

Antonina Krezdorn

VOM HADERN DER KUNSTKRITIK MIT DER MINIMAL ART

GREENBERG – LIPPARD – KRAUSS

„Art excludes the unnecessary. Frank Stella has found it necessary to paint stripes. There is nothing else in his painting.

Frank Stella is not interested in expression or sensitivity. He is interested in the necessities of painting.

Symbols are counters passed among people. Frank Stella's painting is not symbolic. His stripes are the paths of brush on canvas. These paths lead only into painting.“¹

Carl Andre pointiert in dieser Einführung in Frank Stellas *Stripe Painting* (1959) die Herausforderung der Rezeption minimalistischer Kunst. An die Stelle eines etwaigen Gefühlsausdrucks und symbolischen Gehalts sieht er eine allein in Formfragen gründende „Notwendigkeit“ getreten, die sich durch eine herkömmliche Ausdeutung der Gemälde nicht einholen lasse.

Die Künstlerinnen und Künstler der ersten Stunde der Minimal Art in den 1960er Jahren entscheiden sich für Kunstwerke einer „schockierenden Sprachlosigkeit“,² die keineswegs für jedermann akzeptabel sind. Diese neue Kunstrichtung, „zu der es [erstmalig] keine europäische ‚Parallele‘ gab“,³ stößt andere Kunstschaffende, Rezipientinnen und Rezipienten, Kritikerinnen und Kritiker, kurz: den gesamten Kunstbetrieb vor den Kopf. Die unzähligen Bemühungen, die neuen Tendenzen zu benennen, spiegeln die Orientierungslosigkeit wider: *ABC Art*, *Idiot Art*, *Cool Art*, *Literalist Art*, *Rejective Art* und andere Namensfindungen stehen für den Versuch, sie greifbarer zu machen, bis sich der vom Philosophen Richard Wollheim in einem Aufsatz von 1965 erwähnte Begriff Minimal Art schließlich durchsetzt.⁴

Die in Farbe und Form gravierende Reduktion minimalistischer Kunst wehrt sich gegen eine gefühlsbetonte Interpretation, wie sie so häufig beim vorausgehenden und sich zeitgleich weiterentwickelnden, sogenannten (amerikanischen) abstrakten Expressionismus Anwendung findet. Die drei Maximen der Minimal Art, sich *erstens* in Kunstwerken auf einfache geometrische Formen, die von Donald Judd sogenannten *Primary Structures*, zurückzubesinnen, Werke *zweitens* in Serie herzustellen und dabei *drittens* auf industrielles Material sowie industrielle Fertigungstechniken zu-

rückzugreifen, fordern nicht nur eine Neudefinition des Werkbegriffs, sondern auch der Künstlerin und des Künstlers: Es erscheinen zahlreiche Manifeste und Schriften, Besprechungen und Rezensionen, die die veränderte Produktion und Rezeption der Kunst reflektieren und die ihrerseits wiederum auf die künstlerische Praxis zurückwirken. Drei kritische Stimmen, die aus unterschiedlichen Generationen stammen, werden im vorliegenden Beitrag exemplarisch herangezogen, um die Entwicklung der Argumentationen, um Annäherungen und Abgrenzungen ausfindig zu machen. Der Minimal Art aufgrund fehlenden Traditionsbewusstseins den Kunstwert abzuspochen – diese Folgerung Clement Greenbergs forderte die jüngeren Kritiker- und Kritikerinnengenerationen heraus. Unter (vermeintlicher) Abkehr von jeglicher Bezugnahme auf Vorangegangenes und unter Einbezug phänomenologischer Ansätze entwickeln die hier stellvertretend für ihre Generation in Betracht gezogenen Kritikerinnen Lucy Lippard und Rosalind Krauss neue Methoden einer Kunstkritik der Minimal Art. Ein besonderes Augenmerk liegt abschließend auf jüngeren, retrospektiven Reaktionen von Manuela Ammer, Amelia Jones und Susan Best. In ihren Untersuchungen unter verschiedenen Vorzeichen sorgen sie für einen ausdauernden Nachhall des Echos der ausgehenden 1960er.

VON *IDIOT ART* ZU ULTRA-KONZEPTUELLEM - DIE ERSTEN KRITISCHEN URTEILE

Als *Cool Art*, *Idiot Art*, *Nichtwisser-Nihilismus* oder *ABC Art*⁵ charakterisiert Barbara Rose (*1937) in einem Artikel in der Oktober/November-Ausgabe von *Art in America* 1965 die Kunst jener Künstlerinnen und Künstler, die heute vorwiegend als Minimalistinnen und Minimalisten bezeichnet werden. Die in dieser Zeit mit Frank Stella verheiratete Kunsthistorikerin zählt zu den ersten Kritikerinnen und Kritikern, die über die damals zeitgenössische Kunst schreibt. Ihr um Verständnis und Erklärungen ringender Artikel bringt erste Worte für die Tendenz hervor, die in der Skulptur, Malerei, Lyrik⁶ und Tanz⁷ auszumachen ist, und lässt sich hierin als überaus produktiv begreifen. Für Rose sei „die hohle Unfruchtbarkeit der Leere“⁸ dieser Objekte Ausdruck eines langen abwägenden Reflexionsprozesses:

„Die Maler und Objektkünstler, von denen ich hier spreche, sind sich nicht nur des permanenten Stilwandels bewußt, sondern auch der verschiedenen Ebenen von Bedeutung, Einfluß, Bewegungen und Kritikerurteilen. Wenn ihre Kunst leer oder nichtssagend ist, dann liegt das in ihrer Absicht. Anders gesagt, die scheinbare Einfachheit der Arbeiten dieser Künstler ist das Ergebnis einer Reihe von komplizierten, hochgradig durchreflektierten Entscheidungen, die jeweils zum Ausschluss dessen führen, was als unwesentlich erachtet wurde.“⁹

Schlussendlich definiert Rose die *ABC Art* neben anderen Charakteristika als Gegen-
 gift zur Pop Art.¹⁰ Sie sei „mit Sicherheit die am schwersten faßbare und die sich am
 weitesten entziehende“¹¹ Kunst. In ihrer Argumentation bedenkt sie Clement Green-
 berg und Michael Fried, die den bisherigen Interpretationshorizont bemessen, mit
 einigen Spitzen. Greenberg und Fried legten das Hauptaugenmerk des Modernismus
 auf die Malerei und ihre mediale Essenz. Rose empfindet diesen eingegengten Blick-
 winkel besonders bezüglich der derzeitigen Entwicklung der Kunst als unzulänglich.
 Es sei eine gewisse pointierte, wenn auch „erstickte Ausdruckskraft“,¹² die der baro-
 cken Fülle der angstgeplagten älteren Generation – gemeint sind die abstrakten Ex-
 pressionisten und ihre Befürworterinnen und Befürworter – entgegenstehe.¹³ Es ist
 also nicht verwunderlich, dass der so herausgeforderte Greenberg dieser kritischen
 Stimme zuwendet und zu einem schriftlich publizierten Gegenschlag ausholt.¹⁴

