

Meister der Leuchstoffröhren – Wie Dan Flavin zu seinem Stil kam

Am 25. Mai 1963 schuf Dan Flavin *The diagonal of personal ecstasy*, indem er eine Leuchstoffröhre in einem 45 Grad-Winkel an der Wand seines Ateliers befestigte (Abb.1). Unter dem nüchterneren Titel *The diagonal of May 25, 1963 (to Robert Rosenblum)* wurde diese Arbeit im kommenden Jahr bereits in drei Ausstellungen gezeigt, erhielt einige verwirrende, um Worte und Sinn ringende Besprechungen und wurde zum Grundstein einer steilen Künstlerkarriere: Binnen weniger Jahre avancierte Flavin zum international gefragten ‚Lichtkünstler‘.¹ Seine Objekte und Installationen mit industriell gefertigten Leuchstoffröhren leuchteten mittlerweile zahlreiche Räume und unterschiedlichste Architektur aus. Die reduktionistische Betrachtungsweise von Flavins Arbeiten, die sich an diese Bezeichnung knüpft, wurde von sämtlichen Akteuren des Kunstbetriebes innert Kürze bereitwillig adaptiert, seine Themen mit den Begriffen Licht, Raum und Architektur abschliessend und für alle Arbeiten gültig festgelegt. Der Prozess der Anerkennung ist gekennzeichnet durch eine Vereindeutigung des Interpretationsrasters, in dem Flavins Hinweise auf den Charakter des Kunstobjektes als „modern technological fetish“², sein Austausch mit dem Minimalismus und seine Rezeption in dessen Rahmen oder die – von ihm selbst im Zusammenhang mit *The diagonal of personal ecstasy* in Anspruch genommene – Ironie seiner Geste zunehmend aus der Auslegung verschwinden. Zurück bleibt nach alledem eine Würdigung anhand von Stilmerkmalen, die, eines spezifisch zeitlichen und sozialen Kontextes enthoben, lediglich eine formalästhetische Weiterentwicklung erfuhren und damit die kunstkritischen Kategorien der Moderne fortschreibt.

Die Eindeutigkeit ist bemerkenswert insofern, als dass der, von zahlreichen Künstlern der sechziger Jahre beabsichtigte Bruch mit der Moderne, in der kritischen Beurteilung nach und nach verloren ging. Dies umso mehr, als dass in den Anfängen von Flavins Schaffen mit Leuchstoffröhren die Kritik und auch der Künstler selbst in unterschiedlichsten Textformaten um die Bedeutung seiner Produktion rangen. Unterschiedliche Akteure des Kunstbetriebes

¹ Diese Bezeichnung habe ich abgeleitet aus der im deutschen Sprachraum häufig verwendeten Beschreibung von Flavins Werk als Lichtkunst. So etwa bei J. Fiona Ragheb, ‚Situationen und Orte‘, in: *Dan Flavin. Die Architektur des Lichts*, Ausstellungskatalog der Deutschen Guggenheim Berlin, 1999/2000, Ostfildern-Ruit: Hatje-Cantz, 1999, S. 11, bei Monika Wagner, *Das Material der Kunst. Eine andere Geschichte der Moderne*, München: Beck, 2002, S. 259-269, und im Titel der Ausstellung ‚Lichtkunst aus Kunstlicht‘ des Zentrums für Kunst und Medientechnologie, Karlsruhe, 15. November 2005 – 6. August 2006.

² Dan Flavin ‚in daylight or cool white. A biographical sketch‘, *Artforum*, 1965, reproduziert in: *Dan Flavin*, Katalog der Ausstellung in der National Gallery of Canada in Ottawa, 1969, S. 19.

haben sich in der Folge an der Herausbildung der Interpretation beteiligt, allerdings ohne dass dabei der Status, die Funktion oder institutionelle Anbindung der Sprechenden reflektiert worden wäre. Auf bildinhaltliche Debatten fokussiert hat das kunsthistorische Fachpersonal der Gegenwart Kriterien etabliert, die letztlich den Interessen von Galeristen und Kritikern folgen. Die Kunstgeschichte ihrerseits vermochte es nicht ein adäquates analytisches Instrumentarium zu entwickeln und hat dieses Interpretationsraster unkritisch reproduziert.

Die im Folgenden gegebene Analyse des Anerkennungsprozesses von Flavins frühen Arbeiten wird zeigen, dass dem Element Licht in den ersten Arbeiten kein eigenständiger Status zuerkannt werden kann, sondern dass es vielmehr als Mittel zum Zweck einer kritischen Betrachtung gesellschaftlicher Fetischobjekte in die Arbeit des Künstlers eingegangen war. Die ersten öffentlichen Präsentationen von Flavins Objekten legen die Folgerung nahe, dass seine Galerien mit ihrer auf das Thema Licht konzentrierten Titelgebung ein eingängiges und marktstrategisch gut positionierbares Label zu produzieren versuchten. Wie sich dieses Label, trotz anfänglicher Vorbehalte, sowohl bei der Kunstkritik als auch den Ausstellungsmachern und schliesslich in der Kunstgeschichte durchgesetzt hat, zeigt der vorliegende Aufsatz. Exemplarisch werden dabei Probleme und Aufgaben einer kunstwissenschaftlichen Bearbeitung von Gegenwartskunst aufgezeigt, deren Akteure nicht nur im System der Kunst, sondern auch demjenigen der Wissenschaft Werte schaffen.

