

2001 wurde erstmals der Deubner-Preis für aktuelle kunsthistorische Forschung verliehen. Anlässlich des Deutschen Kunsthistorikertages in Hamburg konnten drei herausragende Arbeiten von Nachwuchswissenschaftlern prämiert werden. Wir dokumentieren hier in leicht gekürzter Form den Text des zweiten Preisträgers zur Gegenwartskunst. Er beschreibt eine kritische Wiederaneignung des Imaginationsraums ›Moderne‹ zwischen neuer Monochromie und alter Avantgarde.

Martin Engler

Multiple Moderne

Autonomie und Realität am Ende des Jahrhunderts

Welche Rolle spielt die ›Moderne‹ am Ende ihres Jahrhunderts? Welche Relevanz mag man ihren Paradigmen, welche Bedeutung einer kritischen Reflexion ihrer Konzepte beimessen angesichts ihres multiplen Endes in diversen ›Nach-, Neo-, Post-‹ und ›Zweiten‹ Modernen, angesichts eines ›Fin de Siècle‹, das eher durch Unübersichtlichkeit geprägt erscheint als durch die Vielstimmigkeit fokussierende Aufbruchstimmungen und Perspektiven?

Es soll im Folgenden versucht werden, anhand einiger Beobachtungen, die Kunst des letzten Jahrzehnts des gerade zu Ende gegangenen Jahrhunderts betreffend, einen Beitrag zu leisten zur Diskussion über das, was wir, immer noch recht ungenau, in Anführungsstrichen und eine exakte zeitliche Definition schuldig bleibend ›Postmoderne‹ bzw. ›Zweite Moderne‹ nennen. Ziel ist hierbei weniger eine – letztlich im Bereich von Philosophie und Ästhetik anzusiedelnde – Begriffsbestimmung, die sich sodann an Beispielen aktueller Kunst exemplifiziert fände. Vielmehr soll versucht werden, den umgekehrten Weg zu gehen, indem exemplarische künstlerische Setzungen in ihrem Verhältnis zur eigenen Geschichtlichkeit untersucht werden. Es gilt einen, zugegebenermaßen mit dem Makel des Vorläufigen und noch Bruchstückhaften behafteten, Versuch zu unternehmen, im Grenzbereich von Kunstkritik und Kunstgeschichte über den Tellerrand des Zeitgenössischen – das nur allzu gerne zum oberflächlich Zeitgeistigen gerinnt – zu blicken.

Die Utopien des ›Fin de Siècle‹

Verlockend scheint es, am Ende des Jahrhunderts der ›new economy‹, dem ›Neuen Markt‹ und den ›Neuen Medien‹, eine ›Neue Kunst‹ aus Internet und virtuellen Benutzeroberflächen zur Seite zu stellen, der Aufbruch und Innovation schon in ihre – mediale – Oberfläche einbeschrieben ist. Ob allerdings aus der – im schlagwortartigen Übermaß – ›virtuellen‹ und ›interaktiven‹ Netz-Kunst der letzten Jahre, ob aus der Globalisierung unserer

Zum Autor:

Martin Engler, geb. 1968, studierte Kunstgeschichte, Germanistik und Jura in Freiburg und Florenz. 1995 Magisterarbeit und 2000 Promotion zu Themen der europäischen und amerikanischen Kunst nach 1945. Tätig als freier Kunstkritiker, Publizist und Dozent mit Schwerpunkt im Bereich der Gegenwartskunst.



1. Benjamin Weil, Anmerkungen zum Blick auf die netz.geschichte, in: Peter Weibel, net_condition (Kurzführer zur gleichnamigen Ausstellung, ZKM, Karlsruhe), Karlsruhe 1999, S. 28ff.

2. Heinrich Klotz, Zweite Moderne, in: ders. (Hrsg.), Die Zweite Moderne: eine Diagnose der Gegenwart, München, 1996, S. 22.

3. Peter Weibel, Probleme der Moderne, in: Klotz, Die Zweite Moderne, a.a.O., S. 23ff.

4. Ders., Kunst/Politik im Online-Universum, in: net_condition, a.a.O., S. 7.

Informations- und Kommunikationsstrukturen, ob aus dieser eigentlich erst Mitte der neunziger Jahre des letzten Jahrhunderts entstandenen Kunstsparte in der Tat neue, innovative Impulse ausgehen, lässt sich bis dato kaum erahnen. So leitet etwa Benjamin Weil, Netz-Kurator am New Media Centre des renommierten ICA, London, seine Ausführungen über die Geschichte der Online-Kunst ein mit der Frage: »...wie soll man Kategorien für die Beurteilung einer künstlerischen Praxis finden, die noch keine fünf Jahre alt ist?«¹. Eine Parallele zwischen den frühen italienischen oder russischen Avantgarden und der Medienkunst der neunziger Jahre des letzten Jahrhunderts, wie sie Heinrich Klotz empfiehlt, erscheint dann vereinfachend, wenn sie pauschalisierend einer utopistischen Technikfaszination das Wort redet. Die Medienkunst der Zweiten Moderne veranlasst den Gründungsdirektor des Karlsruher ZKM dazu, »im Fin de siècle des 20. Jahrhunderts nicht so sehr einen müden Abgesang, sondern eine Wendung zu einem offenen Horizont [zu] erkennen«². Es wären dann schlicht die Utopien der ersten Avantgarde, die im zeitgemäßen Gewand fröhliche Urständ feierten, würde man den Status quo der Kunst am Ende des Jahrhunderts wiederum einzig an den neugewonnenen medialen Möglichkeiten, am technisch Machbaren messen.