CLEMENT GREENBERGS ART FOR ART

Als Clement Greenberg (1909–1994) 1942 den „schweigsame[n] Dreißigjährige[n]“
 aus der amerikanischen Provinz“,¹⁵ Jackson Pollock, kennenlernt, ist für den Kritiker
 die Stunde gekommen, an der sich seine seit Ende der 1930er Jahre entwickelte
 Kunsttheorie in die Praxis umsetzt. Pollock dient ihm als Paradebeispiel für die chro-
 nologische Entwicklung der Avantgarde. Dass sich seine *Drip Paintings* von der Staf-
 felei auf den Boden verlagern, sei die notwendige Konsequenz der amerikanischen
 Malerei nach 1945, die auf alle bisherigen Konventionen verzichte, „bis die Flächig-
 keit des Bildträgers als unhintergehbare Voraussetzung von Malerei übrig bleibt, als
 Fundament ihrer medialen Spezifität.“¹⁶ Die Konzentration auf das unmittelbar
 Wahrnehmbare, wie beispielsweise auf Material und Technik – oder in den (eine
 formalistische Denktradition aufrufenden) Worten Greenbergs auf *art for art* – sind
 in seinen Schriften, insbesondere im Essay *Modernist Painting* (1960), nachzuvoll-
 ziehen.¹⁷

Umso vehementer wehrt sich Greenberg gegen die in den 1960er Jahren einsetzen-
 den reduktionistischen Tendenzen, in denen jegliche Gattungsgrenzen aufgebrochen
 und die Objekte nicht mehr mit den formalen Begrifflichkeiten wie Farbe, Komposi-
 tion, Maßstab, Format und Ausführung bewertet werden können. Im 1967 erschiene-
 nen Katalogbeitrag *Neuerdings die Skulptur* findet seine Aversion gegenüber dieser
 nicht in sein Denkschema passenden Kunstströmung ihren Ausdruck.¹⁸ Am Beispiel

der Minimal Art argumentiert er, dass Kunst die ihr eigenen Charakteristika verloren habe. Grundsätzlich gehe er in seinem *Modernism* vom Primat der Malerei aus, denn allein sie sei dazu befähigt, Gefühle, Gedanken in überraschender Art und Weise zu bannen.¹⁹ Als Beispiel führt er Pollock an, bespricht aber auch reduktionistische Tendenzen in der Malerei, die ihn, obgleich sie ihn zunächst beispielsweise bei Rollin Crampton verärgert hätten, nicht losließen und die ihn etwa auch bei Rauschenbergs *Black Paintings* wieder beschäftigten.²⁰ Aufgrund des von ihm geschätzten Kunstcharakters der Malerei prognostiziert er bange ihre Herabsetzung in hintere Gattungs-ränge:

„Die Malerei hat ihre Führungsposition eingeübt, weil sie so unausweichlich Kunst war, und nun lag es an der Skulptur oder etwas ihr Ähnlichem, die Fortentwicklung der Kunst anzuführen. (Ich will nicht behaupten, daß ich die tatsächlichen Gedankengänge wiedergebe, die zur Minimal Art führten, aber ich denke, daß dies im wesentlichen ihre Logik gewesen ist).“²¹

Hintangestellt äußert Greenberg die Frage, ob sich die Minimal Art überhaupt aus den Kontexten des Bildes befreit habe.²² Sie konzentriere sich auf die dritte Dimension, einen Weg, der bereits von Marcel Duchamp und dem Dadaismus beschritten worden sei. Geschickt baut er hier Zweifel am Aufbruch der Gattungen im Allgemeinen ein, deren Diskussion er allerdings dem Lesenden überlässt. Die neue Generation widme sich dem Extremen *an sich*. Die Minimalistinnen und Minimalisten hätten erkannt,

„daß in den letzten hundert Jahren die originärste und extremste Kunst immer zunächst so erschien, als hätte sie sich von allem verabschiedet, was bisher unter dem Namen Kunst bekannt war. Anders gesagt, das Extremste lag meistens auf der Grenze zwischen Kunst und Nicht-Kunst.“²³

Im Umkehrschluss habe also, zu Greenbergs großem Bedauern, die Suche nach dem „Extrem als Selbstzweck“²⁴ dazu geführt, dass alles und nichts Kunst sein könne: „Minimalistische Arbeiten können als Kunst gelesen werden, wie fast alles heutzutage – sogar ein Tisch, eine Tür oder ein leeres Blatt Papier.“²⁵ Somit schrumpfe ebenjener Bereich, bei dem mit Sicherheit von Kunst die Rede sei und damit das von Greenberg persönlich abgesteckte bekannte Terrain.

Greenberg bedient in seiner über den Bruch mit jeglicher Tradition hergeleiteten Argumentation eine alte Rhetorik, die gleichermaßen von Kritikerinnen und Kritikern,

aber auch Künstlerinnen und Künstlern genutzt wird, um den (mitunter skandalösen) Novitätscharakter der neuen Tendenz hervorzuheben. Er widerspricht sich in dieser argumentativen Wiederaufnahme jedoch grundlegend. Denn letztendlich sieht er die Minimal Art ebenso in der Tradition vorangegangener Kunstströmungen, in bereits genanntem Bezug auf Marcel Duchamp und Dada, und wenn er schreibt, die Minimal Art sei auch nur eine Weiterführung dessen, was Pop Art, Op Art und Assemblage bereits begonnen hätten: „Ihre Arbeiten werden heimgesucht von den Gespenstern des Bildrechtecks und des kubistischen Rasters, die ausgefüllt werden wollen – und ausgefüllt werden: durch die Hell-Dunkel-Zeichnung.“²⁶ Es werden ebenjene Gespenster sein, die weitere Kritikerinnen und Kritiker genauer untersuchen. Seine harsche Kritik an der Minimal Art und ihren Künstlerinnen und Künstlerinnen krönt Greenberg mit einem Appell, in dem er diese auffordert, sich über gutes Design zu erheben. In den heute noch permanent und zumeist aus kommerziellen Zwecken aufgegriffenen Vergleichen zwischen Design und Minimal Art finden diese letzten Worte wohl ihren Nachhall. Dominic Eichler beschreibt in seinem Katalogbeitrag zur Ausstellung *when now is minimal* von 2013 die immer noch berechtigt anmutende Gefahr, dass ein

„[s]ogenannter oder nachgeahmter ‚Minimalismus‘ ... nicht nur in den Kunstakademien und Galerien [lauert], sondern auf eine mitunter schauderhafte, leere, heimtückische Weise im ‚postalles‘ Design der businessorientierten kapitalistischen Welt.“²⁷

Nur wenig gute Worte lässt Greenberg an der minimalistischen Kunst. Leserinnen und Lesern bleibt allerdings vor allem der bittere Nachgeschmack der Furcht erhalten. Die neue Kunstströmung, so ließe sich mutmaßen, löst bei ihm insbesondere eine Angst vor dem *Unessenziellen* aus. Diesem traditionsbewussten formalistischen Ansatz Greenbergs steht Lucy Lippards neuer Annäherungsversuch entgegen, der sich vor allem dem konzeptuellen Gehalt der Kunstwerke widmet.

