Agata Klaus

Transferprozesse in der Conceptual Art

Hanne Darboven, Hans Haacke und Franz Erhard Walther in New York

© Agata Klaus, 2018

 Gutachterin: Prof. Dr. Monika Wagner
 Gutachterin: Prof. Dr. Petra Lange-Berndt Tag der Disputation: 14. November 2016

Gestaltung und Layout: Lisa Lütkefedder

1. Auflage, Hamburg 2018

Danksagung

Mein außerordentlicher Dank gebührt denjenigen, die mich während meiner Promotionsphase unterstützt und motiviert haben.

Ich danke Frau Prof. Dr. Monika Wagner, die meine Dissertation betreut und begutachtet hat, für die konstruktive Kritik und hilfreichen Anregungen bei der Erstellung dieser Arbeit und ihre unermüdliche Motivation seit meinem ersten Tag an der Universität Hamburg.

Für die finanzielle Unterstützung danke ich dem DAAD und dem Cusanuswerk. Nicht nur wären die vielen Forschungsreisen nicht denkbar gewesen, erst durch die Möglichkeit des "Ora et Labora" im Cusanushaus Mehlem konnte das Vorhaben "Promotion und Familie" erfolgreich umgesetzt werden. Im Cusanuswerk gilt mein besonderer Dank meinem Betreuer Dr. Manuel Ganser.

Ich danke meinen Freunden Dr. Thorben Amann, Melissa Gravenkötter, Birte Hinrichsen, Ann-Kathrin Hubrich, Nana Kintz und Raluca Pora, die mir mit viel Geduld, Interesse und Hilfsbereitschaft zur Seite standen. Danke für den emotionalen Rückhalt über die Dauer meines gesamten Studiums, die zahlreichen Debatten und Ideen, die maßgeblich dazu beigetragen haben, dass diese Arbeit in dieser Form vorliegt.

Meine über alles geliebte Familie: Eure Hilfe bedeutet mir mehr, als sich irgendjemand überhaupt vorstellen kann. Das war schon immer so und beschränkt sich nicht nur auf die Dissertation. Dafür bin ich euch auf ewig dankbar.

Inhalt

1.	Grundlegendes	1
	If I can make i there, I'll make it anywhere	1
	Gegenstand und Fragestellung	2
	Herangehensweise	4
	Aufbau der Untersuchung	5
1.1.	Methodische Annäherung an künstlerische Transferprozesse	7
1.2.	Untersuchungszeitraum und Rahmenbedingungen des Transfers	21
	New Yorker Kunstszene in den sechziger und siebziger Jahren	25
	Conceptual Art und ihr Kontext	26
	USA versus Deutschland	29
	Netzwerke, Förderer, Stipendien	34
2.	Hanne Darboven	39
	Forschungsstand	40
2.1.	Konzept im Gepäck	42
2.2.	Skizzen – Entwürfe – Konstruktionen	53
	FOKUS Der Stellenwert von Zeichnungen im Werk von Sol LeWitt	67
2.3.	Conceptual Art und Serielle Systeme	77
2.4.	Mathematik	91
	FOKUS Op Art und Kinetik	97
2.5	Wort und Schrift als Kunstform	112

3.	Hans Haacke	133
	Forschungsstand	134
3.1.	Von Kassel nach New York - Akademische Bildung und Wege in die Ferne	136
3.2.	Kinetische Kunst und Kunstkritik FOKUS Haacke und Minimal Art	154 165
	TORUS Huucke unu minimui Ari	105
3.3.	Beyond Modern Sculpture	171
	FOKUS Real-Time-Systems	182
3.4.	Politische Kunst bei Haacke und seinen Zeitgenossen	187
	FOKUS Joseph Beuys' politische Kunst	194
4.	Franz Erhard Walther	213
	Forschungsstand	214
4.1.	Lehrjahre und Stationen als "Materialprozess"	216
	FOKUS Auseinandersetzung mit der "Europäischen Avantgarde"	239
4.2.	Walthers Werkbegriff im Transfer	243
	FOKUS Modelle / Diagramme / Publikationen	260
4.3.	Partizipationskunst - eine typisch amerikanische Erfindung?	272
5.	Von der Transferforschung zur Global Art History	283
l.	Appendix	291
II.	Quellen- und Literaturverzeichnis	200

1. Grundlegendes

If I can make it there, I'll make it anywhere

Live in Your Head. When Attitudes Become Form. Works, Concepts, Processes, Situations, Information hieß die von Harald Szeemann 1969 in der Berner Kunsthalle kuratierte und für die Conceptual Art¹ bahnbrechende Ausstellung, an der sowohl Hanne Darboven (*1941; † 2009) und Hans Haacke (*1936) als auch Franz Erhard Walther (*1939) teilnahmen. Mit Ausnahme der documenta 5 – ebenfalls von Szeemann kuratiert – war dies die einzige Ausstellung, in der die drei Künstler gemeinsam präsentiert wurden.² Szeemann verstand es, in seiner kanonbildenden Ausstellung die europäischen und nordamerikanischen Strömungen konzeptueller Kunst zusammenzubringen und einen weiten Überblick über die zeitgenössischen Tendenzen zu liefern, die sich mit den veränderten Voraussetzungen des Kunstmachens beschäftigten. When Attitudes Become Form war nicht nur eine der ersten großen Conceptual Art-Ausstellungen weltweit, sondern gleichzeitig auch der Höhepunkt der konzeptuellen Strömung.

Unterschiedliche Lebenswege und künstlerische Laufbahnen führten Darboven, Haacke und Walther zur Beteiligung an der Berner Ausstellung. Allesamt haben sie aber gemein, dass sie die *Conceptual Art* nahezu zeitgleich für sich entdeckten. Die drei Deutschen hatten in ihrer Heimat nicht die erhoffte Akzeptanz für ihr frühes konzeptuelles Werk gefunden

Fremdsprachige Ausdrücke, sofern nicht aus anderen Quellen zitiert, werden wie hier auch im Folgenden kursiv

Ausst.-Kat. Kunsthalle Bern (1969). Im Folgenden wird diese Ausstellung mit der gängigen Abbreviatur When Attitudes Become Form abgekürzt. Zur Ausstellung vgl. auch: Germano Celant (Hrsg.): When Attitudes Become Form. Mailand 2013.

und beschlossen, nach New York zu ziehen. Mit dieser Entscheidung waren sie nicht allein: Sowohl US-Amerikaner als auch viele Europäer gingen im Anschluss an ihre Hochschulausbildung nach New York, das in den 1960er Jahren Paris als Kunstmetropole abgelöst hatte.³ Sie hegten die Hoffnung, dort zur erfolgreichen Künstlerin, zum erfolgreichen Künstler aufzusteigen und von ihrer Kunst leben zu können.⁴ Es war ein gängiger Mythos, dass Akzeptanz für zeitgenössische Kunst vornehmlich in New York zu finden sei. Die Wege und Umwege der jungen Künstler nach New York waren unterschiedlich, das Ziel war stets dasselbe: Anerkennung zu finden und sich als Künstler zu etablieren.

Mit Darboven, Haacke und Walther stellt die vorliegende Untersuchung drei Künstler vor, die diesen Weg – retrospektiv betrachtet – erfolgreich bestritten haben. Bereits nach wenigen Jahren in New York bekamen sie die Gelegenheit, ihre Arbeiten in renommierten New Yorker Institutionen auszustellen. Welche Auswirkungen dieser Umstand wiederum für ihre Zukunft als freischaffender Künstler hatte, ist – trotz der unterschiedlichen Lebenswege und künstlerischen Konzepte – allen dreien gemein, und findet sich so oder so ähnlich auch in vielen weiteren Künstlerbiografien. Der Blick 30 Jahre zurück zeigt: Ein erfolgreicher Aufenthalt in New York diente Vielen nach der Rückkehr als Möglichkeit, in zahlreichen Ausstellungen im europäischen Raum teilzunehmen.

Was Frank Sinatra 1977 mit seinem berühmt gewordenen Song auf den Punkt brachte, galt für bildende Künstler schon in den sechziger und frühen siebziger Jahren: "If I can make it there, I'll make it anywhere."

Gegenstand und Fragestellung

Darboven, Haacke und auch Walther hatten ihre Ausbildung alle drei an einer deutschen Kunsthochschule erhalten. Haacke war 1962 einer der ersten gewesen, der im Anschluss daran nach New York zog. Nach einem Jahr in den USA kam er nach Deutschland zurück, um 1965 endgültig seinen Lebensmittelpunkt an den Hudson zu verlagern. Darboven lebte in den Jahren 1966 bis 1968 in New York und Walther von 1967 bis 1973. Die Gründe, warum sie diesen Weg wählten und die Ausgangsvoraussetzungen, die sie in dem neuen Land hatten, waren jeweils sehr unterschiedlich, ebenso wie das künstlerische 'Gepäck', mit dem sie in die USA kamen. Ob – und falls ja, wie sich ihre Kunst in der Folge veränderte, wie sich im Gegenzug möglicherweise nordamerikanische Künstler durch ihre Werke inspiriert

Im Folgenden wird das Jahrhundert in den Jahreszahlen weggelassen, es sei denn, es handelt sich um ein anderes als das 20. Jahrhundert.

fühlten, welche Transferprozes se se somit abliefen, und was der Aufenthalt in New York für das spätere Schaffen von Darboven, Haacke und Walther bedeutete, unterscheidet sich in den drei Fällen ebenfalls sehr, wie die vorliegende Untersuchung zeigen wird.

Die Betrachtung der Transferprozesse, das heißt der "Import- und Exportmechanismen" unter Berücksichtigung von biografischen, historischen und kunsthistorischen Gegebenheiten, gibt Aufschluss über den Kontext, in dem die Werke von Darboven, Haacke und Walther in den sechziger und siebziger Jahren entstanden sind. Alle drei werden im weitesten Sinn der *Conceptual Art* zugeordnet, die in den meisten US-amerikanischen Publikationen als eine genuin nordamerikanische Kunstströmung beschrieben wird, während sie in deutschen Publikationen in der Tradition von Marcel Duchamp als dezidiert europäisch angesehen wird.⁷

Mit der Ausarbeitung und dem Vergleich der Transferprozesse, die im Werk dieser drei Künstler zu identifizieren sind, will dieses Dissertationsvorhaben einerseits einen Beitrag zur kunsthistorischen Transferforschung leisten und diese Methode an einem zeitgenössischen Forschungsgegenstand erproben. Denn obwohl die Transferforschung spätestens seit den neunziger Jahren zum Methodenrepertoire der Kunstgeschichte gehört, bilden Fallstudien zur Gegenwartskunst meist die Ausnahme. Andererseits wird nach der Analyse der künstlerischen Arbeiten eine eindeutigere Einordnung der *Conceptual Art* im historischen und geografischen Kontext möglich sein.

Durch die Auswahl der drei Künstler, die alle konzeptuelle Arbeiten gestalteten, beziehungsweise noch herstellen, die jedoch sehr unterschiedliche Ansätze vertreten, kann ein breit aufgespanntes Feld der Conceptual Art betrachtet werden: Darboven mit ihren zeichnerischen "Schreibarbeiten" oder geschriebenen Zeichnungen steht stellvertretend für jenen Bereich, in dem die Werke stark auf das Medium Papier ausgelegt sind, und in dem die Conceptual Art von den Künstlern vor allem als Ideen-Kunst gedacht wird. Haackes erste Arbeiten mit dezidiert gesellschaftspolitischen Aussagen sind dem großen Kreis der politischen Conceptual Art zuzuordnen, seine davor entstandenen prozessualen Werke sind an der Schnittstelle zu den environmentalen Ausprägungen der Conceptual Art zu verorten. Walthers den Betrachter zum Handeln animierende Arbeiten können der Partizipationskunst und Performance zugeordnet werden. Die Untersuchung der Entwicklung dieser drei Œuvres sowie deren Vergleich führt zu einer neuen Kontextualisierung der Conceptual Art.

Bei Begriffen wie Künstler, Betrachter, Kritiker usw. wird im Folgenden der besseren Lesbarkeit wegen nur die männliche oder weibliche Person Singular beziehungsweise Plural verwendet. Sofern der Kontext nichts anderes vorgibt, beziehen sich die Angaben jedoch auf Angehörige aller Geschlechter.

Auf die methodische Auslegung des Begriffs wird in Kapitel 1.1 Methodische Annäherung an künstlerische Transferprozesse ausführlich eingegangen.

Espagne (2000), S. 42. Werden Literaturangaben so wie hier in Siglen (Autor und Erscheinungsdatum) angegeben, so sind die Literaturangaben dem Quellen- und Literaturverzeichnis zu entnehmen.

Vgl. Morgan (1994), Ruby (1998), Stich (1987), oder Richard (2009). Zur Begriffsbestimmung der *Conceptual Art* siehe das Unterkapitel *Conceptual Art und ihr Kontext* im Kapitel 1.2 Untersuchungszeitraum und Rahmenbedingungen des Transfers. Im Folgenden wird die Vorsilbe "nord" bei der Erwähnung nordamerikanischer Künstler, Strömungen oder Einflüsse der besseren Lesbarkeit wegen weggelassen.

Es wird überprüft, inwiefern die weit verbreitete Meinung, wonach sich die *Conceptual Art* auf einem einzigen Kontinent entwickelt habe, haltbar ist – gleich, ob man in der Forschung von Amerika oder Europa als dem Ursprungskontinent ausgeht⁸ – oder, ob in einem Zeitalter der verkürzten Kommunikationswege und vereinfachten Reisemöglichkeiten, nicht vielmehr von wechselseitigen Transferprozessen und einer Parallelisierung der Ereignisse auszugehen ist und die *Conceptual Art* als eine erste Form der *Global Art* angesehen werden kann.⁹

Herangehensweise

Um ein klares Bild dieser Transferprozesse zeichnen zu können, müssen die Ausgangsbedingungen dieser Prozesse eingehend analysiert, das heißt die Frühwerke von Darboven, Haacke und Walther in den Fokus genommen werden. Keiner der drei begann seine künstlerische Laufbahn als konzeptuell arbeitender Künstler. In Vorbereitung für die Aufnahme an der Kunsthochschule setzten sich vielmehr alle drei mit den Kunstströmungen der späten fünfziger und der frühen sechziger Jahre auseinander. Da die kunsthistorische Forschung im Falle der ausgewählten Künstler bisher kaum auf das jeweilige Frühwerk eingegangen ist und auch in den zahlreichen monografischen Katalogen der Blick selten auf die Zeit vor dem jeweiligen New York-Aufenthalt fällt, muss der größte Teil des Frühwerks der drei Künstler als bislang nicht erschlossen gelten. In dieser Untersuchung werden einige frühe Arbeiten von Darboven, Haacke und Walther zum ersten Mal vorgestellt und untersucht. Diese bisher unveröffentlichten Kunstwerke legen somit Zeugnis über das frühe Schaffen und die künstlerische Entwicklung ab. Obgleich diese Frühwerke hier hauptsächlich auf die Transferprozesse hin geprüft werden, ergänzt die vorliegende Untersuchung darüber hinaus das bisherige Wissen über das Œuvre der drei Künstler.

