden.

Der Dichter, Künstler, Herausgeber, Kunstkritiker und politische Aktivist Brian O'Doherty machte in einer 1976/81 erschienen Essayfolge zum ersten Mal den Versuch einer eindeutigen wissenschaftlichen Bestimmung des neutralen, weißen Galerieraums. Seine Gedankengänge sollen hier in vereinfachter Form rekonstruiert werden, und als Argumentationsgrundlage dienen, die Frage nach möglichen qualitativen Auswirkungen des „White Cube“ auf die Begegnung von Kunstwerk und Betrachter zu beantworten.

„Inside The White Cube“ – Die Entstehung und Entwicklung der weißen Zelle

Zur Entstehung und kontextuellen Einbettung des Textes

1976 wurden in der englischsprachigen Zeitschrift „Artforum“ die drei ersten Essays der hier vorgestellten Folge „Inside the White Cube“ von Brian O’Doherty veröffentlicht. Zum ersten Mal in der Kunstgeschichte wurde hiermit versucht, den neutralen, weißen Galerieraums in seiner ästhetischen, kulturellen und ökonomischen Bedeutung eindeutig zu bestimmen. Bereits bei ihrem ersten Erscheinen erfuhren die Essays eine starke Rezeption durch die Leser. Die beiden ersten Ausgaben der Zeitschrift waren bereits nach kurzer Zeit vergriffen. O’Doherty widmete sich hierin Analyse und Beschreibungen des „White Cube“ hinsichtlich der Umstände seines Entstehens, seiner Wirkung auf die Person des Betrachters und schließlich seiner Bedeutung als Kontext für die in ihm ausgestellten Kunstwerke. 1981 lieferte O’Doherty ergänzend zu der 1976 veröffentlichten Folge in der gleichen Zeitschrift einen weiteren Beitrag: „Die Galerie als Gestus“. In diesem Nachtrag ändert er seine Betrachtungsebene und geht in seinen eher theoretisch Überlegungen der Frage nach, ob nicht die weiße Zelle selbst, welche er auch als „den ideellen Raum par excellence“² bezeichnet, mittlerweile so sehr an Bedeutung gewonnen habe, dass sie über die Kunst dominiert und somit die eigentliche Errungenschaft der Moderne darstellt. 1986 erschien die erste englische Gesamtveröffentlichung der Essayfolge mit einem kurzen Nachwort des Autors und erst 1996 wurde der bis dahin bereits viel diskutierte Text auch in deutscher Übersetzung mit einem Kommentar von Markus Brüderlin veröffentlicht³. Brüderlin unterstreicht darin die anhaltende Aktualität, des Textes von O’Doherty, da der „White Cube“ bis heute die konventionelle Ausstellungsform sei und dem Betrachter immer wieder begegne; sei es als „gebauter und real betretbarer Kiste oder sei es als von oben einsehbares Modell von fiktiven oder konkreten Ausstellungsräumen“⁴

Die einzelnen Teile der Essayfolge stellen, obgleich sie in einem engen inhaltlichen Zusammenhang stehen, jeweils in sich geschlossene Gedankenstränge dar. Der Autor belegt seine theoretischen Betrachtungen der „weißen Zelle“ anhand vieler Beispiele der Kunstgeschichte sowie der aktuellen Kunst seines unmittelbaren Umfeldes. Die bilderreiche Sprache, die provozierenden Kommentare und rhetorischen Fragen, welche O’Dohertys als Stilmittel einsetzt, lassen deutlich erkennen, dass er als Kunstschaffender selbst emotional sehr in den theoretischen Diskurs involviert ist. Seine Darstellungen

² O’DOHERTY (1981), S. 99.

³ Diese Ausgabe stellt den Referenztext für diese Arbeit dar.

⁴ BRÜDERLIN, S. 139.

wirken so sehr einnehmend. In der folgenden Zusammenfassung sollen die wichtigsten Gedankengänge O'Dohertys in den vier Essays anhand ausgewählter Beispiele nachskizziert und unter Hinzuziehen weiterer Quellen ergänzt werden, um Überlegungen zur Bedeutung des „White Cube“ hinsichtlich seiner Wirksamkeit bei der Rezeption von zeitgenössischen Kunstwerken näher zu kommen.

1. „Die weiße Zelle und ihre Vorgänger“

In seinem ersten Aufsatz „Die weiße Zelle und ihre Vorgänger“ entwickelt O'Doherty ausgehend von dem Bild des typischen Ausstellungssalons des 19. Jahrhunderts, als erstem öffentlichen Galerie-Raum, eine Emanzipationsgeschichte des Bildes. Er stellt an Beispielen dar, wie das Bild sich unter Verzicht auf eine illusionistische Darstellung gegen den einengenden Rahmen zu behaupten beginnt und sich auf die hinter ihm befindliche Wand ausbreitet. Darüber hinaus entwickelt es eine Wechselbeziehung zwischen der Geschichte der modernen Kunst, jener des Galerie-Raums und der Art und Weise in welcher der Betrachter beide im Zusammenspiel wahrnimmt. Er geht in seinen Ausführungen schließlich sogar so weit, zu behaupten, dass wir bereits an dem Punkt angelangt seien, an welchem wir beim Betreten einer Ausstellung den Raum noch vor der Kunst auf uns wirken ließen.

Das Bild des „Salons“ trifft am ehesten auf die Vorstellung von einer Galerie des frühen 19. Jh. zu. In dieser Zeit entsprach der „Galerie“ ein Ort, dessen Wände dicht in mosaikartiger Hängung mit Bildern bedeckt waren, die idealer Weise kaum Wandstücke sichtbar ließen und diese sich somit jeglichen ästhetischen Werts entledigten (siehe Abb. 1). Die Rechtfertigung für eine solche Hängung beruhte damals auf der Anerkennung eines jeden Gemäldes als selbständiger Einheit, die sich nach außen durch einen schweren Rahmen und nach Innen durch ein System illusionistischer Perspektive behauptete. „Das Auge des 19. Jahrhunderts respektierte die Hierarchie der Genres und die Autorität des Rahmens.“⁵

In einem qualitativen Vergleich mit dem Wandbild stellt O'Doherty die Besonderheiten des um illusionistische Darstellungen bemühten Tafelbildes dar. Während das frühe Wandbild (siehe Abb. 3) räumlich immer relativ flach geblieben ist und die Wand trotz perspektivischer Darstellungen als begrenzende Tiefe anerkannt wurde, ersetzte das Tafelbild die bemalte Wand als ein bewegliches Wandelement, vergleichbar mit einem tragbaren Fenster, welches die Wand in ihrer Tiefe durchdrang (siehe Abb. 4). Je höher der Grad an Illusion, desto stärker wurde auch die Einladung an das Auge des Betrachters, sich in die Tiefe ziehen zu lassen. Dieses Betrachten der Bilder als „Bild-Pakete“ auf deren räumlicher Fortsetzung außerhalb des Gemäldes es keine Verweise gibt, erlaubte es, diese dicht an dicht nebeneinander zu hängen.

⁵ O'DOHERTY (1976a), S. 13.

„Galeriestücke“ welche die damalige Ausstellungssituation bildhaft vor Augen führen, zeigen neben der Hängweise auch, wie das damalige Kunstpublikum die Salons be- und erlebte: wie diese durchwandert wurden, in dem man spähte, genau hinschaute, diskutierte, stritt... Sie schildern die Ausstellungen als Orte des Austauschs und der öffentlichen Auseinandersetzung, als gesellschaftliche Ereignisse (siehe Abb. 2).

Ein Wandel dieser Ausstellungspraxis setzte ein, als sich sowohl die Art der bildnerischen Darstellung, als auch das Selbst- und Fremdverständnis des Künstlers änderten. Einerseits fanden neue Bildkompositionen ihren Einzug in die Malerei, die sich zugleich durch den Verlust der Notwendigkeit illusionistischer Darstellung verselbständigte. Andererseits markierte Gustave Courbets Ein-Mann-Ausstellung im Jahre 1855 einen Wendepunkt in der Präsentationspraxis. Es handelte sich hierbei vermutlich um die erste Ausstellung, für die ein unabhängiger Künstler Raum und Hängweise selbst bestimmte.⁶ Wie Courbet damals seine Werke gehängt hat ist nicht bekannt, vermutlich war er hierin noch sehr der Tradition verhaftet, bemerkenswert bleibt aber, dass hier ein Künstler zum ersten Mal die Präsentationsbedingungen seines Werkes selber herstellte und damit einen persönlichen Kommentar über deren Wertigkeit abgab. Mitte des 19. Jh. kam es ausgehend von der Landschaftsmalerei, wo immer häufiger durchlaufende Horizontlinien als dominierende Bildelemente auftauchten, zu neuen Kompositionen, die einen optischen Druck auf den Rahmen ausübten und über diesen hinaus drängten (siehe Abb. 5). Der Rahmen als feste Größe wurde angezweifelt. Zwischen den Bildern entstand „eine Art magnetische Abstoßung“⁷ und ihre Trennung an der Wand wurde notwendig.