LUCY LIPPARDS ENTMATERIALISIERUNG

Lucy Lippard (*1937), bekannt für ihre zahlreichen Publikationen über Pop Art oder feministische Kunst, zählt zu jenen ersten Kritikerinnen der Konzeptkunst, die sich durch frühes und ausdauerndes Engagement bewiesen und hervorgetan haben. Manch einmal ein *ultra* vorneangestellt, besteht sie auf diesen Begriff und schließt darin die sogenannte Minimal Art ein, da sie das Wort *minimal* ablehne – es sei eine journalistische Bezeichnung, die bereits eine „ästhetische Abnutzung“²⁸ zeitige.

Wegweisend ist insbesondere ihr Ende 1967 zusammen mit John Chandler verfasster Essay *The Dematerialization of Art*, der 1968 in der Februarausgabe von *Art International* abgedruckt wird.²⁹ Hierin stellt die studierte Kunsthistorikerin die Tendenz der Entmaterialisierung der Kunst zum Ende der 1960er Jahre fest; sie wird den Text einerseits ausbauen zu der umfangreichen Publikation *Six Years. The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972* (1973), andererseits wird er ihre Position als Kunsthistorikerin der Konzeptkünstlerinnen und -künstler verfestigen.

Lippards Argumentation geht von der Entwicklung der Kunst der 1960er Jahre aus, die immer stärker auf die Denkprozesse abhebe und diese bei der Betrachtung einfordere. Die bildenden Künste im Allgemeinen würden zwei Tendenzen aufweisen: Zum einen gebe es ein neues Interesse für *action* – „matter has been transformed into energy and time-motion“³⁰ –, zum anderen für die Idee. Letzterer gebe sie den Vorrang, womit sie sich klar gegen die von Greenberg unterstützten *action paintings* Pollocks positioniert. Maïke Wagner widmet sich in ihrem Beitrag in diesem Heft ausführlicher Lippards Abgrenzung von Greenberg, die sich vor allem grundlegend in dessen, was sie als Kunst begreift, unterscheidet und ein in ihren Kritiken weiterhin konstant angewendetes Instrumentarium entwickelt.. Die laut Lippard anzustrebende Kunst lehne die Ausrichtung zur Materialisierung ab, konvertiere das Gefühl in ein Konzept und involviere dabei insbesondere die Umgebung auf unterschiedliche Art und Weise – „so that it is inseparable from its nonart surrounding.“³¹ Nebenbei steht Lippard in ihrem dogmatischen Vorgehen Greenberg allerdings in nichts nach. Sie greift zunächst gängige und womöglich vielgehörte Verurteilungen der damaligen Kunst auf, wie „extremely simple-looking painting and totally ‚dumb‘ objects“,³² um daraufhin klare Anweisungen für eine neue Betrachtungsweise zu geben:

„First they demand more participation by the viewer, despite their apparent hostility (which is not hostility so much as aloofness and self-containment). More time must be spent in immediate experience of a detail-less work, for the viewer is used to focusing on details and absorbing an impression of the piece with the help of these details. Secondly, the time spent looking at an ‚empty‘ work, or one with a minimum of action, seems infinitely longer than action-and-detail-filled time.“³³

In Bezug auf ein von Joseph Schillinger in *Mathematical Basis of the Arts* (1943) erarbeitetes Schema ästhetischer Entwicklung in den Künsten verortet Lippard das

damalige künstlerische Zeitgeschehen zwischen den dort formulierten letzten zwei Phasen, das heißt zwischen „rational-aesthetic“³⁴ und „scientific, post-aesthetic“.³⁵ Diese Entwicklungsstufe beinhalte ein neues Selbstbewusstsein der Künstlerinnen und Künstler, das sich nicht von der materiellen Realisierbarkeit und Umsetzbarkeit der Ideen bremsen lasse. Greenbergs Modernismus sei, so Lippard, diesem Ansatz nicht unähnlich, da er ebenfalls aus der Überholung zuvor gesetzter Grundregeln entstehe. Zwar in Klammern, dadurch aber umso deutlicher: Unverhohlen kritisiert Lippard die Zuschreibung dieser Argumentation allein als Tat Greenbergs, der bereits schon viel früher Bestand gehabt hätte. Die zwei Fronten zeichnet sie in der wiederholten und hier beinahe überflüssig wirkenden Abgrenzung von Greenberg betont nach. Die letzte noch ausstehende Phase nach dem Schema Schillingers komme einer Utopie gleich, die mit dem dadaistischen Aufgreifen des *tabula rasa*-Konzepts zu vergleichen sei: „it has no concrete expression.“³⁶ Am Beispiel von Ad Reinhardts Gemälden, die zu jener Zeit in jedem namhaften Museum vertreten waren, verdeutlicht Lippard ihren Punkt. Die in Reinhardts Gemälden augenscheinlichen Maximen wie *art as art* oder Kunst der *no idea* schließen das Ultra-Konzeptuelle aus, was Lippard zu einer Revision ihrer und Schillingers Kriterien bringt, denn:

„When works of art, like words, are signs that convey ideas, they are not things in themselves but symbols or representatives of things. (...) The medium need not be the message, and some ultra-conceptual art seems to declare that the conventional art media are no longer adequate as media to be messages in themselves.“³⁷

In der Überschreitung von Marshall McLuhans medientheoretischem Diktum *the medium is the message* stellt Lippard den Avantgardismus jener Ultra-Konzeptuellen heraus. Ihren Ursprung finde die Entmaterialisierung der Kunst im Surrealismus und Dadaismus. Wie für Greenberg dient auch Lippard Duchamp als Beispielkünstler, der mit den physischen Aspekten des Malens hadere und sein Interesse an Ideen äußere: „I wanted to put painting once again at the service of the mind.“³⁸ Der Wechsel des Schwerpunkts vom Produkt hin zur Idee bringe eine völlig neue Freiheit, sowohl in wirtschaftlicher als auch in technischer Hinsicht. Diese Freiheit befördere – so jedenfalls in den auf die Zukunft gerichteten Augen Lippards – eine neue Beschaffenheit von Kunstwerken, die sogar bis zur Eliminierung ihrer visuellen Aspekte führen könne und ein neues Künstlertum mit sich bringe: „The artist as thinker, subjected to none of the limitations of the artist as maker, can project a

visionary and utopian art that is no less art than concrete works.“³⁹ Einen Nebeneffekt, den sie durch diesen Wechsel zur Idee zu begrüßen scheint, ist die Verweigerung von ökonomischen Interessen. Allerdings räumt sie ein:

„Nonvisual must not be confused with nonvisible; the conceptual focus may be entirely hidden or unimportant to the success or failure of the work. The concept can determine the means of production without affecting the product itself; conceptual art need not communicate its concepts.“⁴⁰

Im Widerspruch zu Sol LeWitt, der guten Ideen nicht gezwungenermaßen Komplexität oktroyiert,⁴¹ bewertet Lippard die Zunahme der skizzenhaften Verbildlichung abstrakter, schwieriger Ideen positiv. Im künstlerischen Rückgriff auf die Zeichnung sieht sie eine gewisse Nostalgie verankert. Zugleich erfahre die Zeichnung, die zeitweise als *pseudo-painting* bewertet würde, eine Rückkehr zu ihrer eigentlichen Funktion, nämlich zum experimentellen Medium, in dem die Künstlerinnen und Künstler ihre Ideen erarbeiten.⁴² Generalisierend verfestigt Lippard den Primat der Idee vor dem Produkt erneut unter Einbezug einer historischen Perspektive:

„Throughout history, art has been not merely descriptive but has been a vehicle for ideas – religious, political, mystical; the object has been taken on faith. What something looks like and what it is about may be complementary but not necessarily (rarely) identical.“⁴³

Mit Hilfe einer strikten Trennung des Visuellen und der Idee bewahrt Lippard ebenso wie LeWitt das Rationale im Kunstwerk, selbst wenn es nach *nonsense* aussehe: „The extent to which rationality is taken can be so obsessive and so personal that rationality is finally subverted and the most conceptual art can take on an aura of the utmost irrationality.“⁴⁴ Dies würde es den Künstlerinnen und Künstlern ermöglichen, ihre Ausdrucksfähigkeit bis zu einem irrationalen Ausmaß auszuweiten. Süffisant fügt Lippard hinzu: „How normal is normal art, after all?“⁴⁵

Letztendlich kommt Lippard auf die ihr eigene Disziplin zu sprechen, die durch ultra-konzeptuelle Kunst neue Bewertungsmaßstäbe zu finden habe. Es bestehe nämlich die Gefahr, dass die Konzeptkunst die Kunstkritik als solche umgehe, da das Bewerten von Ideen weniger interessant sei als ihnen auf den Grund zu gehen: „If the object becomes obsolete, objective distance becomes obsolete.“⁴⁶ Indirekt fordert Lippard hier also ihre Kolleginnen und Kollegen und sich selbst zum Überdenken möglicher Mittel und Wege für eine ultra-konzeptuelle Kunstkritik auf, die jener jungen Kunstströmung gerecht werde. Den Leserinnen und Lesern gibt sie schlussendlich dennoch

eine kombinierte Rezeptions-Idealvorstellung mit auf den Weg, denn: „Intellectual and aesthetic pleasure can merge in this experience when the work is both visually strong and theoretically complex.“⁴⁷

Auch zum Ende des Artikels spricht Lippard von einem Neuanfang, dessen tatsächliche Umsetzung sie allerdings zugleich in Frage stellt:

„We still do not know how much less ‚nothing‘ can be. Has an ultimate zero point been arrived at with black paintings, white paintings, light beams, transparent films, silent concerts, invisible sculpture, or any of the other projects mentioned above? It hardly seems likely.“⁴⁸

Trotz dieser von Seiten der Kunstschaffenden hergeleiteten Argumentation erscheinen die didaktischen Ziele des Artikels wichtiger. Ein Jahr später wird Lippard diese Argumentation eben jenem Ziel naheiernd erneut in einem Ausstellungskatalog veröffentlichten Aufsatz *10 Structurists in 20 Paragraphs* aufgreifen. In einer plakativen und wohl wenig ironisch gemeinten Aussage in einem der letzten Paragraphen beschreibt Lippard Charakteristika der Konzeptkunst, vollzieht die Schwierigkeiten bei der Konfrontation nach und gibt ‚hilfreiche‘ Tipps:

„Gute Kunst ist niemals langweilig, egal wie karg sie sein mag. Diese Kunst lebt von der Überzeugungskraft wie andere auch. Wenn sie versagt, ist sie so langweilig wie jede andere. Ihre oft zitierte Unpersönlichkeit ist nichts als eine Art von Persönlichkeit. Sie fordert die Vorstellung von Langeweile, Monotonie und Wiederholung heraus, indem sie bislang als notwendig Angesehenes ausschließt und damit beweist, daß Intensität nicht unbedingt melodramatisch sein muss.“⁴⁹

So verkommt die im Vorjahr lang ausgeführte Argumentation der neuen künstlerischen Qualität auf ein oberflächliches Rezeptions-Rezept. Der häufig von Kritikerinnen und Kritikern geäußerte Vorwurf der übermäßigen Vereinfachung komplexer Fragestellungen dieser Kunst scheint hier also nicht verwunderlich. Lucy Lippards Dreh- und Angelpunkt der Entmaterialisierung scheint schließlich eher darauf fokussiert, der Abwertung der Minimal Art eine Alternative entgegenzusetzen, als tatsächlich ein Instrumentarium der Kritik zu entwickeln.

ROSALIND RAUSS' SINN UND SINNLICHKEIT

Die dritte Stimme, Rosalind Krauss (*1941), sucht zwischen den bereits durch Lippard und Greenberg geebneten einen neuen Weg und findet diesen insbesondere unter Bezugnahme auf phänomenologische Ansätze.

Eine typisch gefühlsbetont urteilende Greenberg'sche Argumentationsform greift Rosalind Krauss noch in der Veröffentlichung *Allusion und Illusion bei Donald Judd* (1966) auf, die sogar ein Jahr vor Greenbergs *Neuerdings die Skulptur* (1967) erscheint. Die gängigen Beschreibungen des „absichtsvoll Ausdruckslose[n], [der] Leere“,⁵⁰ „die nihilistische Verneinung der Welt“,⁵¹ die Krauss hier bei Betrachtung von Donald Judds *Untitled* (1965) nachempfendet, nutzt sie aber produktiv. Die von Judd selbst als Ausschluss jeglichen Illusionismus beschriebene Objekthaftigkeit sucht sie zu entkräften. Unter Einbezug von Maurice Merleau-Pontys *erlebter Perspektive* gelangt Krauss zu einer von ihr so bezeichneten *erlebten Illusion*. Diese entstehe im betrachtenden Nachvollzug des „gegenwärtigen Werdens als ein Objekt“.⁵² Oder wie Regine Prange es in einem Essay von 2011 pointiert: „Die Zergliederung des Bildfelds wurde rezeptionstheoretisch in ein Kontinuum der Erfahrung aufgehoben.“⁵³ Damit verschiebt und erweitert sich die Rezeption der Minimal Art hin zu einer die *Sinne ansprechenden* Wirkweise, die weder bei Greenberg und dessen Aberkennung des Kunstwertes noch bei Lucy Lippards Entmaterialisierung Berücksichtigung findet. Krauss distanziert sich bereits in diesem Aufsatz und binnen der 1970er Jahre zunehmend von der die Minimal Art ablehnenden Haltung ihres anfänglichen Vorbilds: „[Greenberg's] whole relationship to art was incredibly teleological. His idea was that art had to end up in a certain place, and if it didn't contribute to that trajectory then he dismissed it.“⁵⁴ Ihr Abarbeiten und Abgrenzen von seinem Formalismus hin zur Entwicklung eines neuen Formverständnis werden in Nora Patbergs Aufsatz im vorliegenden Heft dezidiert dargelegt.