Gleichwohl ist der Rekurs auf die Moderne und die frühen Avantgarden keineswegs abwegig, wenn die Kunst des ausgehenden Jahrhunderts kunsthistorisch gefasst werden soll. Oder besser: wenn erste Versuche unternommen werden, ein Koordinatensystem der Kunst des 20. Jahrhunderts zu erstellen, das sich nicht auf seine immer nur eingeschränkte Gültigkeit und auf die unentwegt zitierten und scheinbar unvermeidlichen Brüche zurückzieht, die die Geschichte der Kunst des vergangenen Jahrhunderts begleiteten. So entwirft auch Peter Weibel in seinem Diskussionsbeitrag zur ›Zweiten Moderne‹ ein Modell, das die Abfolge von ›Klassischer‹ oder ›Erster-, Post- und Zweiter Moderne‹ als kontinuierlichen Prozess begreift, in dem identische Probleme bearbeitet werden und sich lediglich die jeweiligen Haltungen – zwischen Auflehnung, Kritik derselben und ihrer (selbst)beobachtenden Synthese – unterscheiden.³ Und auch hier ist es wesentlich die Kunst der ›Neuen Medien‹, die in den Fokus rückt, wenn Beispiele für die Kunst der – beobachtend synthetisierenden – ›Zweiten Moderne‹ gesucht werden. Im schon zitierten Kurzführer zu der von ihm kuratierten Ausstellung ›net_condition‹ beschwört Weibel zudem – ähnlich wie Klotz – den avantgardistischen Aspekt der neuen Medienkunst, wenn er behauptet, dass die Netzkunst dasjenige Forum geworden ist, »in dem viele der sozialrevolutionären Hoffnungen der historischen Avantgarden [...] neu artikuliert werden«.⁴

Es wird zu klären sein, inwiefern gerade durch die exakte Justierung der Begriffe von ›Moderne‹, ›Avantgarde‹ und ›Zweiter Moderne‹ die Kunst am Ende des Jahrhunderts eine adäquate Beschreibung erhalten könnte. Von zentralem Interesse ist in unserem Kontext, dass auch Weibels – vermeintlich kontinuierliches – Modell nicht ohne die schon erwähnten obligatorischen Brüche auskommt: Die Interaktivität der neuen Medien wird ihm zur Bruchstelle zwischen ›Post-‹ und ›Zweiter Moderne‹. Interaktion und Virtualität als die zentralen Begriffe der aktuellen Kunst- und Kulturdiskurse wollen sich offenbar nicht in die beschworene Kontinuität der

Moderne fügen, obwohl, wie er selbst einige Zeilen später feststellt, die »Illusionsarchitektur des Barock ihre Fortsetzung im virtuellen Raum des Cyberspace« findet.⁵ Wenn nun im Folgenden das Tableau der Kunst am Ende des 20. Jahrhunderts über den vergleichsweise engen Rahmen der interaktiven Netzkunst hinaus geweitet wird, um die vorliegenden Überlegungen auf eine – auch zeitlich – breitere Basis zu stellen, so soll zugleich auch die zuweilen allzu kleinteilige Kategorisierung des letzten Jahrhunderts ersetzt werden durch ein Modell, das als »Projekt Moderne« in seiner Grundstruktur idealistische Autonomie und die vielfältigen Konzepte des Alltäglichen, das die Kunst Kasimir Malewitschs und Marcel Duchamps ebenso umfassen kann wie die nachfolgenden Neo-Avantgarden der fünfziger und sechziger Jahre oder die Kunst unserer unmittelbaren Zeitgenossenschaft.

5. Ders.: Probleme der Moderne, a.a.O., S. 40.

Das Monochrom als Wiedergänger

Es scheint die Erfolgsstory des Jahrhunderts zu sein: Seit die russische Avantgarde die Monochromie als extreme und zugleich ultimative Konsequenz der Abstraktion formulierte, ist die monochrome, referenzlos abstrakte Farbe aus der Kunstdiskussion des Jahrhunderts nicht mehr wegzudenken. Mit Kasimir Malewitschs *Schwarzem Quadrat* von 1915 oder Alexander Rodtschenkos Triptychon *Reine Rote Farbe. Reine Gelbe Farbe. Reine Blaue Farbe* von 1921 wurde zum ersten Mal die Frage gestellt nach dem Ende und den Konsequenzen jenes im 19. Jahrhundert wurzelnden Konzepts der Abstraktion, das sich vom realistischen Abbild ab- und der ideellen, im Cézanneschen Sinne »parallel à la nature« situierten Konzeption zuwendet. Eine Frage, die in der Folge mit stupender Insistenz immer wieder beantwortet wurde, um umgehend von neuem gestellt zu werden. Von Interesse sind dabei im Kontext dieser Untersuchung weniger die Farbfelder der amerikanischen Kunst der vierziger und fünfziger Jahre, nicht die *Black paintings* Ad Reinhardts, die *Monochromes* Yves Kleins oder die monochromen Polyptychen Ellsworth Kellys. Sie sollen nur insofern berücksichtigt werden, als sie die theoretischen und formalen Grundlagen liefern für die stetige Präsenz der Monochromie bis in unsere heutigen – dann vielleicht gar nicht mehr ausschließlich post-modernen – Tage: Denn »nichts verkündet innerhalb der Moderne die Autonomie programmatischer als das monochrome Bild«,⁶ stellte Yve-Alain Bois kurz vor dem Ende des 20. Jahrhunderts fest. Ein in unserer Zeitgenossenschaft erstaunliches Postulat, zeigt sich doch gerade beim Gang über Messen aktueller Kunst, durch Kunstvereine und Galerien: Die Monochromie in unzähligen materialen und malerischen Varianten stellt auch nach dem immer wieder festgestellten Ende der Moderne – und der modernen Malerei im Besonderen – einen erklecklichen und, wie zu zeigen sein wird, theoretisch höchst aufschlussreichen Aspekt der Kunstproduktion am Ende des 20. Jahrhunderts.