Der Impressionismus, im allgemeinen als der Aufbruch zur Moderne bezeichnet, löste sich aus dem zeitgenössischen Kunstsystem heraus und wendete sich programmatisch gegen tradierte Bildthemen und deren Darstellungsweise, um eine neue Art des Betrachtens der Wirklichkeit zu suchen und malerisch umzusetzen. Der Sehvorgang selbst wurde zum Inhalt der Darstellung, und führte im Bild dazu, dass die Bildgegenstände sich in malerischen Strukturen aufzulösen begannen und den Bildern eine Tendenz zur Flächigkeit verliehen. Die Aufmerksamkeit galt zunehmend der Bildfläche, deren Aufgabe es wurde, „darzustellen ohne Darstellung“⁸. Es entstand eine Reihe neuer Darstellungskonventionen: „Farblehren, Texturen, private Zeichen, Strukturen, die unter höchsten geistigen Ansprüchen standen“⁹, und die letztlich wohl ihren Höhepunkt im abstrakten Expressionismus der 60er Jahre (siehe Abb.9) fanden. Die mangelnde Anschaulichkeit der Malerei, wie sie in Spätwerken Monet besonders stark zum Ausdruck kommt, führte das Auge des Betrachters dazu, sich außerhalb des Bildes umzusehen. In einer 1960 im Museum of

⁶ vgl. O'DOHERTY (1976a), S. 22.

⁷ O'DOHERTY (1976a), S. 16.

⁸ O'DOHERTY (1976a), S. 20.

⁹ O'DOHERTY (1976a), S. 20

Modern Art in New York veranstalteten Monet-Ausstellung ließ der Kurator William C. Seitz programmatisch die Rahmung aller Bilder entfernen und hängte sie direkt auf die Wand. Diese Hängweise machte die enge Beziehung der Gemälde zur Wand überraschend deutlich (siehe Abb. 7).

Die Errungenschaften der Fotografie stellten einen weiteren Faktor dar, der hin zur Auflösung der Bildgrenzen führte. So forderte die Möglichkeit spontan Bildausschnitte festzulegen plötzlich neue kompositionelle Entscheidungen von grundsätzlicher Bedeutung, nämlich jene für eine Ordnung oder Unordnung der Bildgegenstände.

Einen weiteren sehr wichtigen Schritt zur Emanzipation des Bildes gegen seinen Rahmen vollzog auch Matisse, der in seinen großformatigen, oft ornamentalen Bildern durch das Anschneiden von Flächen und Linien durch die Bildränder eben diese Randbereiche besonders betonte (siehe Abb. 6).

Dass das Tafelbild sich behaupten konnte, betrachtet O'Doherty als Zeugnis eines persistenten Bedürfnisses bei Künstlern und Betrachtern nach Illusion im weitesten Sinne. Obgleich die zunehmend autonome Behandlung der Bildfläche sich gegen diese Illusion aussprach, zeigt das Bestehen des traditionellen Bildträgers doch, dass das Bild seinerseits noch einer Differenz zur Wand bedurfte. Er führt hier beispielhaft das Colour-Field-Painting der 60er Jahre an (siehe Abb. 8), deren Künstler, obwohl von dem Gedanken an die mögliche Aktivierung des realen Raumes durch farbige Ausstrahlung geleitet, nie versuchten die Malerei direkt mit der Wand zu verbinden. Eine Variante, welche die Bildfläche dem darzustellenden Gegenstand gleich setzt, stellen z.B. die „Flaggen“ (siehe Abb. 10) von J. Johns dar¹⁰.

Mit den 50er und 60er lässt sich in Ausstellungen zunehmend beobachten, dass die Bilder an den Wänden miteinander in Konkurrenz traten und somit die Kuratoren zum Handeln zwangen. „Seitdem ist es unmöglich, eine Ausstellung vorzubereiten, ohne vorher den Raum wie ein Gesundheitsinspektor zu mustern und dabei die Ästhetik der Wand zu berücksichtigen, welche das Werk unweigerlich in einer Art und Weise „artifiziert“, die seinen Intentionen zuwiderlaufen kann.“¹¹ Durch Frank Stella, der mit seinen „shaped canvasses“ bewies, dass ein Tafelbild nicht rechteckig sein muss (siehe Abb. 11) wurde eine vorerst letzte Emanzipationsstufe erreicht. Durch das An- und Beschneiden großer Rechteckformate zwang Stella den Betrachter förmlich dazu, die ganze Wand, letztlich den ganzen Raum, in Beziehung zu der Arbeit zu setzen. Diese raumerfassende Perspektive erforderte eine größere Distanz beim Betrachten und „führt zum archetypischen Ausstellungsphoto zurück“¹². Hiermit knüpft O'Doherty an seine anfangs

¹⁰ vgl. O'DOHERTY (1976a), S. 25.

¹¹ O'DOHERTY (1976a), S. 27.

¹² O'DOHERTY (1976a), S. 29.

geäußerten Gedanken zur Gesamtwirkung von Raum und Kunstwerk wieder an und erklärt als eine Folge die problematische Entwicklung des Ausstellungsfotos zum adäquaten Medium der Kunstbetrachtung.¹³

2. „Das Auge und der Betrachter“

In „Das Auge und der Betrachter“ spannt O'Doherty einen gedanklichen Bogen von der kubistischen Collage über Schwitters' „Merzbau“ bis zu den hyperrealistischen Gestalten Duane Hansons. Er versucht so, die Ausweitung der bildnerischen Darstellung in die Dimension des (Galerie-) Raumes aufzuzeigen, worunter er allerdings nicht nur die geometrische dritte Dimension versteht, sondern, vor allem auf inhaltlicher Ebene, eine Ausweitung der Kunst in den Real-Raum.

Ausgangspunkt seiner Argumentation bildet der Versuch einer Unterscheidung von zwei künstlerischen Tendenzen der Moderne. Einerseits die sogenannte „hohe Kunst“, welcher er bereits den Impressionismus zurechnet. Als deren Kennzeichen nennt er den Streit um den Malauftrag, hinsichtlich der Frage, ob die Farbe Substanz oder Metapher, Inhaltsträger des Bildes oder einziger Gegenstand der Malerei sei und der schließlich fast zwangsläufig in die abstrakte Malerei führte. In Opposition zu dieser Problematik sieht er andererseits die eher inhaltlich orientierte Suche von Künstlern, Möglichkeiten zu finden eine größere gesellschaftliche Bandbreite mit ihren Kunstwerken zu erreichen und so auch den „Massenkonsum“ zu befriedigen.

So versuchten die kubistischen Maler auf eigene Weise abzubilden, was sie sahen. Ihr Bestreben galt der Darstellung des Dreidimensionalen in der Ebene durch ein Festhalten der Vielansichtigkeit von Gegenständen. Diese Form des Naturalismus ist weder zu vergleichen mit illusionistischer Darstellungsweise, noch mit Versuchen der Darstellung des Wahrnehmungsprozesses selbst. Ziel der Kubisten war es vielmehr, der Vorstellung von Gegenständen, die der realen Welt entstammten, Ausdruck zu verleihen. Stieß der analytische Kubismus bereits „durch die Bildfläche nach vorne und widersprach damit den frühen Versuchen, sie zu definieren“¹⁴, wurde dies durch den Einsatz der Collage im synthetischen Kubismus noch gesteigert (siehe Abb. 12). Fragmente des Realen wurden zu sprechenden Teilen innerhalb der Bilder. Vor der Collage öffnete sich plötzlich ein Raum und verunscharfte die Grenzen zwischen Kunst und Realraum.

¹³ Während O'Doherty hier die Entstehung der „weißen Wand“ als einen Wandel der Beziehung von Bild und Wand aus der sich fortentwickelnden Malerei selbst ableitet, stellt Julian Scholl (1995) in einem Aufsatz über „Das Kronprinzenpalais als farbiges Museum“ an konkreten Beispielen der Ausstellungsgeschichte zu Beginn des 20. Jh. dar, dass Wandfarbgebung auch aufgrund didaktischer und ästhetischer Überlegungen von Ausstellungskuratoren vorgenommen wurden.

¹⁴ O'DOHERTY (1976b), S. 37.