Ausführlicher greift Rosalind Krauss jene hier beschriebene und sich von anderen Stimmen differenzierende Argumentation in *Sinn und Sinnlichkeit. Reflexionen über die nachsechziger Skulptur* auf, einem 1973 noch im *Artforum* erschienenen Beitrag. Mit einer Kritik am zu jener Zeit gängigen Kritikervokabular, die sie mit einem Seitenhieb auf Lucy Lippards Entmaterialisierung und Robert Rauschenbergs Post-Minimalismus verdeutlicht, leitet sie ihren Artikel ein. Sie bespricht die grundsätzliche Frage nach der Bedeutung dieser künstlerischen Strömung und erörtert ihre Weiterentwicklung in eine sich unterscheidende zweite Generation. Manets Skandalwerke *Olympia* (1863) und *Déjeuner sur l'herbe* (1862–63) führt sie als Beispiele an, deren zerstörerische Qualität gerade darin liege, dass sie sich auf Vorangegangenes und auf Konventionen beriefen:

„Jeder Akt der Kunst läßt sich damit erklären, insofern er die Logik einer bestimmten formalen Konvention vertieft oder eine Konvention durch eine andere ersetzt oder den Versuch darstellt, den Begriff der Konvention als solchen zu übersteigen. Egal welche Haltung eine gegebene Kunst gegenüber den ihr vorangegangenen Akten einnehmen mag, die Beschreibung ihrer Bedeutung verbleibt normalerweise innerhalb der hermetischen Logik der Vaterschaft – innerhalb der ästhetischen Ahnenreihen, die die Geschichte der modernen Kunst ausmachen.“⁵⁵

In Manets Beispiel sind diese ästhetischen Ahnenreihen, etwa der Rückgriff auf die tradierte Venus-Pose, eindeutig auszumachen. Dieser Fragestellung geht Gerd Blum in seinem Aufsatz *Edouard Manet, Le Déjeuner sur l'herbe: Die Erfindung der Moderne aus der Vergangenheit* (2001) dezidiert nach. Er stellt an Manets skandalösem Gemälde insbesondere die Kontingenz der Refiguration fest. Aller Moderne zum Trotz – als modern deutet er vielmehr ihre simultan präsente Vieldeutigkeit – wurzelten seine Erfindungen immer in der Vergangenheit. Die Bezeichnung als Schwellenwerk ist daher nur sinnfällig.⁵⁶ Diese Struktur setzt Krauss voraus, um Minimal Art und Post-Minimalismus voneinander zu differenzieren. Im Unterschied zum Fall Manets attestiert sie aber dem Post-Minimalismus einen „unendlichen Regreß der Negation“,⁵⁷ der letzten Endes die „saubere Verpackung der Historie zerstört.“⁵⁸ Drastisch betont Rosalind Krauss die Unzulänglichkeit der von Lippard angeführten Argumentation.⁵⁹ Insbesondere ihr Kategorial-Begriff der Entmaterialisierung sei nicht in der Lage, die Arbeiten der ersten Generation von jenen der zweiten zu trennen. Maike Wagner verfolgt diese Frage ebenso in ihrem Beitrag in diesem Heft und stellt kritisch fest, dass all jene von Lippard angeführten Beispiele der zweiten Generation tatsächlich auch nicht ohne materielle Umsetzung auskommen würden. Die zweite Generation unterscheide sich – so Krauss – allerdings grundsätzlich durch ihren Konzeptualismus, der aus einem „tief verwurzelten Traditionalismus hinsichtlich der Bedeutung“⁶⁰ erwachsen sei.

Dieses Gedankenkonstrukt dient Krauss zu ihrer reichlich spät im Text formulierten Hauptthese:

„Meine These ist also, daß während der letzten zehn Jahre kontinuierlich für manche Künstler die Notwendigkeit bestand, die Äußerlichkeit der Sprache und folglich der Bedeutung zu erkunden. Während der gleichen Zeitspanne gibt es ein paralleles Projekt in den Arbeiten anderer Skulpturkünstler: die Entdeckung des Körpers als eine vollständige Veräußerlichung des Selbst.“⁶¹

Künstler, die unter Einbezug eines mentalen Raums arbeiteten, seien beispielsweise Robert Barry, Douglas Huebler oder On Kawara. Diese würden sich einer Protokollsprache in ihren Kunstwerken widmen: „die Sprache der Sinneseindrücke, mentalen Bilder und persönlichen Empfindungen.“⁶² Denn sie impliziere, dass die Bedeutung von Wörtern, die sich auf persönliche Erfahrungen beziehe, von außen unmöglich zu verifizieren sei.

Durch Krauss entkommt das Raster der Greenberg'schen Verurteilung zum Gespensterdasein, denn letztendlich sei es unter anderem dazu da, einen illusionistischen nach einem vorgängig mentalen Raum zu erzeugen, denn „der Grund für den westlichen Illusionismus ist ein tief verwurzelter Cartesianismus.“⁶³ Auch die gewählte Überschrift *Sinn und Sinnlichkeit* – eine Anspielung auf Jane Austens berühmten Roman von 1811 – referiert auf jenes traditionell dualistische Zusammenspiel von Körper und Geist. Das anti-illusionistische Streben der 1960er Jahre dürfe also nicht nur anhand der äußeren Form diskutiert werden,⁶⁴ denn:

„Die wirkliche Leistung dieser Bilder besteht darin, daß sie vollständig in die Bedeutung eingetaucht sind, zugleich aber die Bedeutung zu einer Funktion der Oberfläche gemacht haben – zu einer *Funktion des Außen, des Öffentlichen, eines Raumes, der kein Signifikant des Apriori oder der persönlichen Intention ist.*“⁶⁵

Mit Robert Morris' *L-Beams*, drei völlig identisch in Form eines Ls modellierten Objekten, macht Krauss ihren nächsten Punkt. Obwohl sie offenbar alle ein und dieselbe Form hätten, sei diese erste wertende Betrachtung jedoch eine Täuschung. Denn die je nach Betrachtungsstandpunkt *erfahrene* Form der einzelnen Ausschnitte hänge von der Orientierung der Ls im Raum ab, die sie sich mit unseren Körpern teilen und hinsichtlich ihrer Größe und Positionierung von unserer Wahrnehmung abhängen.⁶⁶ Unter Rückgriff auf Merleau-Pontys *zwei Perspektiven*, eine für einen selbst und eine für den anderen, schreibt Krauss die Existenz des Selbst der „Manifestation gegenüber dem ‚Anderen‘“ zu.⁶⁷

Letzten Endes macht Krauss sich für eine neue, auf Basis der Minimal Art entwickelnde Kunstströmung stark, der es in ihren Werken gelingen solle, sich aus dem Zwang zur Konvention und einer Entwicklung auf Grundlage von Vorangegangenem wie auch zum Cartesianismus gänzlich zu befreien:

„Für sie alle kommt ein Vorgehen nicht mehr in Frage, in dem man einer vergangenen Position eine Alternative entgegenhält. Denn Kunst

zu machen aus einer Antwort auf eine Formulierung der historischen Vergangenheit, heißt, sich im solipsistischen Raum der Erinnerung abzukapseln. Daher liefern diese Künstler beispielsweise keine neue Erklärung der Intention, denn damit blieben sie gefangen in der privaten Abgeschlossenheit des mentalen Raumes, die sich aus der alten Erklärung folgern ließ. Der Raum, in dem sie existieren und für den sie einstehen müssen, ist vielmehr ein Raum, in dem Bedeutung gegenwärtig ist, indem sie sich direkt auf die Realität abbildet, und in dem auch ihre Kunst genau dies leisten muß.“⁶⁸