Wobei sich die monochrome Farbe keineswegs ausschließlich auf das Bild beschränkt, sondern wesentlich auch im Bereich der Installation und in Multimedia-Arbeiten an Bedeutung gewinnt. Und hier, nicht im Kontext der »Essentiellen«, »Analytischen« oder »Radikalen Malerei«, also im Umfeld der strengen malerischen Monochromie, lässt sich der Bogen schlagen zurück zur eingangs gestellten Frage nach Kontinuitäten und Gemeinsam-

6. Yve-Alain Bois, Beschreibungen, Situationen, Echos, in: Richard Serra. Zeichnungen, Bern 1990, S. 33.

keiten höchst unterschiedlicher Stile und Epochen des ausgehenden 20. Jahrhunderts. Die Präsenz der ›Klassischen‹ oder ›Ersten Moderne‹ und der auf das Engste mit ihr verbundenen Avantgarden lässt sich somit im in Frage stehenden ›Fin de Siècle‹ keineswegs auf die utopistische Technikfaszination der Medienkunst verengen. Vielmehr entdeckt sich in der von Bois vorgeschlagenen Programmatik von Autonomie und Monochrom in der Kunst der Moderne ein höchst interessantes Kriterium zur Beurteilung

Abb. 1

Mary Heilmann:
Little 9 x 9 cm, 1973,
Acryl auf Leinwand,
55,5 x 55,5 x 4,5 cm.
Foto: Archiv des Autors.

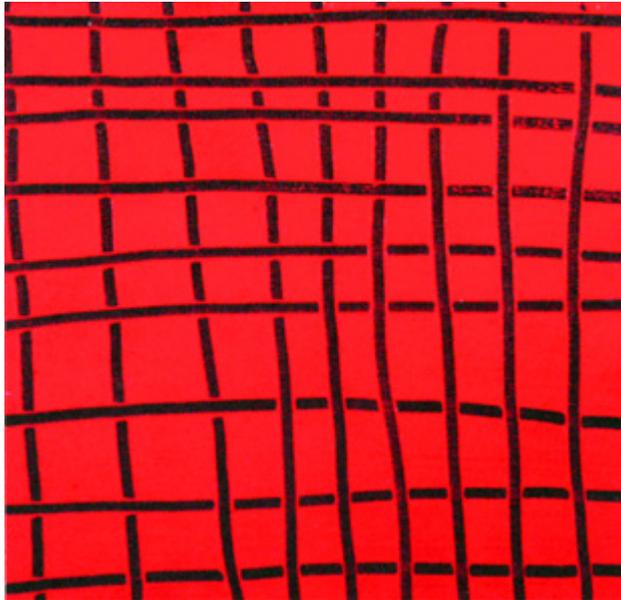


Abb. 2

Beat Zoderer: Bandage, 1997,
Wollfäden um Leinwand
gewickelt, 49 x 38 cm.
Foto: Archiv des Autors.



der künstlerischen Verfassung unserer unmittelbaren Zeitgenossenschaft, stellt er doch so implizit die Frage nach der Relevanz autonomer Bildmodelle am Ende des Jahrhunderts.

»Es ist komisch, dass man so viel kraftvollen Saft aus einer so alten, abgenutzten Form herauspressen kann. Aber es ist erstaunlich, dass es funktioniert.«⁷ Selbst derart offenerherzige und produktionsästhetisch keineswegs überraschende Vereinnahmungen, können nicht verhehlen, dass es bei der Monochromie im ausgehenden 20. Jahrhundert um mehr geht als um einen Steinbruch der Formen und Farben, aus dem man sich ohne weitere Konsequenzen bedienen könnte. Die hier zitierte Malerin Mary Heilmann (*1940) ist mit ihrer geometrisch-reduzierten, zu einer körperlich-subjektiv konnotierten Monochromie tendierenden Malerei nur bedingt zu jener Gruppe von jüngeren Künstlern zu zählen, die sich mit den Grenzbereichen von monochromer Malerei und skulptural inszenierter Realität beschäftigen. Sie gehört zudem aufgrund ihres Alters nur am Rande zu der hier fokussierten Künstlergeneration. Ihr Œuvre ist allerdings in einem Maße paradigmatisch für die zu beschreibenden Veränderungen des Kunstbegriffs der Moderne, dass sie als wichtige Mittlerin des Ausbruchs der Farbe aus ihren puristischen Restriktionen hier nicht fehlen sollte.⁸ Heilmanns mit Fingern und Rakeln bearbeitete Bildflächen sind aufschlussreich im Rahmen unserer Untersuchung, rekurrieren sie doch sowohl formal als auch inhaltlich auf Abstraktion und Farbfeld ebenso, wie sie auf den eigenen Körper und den neuen, unmittelbare Realität einfordernden Status ihrer Malerei verweisen: In *Little 9 x 9* (Abb. 1) kippen vermeintlich geometrische Raster in subjektiv-gestische Fingerzeichnungen, in denen einer strengen bildimmanenten Logik folgend auf der monochromen Oberfläche spielerisch tieferliegende Farbschichten freigelegt werden. Die selbstreferenzielle Bezüglichkeit der Moderne wird ersetzt durch ein offenes Bezugssystem, das die autonomen Bildstrukturen durchlässig macht für das vormals Ausgeschlossene. Was der Moderne und dem amerikanischen Modernismus

der fünfziger Jahre als nebensächlich, unwichtig, gar verdammenswert erschien, findet sich wieder als Bodensatz an den Rändern der Farbfelder und als untergründige Infiltration des malerischen Purismus. Oder wie es Konrad Bitterli für Heilmann formuliert: »Abstraktion versöhnt sich mit Emotion.«⁹

Das malerische Œuvre Heilmanns formuliert somit seit den siebziger Jahren eine aufschlussreiche Übergangssituation, in der sich die Malerei bewusst nach Außen wendet und sich vom selbstreferenziellen Purismus der Farbe und der autonomen Restriktion des formalen Bildvokabulars emanzipiert. Von hier ist es in der Tat dann nur noch ein kleiner Schritt von der (Lein)Wand zum Objekt und seiner räumlichen Situation. Die zuvor beschriebene Ambivalenz zwischen modernem Formrepertoire und welt-haltigem Außen wird, beginnend mit den frühen achtziger Jahren und verstärkt im folgenden Jahrzehnt, vom Bild in den umgebenden Raum getragen. Nicht mehr das Außen als reales Objekt findet sich ins Bild integriert, sondern eine gegenläufige Bewegung prägt diese Kunst, die ein hybrides Konstrukt erzeugt aus modernem Bild und Installation, aus autonomer Farbe und alltäglichen Realitäten.