In Zusammenhang mit der Darstellung dieses Entwicklungsprozesses vollzieht O'Doherty eine qualitative Unterscheidung von „Auge und Betrachter“ als zwei den beteiligten Parteien im Rezeptionsprozess eines Kunstwerkes. „Während wir uns in dem Raum bewegen, die Wände betrachten und die Objekte auf dem Fußboden umgehen, wird uns bewusst, dass die Galerie noch ein anderes, ein wandermendes Phänomen enthält, den Betrachter.“¹⁵ Er bezeichnet das Auge als intelligenter als den Betrachter, da es trainiert werden könne und dem Betrachter als edles Organ in sozialer und ästhetischer Hinsicht überlegen sei. Einen Beweis für die Bestimmung des Auges als Beobachtungsinstrument sieht er wiederum in den zugleich mit dem neuen Galerie-Raum an Bedeutung gewinnenden Ausstellungsphotos. „Das Auge ist der einzige Bewohner der sterilen Ausstellungsphotos.“¹⁶ Hierin zeigt sich ein weiterer Hinweis auf die neuerdings mögliche, zumeist auch notwendige Weise der Rezeption von Kunstwerken in Form ihrer Reproduktion.

Der kubistische Versuch, mit Hilfe von Versatzstücken des Real-Raumes beim Betrachter bestimmte Vorstellungen hervorzurufen, findet sich in gesteigerter Form im „Merzbau“ von Kurt Schwitters wieder. Schwitters errichtete den „Merzbau“ 1933 in Hannover als eine Art dreidimensionaler Collage (siehe Abb. 13). Er entwickelt hier die Idee der Collage bis zum den Betrachter umgebenden Kunstwerk weiter. Jede Form der Ordnung wurde im „Merzbau“ aufgehoben, durch die aufgebrochenen, zersplitterten, neu zusammengesetzten Raumstrukturen, durch die Vielfalt der verwendeten Materialien, die vielgestaltigen Durch- und Einblicke, eine poetische Benennung entstandener Raumeinheiten... So bot der Bau dem Betrachter eine große geistige Reflexionsfläche. O'Doherty bezeichnet ihn, als eine Art Spiegel des Lebenszufalls, der versucht den Mythos der Stadt einzufangen. In seiner Beschreibung des Baus und dessen Wirkung wird deutlich, welchen transformatorischen Einfluss er einer Umgebung auf die in ihr befindlichen Objekte beimisst. „Schwitters Merzbau ist das erste Beispiel einer „Galerie“ als einer Zelle der Verwandlung, von der aus die Welt durch ein bekehrtes Auge kolonisiert werden kann.“¹⁷

Die Idee des vom Kunstwerk umgebenen Betrachter führt ihn weiter zum Environment. Dieses entsteht als eine Art der Assemblage, indem es mit den Mitteln der Collage quasi-illusionistische Räume schafft. Anhand von Arbeiten Georges Segals (siehe Abb. 14) und Edward Kienholz' (siehe Abb. 15) zeigt er beispielhaft, wie in der Galerie ein dreidimensionales Bild entsteht, dessen Rahmen aber die Galerie selbst bleibt. Trotz ihres hohen illusionistischen Gehalts bleibt der Betrachter in diesen Räumen Eindringling. „Weil Eindringen zu einer Steigerung der Selbstwahrnehmung führt, setzt es die

¹⁵ O'DOHERTY (1976b), S. 39.

¹⁶ O'DOHERTY (1976b), S. 43.

¹⁷ O'DOHERTY (1976b), S. 48.

Körperaktivitäten herab und ermutigt es ein schweigendes Verhalten und stärkt es die Funktion des Auges gegenüber der Funktion des Betrachters.“¹⁸

Erst das Zusammentreffen mit einem Werk von D. Hanson oder J. de Andrea verletze laut O'Doherty die Sinne in einem Maße, dass man nicht mehr sicher sei, ob man Realität noch als solche erkennen könne. „Ihre Plastiken dringen nicht nur in unseren Raum, sondern auch in unsere Gutgläubigkeit ein.“¹⁹ Die Figuren Hansons (siehe Abb. 16) erscheinen beinahe als Objekte, die der Realität entstammen und nur vom Galerie-Raum zur Kunst erhoben werden. Oft muss der Ausstellungsbesucher mehrfach hinsehen, bis er sie als das erkennt, was sie sind, während er sie in ihrer angestammten Umgebung kein zweites Mal betrachten würde.²⁰ In diesem Zusammenhang verweist O'Doherty ein weiteres Mal auf das Spannungsverhältnis von Auge und Betrachter: „Das Auge begleitet die Tendenz des synthetischen Kubismus, die Bildoberfläche neu zu definieren. Wie wir gesehen haben, setzt sich der Betrachter dagegen mit dem Eindringen des wirklichen Raumes auseinander, den die Collage hereingelassen hat. [...] Wahrnehmung erfolgte in zwei Zeitschüben: Zuerst nahm das Auge von dem Objekt wie von einem Gemälde Besitz, und dann führte der Körper das Auge um das Werk herum. Dies bewirkte ein Feedback zwischen der Bestätigung der Erwartung und der bis dahin latent gebliebenen körperlichen Empfindung. Auge und Betrachter verschmelzen dabei nicht miteinander, sondern arbeiten aus gegebenem Anlass zusammen.“²¹

3. „Der Kontext als Text“

Der dritte und ursprünglich letzte Abschnitt der Essayfolge „Der Kontext als Text“ gilt der „Idee“ des Galerie-Raumes und der zunehmenden Ablehnung klassisch-bildender Ausdrucksformen der Kunst und ihrer konventionellen Rezeption in Form ihrer Verortung in der Galerie durch die Avantgarde der 70er Jahre.

Für das durchaus vielgestaltige Kunstgeschehen der Moderne wählt O'Doherty die Metapher eines Hauses in dem eine agile, sich ständig verändernde Nachbarschaft lebt, die durch ein leises unpräzises Klopfen an der Haustür in Bewegung gerät. Der Klopfende ist Marcel Duchamp, der durch zwei Arbeiten, die O'Doherty besonders hervorhebt, die bisher konstanten Raumkategorien „oben“, „unten“, „innen“ und „außen“ des Ausstellungsraumes in Frage stellt.

Zunächst stellt O'Doherty die Arbeit „1200 Bags of Coal“ (siehe Abb. 17) von 1938 vor. Hier stand auf dem Boden ein von Duchamp durchlöcherter Kachelofen, der als Lampe fungieren sollte, während unter

¹⁸ O'DOHERTY (1976b), S. 56.

¹⁹ O'DOHERTY (1976b), S. 57.

²⁰ vgl. O'DOHERTY (1976b), S. 57.

²¹ O'DOHERTY (1976b), S. 61.

der Decke 1200 Säcke Kohle hingen. War in früheren Epochen der Decke eines Raumes einmal weit mehr Bedeutung zugekommen, als es zu dieser Zeit der Fall war, führte die Neugewichtung der Decke in diesem Moment zu einer unglaublichen Erfahrung. Obgleich sich die aufgehängten Objekte außerhalb des gewohnten Betrachtungsfeldes befanden, zeugten sie in psychischer Hinsicht plötzlich von enormer Aufdringlichkeit. Mit dieser Arbeit stellte Duchamp die Ausrichtung eines Raumes in Frage, der zugleich noch Ausstellungsraum der Werke anderer Künstler geblieben war. Warum diese ihn damals gewähren ließen bleibt auch dem Autor ein Rätsel. Die Folge dagegen sieht O'Doherty ganz deutlich: „Seine [Duchamps] Entdeckung des Kontextes hatte eine Reihe von Gesten zur Folge, welche die Idee der Galerie als geschlossener Einheit und als manipulierbarer, ästhetischer Zähler weiterentwickelten. Von diesem Moment an steht die Verbindung zwischen Kunst und ihrem Kontext unter Strom.“²²