(1) Ikonen, 1961-63

Im Jahr 1961 entstanden Flavins erste Arbeiten mit Lichtquellen. Sie wurden vom Künstler durch den Titel *Icon* zu einer gemeinsamen Werkgruppe zusammengefasst und von eins bis acht chronologisch durchnummeriert. *Icon I (the heart) (to the light of Sean McGovern which blesses everyone)*, 1961-1962, besteht aus zwei zusammengefügt Elementen: einer viereckigen, glatt rot gestrichenen Holzfaserplatte und der an der Oberseite auf einer rechteckigen metallenen Vorrichtung angebrachten, rot leuchtenden Neonröhre vom Standardtyp GE F20T12-R. (Abb.2)³ Es handelt sich hier um Flavins ersten Einsatz einer Leuchtstoffröhre. Das Grössenverhältnis des Bildgrunds zum Leuchtkörper und dessen eher schwache Leuchtkraft lassen letzteren als Begleitobjekt der glatt gestrichenen Fläche erscheinen; auch die prominente Aufstellung am oberen Bildrand ändert daran nichts: Die

³ Die Typenbezeichnung der Leuchtstoffröhre hat Flavin auf einem hinten auf der Holzfaserplatte angeklebten Papier nebst weiteren technischen Angaben und seiner Signatur vermerkt. *Dan Flavin. The Complete Lights, 1961-1996*, Katalog der Ausstellung in der National Gallery in Washington, dem Modern Art Museum in Fort Worth und dem Museum of Contemporary Art in Chicago, hrsg. von Michael Govan und Tiffany Bell, New York: Dia Art Foundation; New Haven, London: Yale University Press, 2004, S. 211.

Neonröhre scheint zur Beleuchtung der Platte zu dienen, die rote Farbe der beiden Elemente korrespondiert als simpler Symbolverweis mit dem ersten Untertitel der Arbeit *the heart*.

Die sieben, in den zwei darauf folgenden Jahren entworfenen *Icons* weisen jeweils dieselben Bestandteile auf: einen viereckigen, glatt bestrichenen Bildgrund mit einem oder mehreren seitlich angebrachten Leuchtkörpern. Unterschiede bestehen hinsichtlich der Farbe der Platte und in der Art der Zusammenstellung der einzelnen Elemente. Im Fall von *Icon II (the mystery) (to John Reeves)* ist die Holzfaserplatte ockerfarbig gehalten; der an der oberen Seite angebrachte Leuchtkörper besteht aus einer einfachen Glühbirne, die dunkelgelb leuchtet. In *Icon III (blood) (the blood of a martyr)* von 1962 dominiert erneut die Farbe rot. Der Bildgrund wird aber hier von einer oben angebrachten Glühbirne und einer an der gegenüberliegenden Kante befestigten roten Neonröhre flankiert. Die nachfolgenden Ikonen differieren einzig hinsichtlich der Menge der hinzugefügten Lichtquellen, deren Anbringungsort und der die Arbeiten begleitenden, teils recht ausführlichen Widmungen.

Bedeutsam wurden die *Icons* wegen des hier erstmals in Flavins Werk auftretenden Gebrauchs von elektronischen Lichtquellen, die in der Folge zu seinem Markenzeichen werden sollten. Sie markieren den Abschluss seines Frühwerks, das abstrahierende Aquarelle, Kohlezeichnungen und einige wenige skulpturale Objekte umfasste und in der Folge fast vollständig aus dem Gesichtsfeld der Kunstgeschichtsschreibung verschwand.⁴ Einzig der Flavin-Spezialist Michael Govan rekurriert in seiner Analyse der *Icons* auf zwei frühe skulpturale Arbeiten, in denen Flavin Glühbirnen verwendet hat und deren eine mit der Betitelung *East New York Shrine* (Abb.3) – genau wie die *Icons* – eine religiöse Anspielung beinhaltet. Daraus entwickelt Govan seine Interpretation, nach der sowohl die *Icons* als auch der *Shrine* Flavins komplexes und gleichsam verspieltes Verhältnis zur Religion, dem seine strenge katholische Erziehung zu Grunde liege, wiedergeben.⁵ Bestätigt sieht Govan diese Auslegung durch Äusserungen von Flavin selbst, in denen dieser seine Faszination für byzantinische Ikonen preisgibt und deren Magie als Vorbild für seine *Icons* benennt.⁶ Dass

⁴ Im ersten umfassenden Werkkatalog, der seine Ausstellungen in der National Gallery of Canada in Ottawa, später in der Art Gallery in Vancouver im Jahre 1969 begleitete, sind die erwähnten frühen Arbeiten vollständig aufgeführt; vgl. Flavin 1969 (wie Anm.2). In allen darauf folgenden Katalogen, ebenso wie in allgemeinen Abhandlungen über die Minimal Art, als einer von deren Protagonisten er verstanden wird, fehlen Hinweise auf diese Arbeiten vollständig. Vgl. *Kunsthalle Basel, fünf Installationen in fluoreszierendem Licht von Dan Flavin*, Katalog der Ausstellung in der Kunsthalle Basel, Basel: Kunsthalle, 1975; *Neue Anwendungen fluoreszierenden Lichts mit Diagrammen, Zeichnungen und Drucken von Dan Flavin*, Katalog der Ausstellung in der staatlichen Kunsthalle Baden-Baden, Baden-Baden: Staatliche Kunsthalle, 1989; Govan/Bell 2004 (wie Anm.3); ferner James Meyers Grundlagenwerk zum Minimalismus, James Meyer, *Minimalism. Art and Polemics in the Sixties*, New Haven, London: James Meyer, 2001.

⁵ Govan/Bell 2004 (wie Anm.3), S. 28/29.

⁶ „The icon had that magical presiding presence which I have tried to realize in my own icons.“ Flavin zitiert in: Govan/Bell 2004 (wie Anm.3), S. 29.

Flavin sich allerdings über die Art und Weise der Bezugnahme auf die religiösen Kultbilder nicht ganz im Klaren war, wird im Verlauf seiner Selbstausslegung offenkundig: „But my icons differ from a Byzantine Christ held in majesty; they are dumb – anonymous and inglorious. My icons do not raise up the blessed savior in elaborate cathedrals, they are constructed concentrations celebrating barren rooms.“⁷ Weder die Funktion der Ikone als Andachtsbild noch der erhabene Kontext finden sich in den *Icons* adaptiert; lediglich die Widmungen verweisen auf verehrungswürdige Person. So ungeklärt Flavins Bezugnahme auf die Heiligenbilder bleibt, so wenig ist es aber andererseits einsichtig, die *Icons* als individualpsychologische Vergangenheitsbewältigung oder lediglich als Frühform der späteren „Lichtkunst“ zu kategorisieren, wie es die Rezeption vorschlägt. Zu offensichtlich wurden die Arbeiten zunächst als Kommentare auf künstlerische Problemstellungen der sechziger Jahre konzipiert, und zwar in formaler ebenso wie in inhaltlicher Hinsicht.