Die abstrakte Farbe und die Dinge der Welt

Das Einfallstor von Monochromie und Farbe in die Welt der Dinge kann nun jeder nur erdenkliche Gegenstand sein; die vielfältigen Möglichkeiten dieser Kunst können in diesem Rahmen nur bruchstückhaft geschildert werden: Beat Zoderer (*1955) werden ausschließlich alltägliche Gebrauchsobjekte wie Aktenordner oder Wollfäden zur Schnittstelle zwischen malerischer Autonomie und realem Objekt (Abb. 2). Die Malerei ist dem Objektkünstler – Marcel Duchamps Idee des ›Ready made‹ verwandt – zum Akt der Benennung geworden, der die Nützlichkeit des Gegenstands hintanstellt und dafür ihre formal-abstrakten Qualitäten – Monochromie und geometrische Reduktion – betont. Dagegen bestehen Leni Hoffmanns (*1962) Rauminstallationen bewusst auf ihrer handwerklichen Herstellung

7. Mary Heilmann im Gespräch mit Kaspar König, zit. nach: Konrad Bitterli: Mary Heilmann – Little 9 x 9 (1973)/Blue Room (1997), Köln 2000, S. 21.

8. So wurde sie von Jessica Stockholder zu einer Doppelausstellung im Kunstmuseum St. Gallen eingeladen, um im Nebeneinander der höchst unterschiedlichen Positionen auf die eminent malerische Seite im Werk der um 20 Jahre jüngeren Kanadierin zu verweisen – worauf noch zurückzukommen sein wird.

9. Konrad Bitterli, Malerei – Dekonstruiert rekonstruiert: Zwei Arbeiten von Mary Heilmann, in: ders.: Mary Heilmann ..., a.a.O., S. 20.



Abb. 3
Leni Hoffmann:
Pixi, 1996, Knete auf Glas,
Holz-U-Profile,
Ausstellungsraum Thomas
Taubert, Düsseldorf.
Foto: Archiv des Autors.



Abb. 4
Peter Wüthrich:
*Von der Kunst,
Sträube zu binden*, 1996,
Bücher, 120 x 380 x 1 cm.
Foto: Archiv des Autors.

(Abb. 3). Die zuweilen wand- und raumfüllenden Knetrechtecke setzen sich aus unzähligen, von Hand gedrehten Rosetten zusammen, die die monochromen Flächen mit einer subjektiv konnotierten gestischen Faktur aufladen. Die Autonomie der monochromen Moderne wird somit gleich in doppelter Hinsicht gebrochen: Die reine Farbe ist zugleich Manifest eines eminent subjektiven Ausdruckswillens und Ornament, also angewandte – das heißt: zuletzt autonome – Kunst, die Raum zum Bild macht, indem einmal mehr der Vorrang der Farbe vor der (Raum-)Linie behauptet wird.

Die Reihe lässt sich bruchlos und in unterschiedlichste Nebenlinien sich verzweigend weiterschreiben und umfasst natürlich Positionen der achtziger Jahre wie die sinnlich naturhaft kon-

notierten Blütenpollenfelder und Milchsteine Wolfgang Laibs (*1950) oder die geometrischen Arrangements – fast – monochromen Plastikmülls bei Tony Craig (*1949) ebenso wie die monochromen Buchskulpturen Peter Wüthrichs (*1962), die ihren malerischen Oberflächen eine vielfach – nicht nur ironisch – gebrochene Sinnschicht unterlegen (Abb. 4). In diesen konsequenter Weise uneinheitlichen Kontext von Farbe und Realität gehören desgleichen die Arbeiten mit farbigen Glasplatten von Christoph Rütimann (*1955) und die innenarchitektonischen Plexiglas-Objekte Liam Gillicks (*1964), die beide ihre gläsernen Farbträger zur Schnittstelle von Farbautonomie und der Realität des Raumes machen (Abb. 5 und 6). Zwischen spiegelnd transparentem (Nutz-)Objekt und abstraktem Bild machen sie in ganz unterschiedlicher Weise den Betrachter selbst zum Teil ihrer künstlerischen Setzung.

Vielleicht die pointierteste künstlerische Formulierung dieser ästhetischen Ambivalenz zwischen Affirmation und kritischer Reflexion der Moderne findet sich in den Installationen Jessica Stockholders. Schon in einer ihrer frühesten Arbeiten *Installation in My Father's Backyard* (Abb. 7) wird mit minimalem Inventar ein komplexes, zwischen Abstrakt-Monochromem und Subjektiv-Privatem, zwischen Bild und Raum angesiedeltes Beziehungsgeflecht hergestellt. Als – material monochromer – Hintergrund und dunkel geheimnisvoller Resonanzboden dient hier die väterliche Garage, von der aus sich ein blauer Schatten über das Grün der Wiese zieht und auf deren Dach und Holzwand wenige Gegenstände – unter anderem eine rot bemalte Matratze und eine violette Tür – angebracht sind. Neben den zurückhaltend orchestrierten monochromen Farbakzenten ist es der fast indirekte Blick in die Privatsphäre Stockholders, der zwischen der väterlichen Garage und dem Rot der Matratze den Betrachter in seinen Bann zieht. Ein Moment der poetischen Offenheit und biografischen Entäußerung, der zugleich – oder besser: zuerst – als Fügung abstrakter Farbflächen gelesen werden kann: »... Stockholder's is an art that synthesizes or at least conjoins what might be called allegorical and abstractionist (>formalist<) modes.«¹⁰ Die raumfüllenden Installationen Stockholders (Abb. 8) verbindet auch in