In der daran anknüpfenden Arbeit „Mile of String“ (siehe Abb. 18) von 1942 durchlief eine Schnur in netzartiger Weise „den ganzen Raum, schnürte jeden Vorsprung ein,[...]wickelte den Raum von innen ein...“²³ Trotz gewollt zufälligem Eindruck wurde der Verlauf der Schnur von der Architektur des Raumes bestimmt. Wieder wurden die Werke anderer Künstler behindert, in diesem Fall jedoch erschien, laut Autor, die Behinderung verkleidet als eine des Betrachters. Spätere Versuche, dem Betrachter den Kunstgenuss zu erschweren, zeigen Beispiele aus den 60er Jahren. „Die klassische Publikumsfeindlichkeit der Avantgarde fand ihren Ausdruck durch Auslösung physischen Unbehagens im experimentellen Theater, durch exzessiven Lärm in der Musik und durch die Negation von Wahrnehmungskonstanten im Galerie-Raum.[...] Auf diesen Foren probiert die Gesellschaftsordnung aus, welches Maß an Unordnung sie ertragen kann. Solche Orte sind Metaphern für Bewusstwerdung und Revolution.“²⁴ Die Hauptenergie der Kunst der 70er Jahre floss nicht mehr in die klassisch-bildenden Formen, sondern verstärkt in Mischformen wie Performance, Post-Minimal, Video und Environment, „die vergängliche Situationen und höhere Bewusstseinsgrade herstellen.“²⁵ Ziel vieler Strömungen war es, herauszufiltern, wie sich das Bewusstsein konstituiert. Die Erkundungsfelder waren „persönlicher Raum, Revision der Wahrnehmung, Erkundung der Zeitkonvention, Schweigen“²⁶, somit also Kategorien, die auch den Galerie-Raum betreffen. Man versuchte zunehmend mit einem Publikum Kontakt aufzunehmen, das bisher nicht von der Kunst berührt worden war und wählte daher häufig „alternative Raumangebote außerhalb der normalen Museumsstruktur“²⁷, denn mit dem Anbruch der Postmoderne verlor der Galerie-Raum seine Neutralität. „Die Wand wird zur Membrane,

²² O'DOHERTY (1976c), S. 75.

²³ O'DOHERTY (1976c), S. 79.

²⁴ O'DOHERTY (1976c), S. 83.

²⁵ O'DOHERTY (1976c), S. 86.

²⁶ O'DOHERTY (1976c), S. 87.

²⁷ O'DOHERTY (1976c), S. 88.

durch die hindurch ästhetische und ökonomische Werte sich im Osmose-Verfahren austauschen. Sobald diese molekulare Erschütterung der weißen Wände wahrnehmbar wurde, findet eine weitere Umkehrung des Kontextes statt.“²⁸

Piet Mondrian sprach sich schon früh gegen diese scheinbare Beliebigkeit in Form persönlicher Darstellungen und Inszenierungen aus, da seiner Meinung nach Individualität nur zu Disharmonie und Konflikten führe. Die verbreitete Ansicht, „was die Künstler interessant macht, sind die Widersprüche, die sie wählen um ihre Aufmerksamkeit zu fokussieren, die Schere die sie erfinden, um ihr Selbstbildnis auszuschneiden“²⁹, wollte er nicht teilen, musste zugleich aber seine eigene künstlerische Originalität vertreten, „da seiner Meinung nach nur das einzigartig begabte Individuum die neue Weltordnung entdecken kann.“³⁰ Mondrian schuf mit seinem Entwurf „Salon de Madame B. à Dresden“ von 1926 einen Alternativvorschlag zur „Weißen Zelle“. Das zugrunde liegende Konzept verfolgt einen absolut homogen gestalteten Raum indem jede Form einer persönlichen Note zu vermeiden sei. Ein Blick in sein Atelier (siehe Abb. 19) mag einen Eindruck davon vermitteln, wie Mondrian sich einen neutralen Raum vorstellte.

4. „Die Galerie als Gestus“

Der vierte Essay „Die Galerie als Gestus“ erschien fünf Jahre später als die drei vorausgehenden, ebenfalls in der Zeitschrift „Artforum“. Waren Analyse und Beschreibungen des „White Cube“ hinsichtlich der Umstände seines Entstehens, seiner Wirkung auf die Person des Betrachters und schließlich seine Bedeutung als Kontext für die in ihm ausgestellte Kunst Gegenstand seiner bisherigen Betrachtungen gewesen, widmet er sich im letzten Abschnitt der Frage, ob der leere Galerie-Raum an sich, welcher auch als „der ideale Raum par excellence“³¹ bezeichnet wird, nicht die eigentliche Errungenschaft der Moderne manifestiere. O'Doherty zeigt an Beispielen, wie verschiedene Künstler sich in ihren Arbeiten sowohl mit dem „Kunstgehalt“ als auch dem „weiteren Kontext, der die Galerie umgreift“³² auseinandergesetzt und auf diese Weise systematisch den „White Cube“ als institutionalisierte Kunstanschauung abgetastet haben.

Als ein erstes Beispiel führt er die Arbeit „Le Vide“ (siehe Abb. 20) von Yves Klein an, entstanden 1958. Klein zeigte hier in der völlig leergeräumten Galerie Iris Clert/Paris eine Vitrine, die nichts enthielt, malte die Fassade des Gebäudes blau an, versuchte sogar den Obelisken der „Place de la Concorde“ blau anstrahlen zu lassen und servierte dem Publikum blaue Cocktails. Die Ausstellung trug den Untertitel: „Die

²⁸ O'DOHERTY (1976c), S. 88.

²⁹ O'DOHERTY (1976c), S. 93.

³⁰ O'DOHERTY (1976c), S. 95.

³¹ O'DOHERTY (1981), S. 99.

³² O'DOHERTY (1981), S. 100.

Isolierung der Sensibilität im Urzustand als eine dauerhafte malerische Sensibilität“. O’Doherty deutet die Arbeit folgender Weise: „Die zwei Formen der Präsentation: Galerie und Vitrine ersetzen die fehlende Kunst mit sich selbst. Wenn man Kunst in eine Galerie oder eine Vitrine stellt, dann stellt man sie in Anführungszeichen. Indem man an Kunst ihre Künstlichkeit in Anführungszeichen hervorhebt, suggeriert man, dass Galerie-Kunst ein Boutiquenartikel sei.“³³ Als eine Antwort auf Klein, ist Armans Arbeit „Le Plein“ von 1960 zu lesen, in welcher dieser, in umgekehrter Weise, Luft und Raum in der Galerie verdrängte, indem er sie mit einer Ansammlung von Abfall ausfüllte und den Betrachter draußen stehen ließ.

Mitte der 60er Jahre verlor die Pariser Kunstszene bei einem gleichzeitigen Aufstieg der New Yorker Szene an Bedeutung. Andy Warhol zeigte mit seinen „Silver Pillows“ (siehe Abb. 21) einen sehr spielerischen Umgang mit der Frage nach den Dimensionen des Galerie-Raumes: „Wenn man die Castelli-Galerie 1966 betrat, konnte man z.B. sehen, wie Ivan Karp Andy Warhols Silberkissen hütete und mit einer Stange dafür sorgte, dass sie in jenem historischen Raum in der 4 East 77th Street herumtrieben. Jeder Teil des Raumes wurde auf diese Weise aktiviert, von der Decke, gegen die die Kissen stießen, bis zum Boden auf den sie gelegentlich sanken, um wieder aufgescheucht zu werden.“³⁴

Daniel Buren klebte für seine Arbeit „Galleria Apollinaire“ (siehe Abb. 22) von 1968 weiße und grüne Stoffstreifen über die Tür einer Mailänder Galerie. Auf diese Weise versiegelte er einerseits den Ort der Galerie, griff aber zugleich mit den Streifen zu einer Art von Signatur, die er auch in späteren Arbeiten als „Zeichen für Kunst“³⁵ verwendete. Die Galerie auf diese Weise zu verschließen, zeugt von einer besonderen Vorstellung des Künstlers über ihren Inhalt und dessen qualitativer Einschätzung.

Die aufgeführten Arbeiten zeugen, so O’Doherty, von einer allgemeinen Sprache und Lesbarkeit, wodurch sie vom Publikum in die „gesellschaftliche Formation“³⁶ integriert werden konnten. Für die Künstler der späten 60er und 70er Jahre entwickelte sich hieraus ein Problem: „Wie findet der Künstler ein anderes Publikum oder einen Kontext, in dem er nicht miterleben muss, wie seine Minderheitenposition von der Gesellschaft kooptiert wird.“³⁷ Aus der Auseinandersetzung mit dieser Frage entbrannte ein intellektueller Diskurs, bis auf dessen Höhepunkt absolut kein Platz mehr für Künstler zu bleiben schien, deren Schwerpunkt im praktischen Arbeiten lag: „...die Rückkehr zur Leinwand wurde mit Dummheit gleichgesetzt.“³⁸

³³ O’DOHERTY (1981), S. 103.

³⁴ O’DOHERTY (1981), S. 107 f..

³⁵ O’DOHERTY (1981), S. 111.

³⁶ O’DOHERTY (1981), S. 113.

³⁷ O’DOHERTY (1981), S. 113.

³⁸ O’DOHERTY (1981), S. 114.