Ausführlich und unter Rückgriff auf verschiedene Beispiele und philosophisch-phänomenologische Instrumentarien liefert Rosalind Krauss eine Herleitung, die im Kern problematisch ist. Dem Ruf der Freiheit folgend vergisst sie, dass auch der Raum, in dem die Kunstwerke sich nun entfalten sollen, bereits verschiedentlich determiniert ist. Ihr Plädoyer für und in *Sinn und Sinnlichkeit* wird denn auch heftig kritisiert. Im zwei Jahre darauf in der Zeitschrift *Fox* veröffentlichten Artikel *Don Judd* nehmen beispielsweise die Autoren Karl Beveridge und Ian Burns in einer äußerst deutlichen Fußnote Stellung zu Krauss' Thesen. Was zunächst „für einfach nur dumm“⁶⁹ gehalten wird, entlarvt sich aus ihrer Sicht aufgrund ihrer „heimtückischen Implikationen“⁷⁰ als „[e]rschreckend!“⁷¹

„Krauss spricht sich für eine völlig enthumanisierte Form von Kunst aus, für eine Kunst, die ‚die Verneinung des Begriffs eines konstituierenden Bewußtseins impliziert‘. Sie errichtet auf den ‚Theorien‘ des Minimalismus ein faschistisches und totalitäres Dogma. Sie bezeichnet ‚die Bedeutung als eine Funktion des äußeren Raumes‘ oder des ‚öffentlichen Raumes‘ und vergißt dabei (oder vielleicht doch nicht?) die *Ideologie der Institutionen*, welche den ‚öffentlichen Raum‘ bestimmen. Während sie meint, die ‚Bedeutung‘ in der Kunst wäre deswegen eher gesellschaftlich, würde es *in Wirklichkeit* zur absoluten Kontrolle und Manipulation der Kunst durch ihre öffentliche (also institutionelle) Bedeutung und zur letztlich Verneinung jeglicher Möglichkeit einer persönlichen Bedeutung führen.“⁷²

So knapp die Fußnote auch gehalten ist, so trifft sie doch Krauss' Hauptthese. Die Zuspitzung, die sicherlich viele bedeutende Aspekte außer Acht lässt, enthüllt eine gewichtige Folge, die von einer solchen neuen Betrachtung und Interpretation der Kunst der 1960er und 1970er Jahre ausgehen könnte: Die Gefahr einer zunehmenden Nivellierung der Bewertungskriterien von Kunst mit dem einzigen Qualitätskriterium der sinnlichen Erfahrung, die von Beveridge und Burns als eine „formale[n] Doktrin“⁷³ bezeichnet wird, gelte es zu bekämpfen.

EIN KRITISCHER NACHHALL

Greenberg, Lippard, Krauss – die drei ausgewählten kritischen Stimmen stehen stellvertretend für jene Diskurse, die seit den 1960er Jahren anhalten. Seitdem bietet die minimalistische Kunst und ihr Einfluss auf nachfolgende, künstlerische Ausdrucksformen fortwährend Anlass, neue Ansätze und Methoden ästhetischen Urteilens zu erdenken. Längst wurden unter anderem von den Kritikerinnen und Kritikern der ersten Stunde selbst Revisionen und weiterführende Denkmodelle vorgestellt, erwähnt sei hier insbesondere Rosalind Krauss' Aufsatz *Sculpture in the Expanded Field* von 1979.⁷⁴

Manuela Ammer, die in den Veränderungen der Kunst um 1960 den Auslöser einer Krise des ästhetischen Urteils sieht, bespricht in ihrem Beitrag *From Modernist „feeling“ to Minimalist „coolness“*. *Affektive Schubumkehr in der amerikanischen Kunst(kritik) der 1960er-Jahre* (2015) das Phänomen des verstärkt auftretenden affektiven Urteilens jener Zeit.⁷⁵ Unter Bezug auf Texte von Clement Greenberg, Harold Rosenberg und Gene Swenson stellt sie eine Entindividualisierung des Gefühls hin zu allgemeingültigen Urteilen fest. Auffällig sei dabei, dass die Minimal Art immer unter dem Aspekt des „ohne *feelings*“⁷⁶ beurteilt werde, obwohl immer eine eindeutige Definition von *feeling* ausgeblieben sei. Je nach Autorin und Autor seien diese vordergründig affektiven Urteile wie *coolness* oder *feeling* positiv oder negativ gewertet und zumal auch als zentrale Kategorie der Ästhetik angewendet worden. Zu verzeichnen sei dies besonders bei Clement Greenberg, der ebenjene Gefühlsbetontheit in der Geschichte der modernen Malerei erneut etabliert und dabei vehement auf ihre Echtheit pocht: „Die Wahrheit des Gefühls in der Kunst ist zu weiten Teilen ein Effekt von Distanziertheit, aber die Distanziertheit darf nicht bewusst sein. Falschheit beginnt mit dem Fühlen über das Fühlen.“⁷⁷ Nach dieser Aussage ist Greenbergs Ablehnung des Minimalismus sehr verwunderlich, zeichnet sie sich doch vordergründig durch gefühlte Distanziertheit auf Seiten des Betrachtenden aus. Dennoch gehe ihm, was sich in *Neuerdings die Skulptur* deutlich widerspiegeln, der Minimalismus zu weit, „da die Werke der Minimal Art das Resultat von Gedankenarbeit waren und nicht zu allererst ‚gefühlte‘ oder ‚entdeckt‘ wurden.“⁷⁸ Das viel kritisierte Festhalten am Verhältnis des Kunstwerks zur Tradition führe in Ammers Sicht zum Gegenteil des Angestrebten. An Stelle einer sich autonom entwickelnden Kunstrichtung verliere sie sich in ständiger, mitunter zwingender Referenz auf das Vorangegangene. Abschließend stellt Ammer

vorsichtig fest, dass „dieses Potpourri an Reaktionen“⁷⁹ letztendlich zu einer variablen Charakterisierung von Begriffen wie beispielsweise Langeweile und Leere – eine Neuaufwertung, die beispielsweise durch Barbara Rose und Lucy Lippard bereits eingeleitet wird – führe,⁸⁰ die aber zumindest auf eine neue Sensibilität der Urteilskraft hinweisen würden.