10. Barry Schwabsky:
The Magic of Sobriety, in:
ders., Jessica Stockholder,
London 1995, S. 57.



Abb. 5
 Christoph Rütimann:
 2 Hinterglasmalereien, 1995,
 330 x 240 x 1,6 cm.
 Foto: Archiv des Autors.

den folgenden Jahren in ihrem barocken Überschwang auf den ersten Blick nur wenig mit den reduzierten Bildstrukturen der Moderne und trotzdem ist es immer wieder die – bewusst nicht mehr ganz – reine, monochrome Farbe in ihrer Qualität als autonome, selbstreferenzielle Oberfläche, die in Acryl oder Öl, die in Form von Stoffen oder Zitrusfrüchten die Vielstimmigkeit der Materialien und Assoziationen transzendiert und als ästhetische Setzung erst ermöglicht. Die hier beschriebene, höchst heterogene Künstlergeneration bedient sich aus der reichhaltigen Konkursmasse der immer noch äußerst lebendigen modernen Malerei und kümmert sich um deren Rhetorik zwischen Autonomie und Purismus nur in soweit, als im Nebeneinander von malerischem Idealismus und realer Alltäglichkeit eine produktive Spannung spürbar wird: ein in alle Richtungen ausufernder Fundus aus Körper und Welt, aus Subjektivität und Vergänglichkeit, in dem das Ende der Malerei und jene immer wiederkehrenden ›Letzten Bil-

Abb. 6
 Liam Gillick:
 Report Screen, 1999,
 anodisiertes Aluminium und
 Plexiglas, Kunsthaus Glarus.
 Foto: Archiv des Autors.

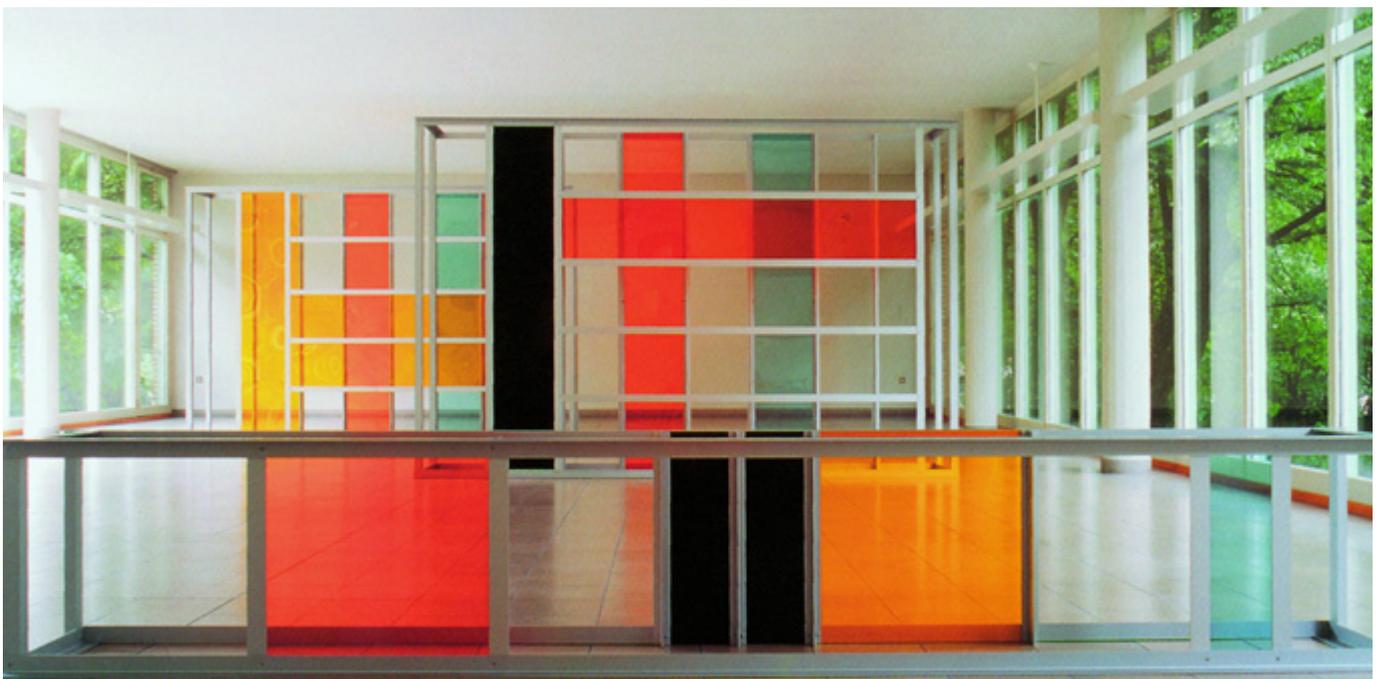




Abb. 7

Jessica Stockholder: *Installation in My Father's Backyard*, 1983, Schranktür, Matratze, blau bemaltes Gras.

Foto: Archiv des Autors.

Abb. 8

Jessica Stockholder: *Flower Dusted Prosies*, 1992, Mixed Media, 774 x 252 x 256 cm, American Fine Arts, New York.

Foto: Archiv des Autors.

Die Rückkehr der Avantgarden

Wie ein malerischer ›basso continuo‹ halten sich Moderne und Modernismus in der Kunst der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts. Von Malewitsch zu Newman, Klein, Robert Ryman oder Gerhard Merz zieht sich die Spur der Monochromie, die sich mehr oder weniger explizit, bewusst oder unbewusst auf die Tradition der Moderne bezieht und ohne sie nicht denkbar wäre. Parallel zu dieser Reihe Letzter (respektive ultimativ reduzierter) Bilder und letztlich untrennbar mit ihr verbunden wird immer wieder von neuem der Ausstieg aus dem Bild geprobt.