Die Auswertung von Briefen, Korrespondenzen und Tagebüchern von Darboven, Haacke und Walther bietet Einblicke in die jeweiligen werkkonstituierenden und reflektierenden Entwicklungsprozesse der Künstler. Durch Recherchen in Archiven und Nachlässen, so der Sol LeWitt Collection (Chester), dem Archiv des Museum of Modern

Z. B. Sabine Flach, die in ihrem Lexikonbeitrag zur Konzeptkunst diese als eine aus der *Minimal Art* entwickelte und somit amerikanische Kunstrichtung betrachtet, vgl. dies: "Konzeptkunst", in: Van den Bergen / Fähnders (Hrsg.): *Metzler Lexikon – Avantgarde*. Stuttgart / Weimar 2009, S. 177 – 178, hier S. 177.

Vgl. dazu den jeweiligen Forschungsstand zu den Künstlern, der den monografischen Kapiteln vorangestellt ist.

Art New York (New York),¹² dem Archiv von Konrad Fischer und der ZERO-Gruppe (beide in Düsseldorf), dem Archive of American Artists (Washington D.C.), der Hanne Darboven Stiftung (Hamburg) oder der Franz Erhard Walther Foundation (Fulda) konnten Quellen erhoben werden, die gute Einblicke in den Entstehungskontext der Werke liefern. Diese teilweise unveröffentlichten Quellen wurden auf mögliche Hinweise für Transferprozesse befragt. Die zahlreichen mit Haacke und Walther geführten Interviews, aber auch mit Zeitgenossen und Wegbereitern wie Carl Andre, Heiner Friedrich oder Robert Barry, lieferten weitere Erkenntnisse über die Wechselwirkungen zwischen den Protagonisten. Die geführten Künstlerinterviews wurden zur Analyse herangezogen und dienen der Verdeutlichung und Kontextualisierung der theoretischen Künstlerpositionen.¹³

Aufbau der Untersuchung

Der folgende einleitende Teil der Untersuchung beschäftigt sich mit den methodischen Grundlagen von Transferprozessen. Da sich die Forschungslage zum Thema vielfältig und heterogen darstellt, wird in dem Kapitel zur methodischen Annäherung an künstlerische Transferprozesse zunächst ein Überblick über die zahlreichen Forschungsbereiche gegeben und somit gleichzeitig der Forschungsstand zu künstlerischen Transferprozessen abgebildet. Die unterschiedlichen Ansätze werden verglichen und zueinander in Beziehung gesetzt, um eine methodische Grundlage für den analytischen Teil zu schaffen.

Weiter wird in den historischen Kontext des Untersuchungszeitraums und in die Rahmenbedingungen des Transfers eingeführt. Dazu werden sowohl die New Yorker Kunstszene der sechziger und siebziger Jahre vorgestellt als auch die Entwicklung der *Conceptual Art* dargelegt. Dieser Abschnitt stellt gleichzeitig die Literaturlage zur *Conceptual Art* vor. Anschließend wird ein Blick auf die Voraussetzungen und Bedingungen möglicher Transferprozesse geworfen. Im Mittelpunkt stehen zum Abschluss des ersten Teils der Unter-

2 Im Folgenden mit MoMA New York abgekürzt.

Hans Belting führte den Begriff der "Global Art" als Sammelbezeichnung für die Gegenwartskunst aus nichtwestlichen Weltregionen ein; vgl. Belting (2009). Eine gute Übersicht über die breite Diskussion zur Global Art liefert der Sammelband von Allerstorfer / Leisch-Kiesl (2017). Auf den Forschungsgegenstand der Global Art wird in Kapitel 1.2 Methodische Annäherung an künstlerische Transferprozesse ausführlich eingegangen.

¹¹ Hierfür sei zum einen der Hamburger Hanne Darboven Stiftung, besonders Jörg Weil, zum anderen Hans Haacke und Franz Erhard Walther ein herzlicher Dank für ihr Vertrauen ausgesprochen.

Mit Blick auf Lutz Niethammers Verständnis der *Oral History* schrieb Blunck (2001), S. 25: "Gemeint sind damit Interviews mit den Beteiligten und Betroffenen historischer Prozesse. Wie jede Quelle bergen auch diese 'Selbsterzeugten Primärquellen' gewisse theoretische und methodologische Probleme, wenn denen die Möglichkeit einer nachträglichen Revision oder Mystifikation historischer Ereignisse und Einstellungen sich für vorliegende Untersuchung als die Fundamentalste ausnimmt." Die vorliegende Untersuchung versucht, dieser "nachträglichen Revision oder Mystifikation" bestmöglich kritisch entgegenzuwirken. Die verwendeten Interviews, Selbstdarstellungen und persönlichen Dokumente werden mit Pierre Bourdieus kritischem Blick auf autobiografische Erzählungen betrachtet, der in seinem Aufsatz "Die biographische Illusion" schrieb, Bourdieu (1990), hier S. 79: "Alles spricht dafür, zu unterstellen, dass die Lebenserzählung umso mehr dazu neigt, sich dem offiziellen Modell der offiziellen Selbst-Präsentation – Personalausweis, Nachweis des bürgerlichen Standes, curricullum vitae, offizielle Biographie, und der Philosophie der Identität, die dieses unterstellt – anzunähern, je mehr man sich den offiziellen Fragen offizieller Befragungen – deren Grenzfall die gerichtliche oder polizeiliche Befragung ist – nähert, wobei man sich gleichzeitig von den privaten Austauschformen zwischen bekannten und der dementsprechenden Logik des Vertrauens, die auf diesen geschützten Märkten gilt, entfernt."

suchung die Netzwerke, Förderer und Personen, die zwischen den deutschen und den amerikanischen Künstlern vermittelnd tätig waren.

Die Kapitel 2, 3 und 4 nehmen dann jeweils einen Künstler in den Blick: Nach einer chronologischen Betrachtung der Arbeiten von Darboven, Haacke und Walther, werden die zu beobachtenden Transferprozesse erörtert. Jedes der drei Kapitel beginnt mit dem Forschungsstand zu den zwischen 1960 und 1975 entstandenen Werken des jeweiligen Künstlers. Nach einer Analyse des Frühwerks, das bereits auf mögliche Transferprozesse und Entwicklungszusammenhänge befragt wird, widmen sich die weiteren Unterkapitel spezifischen Phänomenen der jeweiligen Œuvres, wie zum Beispiel den unterschiedlichen Strömungen innerhalb der Conceptual Art. Die Arbeiten werden innerhalb der Gegebenheiten in New York kontextualisiert, seien es persönliche Beziehungen zu konzeptuellarbeitenden Künstlern oder gesellschaftliche und politische Umstände. Dies dient abermals zur Verdeutlichung der komplexen Transferprozesse in der Entwicklung dieser Werke. Die eingeschobenen Unterkapitel – mit FOKUS betitelt – beleuchten Facetten, die im Umfeld des Forschungsgegenstandes liegen und hilfreich für die Kontextualisierung sind.

Den Schlussteil der Arbeit bilden die drei ausführlichen Analysen der Werkläufe Darbovens, Haackes und Walthers, die miteinander verglichen werden. Vor allem aber werden die im jeweiligen Œuvre identifizierten Transferprozesse zueinander in Beziehung gesetzt. So wird die Transferforschung an einem Bereich der zeitgenössisch-kunsthistorischen Forschung exemplifiziert und gleichzeitig eine Neudeutung der *Conceptual Art* als transatlantisches Phänomen vorgeschlagen.

1.1 Methodische Annäherung an künstlerische Transferprozesse

"Wohl jeden Künstler treibt es zur Wanderschaft."

Thomas W. Gaehtgens, 1993 14

Kulturelle Übersetzungen, Import und Export von Ideen, Einfluss, Vergleich, Transfer, Migration, Vernetzung und Verflechtung: Aus der gängigen kunstgeschichtlichen Forschung sind diese Begriffe nicht wegzudenken, doch nur selten werden sie methodisch angekoppelt beziehungsweise begrifflich geschärft.¹⁵ Meist werden sie synonym genutzt. Kurz gesagt finden Transferprozesse dort statt, wo zwei oder mehrere Entitäten sich begegnen, sich austauschen und vernetzen. Dieser Abschnitt ist eine methodische Annährung an die Grundlagen der Transferforschung und dient gleichzeitig als methodischer Sockel für die vorliegende Arbeit.

Als Aby Warburg 1907 in dem Aufsatz "Arbeitende Bauern auf Burgundischen Teppichen" bildnerische Wandteppiche als "bewegliche Bildervehikel" oder "textile Fahrzeuge" bezeichnete, war sein Augenmerk vor allem auf die Kunstwerke gerichtet, die aufgrund ihrer vereinfachten Transportierbarkeit von einem zum anderen Ort bewegt werden konnten.¹6

¹⁴ Gaehtgens (1993a), S. 12.

Die mangelnde theoretische Reflexion der Methode kritisiert bereits Monika Holzer-Kernbichler. Sie gibt in ihrem Aufsatz "Das Konzept des kulturellen Transfers aus kunsthistorischer Sicht" gleichzeitig einen guten Einblick in die kunsthistorische Transferforschung, vgl. Holzer-Kernbichler (2011). Ein von Gregor Kokorz und Helga Mittelbauer herausgegebener Band zum Beispiel ist mit "Wechselwirkungen. Übergänge und Verflechtungen. Kulturelle Transfers in Europa" betitelt. Auch in der Einleitung der Herausgeber werden die im Titel verwendeten Begriffe scheinbar wahllos verwendet und kaum voneinander unterschieden, vgl. Gregor Kokorz und Helga Mittelbauer (Hrsg.): Übergänge und Verflechtungen. Kulturelle Transfers in Europa. Bern 2004.

Vgl. Aby Warburg: "Arbeitende Bauern auf burgundischen Teppichen" (1907), in: Horst Bredekamp, Michael Diers u. a. (Hrsg.): Aby Warburg. Die Erneuerung der heidnischen Antike. Kulturwissenschaftliche Beiträge zur Geschichte der europäischen Renaissance. Berlin 1998, S. 221 – S. 229, hier S. 221. Zuerst in Aby Warburg: Geschichte der europäischen Renaissance. Hamburg 1932. 20 Jahre nach dem oben zitierten Aufsatz, im Vorwort des Bilderatlas benutzte Warburg den in der Kunstgeschichte seither häufig zitierten Begriff "Bilderfahrzeuge".

Gleichzeitig aber, und so zeigten es viele weitere Untersuchungen Warburgs, kam es ihm auf die Mobilität von bildnerischen Themen an, die mittels solcher "Bildervehikel", aber auch durch Erzählungen, Textsammlungen, Mythen usw. tranferiert und in den jeweils anderen Kontext aufgenommen werden konnten. Was Warburg also in seiner gesamten Forschung betrieb, indem er Zusammenhänge, Wechselwirkungen und Beziehungen zwischen Kunstwerken untersuchte, ist von der heutigen Kulturtransferforschung nicht wesentlich zu unterscheiden.¹⁷

Knapp 90 Jahre nach Warburgs Forschungsansätzen, nach dem von Thomas W. Gaehtgens 1993 auf dem XXVIII. Internationalen Kongress für Kunstgeschichte ausgesprochenen Appell für mehr transnationale Forschung, in dem er jedoch auch ihren fehlenden methodischen Rahmen beanstandete, startete in der deutschsprachigen Kunstgeschichte eine regelrechte Hochkonjunktur der Methoden und Begrifflichkeiten, die bis heute andauert. 18 Transferforschung, Histoire Croisée und Global Art History - wie sie im Folgenden erläutert werden – bilden die Kernbereiche einer Forschungsmethode, die sich noch immer in einem strukturellen Wandel befindet. Alexandre Kostka fragt daher 14 Jahre nach Gaehtgens Aufruf zu Recht, ob die Transferforschung, die bis dahin vornehmlich durch die vergleichende Geschichts- und Sozialwissenschaften vorangetrieben wurde, für die Kunstgeschichte als eigentlich transnational angelegter Wissenschaft, die "schon auf Grund ihrer Objekte notwendig international forschte", überhaupt von Bedeutung sei.19 Kostka problematisiert jedoch zugleich, dass die Kunstgeschichtsforschung meist aus der nationalen Perspektive die Einflüsse betrachte, und es versäume, "die reziproken Beziehungen in ihrer Komplexität und Mannigfaltigkeit zu analysieren."20

Betrachtet man demgegenüber den künstlerischen Schaffensprozess, so ist festzustellen, dass Nationalitäten für viele Künstler, zumindest was ihre jeweiligen Inspirationsquellen angeht, kaum je eine Rolle spielten und spielen, und sie sich Anregungen "meist ohne Rücksicht auf nationale Grenzziehungen" holten und holen.²¹ Es scheint folglich eine Diskrepanz zwischen dem tatsächlichen Schaffensprozess einerseits, den die kulturelle Transferforschung in seinen verschiedenen Facetten zu beschreiben versucht, und der kunsthistorischen Sicht auf diesen andererseits zu geben. Oder, wie es Wolfgang

Vgl. Aby Warburg: Der Bilderatlas Mnemosyne (1924). Hrsg. von Marin Warnke. Berlin 2000, S. 5.