In allen acht *Icons* experimentiert Flavin mit der Kombination eines monochromen Bildgrundes und eines elektronischen Leuchtkörpers, den er jeweils mit einer einigermaßen aufwändigen und gut sichtbaren Installation an der Platte anbrachte, ohne auf eine Verschmelzung der beiden Elemente abzielen. Viel eher stehen die einzelnen Körper in einem sich gegenseitig kommentierenden Verhältnis. Dabei rücken nicht nur, wie bereits erwähnt, wegen der Größenverhältnisse der einzelnen Teile die Holzfasertafeln ins Zentrum. Das einfarbig, konturlos bemalte und gleich einem Tafelgemälde an die Wand montierte Viereck spielt auf die zweidimensionale Leinwand als prototypischen Träger künstlerischer Debatten an, wie sie seit gut einem Jahrzehnt die amerikanische Kunstszene dominierten. Das Versprechen der Bildfläche, wie es der abstrakte Expressionismus und seine Verfechter zelebrierten, war omnipräsent.⁸ Flavins Auseinandersetzung mit den Künstlern dieser Kunstrichtung ist unter anderem in einem Radiointerview aus dem Jahre 1965 dokumentiert, das er zusammen mit Donald Judd und Frank Stella bestritten hat, sowie in einer autobiographischen Skizze belegt, publiziert im selben Jahr in der Zeitschrift *Artforum*.⁹ An der bereits seit den späten fünfziger Jahren von einer jüngeren Generation amerikanischer Maler betriebenen Dekonstruktion des illusionistischen Gehaltes der Flachbildmalerei haben sich auch Künstlerkollegen von Flavin beteiligt. Robert Rauschenbergs *Gold Paintings* von

⁷ Zitiert bei Govan/Bell 2004, (Anm.3), S. 29.

⁸ Vgl. dazu etwa Ann Eden Gibson, *Abstract expressionism: other politics*, New Haven: Yale University Press, 1997.

⁹ Das Interview mit den drei Künstlern führte Bruce Glaser unter dem Titel ‚New Nihilism or New Art?‘. Es wurde auf der amerikanischen Station WBAL-FM im Februar 1964 übertragen und zwei Jahre später, von Lucy Lippard ediert, als Text in der Zeitschrift *ARTnews* publiziert. Es findet sich zudem als Reprint in Gregory Battcock bereits 1968 herausgegebenen Textsammlung *Minimal Art: a critical anthology*. Der

1953 und Robert Rymans Farbfeldexperimente der 1960er Jahre stellten Angriffe auf den glatten, zur kontemplativen Versenkung einladenden Malgrund dar. Diese Positionen beschreiben das künstlerische Umfeld, in dem Flavin seine *Icons* entwarf und in die Öffentlichkeit trug.

Anders als bei Rauschenberg und Ryman sind es aber nicht die formalästhetischen Eigenheiten der zweidimensionalen Bildfläche, die Flavin zum eigentlichen Gegenstand seiner künstlerischen Arbeit macht. Flavins Bildträger schliessen viel mehr an die Dominanz dieser Auseinandersetzungen an, ohne durch ihre spezifische Ausgestaltung dazu einen Beitrag zu leisten. Vielmehr ist es gerade der prominente Status der bemalten Leinwand, den der Künstler durch Hinzufügen der Beleuchtung und der Betitelung als Ikone zum Thema seiner Arbeiten macht.¹⁰ Die Malfläche, so die These Flavins, ist ein Objekt, das durch den Kunstbetrieb und dessen Akteure in religiöse Sphären gehoben wurde. Das Licht dient als Metapher für die spirituelle Erleuchtung, die der zweidimensionale Bildgrund seinen Verehrern zu versprechen scheint.

Dennoch wurde die Ausstellung in der Kaymar Gallery, in der die *Icons* 1964 erstmals zu sehen waren, unter dem Titel ‚some light‘ präsentiert (Abb.4).¹¹ Ausschlaggebend für die Wahl dieses Titels waren wohl einige nebst den *Icons* gezeigten Arbeiten, in denen die Leuchtstoffröhren ohne Anbindung an einen Bildträger präsentiert wurden.¹² Die Fokussierung auf das Thema Licht wurde zusätzlich durch die ebenfalls in der Galerie präsentierten, so genannten Diagramme unterstrichen. Damit bezeichnete Flavin Skizzen, auf denen er mit exakten Strichen die Kompositionen der Leuchtstoffröhren wie auf einem Installationsplan vorzeichnete. Noch in demselben Jahr hatte Flavin in der New Yorker Green Gallery eine weitere Einzelausstellung, deren Titel ‚fluorescent light‘ das Programm der gezeigten Arbeiten präzisierend beschreibt. Die sachliche Bezeichnung korrespondiert jedoch kaum mit Flavins im Folgejahr in der Zeitschrift *Artforum* publizierten Beschreibung seiner Interessen am industriell gefertigten Gegenstand: „The ‚diagonal‘, in the possible extent of its dissemination as common light repeated effulgently across anybody’s wall, had potential for

autobiographische Text wurde nach seinem Erstabdruck in *Artforum* mehrfach in Katalogen und Übersichtswerken zur Minimal Art abgedruckt, etwa in Stemmerich 2001 (wie Anm.2), S. 162-171.