Dem russischen Suprematismus, das heißt Malewitschs gegenstandslosem »Realismus in der Malerei«,¹¹ antwortet das schon erwähnte monochrome Triptychon Rodtschenkos mit einer ähnlich radikalen Wendung, wie vier Jahrzehnte später Frank Stella auf die formalistischen Farbfelder der ›New York School‹ reagieren wird: Die Frage nach der Realität im Bild wird beim Wort genommen und die beiden Pole drohen in eins zu fallen, wenn sich Malerei und Bild vollkommen auf sich selbst zurückziehen. Farbe und Form haben sich derart weit von den repräsentativen Aufgaben der traditionellen Malerei entfernt, dass sie nichts mehr darstellen als ihre eigene Materialität.



Abseits der erstaunlichen Gleichzeitigkeit und der unterschiedlichen gesellschaftlichen, historischen und ideologischen Umstände, die Rodtschenko und Stella, die erste und zweite, die sogenannte ›Neo-Avantgarde‹, voneinander trennen, rückt hier eine ganz andere Frage in den Fokus der Untersuchung: Ist dieses tatsächliche oder vielleicht auch nur behauptete Ende der Malerei gleichbedeutend mit dem Ende der Kunst? Stimmt es, wie Magdalena Dabrowsky im Bezug auf Rodtschenkos Wendung zu Konstruktivismus und Produktivismus schreibt, dass der einzige Ausweg »the

extension into the utilitarian third dimension« war, also die Aufgabe von Malerei und Kunst?¹² Oder gibt es eine andere Antwort auf diese Aporie aus autonomer Malerei und der in letzter Konsequenz daraus resultierenden selbstreferenzielle Dinglichkeit, als jenen »Zusammenbruch der ästhetischen Differenz [...] bei Rodtschenko«¹³, in dessen Folge er die Kunst und Malerei zugunsten des Industrie-Objektes aufgeben muss, da er mit seinen monochromen Tafeln nichts anderes mehr zeigen konnte als das materiale Relief der Farboberflächen (*Abb. 9*).

Als erster zieht Stella als Wegbereiter der Minimal Art die Konsequenz aus diesem unauflösbaren Gegensatz: indem er ihn nicht auflöst, sondern im Kontext der Neo-Avantgarde eine ästhetische Formulierung findet, die selbstreferenzielles Bild und Öffnung auf ein reales Außen zugleich sein kann. Seine Streifenbilder konstatieren einzig das formale Grundgerüst sei-



11. Kasimir Malewitsch, Vom Kubismus und Futurismus zum Suprematismus, zit. nach: Harrison/Wood, Kunsttheorie im 20. Jahrhundert, Ostfildern 1998, S. 215.

12. Magdalena Dabrowsky: Aleksandr Rodchenko: Innovation and Experiment, in: Aleksandr Rodtschenko, New York 1999, S. 44.

13. Johannes Meinhardt: Ende der Malerei und Malerei nach dem Ende der Malerei, Ostfildern 1997, S. 114.

Abb. 9
Alexander Rodtschenko:
Reine Rote Farbe. Reine
Gelbe Farbe. Reine Blaue
Farbe, 1918
Öl auf Leinwand,
je 62,5 x 52,7 cm.
Foto: Archiv des Autors.

ner Bilder und wenden sich zugleich nach außen, indem dieselbe formale Struktur eine Dynamik erzeugt, die über die Leinwand hinaus in den Raum des Betrachters übergreift (*Abb. 10*). Der scheinbar unvereinbare Gegensatz von Autonomie und Realität, wie er als ästhetische Differenz die erste Avantgarde zwischen Dada, Duchamp, Malewitsch und Mondrian prägte, wird hier zum produktiven Element einer Kunst, die das zwiespältige Erbe der Moderne zwischen ›Ready made‹ und Autonomie ernst nimmt und zum Ferment eines erweiterten Kunstbegriffs werden lässt.

Die Sukzession von erster und zweiter Avantgarde wird so zum ›Projekt Moderne‹, dessen Anliegen 1920 ebenso wie 1960 das Ausloten jener ästhetischen Ambivalenz unter sich wandelnden gesellschaftlichen und ästhetischen Konditionen war. Womit der Begriff der Neo-Avantgarde und insgesamt die gerade in den neunziger Jahren wieder aufkeimende Avantgarde-Diskussion eine völlig neue Ausrichtung erfährt. Sie wird zum potenziell unabschließbaren Prozess: »[...] historical and neo-avant-gardes are constituted in a similar way, as continual process [...] of reconstructed past and anticipated future – in short, in a deferred action that throws over any simple scheme of [...] origin and repetition.«¹⁴ Ein kontinuierliches, stetig sich wandelndes ›Projekt Moderne‹ also, in das sich nahtlos auch die hier vorgestellte Künstlergeneration einbinden lässt. Der etwa in der Minimal Art unterschwellig vorhandene Formalismus, die Herleitung jener ›Specific objects‹ aus dem formalistischen Repertoire der Kunst Newmans und Mark Rothkos, die Doppelnatur also jener stereometrischen Körper als autonome, selbstreferenziell in sich ruhende Objekte und als zugleich von