Schmale ausgedrückt hat: "[...] kulturelle Transfers bieten offenkundig ein Gegengewicht oder auch Korrektiv zum Nationalismus."²²

Aus kunsthistorischer Sicht haben bislang vor allem Forschungen zur mittelalterlichen Kunst sowie die *Colonial Studies* beziehungsweise *Postcolonial Studies* Transferphänomene befragt.²³ Ein weiterer Schwerpunkt der Transferforschung liegt in der Kunst des 18. und 19. Jahrhunderts.²⁴ Wenn kunsthistorische Studien die Rolle des Transfers im 20. und 21. Jahrhundert beleuchten, dann entweder unter innereuropäischen Gesichtspunkten²⁵ oder aber als Teil einer Exil- oder Migrationsforschung. Ein wichtiger Unterschied zu der vorliegenden Untersuchung ist dabei die meist unfreiwillige Verlagerung des Lebens- und Arbeitsumfelds.²⁶ Die Betrachtung und Analyse künstlerischer Transfers, die sich nach 1945 über die europäischen Grenzen hinaus ereigneten, ist somit mit einigen Ausnahmen als ein Forschungsdesiderat anzusehen.²⁷ Drei dieser Ausnahmen seien im Folgenden kurz skizziert, um die Bandbreite der aktuellen Transferforschung darzustellen:

- Wolfgang Schmale: Eine transkulturelle Geschichte Europas migrationsgeschichtliche Perspektiven. Homepage von Europäische Geschichte Online, hrsg. vom Institut für Europäische Geschichte (Mainz), 2014, http://ieg-ego.eu/de/threads/theorien-und-methoden/transkulturelle-geschichte/wolfgang-schmale-eine-transkulturelle-geschichte-europas-migrationsgeschichtliche-perspektiven (Zugriff am 18. Oktober 2014).
- Federführend sind das Graduiertenkolleg 516 "Kulturtransfer im europäischen Mittelalter" an der Universität Erlangen sowie das Kunsthistorische Institut der Universität Zürich. Hier wurde Ende 2014 die Vortragsreihe "Art in Translation: Mittelalterliche Kunst im kulturellen Austausch" organisiert. Auch das Zentralinstitut für Kunstgeschichte in München in Zusammenarbeit mit dem Institut für Kunstgeschichte der Münchener Ludwig-Maximilians-Universität veranstaltete im Oktober 2012 unter der Konzeption von Wolfgang Augustyn und Ulrich Söding eine Tagung zum Thema "Dialog - Transfer - Konflikt. Künstlerische Wechselbeziehungen im Mittelalter und in der Frühen Neuzeit." Ebenfalls 2013 gründete sich, angegliedert an den Ulmer Verein für Kunstund Kulturwissenschaften, das ForscherInnennetzwerk "Kunstproduktion und Kunsttheorie im Zeichen globaler Migration", die sich das Ziel gesetzt hat, den globalen Migrationsdiskurs in der Kulturwissenschaft stärker auszubauen, vgl. Dogramaci / Mersman / Minta / Schieren (2015). Die Postcolonial Studies, wie sie häufig in außereuropäischen Universitäten praktiziert werden, und sich meist mit dem Orientalismusbegriff Edward W. Saids auseinandersetzen, führt zum Beispiel Margit Kern als Leiterin des Teilbereichs "Globalisierungsprozesse in der Ordenskunst der Frühen Neuzeit" der DFG-Forschergruppe 1703 "Transkulturelle Verhandlungsräume von Kunst" an der Freien Universität Berlin weiter. Exemplarisch dafür sei hier einer ihrer Aufsätze genannt: Margit Kern: "Übersetzung und Transfer. Die Neusemantisierung des Herzopfers der Mexica in Europa", in: Kirsten Kramer und Jens Baumgarten (Hrsg.): Visualisierung und kultureller Transfer. Würzburg 2009, S. 182 – 200. Vgl. zum Orientalismusbegriff: Edward W. Said: Orientalism. Western Conceptions of the Orient (1978). New York 1995.
- Holzer-Kernbichler (2011), S. 137, nennt das von Uwe Fleckner, Martin Schieder und Michael Zimmermann herausgegebene dreibändige Werk *Jenseits der Grenzen. Französische und deutsche Kunst vom Ancien Régime bis zur Gegenwart* die erste kunsthistorische Publikation auf dem Gebiet der kulturellen Transferforschung, vgl. Fleckner / Schieder / Zimmermann (2000).
- Der bilaterale Transfer im europäischen Kontext wird bislang nur von einer Institution systematisch erforscht: Das Deutsche Forum für Kunstgeschichte in Paris befasst sich mit der Herausgabe der Schriftenreihe "Passagen / Passages", die sich hauptsächlich mit deutsch-französischen Transferprozessen beschäftigt, vgl. u. a. Thomas W. Gaehtgens, Mathilde Arnoux und Friederike Kitchen (Hrsg.): Perspectives croisées. La critique d'art franco-allemande, 1870 1945. Paris 2009.
- Die kunsthistorische Erforschung kultureller Transferprozesse bei Exilanten, Emigranten und Migranten trieb maßgeblich Burcu Dogramaci voran, vgl. dies: "Places of Gastarbeiter. Stadt, Migration und Fotografie der 1970er und 1980er Jahre", in: Dogramaci / Mersman / Minta / Schieren (2015), S. 5 15; dies: Kulturtransfer und Identität Deutschsprachige Architekten, Stadtplaner und Bildhauer in der Türkei nach 1927. Berlin 2008; dies. und Karin Wimmer (Hrsg.): Netzwerke des Exils. Künstlerische Verflechtungen, Austausch und Patronage nach 1933. Berlin 2011; dies. (2013). Vgl. auch die Sektion "Künstler in der Emigration" des XXVIII. Internationalen Kongresses für Kunstgeschichte unter der Leitung von Martin Warnke, in: Gaehtgens (1993), S. 161 222.
- 7 Vgl. auch Kostka (2007), S. 15.

Die Geschichte der Warburgschen Kulturbibliothek wird selbst Teil der gegenwärtigen Transferforschung, da hier eine gesamte Bibliothek mitsamt ihren Forschern emigrieren musste. Die Zusammenhänge dieses Transfers erörtert Erika Klingler, vgl. dies.: "The Warburg Institute: 1933 – 1936", in: Gregor Kokorz und Helga Mittelbauer (Hrsg.), wie Anm. 15, S. 263 – 280. Auch Espagne und Werner verweisen in ihren Überlegungen zum Transfer auf Warburg und unterstrichen vor allem, dass dieser den einzelnen Gegenstand seiner Forschung stets in einer Konstellation sozialer Vorstellungen einzubetten versuchte, vgl. Espagne / Werner (1988), S. 27.

Gaehtgens (1993a), S. 12f. Im Folgenden werden die seitdem entwickelten Methoden und Begrifflichkeiten dargestellt und miteinander in Beziehung gesetzt.

¹⁹ Kostka (2007), S. 15.

²⁰ Ebd., S. 16.

Vgl. Holzer-Kernbichler (2011), S. 138.

In dem Aufsatz "François Morellet / Sol LeWitt: A Case Study" beschäftigt sich Yves-Alain Bois Anfang der neunziger Jahre mit Arbeiten von LeWitt, die 1973 im Verdacht standen, Plagiate von Werken Morellets zu sein. Bois vergleicht die Arbeiten beider Künstler und bezieht in seiner Analyse den jeweiligen Entstehungskontext mit ein.²⁸ Zwar spricht Bois nicht von Transferprozessen, da offenbar auch kein Kontakt zwischen den beiden Künstlern bestand, Bois' Arbeitsweise bei dieser detaillierten Analyse ist methodisch jedoch mit Transferforschung durchaus vergleichbar. Als einer der ersten Kunsthistoriker unternimmt Bois für die Kunst des 20. Jahrhunderts den Versuch, bestimmte künstlerische Herangehensweisen zweier ähnlich arbeitender Künstler unter Berücksichtigung des Kontextes und Entstehungszeitraums miteinander in Beziehung zu setzen. Daraus zieht er wiederum Schlüsse über Gemeinsamkeiten und Unterschiede in der Werkgenese. Er führt das Interesse beider Künstler an mathematischen Systemen als wichtigste Gemeinsamkeit an, die in Werken mündete, die sich eben auf solche Berührungspunkte zurückführen lassen. Bois kommt am Ende jedoch zu dem Schluss, dass beide zwar diesem übergeordneten Kontext ("maxi-sequence") angehören, jedoch keineswegs derselben "mini-series".29 Dass sie also in ihren Erkenntnisinteressen vergleichbar sind, aber eben nicht in dem konkreten künstlerischen Kontext (Amerika und Europa), in dem ihre Arbeiten entstanden.

Im dritten Band von Jenseits der Grenzen. Französische und deutsche Kunst vom Ancien Régime bis zur Gegenwart mit dem Titel Dialog der Avantgarden, in dem deutschfranzösischen Künstlerbeziehungen thematisiert werden, kommen Autoren zu Wort, die über den europäischen Kontinent hinaus auch deutsch-amerikanische Transferprozesse betrachten.³⁰ Uwe Fleckner, ein Herausgeber dieses Bandes, bezeichnet diese Ausweitung des Blickfeldes gerade in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts und angesichts der Tatsache als notwendig, dass "nach Berlin nun auch Paris seinen Rang als Kunstmetropole verliert und die Aufmerksamkeit der Künstler und Kritiker sich verstärkt auf New York richtet".³¹ Beispielhaft ist aus diesem Band der Aufsatz von Gregor Stemmrich "Robert Rauschenbergs 'Bed' und die europäischen Vorläufer des 'combine painting" zu erwähnen.³² Nach einer kurzen Darlegung der historischen Entwicklung der Collageund Assemblagetechnik und deren unterschiedlicher Politisierung in den USA und in Europa verdeutlicht Stemmrich in seiner Untersuchung die zahlreichen Verweisebenen (man könnte sie auch Transferprozesse nennen) zu anderen Kunstwerken, die sich in Rauschenbergs Arbeit finden. Dabei unterscheidet Stemmrich zwischen historischen

Der Aufsatz wurde als Vortrag auf dem bereits erwähnten XXXVIII. Internationalen Kongress für Kunstgeschichte zu "Künstlerischem Austausch" in Berlin gehalten, vgl. Bois (1993). amerikanischen und europäischen Vorläufern, die bei Rauschenberg in eine Arbeitsweise münden, die in die Kunstgeschichte als *combine painting* einging, und die seither als genuin amerikanische Technik gilt.

Dirk Luckow setzt in seinem Buch *Joseph Beuys und die amerikanische Anti Form-Kunst – Einfluß und Wechselwirkung zwischen Beuys und Morris, Hesse, Nauman, Serra* die Arbeiten des Deutschen mit denen der US-Amerikaner in Beziehung.³³ Auch Luckows methodischer Ansatz ist mit dem der Transferforschung vergleichbar. Obwohl im Untertitel der Begriff "Einfluss" erscheint, ist das, was Luckow betreibt, keinesfalls eine Einflussgeschichte, da es ihm weniger darum geht, den Ursprung der Werke zu klären, als vielmehr, "das Gemeinsame der Skulpturen dieser Künstler als Ausdruck einer Epoche aufzuzeigen."³⁴ Luckow zeigt durch Werkanalysen von Beuys und seinen Zeitgenossen thematische, konzeptionelle und materielle Bezüge auf, die auf Verbindungen und gegenseitige Kenntnis schließen lassen. Diese "Werkparallelen"³⁵ deutet Luckow als einzigartig fruchtbaren Befund in der Kunst des 21. Jahrhunderts.

Auffällig ist, dass in den vergangenen Jahren immer mehr deutsche und internationale kunsthistorische Institute Tagungen und Kolloquien zum Thema "Transferprozesse" organisiert haben. Auch dies deutet darauf hin, dass die Kunstgeschichte im Begriff ist, die Transferforschung als Forschungsmethode in ihren weiten, und an sich auf Internationalität ausgelegten Kanon aufzunehmen.³⁶

Das vorliegende Dissertationsvorhaben leistet einen Beitrag zur Erforschung von Transferprozessen im Hinblick auf zeitgenössische Kunst. Der beschriebenen Diversität der Begrifflichkeiten lässt sich nur begegnen, indem die wichtigsten Forschungspositionen aufgezeigt und kommentiert werden. Die folgenden Ausführungen sollen helfen, Licht in das terminologische Dickicht zu bringen und die Untersuchungsmethode der Transferforschung vor allem in begriffsgeschichtlicher Weise herzuleiten, und zwar in jenem Verständnis, wie es sich für den Untersuchungszeitraum als konstitutiv darstellt.³⁷ Das so gewonnene theoretische Gerüst soll als Folie zur Annäherung an künstlerische Transferprozesse verwendet werden, vor der die anschließende Analyse der Arbeiten von Darboven, Haacke und Walther fruchtbar gemacht wird.

Der Ansatz zur konkreten Analyse transnationaler Transferprozesse ging vor allem von der französischen Germanistik aus. Michael Espagne und Michael Werner haben

²⁹ Bois (1993), S. 314.

³⁰ Vgl. Fleckner / Schieder / Zimmermann (2000).

³¹ Fleckner (2000), S. 12.

³² Stemmrich (2000).

³³ Luckow (1998).

³⁴ Ebd., S. 325.

³⁵ Ebd.

Drei Beispiele seien erwähnt: Das Recherche- und Ausstellungsprojekt "Amerikanische Kunst in München, 1960 bis 1980" im Herbst 2014 am Zentralinstitut für Kunstgeschichte in München, "ReGeneration. Transferpraktiken 1960 / heute" im Mai 2014 in Bern, organisiert vom Institut für Kunstgeschichte der Universität Bern und "Global Art History and the Peripheries" im Juni 2013, organisiert von der Ecole Normale Supérieure, Paris, in Zusammenarbeit mit der Terra Foundation for American Art.