Für Amelia Jones liegt die besondere Qualität der Minimal Art in ihrer Körperlichkeit, die im Laufe der Jahrhunderte aus der Tradition des ästhetischen Urteilens eliminiert worden sei. Greenberg in der Nachfolge von Kant und eingedenk des Cartesianismus trage zu ebenjenem für die Interpretation verheerenden Chiasmus bei, der den Körper vom Geist trenne:

„The Minimalist object provides a ‚situation‘ of intensive engagement that encourages the acknowledgment of the *contingency* of the body/self on its environment (Merleau-Ponty’s ‚situation,‘ which he calls elsewhere ‚the flesh of the world‘) and thus, correlatively, of the environment as it comes to mean through the experience of the body/self. It is precisely this contingency that [Michael] Fried anxiously attempted to ward off with his proclamations of Minimalism as non-art.“⁸¹

Das Hauptanliegen von Jones’ Aufsatz *Art History/Art Criticism: Performing Meaning* (1999) liegt in der Anerkennung der Autonomie der Kunstwerke. Fried, den Jones als Nachfolger Greenbergs nennt und stark berücksichtigt, beginge diesbezüglich einen schwerwiegenden Fehler, da er ebenjener nach Autonomie heischenden Objektkunst den Kunstcharakter aberkenne. Daher sind ihrer Meinung nach die besten Kunstwerke die radikalen:

My basic assumptions in making this argument are as follows: that any work that is contextualized and experienced in such a way that it breaks down the capacity of art historians and art critics to claim authority for themselves, by naturalizing and univerlazing their interpretations as ‚true‘, can be engaged as radical and positive contribution to global culture.⁸²

Auch Susan Best reibt sich in ihrer 2011 erschienen Publikation *Visualizing Feeling, Affect and the Feminine Avant-garde* an Krauss und ihrem Bezug auf Merleau-Ponty. In ihrem proklamierten Abbau von Subjektivität ersetze sie lediglich ein transzendentes Subjekt durch ein phänomenologisches. Dennoch, und hier legt Best ein grundlegend gutes Wort ein, sind es Rosalind Krauss und Thierry de Duve,⁸³ die angemessen auf den historischen Umbruch reagierten.⁸⁴ Diese würden die Bedeutung des Werkes im Werk und in der Betrachterin und im Betrachter selbst verorten: „In

other words, the spectator is built into the work: space, light and objects only become a work of art when the spectator's field is added."⁸⁵ Best entdeckt in Krauss' Argumentation die Wurzeln der transzendentalen Ästhetik von Kant, das Verschmelzen von Sinnlichkeit und Sinn zur Erkenntnis. Die Minimal Art, so Krauss, spiegele wenn überhaupt, unsere innere Leere wider, wohingegen die äußere Form die Unbeständigkeit der Umgebung aufdecke. Doch bemängelt Best an Krauss:

„But how do subject and world coalesce? And what kind of self is capable of having this experience? Given that there is no inner armature, no prior sense of space and time, what ‚occult act‘ to use Merleau-Ponty's terms again, allows us to coalesce with and elaborate our environment? On these points Krauss is silent.“⁸⁶

Alternativ zu Rosalind Krauss' präferiertem Bezug auf Erfahrung bevorzugt Best Merleau-Pontys Begriff der Ursprungserfahrung als *blind adherence*, da darin die fehlende Sichtbarkeit inbegriffen sei. Was sie als hilflose Auslieferung der Rezipientinnen und Rezipienten vor dem Werk schildert, werde von späteren Kommentatorinnen und Kommentatoren als zufällige bzw. kontingente Subjektivität bezeichnet. Doch genau jene Privatheit der Bedeutung suche Krauss eigentlich zu vermeiden, so Susan Best.⁸⁷ Jedoch: „She suggests the work has certain perceptual properties that should produce a similiar reaction in all subjects.“⁸⁸ In Anbetracht der von Krauss selbst angeführten *L-Beams* sei die Existenz solcher Eigenschaften jedoch äußerst fragwürdig, da diese Werke insbesondere von Ambiguität lebten.

KRITIK ALS KATALYSATOR DER MINIMAL ART

Der Paradigmenwechsel der Kunst in den 1960er Jahren führt nicht nur von Seiten der Künstlerinnen und Künstler zu einer Generalüberholung von Vorgegangenem, sondern greift auch auf alle sie tangierende Bereiche über. So ist es nicht verwunderlich, dass nach einem vermeintlichen Neuanfang der Kunst auch einer der Kunstkritik und der Kunstgeschichtsschreibung folgen muss. Die unterschiedlichen Perspektiven, die vor dem Radikalismus des Minimalismus zurückschrecken, wie beispielsweise jene völlig ablehnende Haltung Clement Greenbergs oder die stark differenzierende Meinung Rosalind Krauss', führen sämtlich, ob affirmativ oder ex negativo, zu einer kritischen Auseinandersetzung mit der eigenen Methodik. Veränderte Kunstformen bringen Kritikerinnen und Kritiker an die Grenzen routinierten Urteilens und bestenfalls über sie hinaus, wie dies beispielsweise in den neuen um Revisionen bemühten und tradierte Topoi hinterfragenden Interpretationsansätzen von Lippard

und Krauss ersichtlich wurde. Sie machen sich für ein völlig neues Sprach- und Bewertungsvokabular stark.

So könnte man die Kunst der 1960er Jahre als „eine Brutstätte an Widersprüchen [beschreiben], die gemeinsam ein äußerst produktives, diskursives Feld ergeben.“⁸⁹ Im wiederholten Aufgreifen der Diskussion durch die aufgeführten Kritikerinnen in den Jahren 1999, 2011 und 2015 zeigt sich, dass in diesem von Widersprüchen geprägten Feld jene Produktivität wurzelt, die immer wieder zu neuen Revisionen anregt.

¹ Andre, Carl: Preface to Stripe Painting, in: James Meyer (Hg.): Cuts. Carl Andre. Texts 1959–2004, S. 267.

² Eichler, Dominic: Wie sich die Dinge entwickelt haben. Der Widerhall des Minimalismus in der Sammlung Goetz, in: Ausst.-kat. when now is minimal. Die unbekannte Seite der Sammlung Goetz, neues Museum Nürnberg 2013/Museion Bozen 2013/2014, Ostfildern 2013, S. 11–17, S. 15.

³ Stemmrich, Gregor: Vorwort in: ders.: Minimal Art – eine kritische Retrospektive, Dresden/Basel 1995, S. 11–30, S. 11.

⁴ Dieser thematisiert indes diese neue Kunstrichtung nicht explizit, vgl. Wollheim, Richard: Minimal Art, in: ders.: On Art and the Mind. Essays and Lectures, London 1973, S. 101–111.

⁵ Rose, Barbara: ABC Art, in: Stemmrich 1995, S. 280–308, S. 280.

⁶ Bsp.: Carl Andres Gedichte; das seit 2013 ausgerichtete Projekt der Tate Modern arbeitet an der Publikation von Andres' ca. 1500 Gedichten, die von 1957 bis 2000 entstanden, vgl.: Tate Modern Projects, URL: <https://www.tate.org.uk/about-us/projects/carl-andre-complete-poems> (03.09.2019).

⁷ Bsp.: Yvonne Rainers Trio A.

⁸ Rose, ABC Art, S. 289.

⁹ Ebd., S. 292.

¹⁰ Vgl. ebd., S. 307.

¹¹ Ebd.

¹² Ebd.

¹³ Ebd., S. 289.

¹⁴ Katalogbeitrag zur Ausstellung American Sculpture of the Sixties, American County Museum of Art, Los Angeles 1967.

¹⁵ Ubl, Ralph: Clement Greenberg und die Folgen, in: Kunsthistorische Arbeitsblätter, 3/2003, S. 15–24, S. 19f.

¹⁶ Ebd., S. 17.

¹⁷ Greenberg, Clement: Modernist Painting, in: Lüdeking, Karlheinz (Hg.): Clement Greenberg. Die Essenz der Moderne. Ausgewählte Essays und Kritiken, Amsterdam / Dresden 1997, S. 265–278, S. 267.