14. Hal Foster, What's Neo about the Neo-Avantgarde, in: Buskirk/Nixon: The Duchamp effect, Boston 1996, S. 30.

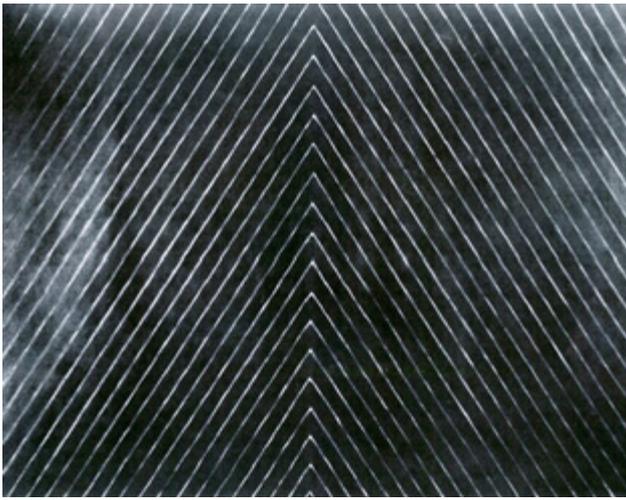


Abb. 10
Frank Stella: *Point Pines*,
Emailfarbe auf Leinwand,
1959, 215 x 277 cm.
Foto: Archiv des Autors.

Raum, Wahrnehmung und Betrachter abhängige Kunstwerke wird in der Kunst der Neunziger wieder aufgenommen (Abb. 11). Nun allerdings als offen zu Tage tretende und inhaltlich thematisierte kreative Ambivalenz in den Installationen Stockholders, den Raumteilern Gillicks oder den Buchobjekten Wüthrichs.

Ausblick: ›Moderne‹ und ›Kunst als Dienstleistung‹

Kehren wir nun noch einmal an den Ausgangspunkt dieser Überlegungen zur Rolle der Moderne in ihrem eigenen ›Fin de Siècle‹ zurück, so zeigt sich einerseits, dass Weibels Modell einer sich kontinuierlich über verschiedene Stadien entwickelnden modernen Kunst

gerade außerhalb der von ihm favorisierten Netzkunst als höchst sinnstiftend entpuppt. Sein Modell moderner Kunst zwischen Auflehnung, Kritik und Synthese lässt sich ohne weiteres auf die hier beschriebene Entwicklung der Kunst von Rodtschenko über Stella bis Heilmann, Stockholder oder Zoderer und deren ambivalentem Verhältnis zu Realität und Autonomie anwenden. Und trotzdem scheint es noch einmal von Interesse, auf die Ausführungen Weibels zurückzukommen. Signifikativ für seine ›Zweite Moderne‹ ist der Aspekt der Interaktivität sowie, damit verbunden, die Rolle des Betrachters: »Aus dieser [postmodernen] Funktion der Selbstbetrachtung der Moderne ist die Kritik der Postmoderne erwachsen, und [...] aus der Beobachtung der Selbstbeobachtung der Moderne [...] ist die Zweite Moderne hervorgegangen.«¹⁵ Warum nun aber die Interaktivität in diesem System von Beobachtung und Selbstbeobachtung einen, wie schon erwähnt, kategorialen, ›Moderne‹ und ›Zweite Moderne‹ voneinander scheidenden Bruch darstellen soll, mag auch hier noch nicht einzu-leuchten. Könnte doch im Gegenteil gerade die Interaktivität, die Aktivierung des nun nicht mehr passiven Betrachters, wie wir sie seit der Minimal Art beobachten können, zum Kontinuität stiftenden Aspekt des ›Projekts Moderne‹ werden.

Eine letzte, wiederum einen gänzlich anderen Blickwinkel wählende Annäherung an die vielschichtige Frage nach der Präsenz der Moderne am

Ende des 20. Jahrhunderts mag hier weitere – wenn auch kaum abschließende oder endgültige – Klärung bringen: Der seit den siebziger Jahren in höchst unterschiedlichen Kontexten zwischen Kunstkritik und Galerie, zwischen Konzeptkunst und Performance engagierte Dan Graham (*1942) wurde verschiedentlich als der Künstler des ausgehenden 20. Jahrhunderts genannt, der paradigmatisch für die Kunst der Postmoderne eintreten kann. So beschreibt etwa Rainer Metzger die Pavillons Grahams als »Paradebeispiele für eine Kunst in der Postmoderne [...] Sie sind Kunst jenseits der Gattungen und bestätigen gleichzeitig jede einzelne dieser Gattungen, indem sie sie sich anverwandeln.«¹⁶ Graham rekurriert mit



Abb. 11
Donald Judd: o. T.,
anodisiertes Aluminium und
Plexiglas, 1969,
83,8 x 172,7 x 122 cm.
Foto: Archiv des Autors.

einem Repertoire formal äußerst vielfältiger Glaspavillons, beginnend mit den späten siebziger und verstärkt in den neunziger Jahren, souverän auf die formalen wie inhaltlichen Vorgaben der Moderne (Abb. 12). Die utopischen Architektorentwürfe Mies van der Rohes und ihr Scheitern sind für seine Kunst ebenso von Relevanz wie das strenge formale Repertoire der Minimal Art, das von ihm allerdings in neuartiger Weise, als »subjektivierte Minimal Art«¹⁷ interpretiert wird. Die Pavillons aktivieren Raum und Betrachter durch ihre halb spiegelnden, halb transparenten Glasscheiben ebenso wie sie ihn zum sich selbst und Andere Beobachtenden machen. Sie definieren somit das eben nur semitransparente Glas – auch Spionglas genannt – als ästhetisch und soziale Abgrenzung, die neben Kommunikation auch totalitäre Überwachung konnotiert. Vor allem aber thematisieren sie auf eine spielerisch beiläufige Weise die »Betrachter als eine soziale Gruppe, als Publikum und Individuen zugleich«¹⁸ und integrieren somit höchst unterschiedliche, eigentlich widersprüchliche Implikationen. Soziale Interaktion und Kommunikation werden zum integralen Aspekt einer künstlerischen Setzung, die sich konsequent auf ein reduziertes Material- und Formspektrum beschränkt. Im Kontext dieser Untersuchung belegen die Pavillons Grahams auf überzeugende Weise, dass die widersprüchliche Kontinuität der Moderne am Ende ihres Jahrhunderts keineswegs nur in Form von Monochromie und malerischer Abstraktion beschrieben werden kann, sondern sich schon längst aus dieser engen formalistischen Umgrenzung befreit hat.