In der Einleitung zum Buch *Der Künstler in der Fremde* wird ein ähnlicher Versuch der begrifflichen Schärfung unternommen, vgl. Fleckner / Steinkamp / Ziegler (2015a).

als Germanisten und Kulturforscher die methodische Grundlage der Transferforschung geschaffen. ³⁸ Der theoretische und methodische Rahmen, den die beiden zur systematischen Untersuchung interkultureller Beziehungen zwischen Deutschland und Frankreich aufgespannt haben, ist Grundlage dieses Forschungsgebiets, das sich Mitte der achtziger Jahre etablierte und fortwährend ausdifferenzierte. Espagne und Werner gehen bei der Definition ihres interdisziplinären Forschungsvorhabens von den Grundlagen der vergleichenden Literatur- und Kulturwissenschaft aus und fordern zum einen eine "sozialgeschichtliche Untersuchung der jeweiligen Ausgangs- und Rezeptionsbedingungen und zum anderen methodische Reflexion der modellhaften Konstanten eines solchen Transfers." ³⁹ Espagne fasst sein Vorhaben folgendermaßen zusammen:

"Die Transferforschung hat sich vorgenommen zu zeigen, inwieweit die Identitätsbildungsprozesse ineinander übergreifen, also nicht auf eine Reihe von Vergleichsmomenten reduzierbar sind. Ihr geht es nicht um die Bilanz eines Vergleichs, sondern um Import- und Exportmechanismen."⁴⁰

Dabei ist klarzustellen, dass die Transferforschung bei Espage und Werner nicht ohne den Vergleich auskommt. Dieser sei jedoch "nur eine Stufe auf dem Weg zu einer Historisierung und Überwindung oder Prozessualisierung der Gegensätze und Parallelitäten."⁴¹ Dagobert Frey lieferte bereits 1949 eine immer noch gültige Definition für die Methode des Vergleiches in der Kunstgeschichte:

"Eine vergleichende Kunstwissenschaft stellt die Aufgabe, in sich geschlossene ethnische Kunstkreise gleich den Sprachen als prägnantesten Ausdruck ethisch-kultureller Einheiten zu vergleichen und einerseits auf Grund von Gleichheiten und Ähnlichkeiten ihre Verwandtschaft und wechsels eitige Bezieh ung wie ihre Zugehörigkeit zu umfassenderen, übergeordneten Kulturkreisen aufzuzeigen, andererseits auf Grund von Verschiedenheit und Gegensätzlichkeit ihre Besonderheit und ihr wechselseitiges Spannungsverhältnis, ihre Eigenart und Einzigartigkeit zu erhellen." 42

Die Debatte um die Vormachtstellung des historischen Vergleichs im Gegensatz zum Transfer ist lang und für die vorliegende Untersuchung nicht weiterführend.⁴³ Während die Historiker auf der einen, Soziologen und Germanisten auf der anderen Seite darum ringen, welcher der beiden Begriffe bessere Voraussetzungen liefert, um "Teil einer transnationalen Umorientierung der Geisteswissenschaften" zu werden, fehlt es an Studien, die entweder den Vergleich oder die Analyse von Transferprozessen explizit darlegen

Espagne / Werner (1986); vgl. auch Espagne / Werner (1988).

39 Espagne / Werner (1986), S. 502.

40 Espagne (2000), S. 42.

1 Ebd., S. 60

Dagobert Frey: Grundlegung zu einer vergleichenden Kunstwissenschaft. Raum und Zeit in der Kunst der afrikanisch-eurasischen Hochkultur. Wien 1949, S. 5 [Hervorhebung durch die Verfasserin].

Vgl. Middell (2000). Hier wird eine Textsammlung zum Thema "Vergleich und Transfer" geliefert. Vgl. auch den ersten Teil des Artikels von Werner und Zimmermann, der beide Begriffe in Beziehung setzt: Werner / Zimmermann (2002). Vgl. auch Kaeble (2005).

und somit in der Lage sind, die jeweiligen Vorzüge aufzuzeigen. "Darüber hinaus brauchen Transferuntersuchungen und Vergleiche einander und ergänzen sich."⁴⁴

Die Analyse von Transferprozessen geschieht in einem "gemeinsamen Raum der gegenseitigen Verflechtungen" und beschränkt sich im Gegensatz zur ethnologischen Kulturanthropologie nicht auf exotische Volksstämme, sondern im Falle der Forschung von Espagne und Werner im Wesentlichen auf westeuropäische Verhältnisse.⁴⁵ Die beiden Autoren beziehen sich jedoch auf den kulturanthropologischen Begriff der "Akkulturation" und übertragen diesen auf den interkulturellen Transfer zwischen europäischen Kulturen.⁴⁶

Uwe Fleckner konstatierte in Anlehnung an die Ausführungen von Espagne und Werner, dass

"[m]ethodisch [...] das Konzept einer wechselseitigen 'Einflußgeschichte' längst überwunden und durch einen eher dynamisch bestimmten Ansatz ersetzt sein [sollte], der auch die Bedeutungsverschiebung berücksichtigt, die bei dem Transfer künstlerischer Werte von einer Ausgangs- in eine Rezeptionskultur zu verzeichnen sind."⁴⁷

Fleckner spricht weiter von einem "aktiven Dialog".48 Man könnte meinen, dass der Begriff des Einflusses durch die methodischen Möglichkeiten der Transferforschung in der Kunstgeschichtsforschung obsolet geworden wäre, doch noch immer wird dieses Erkenntnisinteresse abgerufen, um bestimmte Abhängigkeiten darzustellen. Luckow zum Beispiel unterscheidet in seiner Analyse der Werke von Beuys und der amerikanischen *Anti-Form*-Künstler zwischen "Einflüssen" und "strukturellen Analogien", zwischen der Eigenständigkeit der Amerikaner und dem Wissen dieser Künstler um Beuys und seine Arbeiten.49 Und sogar der Künstler und Kritiker Joseph Kosuth, der die Entwicklung der *Conceptual Art* in seinen Texten maßgeblich voranbrachte, schrieb: "Art 'lives' through the influencing of other art, not by existing as the physical residue of an artist's ideas."50

Neben der 'klassischen' Transferforschung von Werner und Espagne bündelt die Histoire croisée die vergleichende Geschichtswissenschaft und Transferforschung in der

- Kaeble (2005). Ein aktuelles Bild der Kunstgeschichte als komparative Kunstwissenschaft liefert Joachim Rees: ders.: "Vergleichende Verfahren – verfahrene Vergleiche. Kunstgeschichte als komparative Kunstwissenschaft – eine Problemskizze", in: Kritische Berichte, Band 40, Nummer 2, 2012, S. 32 – 47.
- Espagne (2000), S. 43f.
- Vgl. Espagne / Werner (1986), S. 504. Der Begriff der "Akkulturation" beschreibt einen Prozess, in dem unterschiedliche kulturelle Entitäten miteinander in Kontakt treten. Als Resultat dieser Begegnung werden vier
 Kategorien aufgezeigt: Assimilation, Integration, Isolation und Marginalisierung, wobei in der Betrachtung der
 Transferprozesse meist nur Assimilation und Integration betrachtet werden. Eine hilfreiche Bibliographie zum
 Thema liefert das Multidisciplinary Digital Publishing Institute: http://img.mdpi.org/files/si/acculturations/Biblio
 graphy_GE_Jan_Blanc.pdf (Zugriff am 1. Oktober 2014).
- 47 Fleckner (2000), S. 11.
- Ebd. Erwähnenswert sind hier auch die Überlegungen von Thomas DaCosta Kaufmann, der den Begriff "interchange" als Korrektiv zum Einflussbegriff einführt, siehe Thomas Da Costa Kaufmann: "Reflections on World Art Histrory", in: DaCosta Kaufmann / Dossin / Joyeux-Prunel (2015), S. 23 45.
- 49 Luckow (1998), S. 10.
- 50 Kosuth (1984), unpaginiert.

Konjunktur von Globalisierungsprozessen zu einer multiperspektivischen Geschichtsschreibung. Ihre beiden Begründer Michael Werner, der bereits die Transferforschung maßgeblich voran gebracht hat, und Bénédicte Zimmermann fügen die Vergleichs- und Transferforschung zusammen und ergänzen sie um die Kategorie der "Verflechtung"51. Diese methodische Herangehensweise biete – so die beiden Autoren – drei wesentliche Vorteile: Erstens sei nicht von "apriorisch festgelegten Einheiten und Kategorien auszugehen". Der Forschungsgegenstand könne sich im Laufe der Analyse verändern beziehungsweise erweitern, sodass auftretende Entwicklungen im Prozess des Forschens einbezogen werden können. Zweitens gehe die Histoire croisée von einem konkreten Objekt aus und "nicht von vorgegebenen Modellen und Konstruktionen", was wiederum die Flexibilität der Forschung erhöht. Und drittens wird von Werner und Zimmermann eine Geschichtsschreibung gefordert, die von der "Ebene der Handelnden ausgeht". Die untersuchten Verflechtungen beträfen dann nicht nur Objekte, sondern auch die Analysedimension.⁵² Im Grunde ist es also die Betrachtung von Transferprozessen, die unter Zuhilfenahme der Pragmatik und Reflexion des Forschers auf eine Geschichtsschreibung ohne voreingenommene stereotype Grenzdimensionen abzielt. Die Histoire croisée ist folglich keine Kritik der Transferforschung, wie sie sich teilweise selbst darstellt, sondern deren konsequente Weiterführung in einer Zeit, in der nationale Grenzen zum Beispiel in Mitteleuropa immer durchlässiger werden und verkürzte Kommunikations- und Reisewege einen ununterbrochenen Austausch zwischen zwei oder mehreren Untersuchungssubjekten ermöglichen.

Werner selbst jedoch führt seine Methode der *Histoire croisée* nicht konsequent weiter und macht in seiner Forschung zumindest begrifflich keine eindeutigen Abgrenzungen zur Transferforschung: Während eines Vortrags an der Universität der Künste in Berlin zum Thema "Künstlerische Praxis als kultureller Transfer. Zirkulation, Lokalisierung und Verflechtung in Kunst und Musikleben des 19. und 20. Jahrhunderts" verdeutlichte er, dass Verflechtungsprozesse nur ein Teil der künstlerischen Produktion sind, allerdings ein besonders wichtiger.⁵³ Werner arbeitete heraus, wie vor allem Künstler als soziale Gruppe prädestiniert seien, durch Verflechtungsprozesse Neues zu schaffen, und wie diese für einen gewissen Zeitraum extraterritoriale Netzwerke bildeten – jedoch ohne Begriffe wie "Vernetzung", "Verflechtung" und "Transfer" systematisch zu verwenden. Nach Werners Auffassung existieren kaum autogene Kunstwerke, und es bedarf immer wechselseitiger Transferprozesse, um Kunst zu schaffen.⁵⁴

Werner / Zimmermann (2002).

52 Ebd., S. 617.

54 Ebd.

Die *Histoire croisée* lässt sich auf eben diesen Begriff der "wechselseitigen Transferprozesse" zuspitzen, der mehr umfasst als der Transferbegriff aus der genuinen Transferforschung: Wechselseitige Transferprozesse sind multi-perspektivisch und nicht nur dual-perspektivisch. Es sind Prozesse, die in ihrer Vielschichtigkeit zu einer neuen Geschichtsbetrachtung beitragen können. Bislang liegen jedoch erst wenige Publikationen vor, in denen die Methode der *Histoire croisée* durch die Arbeit am historischen Objekt einem Praxistest unterzogen worden wäre.⁵⁵

Der Historiker Peter Burke ergänzte die Transferforschung mit seinen Überlegungen zum "Kulturellen Austausch" um eine weitere Dimension.⁵⁶ Burkes Ansatz geht ebenfalls von einem, wie er es nennt, "Austausch nach beiden Richtungen" aus, wobei unklar bleibt, wie sich bei Burke der Begriff des "Austauschs" zu dem des "Transfers" verhält.⁵⁷ Hier wird die Transkulturation der Akkulturation gegenübergestellt.58 Methodisch wird das Modell der "kulturellen Übersetzung" vorgeschlagen. Sie biete den Vorteil, dass auf beiden Seiten des Transfers aktiv an der Übersetzung gearbeitet werden müsse. So komme es auch zu der notwendigen Unterscheidung zwischen "Begegnungen von Gleich zu Gleich und solchen von unterschiedlich Mächtigen".59 Eine weitere Neuerung in der Transferforschungsdebatte leistet Burke, indem er auf die möglichen Folgen eines kulturellen Austausches eingeht. Akzeptanz, Widerstand oder Segregation seien die drei Stadien, die letztlich zu zwei denkbaren Ergebnissen führten: der Mischung oder Bricolage auf der einen und - hier verwendet Burke einen Ausdruck aus der Linguistik - der Kreolisierung auf der anderen Seite. 60 Burke meint mit dem kulturellen Austausch nichts wesentlich anderes als Werner und Zimmermann mit der Histoire croisée. Wichtige Ergänzung sind die Folgen und Ergebnisse, die in der Transferforschung nur selten theoretisiert werden.

Im Zuge dieser neuen methodischen Möglichkeiten weitete die deutschsprachige Kunstgeschichtsforschung Ende der 2000er ihr Forschungsfeld aus. Das Augenmerk richtete sich zunehmend auf dezentralisierte und transnationale Entstehungsbedingungen von Kunst: Hans Belting führte den Begriff der *Global Art* als Sammelbezeichnung für die Gegenwartskunst aus nicht-westlichen Weltregionen ein.⁶¹ Im methodischen Ansatz der *Global Art* wird versucht, den westlich geprägten Blick auf die Weltkunst zu

- 55 Vgl. Kostka (2007), S. 17.
- 56 Burke (2000).
- 57 Ebd., S. 13.
- Transkulturation oder Kulturvergleich meint "jedes Verfahren, das durch gedankliches, tabellarisches usw. Nebeneinanderstellen der Inhalte zweier oder mehrerer Kulturen Gemeinsamkeiten und Verschiedenheiten zw. diesen zu ermitteln sucht." Wolfgang Schöne: "Kulturvergleich", in: Werner Fuchs-Heinrich et al. (Hrsg.): Lexikon zur Soziologie. Lengerich 1994, S. 386.
- 59 Burke (2000), S. 24.
- 60 Vgl. Ebd., S. 35f.
- Belting (2009), S. 40: "[...] in short, new Art today is global, much the same way the World Wide Web is global." James Elkins gibt zu einer immer globaler werdenden Kunstgeschichte eine lesenswerte Einführung, die sowohl deren Vor- als auch die Nachteile aufzeigt, vgl. James Elkins: "Art History As A Global Discipline", in: ders. (2007).