Die konzeptionelle Arbeit am Thema Galerie-Raum erreichte ihren Höhepunkt im Dezember 1969, als Robert Berry mit den Worten „during the exhibition the gallery will be closed“ zu einer Ausstellung in die Euginia Butler-Galerie/ Los Angeles einlud und die Galerie drei Wochen lang geschlossen ließ: „In der geschlossenen Galerie kann der unsichtbare Raum, der Raum ohne Betrachter und ohne Auge, nur von der geistigen Vorstellungskraft erschlossen werden.“³⁹ Die Arbeit „White sight“ Les Levines von 1969 widmete sich wieder einem Aspekt der unmittelbaren Raum-Wahrnehmung: zwei Natrium-Dampflampen erzeugten im Galerie-Raum der Fischbach-Galerie ein monochromes Licht, das den eintretenden Betrachter dazu zwang sich zunächst zu orientieren. Als Anhaltspunkte für die räumliche Erschließung der Verhältnisse, dienten einander die Besucher. „Das Publikum wurde so zum Kunstwerk. Seiner Sicht beraubt, hielt es sich an sich selbst und entwickelte aus sich den Inhalt des Ereignisses.[...] So verschmelzen die beiden Träger von Erwartungen, die Galerie und der Betrachter im weißen Raum zu einem einzigen System.“⁴⁰ Indem sich derlei Formen künstlerischer Äußerungen durch zu setzen begannen, zogen sich immer mehr Künstler „von der Aufgabe der Schöpfung zurück und lieferten dem Betrachter nur noch die Reize, die das jeweilige Kunstkonzept aufbauen halfen.“⁴¹

Von dem Bewusstsein über diese Problematik spricht auch Christos Arbeit „Wrapped“ von 1969 (siehe Abb. 23/ 24). Sie bestand aus dem von außen wie innen verpackten „Museum of Contemporary Art Chicago“. Dass die Probleme der praktischen Durchführung sehr groß gewesen sein müssen, ist leicht vorstellbar, erinnert man sich an die Reichstagsverhüllung in Berlin. Dies sollte berücksichtigt werden, wenn man die Ernsthaftigkeit der Arbeit verstehen will. „Christos Verhüllungen sind eine Art Parodie auf die gottgleiche Transformation der Kunst. Das Objekt der Verhüllung wird in Beschlag genommen, aber diese Beschlagnahme ist eine unvollkommene. Es verschwindet und wird mystifiziert, sein charakteristisches Profil wird durch eine verallgemeinernde weiche Umrisslinie ersetzt, was die Illusion des Verstehens fördert. [...] Christos Arbeiten versuchen, ästhetische Fragen ihrem gesellschaftlichen Kontext aufzuzwingen, sie wollen im politischen Raum ausgehandelt werden.[...] Diese Herausforderung ist nicht die Folge von Christos Arbeiten, sondern ihre primäre Motivation.“⁴² Die Entscheidung ein Museum zu verpacken, traf Christo, weil er „die Krise einer Institution spürte, die sich immer mehr zu einem Unternehmen entwickelte.“⁴³

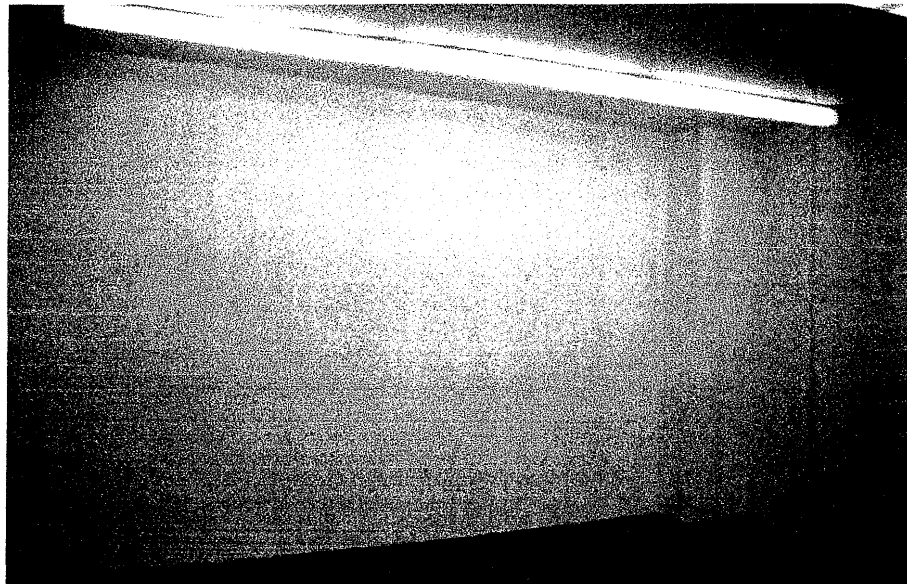
³⁹ O'DOHERTY (1981), S. 116.

⁴⁰ O'DOHERTY (1981), S. 117.

⁴¹ O'DOHERTY (1981), S. 117f.

⁴² O'DOHERTY (1981), S. 124.

⁴³ O'DOHERTY (1981), S. 126.



Über die Bedeutung der weißen Zelle als Ort der Kunstrezeption

Die folgenden Überlegungen widmen sich, in Anlehnung an die dargelegten Texte O'Dohertys, der Frage, ob und in welcher Weise der „White Cube“ für die Rezeption von Kunstwerken qualitative Bedeutung trägt.

Die Ausführungen O'Dohertys haben gezeigt, dass es schwer ist, den Wandel des Rezeptionsvorganges allein bezogen auf die Örtlichkeit des Galerie-Raumes zu beobachten. Die Gestalt des Raumes steht in sehr enger Relation zu den Entwicklungen der Darstellungsformen. Das Kunsterleben des Besuchers wird durch diese beiden Faktoren bestimmt. So zeigen die Prozesse und Ereignisse, die O'Doherty beschreibt, ein sich stetig wandelndes Bild des Verhältnisses von Betrachter und Kunstwerk. Daher soll im Folgenden versucht werden, bei einer Unterscheidung dieser Ebenen mögliche Aussagen über qualitative Auswirkungen des „White Cube“ auf die Begegnung von Kunstwerk und Betrachter zu treffen.

Bereits das eingangs angeführte Zitat, das nur eine scheinbar rein formale Beschreibung des „White Cube“ liefert, verweist auf eine Eigenschaft, die ihn grundsätzlich von den Salons des 19. Jh. als Ort der politisch-gesellschaftlichen Begegnung und Auseinandersetzung unterscheidet: „Die äußere Welt darf nicht hereingelassen werden...“⁴⁴ Dies liest sich, als ein Ideal des zeitgenössischen Galerie-Raum, sich gegen äußere Einflüsse abzuschotten, aber O'Doherty ergänzt noch: „Die ideale Galerie hält vom

⁴⁴ O'DOHERTY (1976a), S. 10.

Kunstwerk alle Hinweise fern, welche die Tatsache, dass es „Kunst“ ist stören könnten. Sie schirmt das Werk von allem ab, was seiner Selbstbestimmung hinderlich in den Weg tritt. Dies verleiht dem Raum gesteigerte Präsenz, wie sie auch andere Räume besitzen, in denen ein geschlossenes Wertesystem durch Wiederholung am Leben erhalten wird.⁴⁵ In der Ausführung dieser Äußerungen verdeutlicht O'Doherty, welche Macht der Galerie-Raum auf die in ihm befindlichen Objekte ausübt, indem er sie der realen Welt entrißt und isoliert. Selbiges geschieht auch mit dem Betrachter, dem nicht mehr gestattet wird, aus dem Ausstellungskontext heraus inhaltliche Anknüpfungen an die Außenwelt zu tätigen. Er beschreibt die zunehmende Verwirrung des Betrachters, als verursacht durch das Eindringen von Fragmenten der realen Welt in den Galerie-Raum und deren gleichzeitiger Transformation in Kunstobjekte allein durch den Umraum, in welchem sie erscheinen. Seine kritische Betrachtung geht noch weiter: „Noch heute hat der Galerie-Raum für viele von uns eine negative Ausstrahlung. Ästhetik wird zur elitären Angelegenheit: Der Galerie-Raum ist exklusiv“⁴⁶ Er betrachtet die weiße Zelle als ein Symbol der Entfremdung zwischen Künstler und Gesellschaft, die trotzdem die einzige bedeutende Konvention des Kunstlebens geblieben ist.