Und es ist insbesondere der Begriff der Interaktivität, der Weibel noch als Inbegriff der Netzkunst der »Zweiten Moderne« diente, der sich hier aus dem formalen Repertoire der Moderne herleiten lässt: Die »a priori« ab-

15. Weibel, Probleme der Moderne, op. cit., S. 38.

16. Rainer Metzger, Kunst in der Postmoderne: Dan Graham, Köln 1996, S. 160.

17. Dan Graham im Gespräch mit M. Köttering und R. Nachtigäller, in: neue bildende kunst, Berlin, 2/97, S. 52.

18. Ebd.

Abb. 12
Dan Graham: Two-way Mirror
Cylinder inside Cube and
Video Salon, 1981/1991,
Stahl, Einwegspiegelglas, Holz-
planken,
260 x 1100 x 1100 cm,
Dia Center for the Arts,
New York.
Foto: Archiv des Autors.



strakten Pavillonskulpturen weiten sich im Prozess der Betrachtung, indem sie sich den Betrachter sowie seine Umgebung aneignen ohne jemals im Sinne der sechziger Jahre ortsspezifisch zu sein. Der Betrachter wird als anamorphotisches Spiegelbild in den konvexen und konkaven Spiegelformen selbst zum Teil der Installation, die zwischen Autonomie und der Lebensrealität der Betrachter unerschöpfliche Möglichkeiten der Interaktion mit dem verspiegelten Pavillon und den anderen Betrachtern entfaltet. Die Pavillons Grahams werden so zum exemplarischen Fall einer »Kunst als Dienstleistung«, die wesentlich die aktuelle Kunstdiskussion bestimmt. Von neuem wird hier nach der Relevanz der Kunst im alltäglichen und gesellschaftlichen Kontext gefragt: Der Betrachter ist nun nicht mehr nur einfach aktiver oder in irgendeiner Form involvierter Betrachter, sondern Nutzer eines Dienstleistungsangebots, das vom Genuss einer Fußmassage bis zum Verzehr einer bereitgestellten Mahlzeit oder dem Entspannen in einer eigens eingerichteten Ruhezone reichen kann. Noch einmal und definitiv zum letzten Mal im 20. Jahrhundert kreuzen sich Kunst und Leben, um auf den Bereich des Außerkünstlerischen (welt)verbessernd einzuwirken. Die Gefahr ist allerdings wie im Falle der konstruktivistischen Utopien Rodtschenkos, dass die Kunst zugunsten von Realität und Leben ins Hintertreffen gerät, dass also die hier als zentral erachtete moderne Kategorie der ästhetischen Differenz aufgelöst wird, um den Kontext von Kunst und Ästhetik nun endgültig hinter sich zu lassen. Doch gerade an dieser neuerlichen Engführung der ästhetischen Differenz bezieht in den verspiegelten Pavillons Grahams die Kunst des ausgehenden Jahrhunderts Stellung zum Erbe und zur Bedeutung der Moderne: Die Öffnung für das Außen, zu Welt, Raum und Betrachter, wird erst möglich vor dem Hintergrund und in einer symbiotischen Verbindung mit einer autonomen, sich auf die Möglichkeiten des eigenen Mediums besinnenden Setzung. Grahams »subjektivierte Minimal Art«, sein bewusster Rekurs auf die Ambivalenz der Moderne zwischen Utopie und Totalitarismus machen eine soziale Dimension sichtbar, die etwa im puristischen Formalismus der Minimal Art zurecht vermisst wurde.

Die im Nebeneinander von Grahams Pavillons und Stockholders Installationen nur zögerlich Konturen gewinnende Kunst, in deren Kontext die »Kunst als Dienstleistung« nur einen Spezialfall darstellt, bekennt sich im selbstbewussten Rückbezug auf die Moderne in ihrem Zwiespalt zwischen Ästhetik und sozialem Engagement bewusst zu einer im weitesten Sinne sozial relevanten Funktion. Sie kann sich dabei eines formalen Vokabulars der Moderne bedienen, ohne Gefahr zu laufen, sich in purem Formalismus zu erschöpfen, weil sie deren subjektivierende Verunreinigungen und ideologische Korruption auf ihrer formalen Oberfläche trägt. Die hier vorgestellten künstlerischen Setzungen synthetisieren Affirmation und Kritik der Moderne, Utopie und Scheitern der Kunst des 20. Jahrhunderts in einer prekären Balance von künstlerischer Autonomie und sozialer Öffentlichkeit, die diese künstlerischen Interventionen davor bewahren, sich in Funktion oder Dienstleistung, in inhaltsleerem Formalismus oder autarker Selbstbezüglichkeit aufzulösen.

Richard Serra,
Zeichnungen, Ausst. Kat.,
Bern 1990.

Jessica Stockholder,
Ausst. Kat., London 1995.

Rainer Metzger,
Kunst in der Postmoderne:
Dan Graham, Köln 1996.

Heinrich Klotz (Hrsg.),
Die Zweite Moderne: eine
Diagnose der Gegenwart,
München 1996.

Johannes Meinhardt,
Ende der Malerei und Malerei
nach dem Ende der Malerei,
Ostfildern 1997.

Charles Harrison, Paul Wood,
Kunsttheorie im 20. Jahr-
hundert, Ostfildern 1998.

Alexandr Rodtschenko,
Ausst. Kat., New York 1999.

Peter Weibel,
net_condition (Kurzführer zur
gleichnamigen Ausstellung),
ZKM Karlsruhe 1999.

Mary Heilmann,
Little 9x9 (1973) Blue Room
(1997), Köln 2000.