¹⁰ 1965 bezeichnete Flavin selbst den Bildgrund, den er an den Anfang seiner Überlegungen stellte als „Ikone“ (Anführungszeichen nach dem Original): „I had to start from that blank, almost featureless, square-fronted construction with obvious electric light which could become my standard yet variable emblem – the ‚icon“.“ Dan Flavin ‚in daylight or cool white. A biographical sketch‘, *Artforum*, 1965, reproduziert in: Flavin 1969 (wie Anm.2), S. 18.

¹¹ Ob der Titel auf eine Entscheidung des Künstlers oder des Ausstellungsmachers zurückzuführen ist, ist nicht mehr nachvollziehbar.

¹² Bereits vor der Präsentation in der Kaymar Gallery waren die isolierten Leuchtstoffröhren in demselben Jahr in weiteren Gruppenausstellungen zu sehen, so etwa im Wadsworth Atheneum in Hartford in der Ausstellung mit dem Titel ‚Black, White and Grey. Vgl. Dan Flavin 1969 (wie Anm.2).

becoming a modern technological fetish.“¹³ Demnach scheint Flavin weniger die ästhetische Qualität des fluoreszierenden Lichts als der Kultstatus des Gegenstandes beachtenswert, so wie es bereits in den *Icons* weniger um Licht als um die damit vorgeführte Hypostasierung der kultischen Verehrung des Malgrundes durch seine Zeitgenossen ging.

Doch die Leuchtstoffröhre als künstlerisches Konzept erwies sich als effizient und durchsetzungsfähig. Nebst zahlreichen Teilnahmen an Gruppenausstellungen hatte Flavin bereits 1965 erneut eine One-man-show in der Ohio State Gallery, und bereits ein Jahr später gelang ihm der Sprung über den Atlantik mit einer Einzelausstellung in der Galerie Rudolf Zwirner in Köln. 1969 widmete die National Gallery of Canada in Ottawa dem Künstler eine umfassende und von einem Katalog begleitete Retrospektive.¹⁴ Und obwohl Flavin schon 1965 seine Arbeitsweise, die gemäss seiner eigenen Formulierung darin bestand, „Streifen von fluoreszierendem Licht in Innenräume zu platzieren“, als „Routine“ bezeichnete,¹⁵ gab er in der Folge nicht deren Produktion, sondern bald darauf lediglich ihre Kommentierung auf.

(2) Lichtzauber und Purismus: Ringen um Bedeutung

Die Kritik verfolgte Flavins Produktion seit Beginn ihrer öffentlichen Zurschaustellung mit grosser Aufmerksamkeit und Verunsicherung.¹⁶ Bereits die Ausstellung ‚Some light‘ in der Kaymar Gallery wurde in verschiedenen amerikanischen Kunstzeitschriften besprochen. Die junge Kunstkritikerin Kim Levin schrieb für *Art News*, Lucy Lippard verfasste eine wohlwollende und doch zwiespältige Kritik für das renommierte Artforum, und Flavins Künstlerkollege Donald Judd übte sich erstmals in einem seiner zahlreichen Vermittlungsversuche dieser Arbeiten im *Arts Magazine*. Trotz offenkundiger Faszination für die Arbeiten Flavins mühten sich Kim Levin oder Lucy Lippard allerdings sichtlich damit ab, Status und Aussage der banal anmutenden Gegenstände zu klären. Dennoch dokumentieren die sehr allgemein ausgerichteten Formulierungen ein Problembewusstsein, das den Arbeiten vorerst vielschichtige Interpretationsmöglichkeiten zuerkennt. So sprach Levin in ihrer kurzen Kritik sowohl den konzeptuellen Charakter („elaborate deliberateness“) und den Kontextbezug („concern with structural possibilities“), als auch die ihres Erachtens in neuer Qualität auftretende transzendente Komponente („a new austere kind of romantic spirit“)

¹³ Dan Flavin ‘in daylight or cool white. A biographical sketch’, *Artforum*, 1965, reproduziert in: *Flavin 1969* (wie Anm.2), S. 19.

¹⁴ *Dan Flavin 1969* (wie Anm.2).

¹⁵ Flavin, Einige weitere Kommentare... Mehr Seiten aus einem spleenigen Tagebuch, reproduziert in: *Stemmerich 1995* (wie Anm.2), S. 174. Erstmal publiziert in: *Artforum*, Dezember 1965.

¹⁶ Als Ausdruck grundlegender Verunsicherung fasst auch der Mitherausgeber der 2004 erschienenen Sammelpublikation der Kritiken zu Flavins Arbeiten, Karsten Schubert, die Tendenz der Meinungen in den

der Leuchtbilder an.¹⁷ Lippard widmete ihre Besprechung hauptsächlich der Bedeutung und Wirkung des Lichtes, das sie anlässlich der Leuchtstoffröhren zu Flavins Medium schlechthin ernennt und dessen „dramatic qualities“ ihr im Zusammenhang mit den *Icons* Anlass war, die „idealized purity“ des allein stehenden Leuchtkörpers aus *The diagonal of personal ecstasy*, 1963 (Abb.1), verschwinden zu sehen.¹⁸ Die Fokussierung auf den Lichtkörper und dessen Ausstrahlung hatte bald eine zunehmend formalästhetische Analyse zur Folge. Dore Ashtons Ausführungen in der Zeitschrift *Studio International*, verfasst anlässlich der ebenfalls 1964 abgehaltenen Einzelausstellung von Flavins Arbeiten in der New Yorker Green Gallery, sind dafür beispielhaft. Die Montage der Leuchtstoffröhren kommentierte Ashton mit Vokabeln, wie sie üblicherweise in der Beschreibung mathematischer Raumverhältnisse verwendet werden („Balance is achieved through calculated asymmetry“), die Form der Lichtwirkung folgt ihr zufolge einem – allerdings in ihrem Text wenig durchsichtig gehaltenen – stilistischen Regelwerk („Rigour in basic form is erased by pulsating light, producing a strange and, in this case compelling effect“), und das Verlangen nach transzendentaler Bedeutung wird in ikonographische Metaphern gepackt („A cold icon or a lunar symbol?“).¹⁹ Im Versuch, der Farbigkeit, der atmosphärischen Ausstrahlung und dem prominenten Status des Lichtes überhaupt habhaft zu werden, bezog die Gilde der Kunstkritiker ihre Terminologie aus dem Fundus modernistischer Kunstkritik, wie sie durch Clement Greenberg und Michael Fried praktiziert und postuliert wurde, und durchsetzte sie lediglich partiell mit neuartigen Elementen wie etwa den Hinweisen auf kontextuelle und konzeptuelle Komponenten in Flavins Arbeiten.²⁰