Michael Werner: "Künstlerische Praxis als kultureller Transfer. Zirkulation, Lokalisierung und Verflechtung in Kunst und Musikleben des 19. und 20. Jahrhunderts". Bisher unveröffentlichter Vortrag vom 20. Januar 2014 an der Universität der Künste in Berlin.

erweitern, das heißt neue Blickwinkel zu ermöglichen. Aus diesem methodischen Ansatz entstanden und entstehen heute neue Studiengänge für Kunstgeschichte: *World Art History, Global Art History* oder – hier werden andere Disziplinen wie Ethnologie oder Ästhetik mit einbezogen – *Transcultural Studies* und *World Art Studies*.⁶²

"Es ist sicherlich kein Zufall, dass das Zeitalter kultureller Globalisierung, das zuweilen etwas oberflächlich als eines der 'Amerikanisierung' bezeichnet wird, auch als Zeitalter gegenläufiger Nationalismen und Ethizismen bezeichnet wird,"⁶³

befindet Peter Burke. Die *Global Art History* befasst sich mit eben diesem sich verändernden Zeitalter und der methodologischen und programmatischen Ausarbeitung von Konzepten für eine Kunstgeschichte, die sowohl die alten Expansions- und Austauschformen als auch die jüngeren und neuesten Formen der soziokulturellen Verflechtung fassen kann. Die von der Deutschen Forschungsgemeinschaft geförderte Forschungsgruppe *Transkulturelle Verhandlungsräume von Kunst* an der Freien Universität Berlin nimmt sich zur Aufgabe, diese Neuorientierung des Faches Kunstgeschichte voranzubringen. Es geht ihr um Kunstgeschichte im globalen Kontext. Hier werden inhaltliche und strukturelle Verflechtung regionaler Kunstgeschichten untersucht, wobei der Begriff der "Transkulturalität" an den heuristischen Begriff des Verhandlungsraumes gebunden wird.⁶⁴ Doch auch in dieser Neuorientierung des Faches wird mit den unteschiedlichen Begriffen zum Teil wahllos verfahren. So stellt auch Monica Juneja fest:

"Im euro-amerikanischen Raum scheinen die disziplinären Bezeichnungen Global Art History sowie World Art History / World Art Studies zudem wenig methodisch differenziert und damit austauschbar zu sein." 65

Wichtig ist jedoch nicht nur die geografische Dezentralisierung und Vielfalt von Kunstproduktion, sondern auch die Gleichzeitigkeit von bestimmten Entwicklungen, die durch andere Globalisierungsprozesse befördert werden. Belting weist darauf hin, dass es in der zeitgenössischen Kunst im Sinne der *Global Art* keine Genealogie mehr gebe, dass sich also

Belting (2009), S. 45ff. Siehe zum Beispiel den Lehrstuhl für *Global Art History* an der Universität Heidelberg oder das Forschungsprojekt *Global Art in the Museum* am ZKM in Karlsruhe. Vgl. Burcu Dogramaci: "Fremde überall: Migration und künstlerische Produktion – aktuelle Perspektiven", in: Dogramaci (2013), S. 17.

63 Burke (2000), S.10.

Entwicklungen nicht mehr nur an singulären Strängen darstellen lassen. 66 In der vorliegenden Untersuchung soll gezeigt werden, dass die *Conceptual Art* eine der ersten Kunstströmungen ist, die – vor dem Hintergrund einer immer globaler agierenden Marktordnung – ein frühes Beispiel für das Phänomen der *Global Art* darstellt.

Wie im Folgenden dargelegt wird, lassen sich Transferprozesse häufig dann ausmachen, wenn sich junge Künstler wie Darboven, Haacke und Walther in einer biografischen Umbruchsphase befinden, also in sogenannten "Zwischenräumen". Die Vorstellung heterogener Übergangszonen, die sich mit dem Konzept des hybriden Third Space beschreiben lassen, ist aus dem Kontext postkolonialer Theoriebildung entnommen.⁶⁷ Auch die Theorie der Rites de Passage, die von Arnold van Gennep begründet und von Victor Turner in seinem Konzept der symbolischen Anthroposophie mit dem Begriff der "Liminalität" weitergeführt wurde, beschäftigt sich mit solchen Übergangsstadien.⁶⁸ Hier geht es nicht mehr um die Erforschung neuer hybrider Kulturen, sondern um Einzelpersonen oder Gruppen, die sich in sogenannten "Zwischenräumen" befinden und darum, welche Prozesse in ebendiesen Räumen stattfinden. Auch wenn die Theorie der Liminalität einen Schwellenzustand beschreibt, der sich hauptsächlich auf die Persönlichkeitsbildung bezieht, so ist er ebenfalls im Falle der in dieser Untersuchung analysierten Transferprozesse interessant. Denn zum einen werden die Lebenswege von drei Künstlern betrachtet, die sich im weitesten Sinne in einer liminalen Phase befinden, da Turner auch die Übergangszeit nach Beendigung des Studium als solche definiert, zum anderen kann der Übergang zwischen zwei Kulturen, also in diesem Falle von der europäischen zur amerikanischen, ebenfalls Liminalität bedingen.⁶⁹ Befindet sich ein Individuum in einer solchen Phase, so fühle es sich weder zum einen noch zum anderen zugehörig, was schöpferische Prozesse maßgeblich voranbringen könne, so Turner.70 Die Betrachtung künstlerischer Transferprozesse muss "sich vor allem dagegen wenden, Begegnung und Umsetzung nur formal zu beschreiben,

- Belting (2009), S. 46. Belting verweist hier auf Alfred H. Barrs Modell zu Kubismus und Abstrakter Kunst, das in seiner Einfachheit für die zeitgenössische Kunst keine Gültigkeit mehr besitzt. Vgl. auch Astrid Schmidt-Burk hardt. Stammbäume der Kunst. Zur Genealogie der Avantgarde. Berlin 2005.
- Das Konzept des *Third Space* geht auf den Postkolonialisten Homi Bhabha zurück und verneint den Essentialismus indem es von einer Dynamik der Unabgeschlossenheit ausgeht. Vgl. Jonathan Rutherford: "The Third Space. Interview with Homi Babha", in: ders. (Hrsg.) *Identity, Comminity, Culture, Difference.* London 1990. S. 207 221. In einem weiteren Zusammenhang stellt Doris Bachmann-Medick die Theorie des *Third Space*: Vgl. Doris Bachmann-Medick: "Dritter Raum: Annäherung an ein Medium kultureller Übersetzung und Kartierung", in: Claudia Berger und Tobias Dörig (Hrsg.): *Figuren der / des Dritten. Erkundungen kultureller Zwischenräume.* Amsterdam u. a. 1998. S. 19 36.
- Vgl. Arnold van Gennep: *The Rites of Passage* (1909). London 1960 und Victor Turner: "Betwixt and Between: The Liminal Period in Rites de Passage", in: ders.: *The Forest of Symbols. Aspects of Ndembu Ritual*. New York 1967. S. 93 111.
- Van Gennep definierte Übergangsriten als "Riten, die einen Orts-, Zustands-, Positions- oder Altersgruppenwechsel begleiten". Zitiert nach Victor Turner: "Liminalität und Communitas", in: Andréa Belliger und David J. Krieger (Hrsg.): *Ritualtheorien. Ein einführendes Handbuch*. Wiesbaden 2006, S. 249 – 260, hier S. 249.
- Turner spricht vom "Phantasiepotential", das durch die Liminalität freigesetzt würde. Vgl. Victor Turner: "Prozeß, System, Symbol: Eine neue anthropologische Synthese", in: Rebekka Habermas und Nils Minkmar (Hrsg.): *Das Schwein des Häuptlings. Sechs Aufsätze zur historischen Anthropologie.* Berlin 1992. S.130 146.

DFG-Forschergruppe 1703 – Transkulturelle Verhandlungsräume von Kunst – an der Freien Universität Berlin: http://www.geschkult.fu-berlin.de/e/transkulturell/profil_der_for_1703/index.html (Zugriff am 30. September 2014). Vgl. auch Gregor Stemmrich: "Zur Errichtung der Forschergruppe 'Transkulturelle Verhandlungsräume. Komparatistische Perspektiven auf historische Kontexte und aktuelle Konstellationen' (FOR 1703) am Kunsthistorischen Institut der Freien Universität Berlin", in: Kritische Berichte, Band 40, Nummer 2, 2012, S. 97 – 101. Vgl. auch Allerstorfer/ Leisch-Kiesl (2017). Zum Begriff der "Transkulturalität" oder "Transkulturation vgl. auch das Kapitel 5 Von Transferprozessen zur Global Art History.

Monica Juneja: "Kunstgeschichte und kulturelle Differenz. Eine Einleitung", in: Kritische Berichte, Band 40, Nummer 2, 2012, S. 6 – 12. Vgl. auch Leisch-Kiesl (2017).

wo sie doch [auch] Folge eines inneren Umbruchs, wenn nicht gar eines Konflikts sind."⁷¹ In der vorliegenden Untersuchung werden liminale Lebensphasen von Darboven, Haacke und Walther zur Untersuchung von Transferprozessen herangezogen und anhand einiger ausgewählter Arbeiten auf das schöpferische Potential hin überprüft.

Bei dem Versuch, Transferprozesse mit der Kreativität in Bezug zu setzen, kam Gregor Kokorz zu der Schlussfolgerung:

"[…] einerseits erweisen sich kulturelle Austauschprozesse als eine mögliche Ursache für die Entwicklung von Kreativität, andererseits erlaubt die Analyse kreativer Prozesse auch präzisere Aussagen über den Verlauf kultureller Transferprozesse." 72

Kokorz bezieht sich hier auf Karl-Heinz Brodecks Theorie der Kreativität, die in den folgenden drei Punkten in Bezug auf die Kulturtransferforschung für diese Untersuchung fruchtbar gemacht werden kann: erstens das prozessuale Verständnis von Kreativität, zweitens die Beschreibung von Kreativität als kontextabhängigen Vorgang und drittens die Definition von Kreativität als Veränderung von Sichtweisen aufgrund sich verschiebender Aufmerksamkeit.⁷³ Vilém Flussers Aufsatz "Exil und Kreativität" verdeutlicht Brodecks Ansatz, wenn er schlussfolgert: "Das Exil, wie immer es auch geartet sein möge, ist die Brutstätte für schöpferische Taten, für das Neue."⁷⁴

Die dargelegten methodischen Vorgehensweisen bieten eine Annäherung an Transferprozesse, aus denen die folgenden Schlüsse gezogen werden können: Bei Transferprozessen handelt es sich um wechselseitige Umwandlungsprozesse im Sinne des von Hartmut Böhme geprägten Neologismus "Allelopoiese"75: Mit "Allēlon" griechisch für "gegenseitig" und "poiēsis" griechisch für "Hervorbringung" meint Böhme in der Vereinigung komplexe Wandlungsprozesse, die produktiv für beide Seiten sind. Die Referenz- und Aufnahmekultur, oder wie in der vorliegenden Untersuchung betrachtet, die jeweiligen Künstler aus Deutschland und den USA, werden durch die *Allelopoiese* modifiziert.⁷⁶ Wie dargestellt

- 71 Gaehtgens (1993a), S. 12.
- Gregor Kokorz: "Kulturtransfer als kreativer Prozess. Theoretische Überlegungen zum kreativen Potential in Zentraleuropa um 1900", in: Mittelbauer / Scherke (2005), S. 133.
- 73 Ebd., vgl. auch Karl-Heinz Brodbeck: Entscheidung zur Kreativität. Darmstadt 1995.
- Vilém Flusser: "Exil und Kreativität", in ders.: *Von der Freiheit des Migranten. Einsprüche gegen den Nationalismus*. Berlin und Wien 2007, S. 103 109, hier S. 109.
- Hartmut Böhme: "Einladung zur Transformation" in: Böhme / Bergemann / Dönike / u. a. (2011), S. 7 37, hier S. 8: Böhme verwendet den Begriff der "Transformation" ganz ähnlich zum in der vorliegenden Untersuchung verwendeten Transferbegriff und meint damit, unter Berücksichtigung des Transformationsbegriffs wie ihn der Sonderforschungsbereich "Transformationen der Antike" (SFB 644) eingeführt hat, "die Prozesse und Aktivitäten [...], welche historischen Wandel charakterisieren". Das dafür zugrundeliegende Transformations-Modell als Methode steht damit in engen Zusammenhang mit der Transferforschung, wie sie der vorliegenden Untersuchung zugrunde liegt. Weiter heißt es, S. 40: "Transformation wird als wechselseitige schöpferische Produktion [...], als Übersetzung, als Transformation der Überlieferung verstanden, die für die Ausbildung des Wissenschafts- und Kultursystems sowie für die kulturelle und politische Selbstpositionierung einer Gesellschaft eine fundierende Rolle spielen." [Hervorhebung durch die Verfasserin].

18

76 Ebd., S. 11.

wurde, gibt es unterschiedliche Ursachen, die Transferprozesse befördern können: Zum einen können geografische Veränderungen, Reisen, Auslandsaufenthalte und Migration Transferprozesse auslösen. Neue Inspirationsquellen und mögliche Horizonterweiterungen sind Teil dieser geografischen Veränderungen, aus denen Transferprozesse hervorgehen können. Zum anderen befördern Entwicklungen und Veränderungen im Leben eines Künstlers seine Einbindung in Transferprozesse: Der Übergang zwischen Hochschulstudium und künstlerischem Berufsleben stellt beispielsweise meist eine besonders zentrale Ursache dar; Veränderungen im Kulturbetrieb sowie grundlegende technische Neuerungen, etwa in der Materialverarbeitung, können weitere Katalysatoren von Transferprozessen sein.

Das Dissertationsvorhaben setzt sich zum Ziel, das oben dargelegte theoretische Konstrukt der Transferforschung sowohl für die künstlerische Entwicklung als auch für konkrete Werke von Darboven, Haacke und Walther nutzbar zu machen und dadurch Transferprozesse vor Augen zu führen. So wie es Werner und Zimmerman bereits in ihren ersten Schriften zur kulturellen Transferforschung forderten,⁷⁷ wird hier von den konkreten Objekten, das heißt von den künstlerischen Arbeiten, ausgegangen und damit ein eigener Beitrag zur Transferforschung geleistet.