Eine weitere Eigenart des „White Cube“, die bereits mehrfach Erwähnung fand, fasst er knapp zusammen: „Das Ausstellungsfoto ist eine Metapher für den Galerie-Raum.“⁴⁷ Betrachtet man also das Ausstellungsfoto hinsichtlich seiner möglichen Aussagekraft über das Verhältnis von Betrachter und Kunstwerk, so ist eine Unterscheidung zweier Ebenen notwendig: Was sagt das Foto über die Ausstellungssituation an sich aus und was bedeutet es, wenn gleichsam das Betrachten eines Fotos das direkte Erleben der Kunstwerke in ihrem räumlichen Zusammenhang ersetzen kann. Das Ausstellungsfoto selbst charakterisiert O'Doherty typischerweise als frei von Menschen⁴⁸. Der Galerie-Raum bildet also scheinbar ein in sich geschlossenes System, dem Eindringlinge idealer Weise fern zu bleiben haben. Selbst im Environment, das dem Betrachter zwar suggeriert, dass er dazu gehöre, bleibt er ein Eindringling. Normalerweise und damit kommt der Einfluss veränderter Wahrnehmungskategorien zum Tragen, zeigen Ausstellungsfotos nur abstrakte Kunstwerke statt realistischer Bilder. Abbildender Illusionismus hat im „White Cube“ seine Daseinsberechtigung verloren.

Das Phänomen, dass mit Ausstellungsfotos häufig versucht wird, eine Raum-Totale, oder zumindest die räumliche Einbindung eines Werkes zu erfassen, stützt O'Dohertys Vermutung, dass zeitgenössische Ausstellungsbesucher zunehmend versuchen, den Galerie-Raum in seiner Gesamtwirkung wirken zu lassen, bevor sie sich einzelnen Objekten zuwenden. Einerseits manifestiert sich darin in

⁴⁵ O'DOHERTY (1976a), S. 9.

⁴⁶ O'DOHERTY (1976a), S. 11.

⁴⁷ O'DOHERTY (1976a), S. 11.

⁴⁸ vgl. O'DOHERTY (1976a), S. 11.

gewisser Weise eine Diskriminierung der einzelnen künstlerischen Arbeit, andererseits zeugt es von dem, was O'Doherty als eine seit der Moderne einsetzende Umwandlung der „Alltagswahrnehmung“ zu einer Wahrnehmung rein formaler Werte beschreibt. Er macht dies fest an der Zweiteilung des Rezipienten-Ichs in Betrachter und Auge. „Alles, was uns zu nahe kommt, trägt die Aufschrift: Objektiviere mich erst und verschlinge mich dann.“⁴⁹ Einen Ausweg, d.h. eine Chance diese beiden Reflexionsebenen aufzubrechen und wieder „direkte“ Erfahrung zu ermöglichen, sieht er in Ausstellungsformen der Postmoderne: der Konzeptkunst und der Body-Art. „In diesen extremen Formen verwandelt sich die Kunst zum Leben des Geistes und zum Leben des Körpers und beides hat seine Folgen. Das Auge verschwindet im Geist, und der Betrachter bewirkt seine eigene Entfernung, stirbt den Scheintod eines Surrogats.“⁵⁰

Nachwort

Das Bild vom „White Cube“ als Bildungseinrichtung im weitesten Sinne, welches beim Lesen der Texte O'Dohertys entsteht, scheint in vieler Hinsicht Mängel aufzuweisen: seien es die Farbe, der Strenge der Architektur, die Sterilität..., die beim Betreten Unbehagen hervorrufen, seien es die ausgestellten Werke, welche das geistige Erfassen über die sinnliche Erfahrung heben... Vielleicht sollten wir uns als Ausstellungsbesucher bei einem Galerierundgang freuen, nur Spuren dieses Ideals zu entdecken, die zwar erinnern und dadurch sensibilisieren, uns jedoch nicht in dem Maße zwingen, wie es der Idee entspräche.

⁴⁹ O'DOHERTY (1976b), S. 62.

⁵⁰ O'DOHERTY (1976b), S. 69.

Literatur

- BRÜDERLIN, M. (1996): Die Transformation des White Cube. In: KEMP, W. (Hrsg.): Inside the White Cube – In der weißen Zelle. Berlin. S. 138-166.
- O'DOHERTY, B. (1976a): Die weiße Zelle und ihre Vorgänger. In: KEMP, W. (Hrsg.) (1996): Inside the White Cube – In der weißen Zelle. Berlin. S. 7-33.
- O'DOHERTY, B. (1976b): Das Auge und der Betrachter. In: KEMP, W. (Hrsg.) (1996): Inside the White Cube – In der weißen Zelle. Berlin. S. 34-69.
- O'DOHERTY, B. (1976c): Der Kontext als Text. In: KEMP, W. (Hrsg.) (1996): Inside the White Cube – In der weißen Zelle. Berlin. S. 70-98.
- O'DOHERTY, B. (1981): Die Galerie als Gestus. In: KEMP, W. (Hrsg.) (1996): Inside the White Cube – In der weißen Zelle. Berlin. S. 99-129.
- Howarth, E. (1990[1994]): Kunstgeschichte – Malerei vom Mittelalter bis zur Pop-art. Köln.
- JOACHIMIDES, A./ KUHRAU, S./ VAHRSON, V./ BERNAU, N. (Hrsg.) (1995): Museumsinszenierungen – Zur Geschichte der Institution des Kunstmuseums. Dresden/ Basel.
- KEMP, W. (Hrsg.) (1996): Inside the White Cube – In der weißen Zelle. Berlin.
- SCHOLL, J. (1995): Funktionen der Farbe. Das Kronprinzenpalais als farbiges Museum. In: JOACHIMIDES, A./ KUHRAU, S./ VAHRSON, V./ BERNAU, N. (Hrsg.) (1995): Museumsinszenierungen – Zur Geschichte der Institution des Kunstmuseums. Dresden/ Basel. S. 206-219.

Anhang

Brian O'Doherty

Brian O'Doherty: 1934 in Irland geboren, lebt seit 1957 in den USA. Er ist tätig als Dichter, Künstler, Herausgeber, Kritiker und politischer Aktivist; nahm 1972 aus Protest gegen die britische Nordirlandpolitik den Namen Patrick Ireland an und veröffentlicht seitdem unter diesem auch seine künstlerischen Werke. Wesentliche Impulse für seine theoretische Auseinandersetzung mit dem „White Cube“ bezog er aus seiner eigenen künstlerischen Praxis, die sich im Bereich zwischen Post-Minimalismus und Konzeptkunst bewegt. In den 60er Jahren schuf er überwiegend theoretische Objekte, die das Grenzfeld zwischen Philosophie und Kunst beschreiten und z.T. ins fluxusartige hinüberspielen, z.B. nahm er während eines Abendessens den Pulsschlag von Duchamp und machte dessen Frequenz durch Lichtimpulse sichtbar. Zu seinen bekannteren Werken der 70er Jahre gehören die sogenannten „rope-drawings“, Seilkonstruktionen, die sich von bestimmten Betrachtungsperspektiven aus mit an die Wand gemalten Trapezen, Rechtecken, Dreiecken etc. decken.

Abbildungen

Abbildung 1:



Hubert Robert: Die große Galerie, 1801-05, Öl auf Leinwand, 36,5 x 46 cm, Paris, Louvre.
Bild: Ausstellungskatalog (1993):
Verzamelten von Rariteitenkabinet tot
Kunstmuseum. Harlem. S. 259.

Abbildung 2:



Honoré Daumier: Vor einem Bild von Edouard Manet, 1865, Karrikatur.
Bild: o. A..

Abbildung 3:



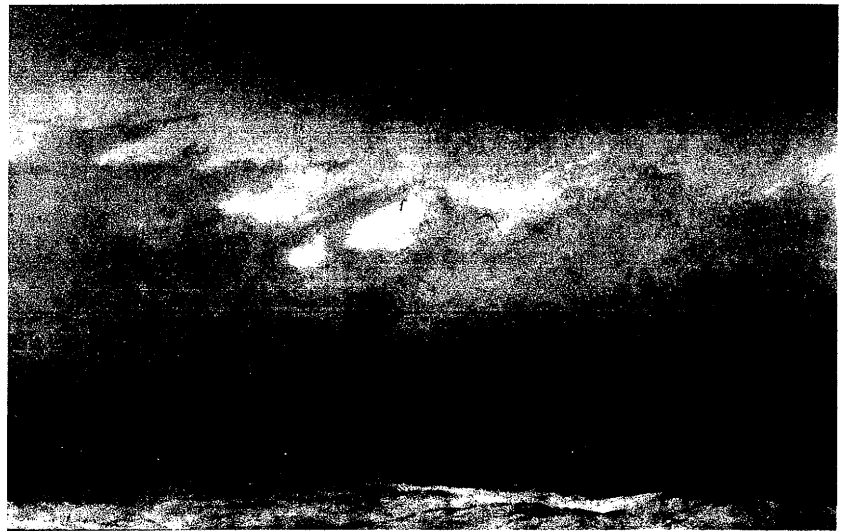
Massaccio: La Trinità, 1426-28, Fresko, 667 x 317 cm, Florenz, Santa Maria Novella.
Bild: Volponi, P./Berti, L. (1968): L'opera completa di Massaccio. Mailand.