Eigentümlicherweise bestätigen gerade die zahlreichen Voten und Erläuterungen von Künstlerkollegen den Verdacht, dass die Kunstkritik den Neuerungen in der Kunstproduktion mit einem traditionalistischen Vokabular begegnete. Wiewohl auch sie um ein adäquates Vokabular zur Beurteilung rangen – Judds verzweifelter „but I can’t think of a way to

Rezensionen zusammen. Vgl. Karsten Schubert, ‚Dan Flavin, space explorer‘ in: *it is what it is. Writings on Dan Flavin since 1964*, hrsg. von Karsten Schubert und Paula Feldman, London: Thames & Hudson, 2004, S. 9.

¹⁷ Kim Levin, ‚Reviews and Previews: New names this month‘, in: *Art News*, Vol. 63, No. 1, March 1964, S. 14.

¹⁸ Lucy Lippard, ‚New York‘, in: *Artforum*, Vol. 2, No. 11, May 1964, S. 54.

¹⁹ Dore Ashton, ‚Excavating the Recent Past‘, in: *Studio International*, Vol. 172, No. 880, August 1966, S. 101/102.

²⁰ Die Künstlerin Mary Kelly hat in einem theoretisch fundierten Aufsatz die Krise der modernistischen Kunstkritik angesichts der künstlerischen Praktiken der späten fünfziger und frühen sechziger Jahre dargelegt. „Modernist criticism became particularly precarious when it concerned the installation of creative purposes behind objects which were recalcitrant to such efforts or even, in the case of some conceptual work, absent altogether.“ Die Abwesenheit der kreativen Geste sowie das Ausbleiben illusionistischer Elemente wurden, so beschreibt Kelly, von Vertretern einer modernistischen Kunstkritik wie Greenberg oder Fried an den neuen Praktiken denn auch bemängelt. Mary Kelly, ‚Re-viewing modernist criticism‘, in: *Art after modernism. Rethinking Representation*, hrsg. von Brian Wallis, New York: New Museum of Contemporary Art; Boston: David R. Godine, 1984, S. 87-103.

describe it“ ist dafür beispielhaft²¹ – war ihnen allen die Geste der Ablehnung modernistischer Kriterien eigen. So nimmt Mel Bochner zwar in seiner Besprechung von Flavins Ausstellung in der Green Gallery Bezug auf die Eigenschaft Licht, aber er hält deren Präsenz in der Rezeption nicht nur für überbewertet, sondern sogar für irreführend. Strikt lehnt er jegliche daran anschließende transzendente Überhöhung des Objektes ab und plädiert für die eigenständige Wirkungsmacht des Gegenstandes.²² Donald Judds Ausführungen sind, ähnlich Flavins eigenen Kommentaren zu seinem Werk, als Versuche zu werten, Flavin stellvertretend für die junge New Yorker Kunst der sechziger Jahre ein Interpretationsraster zur Verfügung zu stellen, der diesen ‚spezifischen Objekten‘ einen Ort jenseits der Gattungen Malerei und Skulptur zuzuweisen vermochte.²³ Seine Charakterisierung von Flavins ‚Objekten‘ demonstrieren einerseits das Bestreben, sie frei von jeglichen kunsthistorischen Referenzen zu beschreiben.²⁴ Andererseits scheinen die von ihm vorgeschlagenen Kriterien eher zu einer Beschreibung dessen geeignet, wie sie sich von herkömmlichen ästhetischen Phänomen unterscheiden, als sie selbst zu charakterisieren: „They are things themselves; they are awkward, they are put together bluntly; the materials are considered bluntly – the paint is flat and the lights come that way; the lights are strong and specific.“²⁵ Die in diesem kurzen Definitionsversuch aufgeworfenen, den minimalistischen Purismus von Flavins Werken betonenden Eigenschaften finden sich im kunsthistorischen Diskurs der späten sechziger Jahre wieder, wenn sie von Kritikern wie Greenberg oder Fried dazu verwendet wurden, die künstlerische Belanglosigkeit der Arbeiten zu behaupten. Die von Judd gelobte schiere Faktizität der dreidimensionalen Gegenstände wird von Greenberg als Mangel an „aesthetic

²¹ Donald Judd, ‚In the Galleries‘, in: *Arts Magazine*, Vol. 38, No. 7, April 1964, S. 31.

²² „Flavin does not use light. He abuses it. The light is almost secondary in an awareness of the objects. Of course, the fascination resulting from the gaseous fluorescent glow is undeniable. But any attempt to posit the objects with a transcendent nature is disarmed by the immediacy of their presence. They are themselves – which is enough and significant.“ Mel Bochner, ‚Art in Process – Structures‘, in: *Arts Magazine*, Vol. 40, No. 9, September/October, 1966, S. 38/9.

²³ Mit „Specific Objects“ betitelte Donald Judd nicht nur seinen 1965 im Arts Yearbook erschienen, programmatischen Text zu den heute als minimalistisch apostrophierten Arbeiten amerikanischer Künstler der frühen sechziger Jahre. Diesen Begriff nutzt er, um die besprochenen Arbeiten gegenüber den traditionellen Formaten wie der Malerei und der Skulptur abzugrenzen. Donald Judd, ‚Specific Objects‘, in: *Arts Yearbook*, 8, reprinted in: *Donald Judd: Complete Writings 1959-1975*, Halifax: Nova Scotia College of Art and Design; New York: University Press, 1975, S. 181-89.