Die Motive des kulturellen Austauschs sind, wie Gaehtgens feststellte, unterschiedlich.78 Auf das 20. Jahrhundert angewandt differenziert Fleckner zwei Hauptgründe, die Künstler veranlassten, ihren Wirkungsort zu verlagern: Zum einen bestand immer häufiger der Wunsch, die Ausbildung an einem fremden Ort fortzusetzen. Dies sieht Fleckner in dem Reiz begründet, durch eine geografische Distanz zur Heimat eine geistige Distanz zu den eingeübten künstlerischen Gewohnheiten zu erlangen. Zum anderen, und das erachtet Fleckner als die weitaus wichtigere Motivation, gebe es den Willen des Künstlers, sein Werk in dem zunehmend globalisierten Kunstbetrieb international durchzusetzen.⁷⁹ Den beiden Motiven muss ein drittes an die Seite gestellt werden: Wenn die Verlagerung des Wirkungsortes nur temporär ist, was bei freiwilliger Migration oft der Fall zu sein scheint, hat der Künstler auch immer den 'Rückweg' fest im Blick. Ein künstlerischer Erfolg zum Beispiel in den USA erhöht in der Regel auch die Chancen, in der Heimat das Ansehen zu steigern. Bei allen drei behandelten Künstlern eröffnete die Verlagerung des Lebensmittelpunkts in die Fremde die Möglichkeit, sich dort Anerkennung zu verschaffen und im Anschluss daran nach Deutschland zurückzukehren. Die im Ausland gesammelten Erfahrungen und realisierten Ausstellungen steigerten nicht nur das Selbstbewusstsein, sondern machten auch Eindruck auf die deutschen Galeristen, Kuratoren und Sammler.

Europa und Nordamerika wurden im Laufe und vor allem gegen Ende des 20. Jahrhunderts zu benachbarten Kulturarealen, die sich gut miteinander in Beziehung

⁷⁷ Vgl. Espagne / Werner (1988), S. 13.

⁷⁸ Gaehtgens (1993a), S. 14.

⁷⁹ Fleckner (2000), S. 14f.

setzen lassen. Wie bereits zuvor ausgeführt, sind Transferprozesse von Künstlern dieser beiden Kontinente als "Begegnungen von Gleich zu Gleich" anzusehen.⁸⁰ In dem betrachteten Zeitraum zwischen Anfang der sechziger bis Mitte der siebziger Jahre, also nach Beendigung des Zweiten Weltkriegs, jedoch noch während des Kalten Krieges, verlieren Nationalitäten in der westlichen Kunstgeschichte immer mehr an Bedeutung.⁸¹ Betrachtet man die Kunstwerke, die in diesem Zeitraum entstanden sind, vor allem die Arbeiten der *Conceptual Art*, so ist kaum noch ein Nationalstil mehr zu finden. Es gibt nicht mehr das elementar "Amerikanische" oder das "Europäische". In der Transferforschung geht es um die Aufhebung der nationalen Sichtweisen zugunsten eines geschärften Blicks für die Transferprozesse, die im Ergebnis und als Konsequenz des *Global Turn*, soviel sei vorweggenommen, auch in der Kunstgeschichte zu einer neuen Perspektive beitragen können.⁸²

80 Burke (2000) \$ 24

1.2 Untersuchungszeitraum und Rahmenbedingungen des Transfers

"New York is now the center of the art world. Paris is out, the rest of Europe: forget it. It was not easy for European artists to be accepted."

Hans Haacke, 1970 83

Nicht nur in der Zeit der sechziger und siebziger Jahre, sondern seit dem 14. Jahrhundert über fast alle Epochen der Kunstgeschichte hinweg begaben sich junge Künstler auf die Reise, um sich fernab der Heimat künstlerisch weiter zu entwickeln: von der Reise zur sogenannten "Brautaufnahme"⁸⁴, bei der Künstler in andere Länder geschickt wurden, um Portraits der potentiellen Bräute für ihren jeweiligen Hof anzufertigen, über Künstler, die zum höfischen Prestigeerwerb auf Wanderschaft gingen, bis zu jenen, die als Reisebegleiter von Fürsten durch fremde Länder zogen. Auch wenn das vorrangige Ziel zunächst nicht die Weiterbildung oder Entwicklung des Künstlers war, so war dieser neuen Erfahrungen und Eindrücken ebenso ausgesetzt wie er selbst Spuren fern seines Heimatlandes hinterließ. ⁸⁵ Ab dem 15. Jahrhundert, mit dem Beginn der Vergabe von höfischen Reisestipendien an junge Künstler, wurde die Künstlerreise zunehmend autonom und musste nicht mehr einen von außen auferlegten Zweck erfüllen. Sie diente hauptsächlich dazu, einheimische junge Künstler "an maßgeblichen Orten und Werkstätten auf den neuesten Stand" zu bringen. ⁸⁶ Goethes Flucht aus Karlsbad im ausgehenden 18. Jahrhundert markiert für Martin Warnke die "selbstbestimmte Künstlerreise", die der eigenen persönlichen und fachlichen Weiterent-

Während die Vormachtstellung des amerikanischen Abstract Expressionism noch als politisches Tauziehen zwischen Amerika und Europa ausgelegt wird, vgl. u. a. Guilbaut (1997), werden Nationalitäten, zumindest im politischen Sinne in der Entwicklung der Conceptual Art und darüber hinaus kaum noch thematisiert.

Der Begriff "Global Turn" ist entlehnt von Casid / D'Souza, vgl. Jill H. Casid und Aruna D'Souza (Hrsg.): Art History in the Wake of the Global Turn. New Haven / London 2009.

⁸³ Hans Haacke zitiert nach Merali (2008), S. 58.

⁸⁴ Warnke (2008), S. 31.

Martin Warnke stellt diese Auflistung in seinem Aufsatz "Stellvertretende Künstlerreisen" zusammen, vgl. Warnke (2008).

⁶⁶ Ebd., S. 34.

wicklung dienen sollte.⁸⁷ Vom heutigen Standpunkt, so Warnke weiter, wären solche Reisen als Geschäftsreisen einzuordnen:

"Künstlerreisen unterstellen wir seit der Geniezeit, dass sie aus eigenem Antrieb, aus zweckfreier Sehnsucht erfolgen und sich aus sich selbst rechtfertigen. Vielleicht aber sind deren Zwecke und Zwänge, jedenfalls wenn sie nach Berlin, New York oder Los Angeles führen, nur noch nicht benannt worden."88

Die "Zwecke und Zwänge" werden in der vorliegenden Untersuchung ebenso beleuchtet wie die Grundlagen, Erwartungen und Ziele der jungen Künstler, die in diesem Fall selbstbestimmt aber mit unterschiedlichen Voraussetzungen und Ausgangssituationen in die Kunstmetropole New York zogen.

So wie die Reisebedingungen änderten sich auch die Sehnsuchtsorte der Künstlerreise. Seit jeher waren es jedoch die Metropolen, die Künstler in die Ferne lockten: Bis in das 18. Jahrhundert war es Rom am Ende der *Grand Tour*, im 19. und Anfang des 20. Jahrhunderts rief Paris die europäischen Avantgarden, und schließlich, nach der Schockstarre des Zweiten Weltkrieges und auch im Zuge der Exilbewegung wurde New York zum erklärten Ziel junger Künstler.⁸⁹

Marcel Duchamp war einer der ersten europäischen Künstler, der nach New York zog. Im Jahr 1915 siedelte er in die USA über, nicht zuletzt wegen des großen Interesses, das nach der ersten Armory Show 1912 an seinen Arbeiten bestand. Während er in Paris als Künstler wenig Anerkennung bei seinen Kritikern fand, erlangte Duchamp in New York großes Ansehen bei Sammlern, Kritikern und Künstlerfreunden und einen fast schon prominenten Status in der *High Society*. Er arbeitete seit diesem Zeitpunkt fast ausschließlich an seinen *Readymades*, deren besonderer Stellenwert auch dadurch befördert wurde, dass es sich um französische Alltagsgegenstände handelte, die in den USA in dieser Form nicht geläufig waren.

"So zeigte […] [Duchamp], dass Kunst und Künstler durch eine schlichte Reise von einem Land ins andere sich radikal verändern konnten. Die Wandlungen, die er selbst durch die Überquerung des Atlantik an sich erfahren hatte, wurden zum Symbol für tiefgehende epistemologische Probleme, die sich auch aus einer Veränderung im Interpretations-Kontext ergaben."⁹⁰

Im Jahr seiner Übersiedlung nach Amerika – mitten im Ersten Weltkrieg – schrieb Duchamp:

"Paris ist wie eine verlassene Villa. Die Lichter sind aus. Die Freunde sind alle an der Front. Oder sie sind überhaupt schon tot. Ich bin hierher gekommen, nicht weil ich zu Hause nicht malen konnte, son-

dern weil niemand da war, mit dem ich hätte sprechen können [...]. Kunst ist vollkommen subjektiv, und der Künstler sollte in der Lage sein, an jedem Ort gleich gut zu arbeiten. Aber ich mag ein aktives und interessantes Leben. Im Überfluß habe ich ein solches Leben in New York gefunden. Ich bin sehr glücklich hier. Vielleicht schon fast zu glücklich. Denn ich habe seit meiner Ankunft noch kein einziges Bild gemalt."91

Das "aktive und interessante Leben", das Duchamp fernab der tristen, kriegsgeprägten Heimat vorfand, ist unter jungen Künstlern seither ein wichtiger Teil der New York-Narration und -Begeisterung, die sich in Europa vor allem im Laufe der fünfziger Jahre entwickelte. Nach dem Zweiten Weltkrieg verbreitete sich die Auffassung von The American Century, einer Bezeichnung des Time-Redakteurs Henry Luce, der das siegreiche und ökonomisch stabile Amerika bereits 1941 als "world power" ansah.⁹² Kulturell wurden die USA durch den "Siegeszug" des Abstrakten Expressionismus, als der ersten genuin amerikanischen Kunstrichtung, besonders gefeiert. Waren die deutschen Kritiker bis zur II. documenta noch verhalten, kam "die Präsentation der amerikanischen Malerei bei der Kasseler Großausstellung 1959 [...] einem Dammbruch gleich."93 Dies ging jedoch erst mit der europäischen institutionellen Akzeptanz des Informel in der zweiten Hälfte der fünfziger Jahre einher. Der seitdem immer wieder angestrengte Vergleich zwischen dem Abstraktem Expressionismus aus Amerika und dem europäischem Informel stellte "den traditionellen Führungsanspruch der europäischen Kunst ernsthaft in Frage."94 Dieses Kräftemessen – nicht zufällig inmitten des Kalten Krieges ausgetragen – hat seinen Teil zur Faszination der Vereinigten Staaten, der dortigen Künstlerförderung und kreativen Entfaltungsmöglichkeiten beigetragen.95

Dass Nachwuchskünstler in den sechziger Jahren nach einer Ausbildung an einer renommierten deutschen Kunstakademie die Heimat verließen, um nach New York zu ziehen, war sicherlich auch dem Umstand geschuldet, dass die innovativen gestalterischen Ideen, wie sie Darboven, Haacke und Walther gegen Ende ihrer Akademiezeit entwickelten, Anfang der sechziger Jahre in Deutschland nicht viele Fürsprecher fanden. Immer noch war es die gestische Malerei, mit der alle drei während ihres Studiums experimentierten, die bei vielen Professoren, Kritikern und Kuratoren propagiert wurde.

Das Urteil des englischen Kunstkritikers John Antony Thwaites, der in den sechziger und siebziger Jahren für diverse amerikanische Kunstzeitschriften aus Deutschland berichtete, fiel Mitte der sechziger Jahre für die deutsche Kunstszene schlecht aus: "Creative talent

⁸⁷ Ebd., S. 31.

⁸⁸ Ebd., S. 35.

⁸⁹ Vgl. Fleckner / Steinkamp / Ziegler (2015a), S. 10f.

Oraig Adcock: "Marcel Duchamp als Mittler zwischen Europa und Amerika", in: Ausst.-Kat. Museum Ludwig Köln (1986), S. 25 – 36, hier S. 34.

Marcel Duchamp: "French Artists Spur on an American Art", in: New York Tribune, 24. Oktober 1915, Teil 4, S. 2 – 3. Zitiert nach Adcock, wie Anm. 90, hier S. 34. Die Debatte über New Yorks Ablösung von Paris als Kunstmetropole, soll hier nicht wiederholt referiert werden, da sie für den untersuchten Zeitraum nur noch eine marginale Rolle spielt. Vgl. dazu Guilbaut (1997) oder Jürgen-Fischer (1976).

Henry R. Luce: "The American Century" (1941), in: Diplomatic History, Vol. 23, Nummer 2 (Frühjahr 1999), S. 169 – 171. Vgl. auch Ausst-Kat. Whitney Museum New York (1999), S. 11.

⁹³ Ruby (1998), S. 228.

⁹⁴ Ebd., S. 227

Zu der konfliktreichen Stellung des Abstrakten Expressionismus in der Zeit des Kalten Krieges vgl. Guilbaut (1997).

is neglected,"⁹⁶ schrieb er und kritisierte in seinem Artikel "Prophets without honor" die mangelnde institutionelle Unterstützung junger Künstler und die Rückwärtsgewandtheit der Kritiker: "The absurdity of the official policy reaches its peak in the mistreatment of the Zero group."⁹⁷ Darboven, Haacke und Walther erkannten durch das Beispiel der ZERO-Künstler bereits als Studenten, dass sich nach einem Erfolg in New York auch die deutschen Galerien und Museen plötzlich für ZERO interessierten.⁹⁸ Die anfänglich fehlende Akzeptanz in der deutschen Kunstszene für diese innovative Strömung dürfte wohl zu dem Entschluss der drei Künstler beigetragen haben, ihre Laufbahn außerhalb Deutschlands fortzusetzen.

Mitte der sechziger Jahre kamen viele Faktoren zusammen, die für Darboven, Haacke, Walther und weitere Künstler ihrer Generation den Ausschlag gaben, ihr Wirken in einem anderen Land fortzusetzen: Neben der angesprochenen fehlenden Akzeptanz in der Kunstszene und bei den Hochschullehrern, auf die im Folgenden noch näher einzugehen ist, trugen auch die verbesserten Reisebedingungen und die verkürzten Kommunikationswege ihren Teil dazu bei, dass das Reisen einfacher, preisgünstiger und somit attraktiver wurde.