Abbildung 4:



Pieter de Hooch: Hof eines Hauses in Delft, 1658, Öl auf Leinwand, 73,5 x 60 cm, London, National Gallery.
Bild: Bajer, C. u. a. (Hrsg.) (2000): Catalogue National Gallery. London.

Abbildung 5:



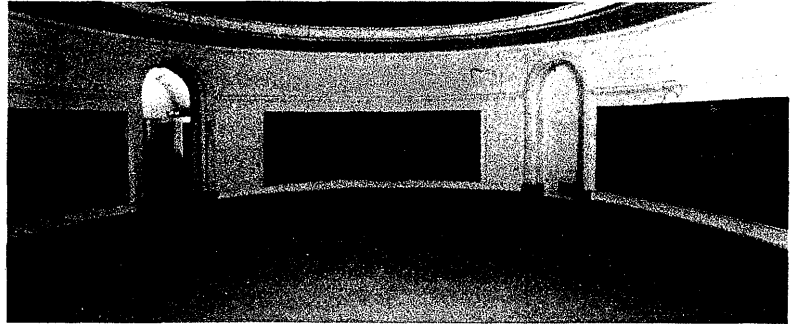
Caspar David Friedrich: Der Mönch am Meer, 1809-10, Öl auf Leinwand, 110 x 171,5 cm, Berlin, Alte Nationalgalerie. Bild: Börsch-Supan, E. (1987): Friedrich. München. Abb.6.

Abbildung 6:



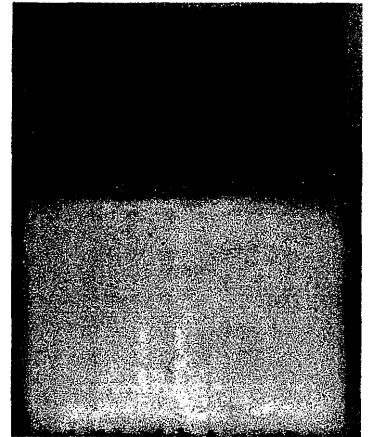
Henri Matisse: Der Maler und sein Modell, 1917, Öl auf Leinwand, 146,5 x 97 cm, Paris, Centre Georges Pompidou.
Bild: Borel, F. (1994): Verführung. Leipzig. S. 103.

Abbildung 7:



Claude Monet: Seerosen, 1904, Öl auf Leinwand, o.A., Paris, Orangerie.
Bild: Stuckey, C. F. (1995): Claude Monet. Chicago. S. 257.

Abbildung 8:



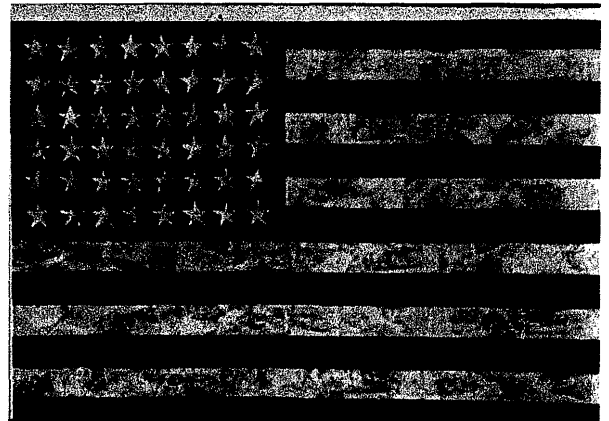
Mark Rothko: Dark over Light Earth, 1954, Öl auf Leinwand, 212 x 172 cm,
Los Angeles, The Museum of Contemporary Art.
Bild: Ausstellungskatalog (2001): Mark Rothko. Ostfildern-Ruit. S. 100.

Abbildung 9:



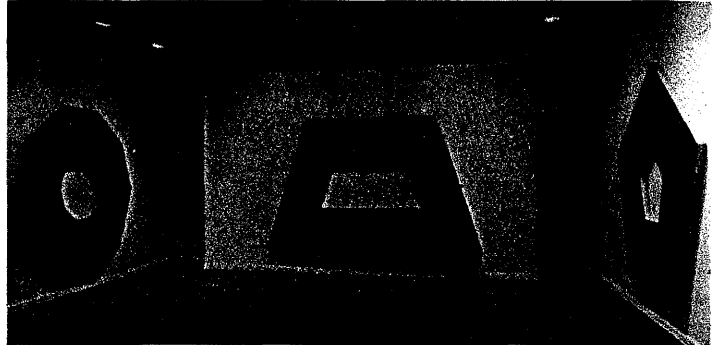
Jackson Pollock: Ausstellungsfoto, Installation,
Betty Persons Gallery.
Bild: Varnedoe (1999): Jackson Pollock. New
York. S. 325.

Abbildung 10:



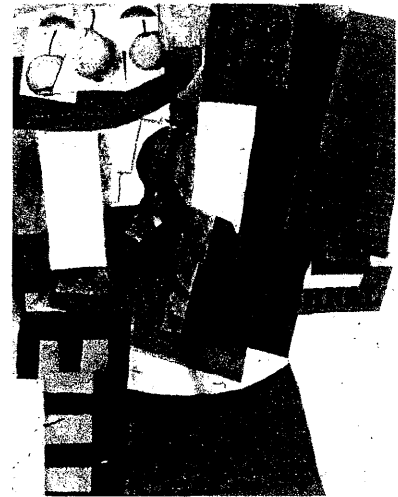
Jasper Johns: Flag, 1955, Collage auf Leinwand, 107
x 154 cm, New York, Museum of Modern Art.
Bild: Crow, T. (1997): Die Kunst der sechziger Jahre.
Köln. S. 8.

Abbildung 11:



Frank Stella: Shaped canvasses, 1964,
Installation, New York, Leo Castelli
Gallery.
Bild: Honnef, K. (1971): Concept Art. O. A..
S. 76.

Abbildung 12:



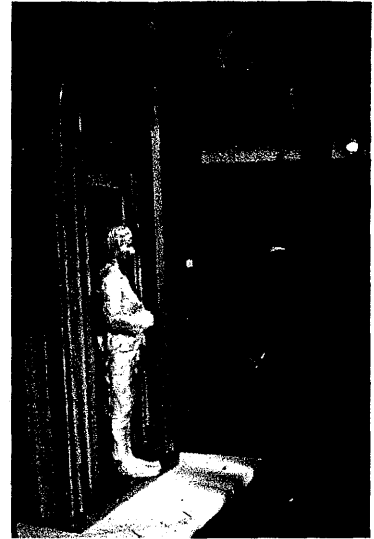
Pablo Picasso: Geige und Früchte, 1913, Collage, 64 x 49,5 cm,
Philadelphia, Museum of Art.
Bild: Daix (1991). S. 63.

Abbildung 13:



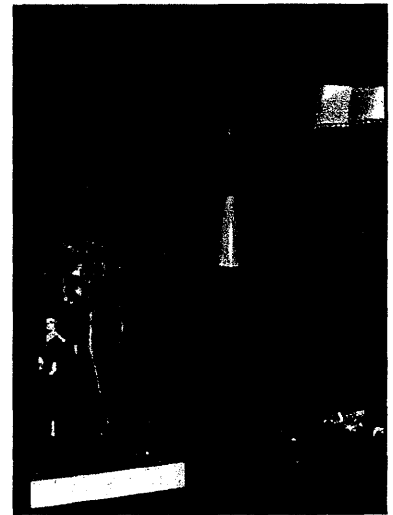
Kurt Schwitters: Merzbau, 1933, Installation, Hannover.
Bild: Meyer-Hermann, E. (Hrsg.) (1998): Jason Rhoades
Volum A. Nürnberg. S. 485.

Abbildung 14:



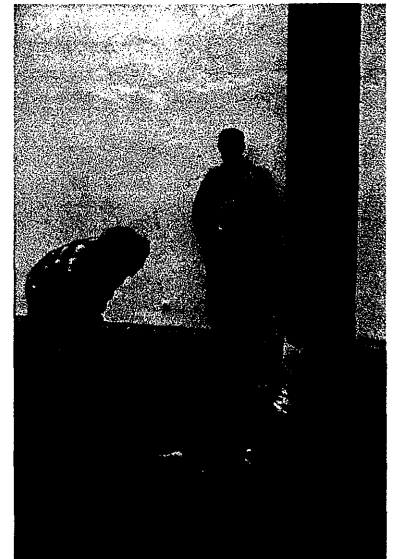
Georges Segal: Girl in the doorways.
Bild: o.A..