²⁴ Dies wird insbesondere im zweiten Teil seiner Definition der in der Kaymar Gallery präsentierten Arbeiten offensichtlich, wo Judd die Wichtigkeit fehlender Elemente der Arbeiten hervorhebt: „There are also several important negative aspects: the blocks are not paintings; they have none of painting’s scheme of something framed; they are not composed on the ordinary sense; they don’t involve illusionistic space; they don’t have modulated surfaces; they don’t play with parts of the world.“ Judd 1964 (wie Anm.21), S. 31.

²⁵ Awkward kann mit renitent, schwierig übersetzt werden, blunt mit stumpf. Dieser Begriff taucht im deutschen Diskurs um Minimalismus bei Beschreibungen häufig auf. Judd 1964 (wie Anm.21), S. 31.

surprise“ beurteilt.²⁶ Fried verwendet dafür den Begriff der Objekthaftigkeit („objecthood“), mit der die von ihm als „literalist“ getauften Minimalisten „a new genre of theatre“ vorführten und Inszenierung an die Stelle autonomer Kunst setzten.²⁷

In seinen Texten, die er zwischen 1965 und 1967 verfasste und die sein Frühwerk und dessen Aufnahme begleiteten, lehnt sich Flavin gegen die Vertreter einer traditionellen Kunstkritik auf. Mit dezidierter Ablehnung reagierte er auf jegliche kunsthistorische Einordnungsversuche und schlug zugleich Begriffe vor, die er als seinen Arbeiten angemessen erachtete. Während erste Überlegungen des Künstlers 1965 als längerer Artikel im Textteil von *Artforum* unter dem unpräzisen Titel ‚Some remarks... excerpts from a spleenish journal‘ erschienen und, in einem sehr persönlich gefärbten Tonfall, lediglich seine bisherige Produktion beschreiben,²⁸ gibt ‚Some other comments... more pages from a spleenish journal‘ zwei Briefe wieder, die Flavin einige Zeit zuvor an die Chefredakteurin der *Art News*, Elizabeth C. Baker, und den Direktor des Museum of Contemporary Art in Chicago, Jan van der Marck, gerichtet hatte. In beiden Fällen holt der Künstler zu ausführlichen und fachlich fundierten Erläuterungen aus, mit denen er die Auslegung seiner Arbeiten durch Baker und van der Marck als irreführend, teilweise als geradezu falsch zu entlarven gedachte. Als besonders störend hob Flavin die von Baker mehrfach gegebenen Hinweise auf künstlerische Referenzen wie Pop Art oder Moholy-Nagys Skulpturen hervor und bekannte: „Im übrigen versuche ich, niemals einen „Ismus“ in der Kunst anzuerkennen, wegen deren gewöhnlicher ausnahmsloser Ungenauigkeit.“²⁹ Auch jüngere kunsthistorische Einordnungsversuche lehnte er mit schroffen Worten ab: „Ich halte die Einladung zur Teilnahme an Ihrer unbetitelten „Minimal Art“-Ausstellung für äusserst unangemessen. Es freut mich nicht, wenn meine Kunst als diejenige irgendeiner zweifelhaften, komischen, epithetischen, protohistorischen „Bewegung“ bezeichnet wird.“³⁰ Ebenso grundsätzliche Einwände formulierte Flavin gegen die Bestimmung seiner Arbeiten als „Skulpturen“³¹ oder

²⁶ Clement Greenberg, ‚Recentness of Sculptures‘, in: *American Sculptures of the Sixties*, Katalog der Ausstellung in Los Angeles County Museum, Los Angeles: County Museum, 1967, reproduziert in: *Minimalism*, hrsg. Von James Meyer, London: Phaidon: 2002, S. 233-234.

²⁷ Michael Fried, ‚Art and Objecthood‘, in: *Artforum*, Vol. 5, No. 10, Summer 1967, reproduziert in: *Minimalism* 2002, S. 234-235.

²⁸ Dan Flavin, ‚Some remarks... excerpts from a spleenish journal‘, in: *Artforum*, Vol. 5, No. 4, December 1966. Deutsch erstmals abgedruckt im Ausstellungskatalog *Fünf Installationen en fluoreszierendem Licht von Dan Flavin*, Kunsthalle Basel 1975.

²⁹ Dan Flavin, ‚Some other comments... more pages from a spleenish journal‘, in: *Artforum*, Vol. 6, No. 4, December 1967, reproduziert in: Stemmrich 1995, 177-180.

³⁰ So lautet die Antwort Flavins auf die Anfrage des Kurators Jan van der Marcks, den Künstler in die von ihm geplante Ausstellung zur Minimal Art aufzunehmen. Flavin 1967 (wie Anm.29).

³¹ Flavin lehnt Jan van der Marcks Kategorisierungsversuche kategorisch ab: „Bevor ich es vergesse, bitte beziehen Sie sich auf meine Arbeiten nicht als Skulptur und auf mich nicht als Skulpturkünstler. [...] Ich habe das Gefühl, weit entfernt zu sein von den Problemen der Skulptur und der Malerei.“ Flavin 1967 (wie Anm.29).

als „Werke“.³² Dagegen schlug er deren Bezeichnung den Begriff „proposal“ vor und nutzt ein Vokabular, das durch seine wissenschaftlich-technische Ausrichtung auffällt: Er definierte seinen gesamten Werkkomplex als zusammengehöriges „System“, in dessen Rahmen er „fluoreszierendes Licht in Situationen als Diagramme“ entwerfe. Diese Diagramme werden in einer „Kartei“ gesammelt; ihre Realisierung nennt der Künstler eine „Installation“.³³ Mit dieser Begrifflichkeit versuchte Flavin nicht nur die seines Erachtens wahrhaftige Aussage seiner Werke publik zu machen.³⁴ Wichtiger ist festzuhalten, dass er sich damit von einem modernistischen Vokabular abzusetzen versucht, das Expressivität und die künstlerische Geste zum Kerngeschäft aktueller Kunst ernannt hatte.³⁵