Heute hat sich durch die globalen Migrations- und Marktprozesse, sei es bei Künstlern oder im Museums- und Ausstellungswesen, in der somit immer weiter vernetzten Kunstlandschaft die Bedeutung der Herkunftsorte künstlerischer Ideen markant geändert. Durch immer mehr Stipendien, *Artists in Residence*-Programmen und nicht zuletzt durch die weltweite Vernetzung durch das Internet kommt es zu den sogenannten *global flows*, die ausschlaggebend für die heutige Kunstproduktion sind.⁹⁹ In der vorliegenden Untersuchung werden die Ursprünge dieser Entwicklung, die in den sechziger Jahren liegen, aufgezeigt.

New Yorker Kunstszene in den sechziger und siebziger Jahren

"All art (after Duchamp) is conceptual (in nature) because art only exists conceptually."

Joseph Kosuth, 1969 100

Der Untersuchungszeitraum von der Mitte der sechziger bis zur Mitte der siebziger Jahre stellte in den USA eine Zeit des Umbruchs dar. Wurde in den fünfziger Jahren noch *The American Century* ausgerufen und zumindest in Europa noch bis weit in die sechziger Jahre hinein ein Amerikabild vermittelt, das mit den Begriffen "Fortschritt", "Innovation", "Technologie" und "Freiheit" in Verbindung gebracht wurde, kippte die Euphorie für das Land der vermeidlich unbegrenzten Möglichkeiten durch verschiedene gesellschaftliche Prozesse sowohl in Europa, als auch in Amerika selbst.

Ab 1965 eskalierte die US-amerikanische Vietnampolitik und die Bevölkerung reagierte zunehmend mit Demonstrationen und öffentlichem Unmut; Rassenhass äußerte sich in brutalster Weise durch die Morde an Malcolm X, 1965, und Martin Luther King, 1968: Die afro-amerikanische *Civil-Rights*-Bewegung wurde begründet, und die Proteste der Studentenschaft und Hippiebewegung fanden Ende der Sechziger mit dem Woodstock-Festival ihren Höhepunkt.¹⁰¹ Viele Künstler in New York wurden mit der sogenannten *Counterculture*, der Gegenkultur der Hippies und der studentischen Protestbewegung assoziiert, was im Laufe der sechziger Jahre zu deutlich politisierten Kunstwerken und -richtungen führte.¹⁰²

Dieses Jahrzehnt war, was die künstlerischen Ausdrucksweisen angeht, reich an unterschiedlichen Ausprägungen: Als Reaktion auf und Ablösung vom *Abstract Expressionism* folgte zum einen die *Pop Art*, die sowohl als eine erste fundamentale Kritik an der Konsumgesellschaft, als auch als deren absolute Affirmation bewertet werden kann. Zum anderen folgte die *Minimal Art*, mittels derer versucht wurde, die Kunst und auch deren symbolische Aufladung auf ein Minimum zu reduzieren. Ab ungefähr Mitte der sechziger Jahre entwickelte sich ein immer weiter ausdifferenzierter Stilpluralismus, der auch auf die politischen und gesellschaftlichen Umstände zurückgeführt werden kann. *Post-Minimalismus, Earthworks, Body Art, Performance Art* und auch *Conceptual Art* sind Ausprägungen, die ihren Ursprung innerhalb der amerikanischen Kunstlandschaft in eben dieser Umbruchphase haben.¹⁰³

Durch den Erfolg der drei großen, als genuin amerikanisch angesehen Stilrichtungen,

Thwaites (1965a), S. 110. Heinz Mack, Otto Piene und Günther Uecker spielen in der Entwicklung der drei hier untersuchten Künstler eine wichtige Rolle. Diese wird in den jeweiligen Kapiteln beleuchtet.

⁹⁷ Thwaites (1965a), S. 111.

Ebd.: "The Zero movement is the first in forty years of German origin [...]. And until the New York success, the only museum or public galleries inside Germany to buy were the few, such as the Haus Lange Museum in Krefeld, which specialize in the new tendencies."

Ebenso wie der Begriff des "Transfers" ist der der "global (cultural) flows" von den Wirtschaftswissenschaften abgeleitet und beschreibt (meist grafisch) unterschiedliche Arten der Ausbreitung von Ideen und Konzepten. Auf die Kunst übertragen kann das ein Instrument sein, Entwicklungsströme bestimmter künstlerischer Herangehensweisen zu visualisieren. Die Begriffsprägung erfolgte maßgeblich durch Arjun Appadurais Aufsatz "Disjuncture and Difference in the Global Cultural Economy", in: *Theory Culture Society* (1990), 7; 295. Online zugänglich unter www.unc.edu/~jbecks/comps/pdf/appadurai_disjuncture.pdf (Zugriff am 20. November 2014). Für den Hinweis sei Birgit Mersmann gedankt. Vgl. auch Daya Kishan Thussu (Hrsg.): *Media on the Move. Global flow and contra-flow.* Abingdon 2007. Vgl. auch Andreas Huyssen: "Shadow Plays as medium of Memory", in: Nalini Malani (Hrsg.): *In Search of Vanished Blood.* Ostfildern 2012, S. 46 – 59, hier S. 49 und weiter: "Equally misleading is the notion of "global flows", which may not even be adequate for finance capital, given the vast asymmetries of its flows, as well as its stutters and stoppages in the current prolonged crisis. As a cultural metaphor, global flow is predicted on the total saturation of image space by advertising, communications, and the internet, making any idea of aesthetic specificity or singularity, not to speak of even a limited autonomy, obsolete. This is postmodernism at its worst."

¹⁰⁰ Kosuth (1984), unpaginiert.

Maurice Berger liefert eine hilfreiche Zeitleiste der gesellschaftlichen und politischen Ereignisse in den sechziger und siebziger Jahren, vgl. Berger (1997), vgl. auch Phillips (1999), S. 175: "All these events, along with Americas involvement in Vietnam, initiated a dark period in America, a period of cynism, fear, and anger."

Vgl. Peter Braunstein und Michael William Doyle (Hrsg.): *Imagine Nation. The American Counterculture of the* 1960s and ,70s. New York / London 2002.

¹⁰³ Vgl. Phillips (1999), S. 176.

des Abstract Expressionism, der Pop Art und der Minimal Art, waren die Galeristen und Kuratoren bis weit in die sechziger Jahre erfolgsverwöhnt und ließen amerikanische Nachwuchskünstler kaum partizipieren. Die aus dem Ausland stammenden jungen Künstler hatten es unter diesen Umständen meist noch schwerer als ihre amerikanischen Zeitgenossen. Als Darboven, Haacke und Walther ihren Lebensmittelpunkt nach New York verlagerten, war die Situation für junge Künstler äußerst angespannt, wie im Folgenden dargelegt wird. Bis ein Künstler einen Galeristen gefunden hatte, der sich für seine Belange engagierte, vergingen oft mehrere Jahre. Dabei wurden amerikanische Kuratoren auf die ausländischen Nachwuchskünstler vornemlich über einen engagierten Galeristen aufmerksam. Die Künstler untereinander, amerikanische und ausländische, waren gut vernetzt. Mitte der sechziger Jahre wurden unter anderem im New Yorker Stadtteil SoHo Atelier- und Wohngemeinschaften gegründet und Ausstellungen organisiert, die den Transfer der künstlerischen Ideen beflügelten.

Conceptual Art und ihr Kontext

"The actual works of art are ideas."

Lippard und Chandler, 1968 105

In diesem Abschnitt wird nicht die Geschichte der *Conceptual Art* referiert, sondern es werden einige Aspekte dieser Kunstrichtung oder Bewegung¹⁰⁶ hervorgehoben, insofern sie für die spätere Analyse wichtig sind.¹⁰⁷ Es geht vor allem um die Darstellung der *Conceptual Art* in den USA und Deutschland und um die daraus resultierenden Entwicklungen der sich der *Conceptual Art* zugehörig fühlenden Künstler – der "Conceptual-Artists".¹⁰⁸ Dafür gilt es zunächst den Begriff "Conceptual Art" theoretisch einzugrenzen und somit für die vorliegende Untersuchung zu definieren:

Zum ersten Mal taucht der Begriff "Concept Art" in einem Aufsatz des bildenden Künstlers und Musikers Henry Flynt 1961 auf. Seine Darstellung dieser Stilrichtung hat allen weiteren Definitionen eine eindringliche Einfachheit voraus: "Concept Art is first of all an

art of which the material is concept, as the material of e.g. music is sound. Since concepts are closely bound up with language, concept art is a kind of art of which the material is language."¹⁰⁹

Obwohl diese Auslegung der *Conceptual Art* ihrer Zeit weit voraus scheint, wenn man bedenkt, dass das eigentliche visuelle In-Erscheinung-Treten konzeptueller Arbeiten erst Mitte der sechziger Jahre erfolgte, können die meisten Werke von konzeptuell arbeitenden Künstlern darunter subsummiert werden. Flynt hat einen Fokus auf das Sprachliche in der *Conceptual Art* gerichtet, führt aber im Weiteren auch die Struktur und die Mathematik als Kriterien konzeptueller Ansätze im Allgemeinen und seiner eigenen Arbeiten im Speziellen an. Interessant ist, dass Flynt eine Tradition in der Geschichte der *Conceptual Art* begründet, in der vor allem die Künstler selbst ihre Kunst theoretisch reflektieren, bevor Theoretiker, Kritiker oder Wissenschaftler dies tun.

Eine begriffliche Schärfung erfolgte durch Sol LeWitt einige Jahre nach Flynts Aufsatz: Mit seinen beiden Texten "Paragraphs on Conceptual Art" von 1967 und "Sentences on Conceptual Art" von 1969 lieferte LeWitt einen Maßstab, an dem sich in Folge viele Künstler orientierten und gleichzeitig messen lassen mussten. LeWitt tat in seinen Ausführungen, in denen zum ersten Mal der Begriff "Conceptual Art" gebraucht wurde, zweierlei: Er beschrieb und theoretisierte seine eigene künstlerische Vorgehensweise und formulierte gleichzeitig eine Definition der *Conceptual Art* in prägnanten Paragrafen und kurzen Sätzen. Die Ausführungen Flynts zur konzeptuellen Kunst als Ideen-Kunst weitete LeWitt aus, indem er schrieb: "10. Ideas can be works of art; they are in a chain of development that may eventually find some form. All ideas need not be made physical."¹¹¹ Werke müssen demnach nicht materielle Form annehmen, allein die Idee reiche aus, um künstlerisch tätig geworden zu sein.

Joseph Kosuth rundete die begriffliche Prägung mit seinem Text "Art After Philosophy" von 1969 ab.¹¹² Auf dem Höhepunkt der *Conceptual Art*, im Hinblick auf die schiere Masse konzeptueller Arbeiten in musealen und kommerziellen Ausstellungen wie auch auf die erzielten Gewinne für *Conceptual Art* in Galerien und Auktionen¹¹³ unterstrich Kosuth LeWitts Konzept der Ideen-Kunst, unterschied aber zusätzlich eindeutig zwischen Kunst und Ästhetik. In Abgrenzung zur formalistischen Kunst seiner Vorgängergeneration und hier vor allem des Abstrakten Expressionismus, gehe es bei konzeptuellen Arbeiten maßgeblich um die Idee, die hinter einem Werk stecke. Die Form sei nachrangig, wenn nicht sogar voll-

Die wenigen Ausnahmen werden im Unterkapitel zu 1.2 Netzwerke, Förderer, Stipendien vorgestellt.

¹⁰⁵ Lippard / Chandler (1968), S. 34.

Zur Debatte um die Frage, ob es sich bei der *Conceptual Art* um eine 'Bewegung' handle vgl. Sabeth Buchmann: "Conceptual Art und / oder Konzeptualismus: Mehr als nur eine Begriffsdebatte", in: dies. (2007a), S. 25 – 47.

Eine Übersicht zur Entwicklungsgeschichte der *Conceptual Art* liefern unter anderem Godfrey (1998); Peter Osborne: "Survey", in: ders. (2002), S. 12 – 51 oder Alberro (1999). Auf einzelne Ausstellungen oder Texte, die im Kontext des Untersuchungszeitraums stattgefunden haben oder veröffentlicht wurden, wird in den jeweiligen Kapiteln näher eingegangen.

In dem ersten deutschsprachigen Buch zur *Conceptual Art* verwendet der Autor Klaus Honnef den englischen Begriff "Conceptual-Artists" für den sperrigen deutschen Ausdruck *Conceptual Art*-Künstler, der hier und im Folgenden übernommen wird ohne weiter ausgewiesen zu werden, vgl. Honnef (1976).

¹⁰⁹ Flynt (1961).

LeWitt (1967) und LeWitt (1978). Die kanonbildenden Texte von LeWitt werden ausführlich in Kapitel 2.2 Skizzen – Entwürfe – Konstruktionen behandelt. In dieser Arbeit wird der von LeWitt geprägte Begriff Conceptual Art als Bezeichnung dieser internationalen Strömung der sechziger und siebziger Jahre verwendet und gegenüber anderen Bezeichnungen wie "Concept Art" oder der deutschen Übersetzung "Konzeptkunst" aufgrund der unpräzisen begrifflichen Grundlagen und der mangelnden internationalen Ausrichtung bevorzugt.

¹¹¹ LeWitt (1978).

¹¹² Kosuth (1984).