¹⁸ Vgl. Greenberg, Clement: Neuerdings die Skulptur, in: Lüdeking 1997, S. 362–372.

¹⁹ Vgl. Ebd., S. 367 f.

²⁰ Vgl. ebd., S. 363.

²¹ Ebd., S. 365.

²² Vgl. ebd., S. 366.

²³ Ebd., S. 364 f.

²⁴ Ebd., S. 369.

²⁵ Ebd., S. 367.

²⁶ Ebd., S. 368.

²⁷ Eichler 2013, S. 13.

²⁸ Lippard, Lucy: 10 Strukturisten in 20 Absätzen, in: Stemmrich 1995, S. 309–323, S. 309.

²⁹ *Art International* zählt neben *Artforum* bis heute zu jenen tonangebenden Zeitschriften, die ihren Fokus auf die gegenwärtige Kunst richten.

³⁰ Lippard, Lucy: The Dematerialization of Art (Written with John Chandler), in: Dies.: Changing: essays in art criticism, New York/Dutton 1971, S. 255–276, S. 255.

³¹ Ebd., S. 256.

³² Ebd., S. 257.

³³ Ebd.

³⁴ Ebd., S. 258.

³⁵ Ebd.

³⁶ Ebd., S. 259.

³⁷ Ebd., S. 260.

³⁸ Marcel Duchamp, zitiert in: Lippard, The Dematerialization of Art, S. 269.

- ³⁹ Ebd., S. 270.
- ⁴⁰ Ebd., S. 270.
- ⁴¹ „The ideas need not be complex. Most ideas that are successful are ludicrously simple.“, vgl. LeWitt, Sol: Paragraphs on Conceptual Art, in: Ausst.-kat. *Sol LeWitt* (Gemeentemuseum Den Haag 1970), Den Haag 1970, S. 56–58, S. 56.
- ⁴² Auch LeWitt bewertet alle Materialien, die den Prozess der Entwicklung einer Idee unterstützen neu: „All intervening steps – scribbles, sketches, drawings, failed work, models, studies, thoughts, conversations – are of interest. Those that show the thought process of the artist are sometimes more interesting than the final product.“, zitiert in: LeWitt, Paragraphs on Conceptual Art, S. 58.
- ⁴³ Lippard, *The Dematerialization of Art*, S. 273.
- ⁴⁴ Ebd.
- ⁴⁵ Ebd., S. 274.
- ⁴⁶ Ebd., S. 275.
- ⁴⁷ Ebd.
- ⁴⁸ Ebd., S. 276.
- ⁴⁹ Lippard, 10 Strukturisten in 20 Absätzen, S. 322.
- ⁵⁰ Krauss Rosalind, Allusion und Illusion bei Donald Judd, in: Stemmrich 1995, S. 228–238, S. 228.
- ⁵¹ Ebd., S. 229.
- ⁵² Ebd., S. 233.
- ⁵³ Regine Prange zeichnet darin eine genealogische Entwicklung des Optischen in kunsttheoretische und kunstkritische Methoden nach ausgehend von Alois Riegl zu Imdahl über Greenberg zu Krauss, vgl. Prange, Regine: Konjunkturen des Optischen. Riegls Grundbegriffe und die Kanonisierung der künstlerischen Moderne, in: Noever, Peter/Rosenauer, Artur/Vasold, Georg (Hg.): *Alois Riegl Revisited: Beiträge zu Werk und Rezeption* [Tagungsband zum Symposium „Alois Riegl 1905/2005“], Wien 2010, S. 109–128, S. 124.
- ⁵⁴ Kerr, Dylan: How to Understand Rosalind Krauss the Art Critic who made Theory Cool (and Inescapable), July 2016, URL: https://www.artspace.com/magazine/art_101/know-your-critics/how-to-understand-roosalind-krauss-53988 (03.09.2019).
- ⁵⁵ Krauss, Rosalind: Sinn und Sinnlichkeit. Reflexionen über die nachsechziger Skulptur, in: Stemmrich 1995, S. 471–497, S. 473.
- ⁵⁶ Blum, Gerd: Edouard Manet, *Le Déjeuner sur l'herbe*: Die Erfindung der Moderne aus der Vergangenheit, in: Nischik, Reingard M./Rosenthal, Caroline (Hg.): *Schwellentexte der Weltliteratur*, Konstanz 2001, S. 201–232, S. 220 ff.
- ⁵⁷ Krauss, Sinn und Sinnlichkeit, S. 473.
- ⁵⁸ Ebd.
- ⁵⁹ Vgl. ebd., S. 476.
- ⁶⁰ Ebd., S. 476.
- ⁶¹ Ebd., S. 488.
- ⁶² Ebd., S. 477.
- ⁶³ Ebd., S. 481.
- ⁶⁴ Ebd., S. 482.
- ⁶⁵ Ebd., S. 483.
- ⁶⁶ Ebd.
- ⁶⁷ Ebd., S. 489.
- ⁶⁸ Ebd., S. 495.
- ⁶⁹ Beveridge, Karl/Burn, Ian: Don Judd, in: Stemmrich 1995, S. 498–526, S. 523.
- ⁷⁰ Ebd.
- ⁷¹ Ebd.
- ⁷² Ebd.
- ⁷³ Ebd.
- ⁷⁴ Darin entwickelt Krauss ein schematisches Modell, in dem sie aufzeigt, in welche Bereiche und Disziplinen die zeitgenössische Skulptur mittlerweile invadiert, vgl. Krauss, Rosalind: *Sculpture in the Expanded Field*, in: *October* Vol. 8, 1979, S. 30–44.
- ⁷⁵ Vgl. Ammer, Manuela: From Modernist „feeling“ to Minimalist „coolness“. Affektive Schubumkehr in der amerikanischen Kunst(kritik) der 1960er-Jahre, in: Hilgers, Thomas, u.a. (Hg.): *Affekt und Urteil*, Paderborn 2015, S. 75–91.
- ⁷⁶ Ebd., S. 82.
- ⁷⁷ Greenberg, Clement: *Feeling is all*, zitiert in: ebd., S. 79.
- ⁷⁸ Ammer 2015, S. 83.
- ⁷⁹ Ebd., S. 85.
- ⁸⁰ Vgl. Rose, ABC Art, S. 307.
- ⁸¹ Vgl. Jones, Amelia: *Art History/Art Criticism: Performing Meaning*, in: Jones, Amelia/Stephenson, Andrew (Hg.): *Performing the Body/Performing the Text*, Abingdon / New York 1999, S. 39–55, S. 40.
- ⁸² Ebd., S. 46.
- ⁸³ Die Theorien des belgischen Professors finden hier aufgrund der beschränkten Seitenzahl nur eine kurze Erwähnung.
- ⁸⁴ Best, Susan: *Minimalism and Subjectivity: Aesthetics and the Anti-Aesthetic Tradition*, in: Dies.: *Visualizing Feeling. Affect and the Feminine Avant-Garde*, New York 2011, S. 12–28, S. 13.

⁸⁵ Ebd., S. 17.

⁸⁶ Ebd., S. 19.

⁸⁷ Vgl. ebd., S. 21.

⁸⁸ Ebd., S. 21.

⁸⁹ Eichler 2013, S. 12.