(3) Auslegung von Kunst der Gegenwart: Beharrliches Weiterringen

Diese vielstimmigen Kontroversen um die Bedeutung von Flavins Werk verebten bald und sind mittlerweile vollständig verstummt. Der Künstler hat seinen Stil und Anerkennung dafür gefunden. Die Kritik ist ihrer Krise entronnen und streitet nicht mehr über die Auslegung seiner Werke. Seine scheinbar routinierte Produktion unzähliger Kombinationen von Leuchtstoffröhren, immer ähnlich wiederholt in diversen architektonischen Kontexten, korrespondiert mit der einhelligen Huldigung seines Schaffens. Eine umfassende Retrospektive war in den Jahren 2004/05 in drei amerikanischen Museen zu sehen und wurde 2006 im Pariser Musée d'Art Moderne et Contemporain in Europa präsentiert. Der begleitende Oeuvrekatalog *Dan Flavin: The complete lights, 1961-1996* setzt das Erkennungsmerkmal des Künstlers mit beschreibender Nüchternheit prominent in den Titel.³⁶ Die 1964 in der Kaymar Gallery angekündigte Ausstellung *Some light*, so deren Titel, hat der Künstler mit seinem Lebenswerk zur Vollständigkeit ergänzt. Die zahlreichen monographischen Ausstellungen variieren lediglich in einem geringfügig unterschiedlichen Verständnis der Komponente Licht. Während Ausstellungen wie diejenige von 1989 in der staatlichen Kunsthalle Baden-Baden Flavins Kunst sachlich beschreibend als *Neue*

³² Den Begriff setzt Flavin in seinem Text selbst in Anführungszeichen, um damit dessen, seiner Ansicht nach obsoleten Charakter unzweifelhaft zu markieren. Flavin 1967 (wie Anm.29).

³³ Flavin 1967, (wie Anm.29), Flavin 1966 (wie Anm.28).

³⁴ Der Künstlertext stieß in den letzten Jahren in der Kunstwissenschaft zunehmend auf Interesse. Seine gattungsmässige Einordnung bleibt nicht zuletzt auf Grund seiner Vielfältigkeit schwierig. Mit „Regieanweisung“ etwa beschrieb Beat Wyss die Funktion zahlreicher theoretischer Ausführungen, die die Kunstproduktion der sechziger Jahre begleiteten. Vgl. Beat Wyss, *Der Wille zur Kunst. Zur ästhetischen Mentalität der Moderne*, Köln: DuMont, 1996, S. 85. Für die Einstufung des Künstlertextes als eigenständiges Kunstwerk hat Julia Gelshorn am Beispiel von Gerhard Richters Textproduktion plädiert. Vgl. Julia Gelshorn, „Der Künstler spricht – Vom Umgang mit den Texten Gerhard Richters“, in: *Legitimationen. Künstlerinnen und Künstler als Autoritäten der Gegenwartskunst*, Hrsg. von Julia Gelshorn, Bern, Berlin, Bruxelles, Frankfurt a.M., New York, Oxford, Wien: Peter Lang, 2004, S. 127-148.

³⁵ Vgl. dazu die Ausführungen von Kelly 1984 (wie Anm.20).

³⁶ Govan/Bell 2004 (wie Anm.3).

Anwendungen fluoreszierenden Lichts mit Diagrammen, Zeichnungen und Drucken anwerben, betont die Deutsche Guggenheim mit *Die Architektur des Lichts* in metaphorischem Vokabular die raumgestaltende Wirkung der industriell gefertigten Lichtquelle.³⁷ Die kunsthistorische Bearbeitung von Flavins Werk argumentiert unter Anwendung derselben Kategorien. „In der demonstrativ banalen Herkunft der raumverändernden Lichtwirkung liegt das Faszinierende von Flavins Arbeiten.“³⁸ resümiert etwa Monika Wagner ihre auf das Material fokussierten Überlegungen. Die Interpretation der Lichtqualitäten in kunsthistorischen Übersichtswerken legt die Einmaligkeit von Flavins Position fest und fügt sie ein in eine künstlerische Entwicklungsgeschichte ein, in der der Künstler auf dieses stilistische Merkmal festgelegt wird. Seine Licht/Raum-Gestaltungen werden in modernistischer Manier als expressive Lichtmalerei mit Ausdehnung in die dritte Dimension gedeutet.³⁹ Den Minimalismus, seine künstlerische Heimat, findet die wissenschaftliche Rezeption einzig in der radikal reduktionistischen Geste der Verwendung industriell gefertigter Lichtquellen wieder.⁴⁰ Der Prozess der Anerkennung erweist sich am Ende als Vereindeutigung und damit als Verengung einst vielschichtiger Interpretationsmöglichkeiten. Der stilistischen Einordnung und künstlerischen Traditionsbildung wurde das Ringen um eine adäquate und präzise Auslegung einzelner Arbeiten, Werkkomplexe oder spezifischer Themenfelder untergeordnet.

Just diese Kanonisierung von Flavins Werk kreidet sein Künstlerkollege Joseph Kosuth in seinem Textbeitrag zum Katalog der Ausstellung der Deutschen Guggenheim Berlin mit scharfen Worten an: „Flavin war nicht an einer Kunst des „Schönen“ gelegen oder an Lightshows, einer „Poetik der Illumination“ oder an irgendeiner jener schalen Rationalisierungsversuche“.⁴¹ Diese bissigen Töne bettet Kosuth in Reflexionen über die Mechanismen des einstigen und jetzigen Kunstbetriebes ein, die er gleichzeitig als Flavins eigentliches Thema bestimmt. Dabei unterzieht der Autor aber auch das Agieren des

³⁷ Flavin 1989 (wie Anm.4); Flavin 1999/2000 (wie Anm.1).

³⁸ Monika Wagner, *Das Material der Kunst. Eine andere Geschichte der Moderne*, München: C.H. Beck, 2001, S. 265.