Abbildung 15:



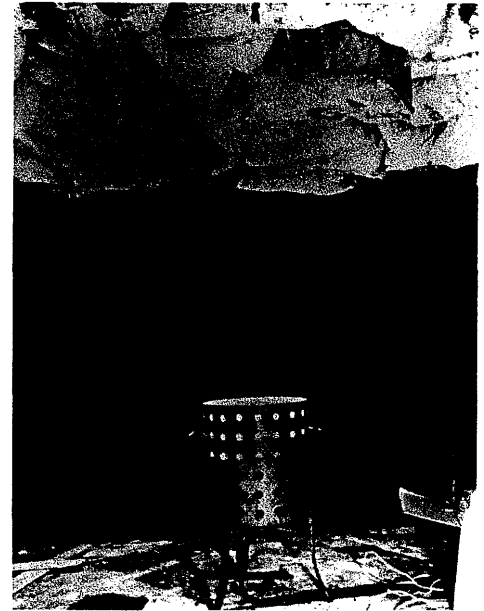
Edward Kienholz: Roxy's (Ausschnitt), 1960-61, Installation, 240 x 540 x 670 cm.
Bild: Lucie-Smith (1992): o. A.. S. 392, Abb. 305.

Abbildung 16:



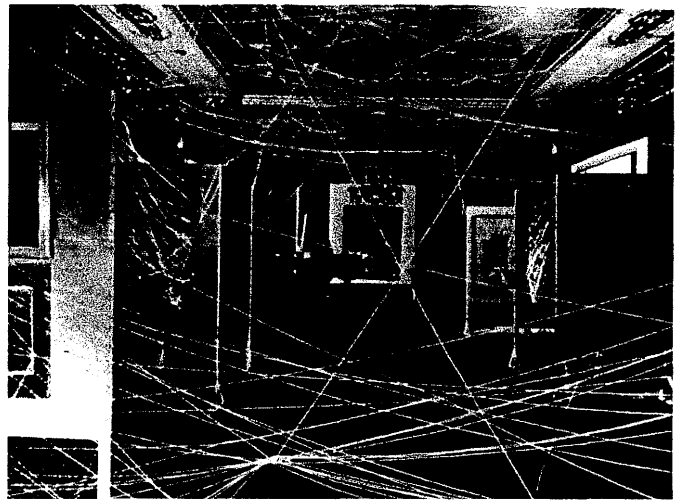
Duane Hanson: o.A..

Abbildung 17:



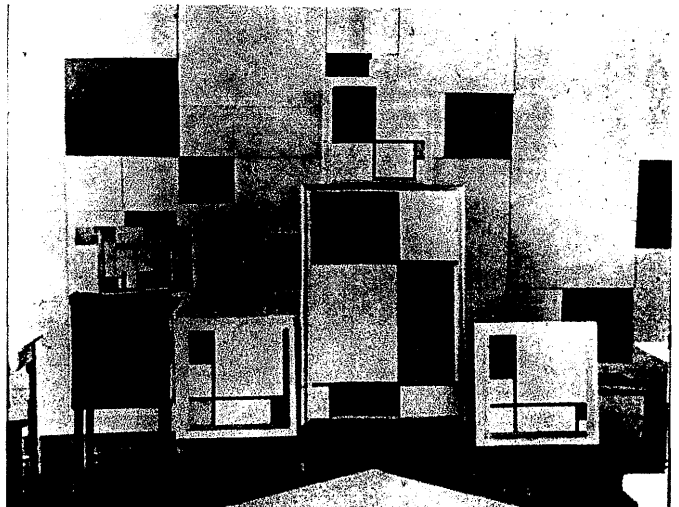
Marcel Duchamp: 1200 bags of Coal, 1938, Installation.
Bild: Schwarz, A.. (1997): Complete Works of Marcel Duchamp.
New York. S.408, Abb. 192.

Abbildung 18:



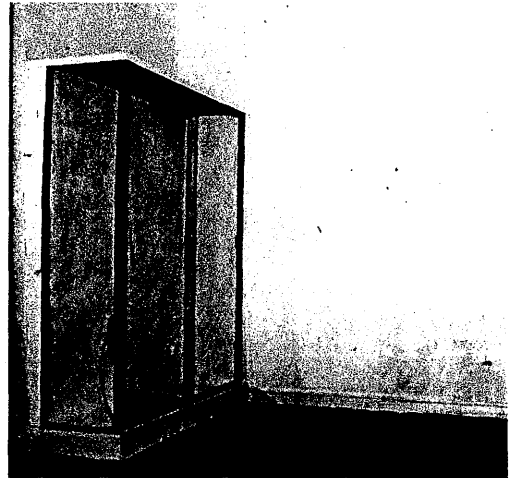
Marcel Duchamp: 16 Miles of string, 1942,
Installation.
Bild: Schwarz, A.. (1997): Complete Works of
Marcel Duchamp. New York. S.411, Abb. 195.

Abbildung 19:



Piet Mondrian: Sein Atelier, 26 rue du Départ,
1923, Paris.
Bild: Blotkamp, C. (1994): Mondrian. London.

Abbildung 20:



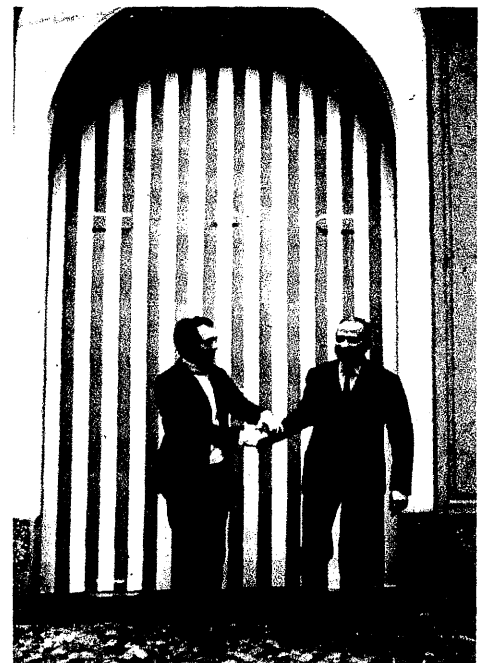
Yves Klein: Le Vide, 1957, Installation, Paris.
Bild: Stioi, S. (1994): Yves Klein. Stuttgart. S. 135.

Abbildung 21:



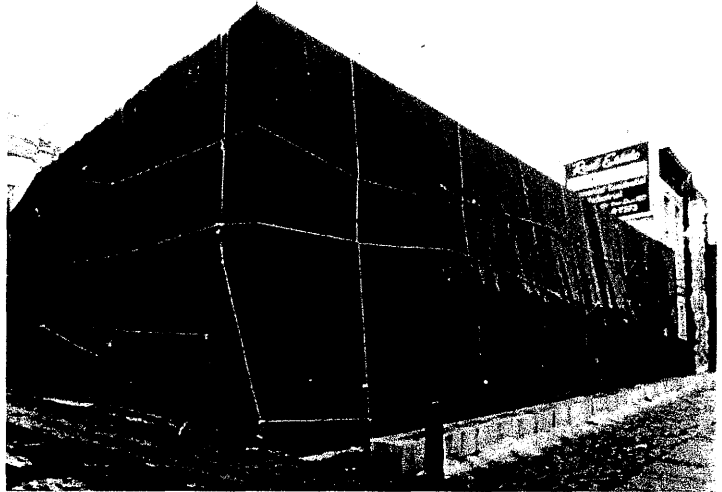
Andy Warhol: Silver Pillows, 1966, mit Helium gefüllte,
metallisierte Polyesterfolie, je ; 99 x 155 x 38 cm, New
York, Leo Castelli Gallery.
Bild: o. A..

Abbildung 22:



Daniel Buren: Galleria Apollinaire, 1968, Installation, Mailand.
Bild: Maubant, S.-L. (1997): D. Buren, Erinnerungsfotos. Basel.

Abbildung 23:



Christo: Museum of Contemporary Art,
Chicago, Wrapped, 1969.
Bild: Vaizey (1990). Abb. 57.

Abbildung 24:



Christo: Verhüllter Fußboden, 1969,
Installation, Chicago, Museum of
Contemporary Art.
Bild: Ausstellungskatalog (1993):
Christo. Der Reichstag und urbane
Projekte. München.