³⁹ „The physical presence of the neon tubes and their holders is always significant, but, more than anything, Flavins’ material is the coloured light they emit.“ So pointiert Michael Archer in *Art since 1960* die Spezifitäten von Flavins Schaffen. Michael Archer, *Art since 1960*, London: Thames and Hudson, 1997, S. 54. Martin Damus präzisiert die Lichtgestaltung mit Hinweis auf den beleuchteten Raum: „Ganz im Unterschied dazu [im Unterschied zu Gerhard Merz, Anm. der Autorin] strukturiert und rhythmisiert Dan Flavin Räume mit farbigen Leuchtstoffröhren so, dass sich verschiedenfarbige Raumzonen bilden.“ Martin Damus, *Kunst im 20. Jahrhundert. Von der transzendierenden zur affirmativen Moderne*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 2000.

⁴⁰ Auch James Meyer beschreibt in seiner umfassenden Untersuchung zum Minimalismus vorerst das frühe Schaffen des Künstlers als oszillierend zwischen formalistischen und metaphorischen Interessen. Nach und nach fokussiert die Besprechung auf die Ausdehnung des Lichtes im Raum und vernachlässigt konzeptuelle und kontextuelle Aspekte zusehends. Meyer 2001 (wie Anm.4), S. 95-106.

Künstlers selbst einer kritischen Sichtung: „Der junge Flavin macht hier [mit der Arbeit *The nominal three (for William of Ockham)*, 1963] ein *Statement*, während sein reiferes Schaffen (mit einigen brillanten Ausnahmen) nur allzu oft den Eindruck hinterlässt, dass er seinem Publikum schmeicheln will.“⁴² Kosuth kreidet Flavin an, dass seine Entwicklung nicht so sehr künstlerischen Interessen folgte, sondern sich aus dem Wunsch nach breiter Bewunderung erkläre. Dieser in ihrer Konsequenz entscheidenden Nuance hat die kunsthistorische Rezeption keine Beachtung geschenkt. Statt die Herausbildung von Flavins Stil im komplexen Widerspiel von Interessen, Deutungshoheiten und Sprecherpositionen zu verorten, hat sie eine hermetische Prosa der Lichtkunst entwickelt.⁴³ Die Fokussierung auf die Leuchtstoffröhren als künstlerisches Produkt und deren unmittelbaren ortsspezifischen Kontext, also das jeweils ‚bespielte‘ architektonische Umfeld, folgen durchweg einer modernistisch geprägten Werkanalyse, die sich von Vermarktungslogik oder Profilierungswünschen frei glaubt. Dan Flavins Anerkennungsprozess aber führt vor, dass die Bedeutung seiner Arbeit nicht ausschliesslich in den Werken, wie sie sie sich der gegenstandsorientierten Kunstgeschichte im – oder am – Museum präsentieren, zu suchen ist. Die diskursive Bearbeitung der Werke seitens der Galerien, der Kritik und schliesslich der Kunstgeschichtsschreibung ist beteiligt an der Herauskristallisierung künstlerischer Eigenheiten und deren Resonanz, und sie wirken auf das weitere Schaffen von Flavin zurück. Werk und Diskurs entfalten sich in gegenseitiger Abhängigkeit. Diesem Umstand muss eine kunsthistorische Analyse mit einem entsprechenden methodischen Rüstzeug Rechnung tragen. Konzise Werkinterpretationen und diskursanalytische Vorgehensweisen sind ergänzend zu verwenden; sie sind einander notwendig ergänzende Instrumente im Prozess der Bedeutungskonstruktion. Wir können dann Flavins Arbeit nicht bloss als routinierte Weiterentwicklung eines Themas betrachten. Vielmehr sind seine Werke als Experimente in unterschiedlichen zeitlichen, örtlichen und kunstspezifischen Kontexten beharrlich zu verhandeln. Und über ihr Gelingen entscheidet in der Folge nicht die nur die Qualität der Ausdehnung des fluoreszierenden Lichtes im konkreten Raum.

⁴¹ Joseph Kosuth, ‚die nominale drei (für William von Ockham), in: *Die Architektur des Lichts 2000* (wie Anm.1), S. 19.

⁴² Joseph Kosuth, ‚die nominale drei (für William von Ockham), in: *Die Architektur des Lichts 2000* (wie Anm.1), S. 19. Die Kursivierung im Zitat folgt dem Originaltext.

⁴³ Die Hermetik dieser kunsthistorischen Deutungsreden ist im Ausstellungskatalog *Die Architektur des Lichts* der Deutschen Guggenheim augenscheinlich vorgeführt. Während sechs Kunsthistoriker und Kunsthistorikerinnen je ausgehend von einem Werk sehr allgemeine Ausführungen über deren Licht/Raum-

Konstellationen schildern, bleiben sie von den ketzerischen Einwänden von Kosuth gänzlich unberührt. Vgl. Die Architektur des Lichts 2000 (wie Anm.1), S. 18-44.

Abbildungsliste

Abb. 1

Dan Flavin, *The diagonal of personal ecstasy*, später umbenannt in: *The diagonal of May 25, 1963 (to Robert Rosenblum)*, 1963, in Tageslicht fluoreszierendes Licht, 244cm, (in: Flavin 1969, S. 169).

Abb.2

Dan Flavin, *Icon I (the heart) (to the light of Sean McGovern which blesses everyone)*, 1961-62, Öl auf Holzfaserplatte und Föhre und rotes fluoreszierendes Licht, 73,7 x 63,8 x 11,9 cm, mit Lampe und Halterung, (in: Govan/Bell 2004, S. 211).

Abb. 3

Dan Flavin, *East New York Shrine*, 1962-63, Büchse, Porzellanaufsatz, Ziehkordel, Aerolux Leuchtbirne, schwarze Glaskugeln, 30cm Höhe, Sammlung Chara Schreyer, (in: Flavin 1969, S. 132).

Abb. 4

Ausstellungsansicht von ‚some light‘ in der Kaymar Gallery, New York City, 1964 (in: Govan/Bell 2004, S. 147)

© Rachel Mader 2007