¹¹³ Vgl. Richard (2009).

kommen zu vernachlässigen. Er schrieb dazu: "[...] the 'art idea' (or 'work') and art are the same and can be appreciated as art without going outside the context of art for variation."¹¹⁴

Um den in Kosuths Ausführungen sehr weit gespannten Kontext der Conceptual Art wieder etwas einzugrenzen seien an dieser Stelle kurz zwei weitere Aufsätze erwähnt, auf die in den Analysen der jeweiligen Arbeiten noch näher eingegangen wird: Auf einer theoretischen Basis schrieben Lucy Lippard und John Chandler "The Dematerialization of Art"115 und Benjamin Buchloh "Conceptual Art 1962 - 1969: From the Aesthetic of Administration to the Critique of Institutions". 116 Im Jahr 1968 widmeten sich die beiden Kunstkritiker Lippard und Chandler in ihrem Artikel den künstlerischen Phänomenen ihrer Zeit und damit auch der Conceptual Art. Mit dem Konzept der Dematerialis i e r u n g des Kunstwerkes und der Aufspaltung in "art as idea" und "art as action" setzten Lippard und Chandler gegen Ende der sechziger Jahre quasi den Schlussstrich unter die theoretische Debatte um die Ideen-Kunst.117 Als die Conceptual Art in den neunziger Jahren wieder zu einem beliebten Thema bei Kritikern und Kuratoren wurde, hauptsächlich weil nach circa 20 Jahren ein erster Rückblick notwendig und möglich war, lieferte Buchloh mit seinem Aufsatz eine weitere wichtige Grundlage zur Einschätzung und Einstufung der Kunst als Idee.118 Buchloh sah diese Kunstrichtung als "the most rigorous elimination of visuality and traditional definitions of representation."119 So stufte er die Conceptual Art als eine der bedeutendsten paradigmatischen Veränderungen in der Kunstproduktion nach 1945 ein. 120

Der Forschungsstand zur Conceptual Art ist in den neuesten Publikationen geprägt davon, dass die grundlegenden Texte von Künstlern wie zum Beispiel Joseph Kosuth, Sol LeWitt oder Mel Bochner abgedruckt werden und für sich stehen sollen. Sie werden zwar kontextualisiert und kategorisiert aber meist nicht analytisch ausgewertet. Eine zweite Art der Publikationen zur Conceptual Art reflektiert bestimmte Aspekte dieser Kunstrichtung und unternimmt damit den Versuch, die Ambitionen der Künstler in bestimmten Kategorien zu bündeln. Sophie Richard hat mit ihrem Buch Unconcealed. The International Network of Conceptual-Artists 1967-77. Dealers, Exhibitions and Public Collections, das posthum von Lynda Morris herausgegeben wurde, eine wichtige Grundlage zur Er-

Kosuth (1984), unpaginiert.

forschung von Transferprozessen in der *Conceptual Art* geliefert.¹²³ Richard zeigt, mittels unzähliger tabellarischer Auswertungen von unter anderem Ausstellungspartizipationen, -orten und Ankäufen, das weit über New York hinaus gespannte Netzwerk konzeptuell arbeitender Künstler, das eine wichtige Grundlage der vorliegenden Untersuchung bildet.

Die hier unternommene verkürzte Darstellung der Conceptual Art als Ideen-Kunst dient als Folie für die folgende Betrachtung der künstlerischen Entwicklung von Darboven, Haacke und Walther. Alle drei Künstler waren in Deutschland mit derselben Lehrergeneration konfrontiert: in Hamburg, Kassel, Frankfurt oder Düsseldorf. Eine Generation, die hauptsächlich abstrakte Malerei und gegenstandslose Bildhauerei lehrte. Jeder der drei hat seinen eigenen Weg gefunden, sich künstlerisch zu äußern und seine Ideen umzusetzen. Die Conceptual Art, die traditionelle Kunstformen wie Malerei und Bildhauerei verneint und die Idee zum Material der Kunst erklärt, war eine Möglichkeit, sich der Vorgängergeneration in angemessener Weise zu widersetzen. Es handelt sich dabei um einen Bruch, der sich in Europa und in Amerika etwa zur gleichen Zeit ereignete, der aber unterschiedlich wahrgenommen und rezipiert wurde.

USA versus Deutschland

Der Ursprung der Auseinandersetzung von Darboven, Haacke, Walther und deren Zeitgenossen mit einer möglichen Dematerialisierung der Kunst lag sowohl in Europa als auch in Amerika in den die fünfziger Jahre dominierenden Strömungen Tachismus / *Informel* beziehungsweise Abstrakten Expressionismus begründet, wie im Folgenden noch dargelegt wird. Durch die Absage an die Gegenständlichkeit wurde der Weg für eine Kunst geebnet, die sich immer mehr vom traditionellen Kunstobjekt loslöste. Auf beiden Kontinenten wird Marcel Duchamp als geistiger Vater der *Conceptual Art* propagiert. Da Duchamp Franzose war, seine konzeptuellen Ideen und die ersten *Ready-mades* jedoch erst in New York entstanden, sahen sich sowohl die Amerikaner als auch die Europäer im Recht, die Urheberschaft des konzeptuellen Gedankens in der Kunst für sich zu beanspruchen.¹²⁴ Die Debatte über die Urheberschaft der *Conceptual Art* wurde im damaligen Diskurs zwar nur am Rande geführt,¹²⁵ ist aber für die Fragestellung der vorliegenden Untersuchung von Bedeutung: Meist wird eine Legitimationsstrategie für deutsche *Conceptual-Artists* über eben eine vermeintlich US-amerikanische Vormachtstellung in

¹¹⁵ Lippard / Chandler (1968).

Buchloh (1990). Im Folgenden wir dieser Text mit "Aesthetic of Administration" abgekürzt.

¹¹⁷ Lippard / Chandler (1968), S. 31. In Kapitel 2.3 Conceptual Art und serielle Systeme wird auf den Text "The Dematerialization of Art" n\u00e4her eingegangen.

Buchloh (1990). Die angesprochene zeitliche Distanz thematisiert Buchloh sogleich in den ersten Sätzen seines Artikels, S. 105: "A twenty-year distance separates us from the historical moment of Conceptual Art. It is a distance that both allows and obliges us to contemplate the movement's history in a boarder perspective [...]."

¹¹⁹ Ebd., S. 143

Buchloh (1990), S. 107, vgl. auch Kapitel 3.4 Politische Kunst bei Haacke und seinen Zeitgenossen.

Z. B. bei Osborne (2002) und Alberro / Stimpson (1999).

Z. B. Meltzer (2013) oder Alberro / Buchmann (2006).

¹²³ Richard (2009).

Vgl. Jürgen-Fischer (1966), S. 4: "Eine wichtige Quelle dieses amerikanischen Realismus, wenn nicht Banalismus, ist Marcel Duchamp, der hier wie kaum ein anderer verehrt wird."

In seiner Reflexion zu der Entwicklung der *Conceptual Art* stellte zum Beispiel Jack Burnham fest, Burnham (1970), S. 38: "Among the new realists of Europe in the late 1950s both Yves Klein and Piero Manzoni clearly produced examples of Conceptual Art. A good case could be made to support the fact that the currents of conceptualism began considerably earlier in Europe than in the United States."

dem Bereich geschaffen. Die Transferprozesse, vor allem auch die Spuren, die Darboven, Haacke und Walther in den US-amerikanischen konzeptuellen Arbeiten hinterlassen haben, wurden und werden demnach fast vollkommen ausgeblendet. Die *Conceptual Art* wird bis heute fast ausschließlich als eine amerikanische Erfindung mit einigen europäischen Anhängern wahrgenommen.¹²⁶

Die Entwicklung der *Conceptual Art* erfolgte in Amerika in mehreren kleinen Etappen. Zunächst durch die *Pop Art* als Gegenpol zum *Abstract Expressionism*, dann durch die *Minimal Art* und die *Land Art*, die den Kunstbegriff immer weiter ausweiteten, bis schließlich zur *Conceptual Art*. Anfang der sechziger Jahre waren damit die Sehgewohnheiten und ästhetischen Erfahrungen der Amerikaner, und hier vor allem der privaten Unterstützer, Kuratoren und Kritiker, schon sensibilisiert für Werke jenseits des traditionellen Repertoires.¹²⁷

In Europa – speziell in Deutschland – waren die Ausgangsvoraussetzungen für konzeptuell arbeitende Künstler weniger gut als in den USA. Zwar gab es einzelne Bemühungen, das Werk von der Leinwand zu lösen – man betrachte nur die ZERO-Gruppe um Otto Piene, Heinz Mack und Günther Uecker und andere europäische Kinetiker sowie die deutsche *Fluxus*-Bewegung – doch waren solche Kunstwerke beim Publikum bei Weitem nicht so akzeptiert wie in den USA. Zudem waren diese neuartigen Werkkonzepte Anfang der sechziger Jahre erst in der Findung begriffen. Als 1966 der informelle Maler und damalige Chefredakteur der Zeitschrift Das Kunstwerk über die New Yorker Kunstszene berichtete

Erst durch die Ausstellung *Global Conceptualism* im New Yorker Queens Museum 1999 wurde diese Debatte um die nordamerikanische Vormachtstellung in der Geschichte der *Conceptual Art* neu aufgerollt und versucht, eine globalere Antwort auf die Ursprünge der *Conceptual Art* zu finden. Vgl. Claude Gintz: "European Conceptualism in Every Situation", in: Ausst.-Kat. Queens Museum of Art New York (1999), S. 31 – 39, hier S. 31: "Was there such a thing as specifically European conceptualism – or even a "conceptual" movement, assuming the term applied first and foremost to some North American (and British) artists during the second part of the 1960s? If so, to what extent was it autonomous vis-à-vis its American counterpart, or was it simply an offspring of a mainstream international art discourse originating in New York? And if it were autonomous, what would be its own genealogy?" Leider kommt Gintz in seinem Aufsatz zu keiner eindeutigen Antwort, wie auch die Ausstellung und der aufwendige Katalog lediglich versuchten, die nordamerikanische Rolle in der Entwicklung der *Conceptual Art* zu schmälern, ohne eine eigene Theorie fruchtbar zu machen.

Vgl. Kaak (1999), S. 114: "Trotz der Orientierung an der europäischen Philosophie läßt sich die historische Bedeutung der Minimal Art möglicherweise aber mit der Feststellung Gregor Stemmrichs charakterisieren, [...] dass es sich um die erste amerikanische Kunstrichtung handelt, zu der es keine europäische *Parallele* gab.' Und auch Hanne Darboven äußerte sich gegenüber Werner Lippert in ähnlicher Weise. Er schreibt: 'Anders als in Europa, wo selbst die Radikalität von 1968 noch alle Anzeichen eines Sozial-Romantizismus in sich trägt, ist in den Vereinigten Staaten die Auseinandersetzung nüchterner, reduzierter' – 'Es war der eigentliche Unterschied zwischen der Neuen Welt und der Alten Welt', sagte mir einmal Hanne Darboven 'wir hatten unseren Wittgenstein gelesen, das wars darauf baute man auf.' (Werner Lippert: Concept Art. Bielefeld 1990, S. 16)."

Paul Maenz schrieb etwa in Bezug auf die Arbeiten von Peter Roehr, in: Paul Maenz: "Erinnerung an Peter Roehr", in: Lippert / Maenz (1991), S. 71 – 77, hier S. 71f.: "Westdeutschland bot um jene Zeit [1965] ein punktuell ebenso ambitioniertes wie zerrissenes Bild, und was sich später, etwa ab 1970, über Ländergrenzen hinweg zu einer anfangs schmalen, aber doch im Ganzen tragfähigen internationalen Avantgarde-Szene entwickelte, bestand für junge Künstler in den sechziger Jahren nicht. Eine konzentrierte Galerie-Szene hatte sich noch nicht herausgebildet, von einem strukturierten Kunstmarkt ganz zu schweigen, und im intolerant verhärteten Klima Westdeutschlands kündigten sich die antiautoritären Themen der Studentenbewegung oder eine internationale Moralnormen sprengende Subkultur gerade erst an."

und es die *Conceptual Art* zu kategorisieren und zu bewerten galt, fiel sein Urteil wenig wohlwollend aus. Es sei, so Klaus Jürgen-Fischer,

"schwer, die mageren ästhetischen Ergebnisse, die nach der Pop- und Op-Art nun die Minimum-Art präsentiert, als Beiträge zur Kunst ernst zu nehmen […]. Leider zeigt der weitaus größere Teil gegenwärtiger Ausstellungen in New York, gerade auch der Schrittmacher-Galerien, dieses Fiasko einer Halbkunst, die sich als Ganze aufspielt. Der Banalismus hat nicht den Mut sich einzugestehen, dass sein Prinzip in eine Sackgasse führt […]."¹²⁹

Jürgen-Fischers vernichtendes Urteil kann als ein Beispiel für die Generation von deutschen Kritikern und Lehrern – Jürgen-Fischer unterrichtete seit Mitte der sechziger Jahre unter anderem in Mainz, Frankfurt und Karlsruhe – gelten, die die *Conceptual Art* in ihren Anfängen nicht ernst nahm und sie als banal und überflüssig abtat. Dieter Honisch führt die Tatsache, dass man in Deutschland mit innovativer neuer Kunst schwer Fuß fassen konnte, zudem auf ein fehlendes künstlerisches Zentrum zurück:

"Erst die Ausstellung in New York, Paris, Amsterdam oder London galt darum für viele als letztlich unbestreitbarer Nachweis des Ranges eines Künstlers, dem nicht mehr widersprochen werden konnte. Es zeigte sich dadurch nicht nur die Unfähigkeit der Deutschen, ihre Angelegenheiten selbst auszudiskutieren, sondern auch ihre mangelnde Bereitschaft, sich auf einen anderen als den eigenen Standpunkt einzulassen [...]. Wer sich in Amerika durchsetzen will, muss dies in New York tun, wer in Frankreich Anerkennung sucht, in Paris. In Deutschland gab es keinen Platz, der dies hätte bewerkstelligen können."130

New York war zu Beginn der konzeptuellen Strömungen zweifelsohne der Nukleus, da hier mehrere Faktoren zusammen kamen: Zum einen der enorme weltweite Erfolg des *Abstract Expressionism*, der ja auch die Grundlage kulturpolitscher Debatten war, zum anderen die wirtschaftliche Vormachtstellung der USA in der Nachkriegsgeschichte, die viele Menschen aus den unterschiedlichsten Ländern und mit diversen Motivationen nach New York führte, nicht zuletzt auch einige europäische Galeristen und Kuratoren, und schließlich die vielen Künstler, die nach New York kamen, weil ihre Werke von Sammlern, Händlern und vom Publikum in der Heimat nicht akzeptiert wurden.¹³¹

- Jürgen-Fischer (1966), S. 4. Mit Minimum-Art ist nicht die Minimal Art sondern die Conceptual Art gemeint, was sich aus dem Kontext des Artikels ergibt. Der korrekte Begriff schien Jürgen-Fischer nicht geläufig zu sein. Vielleicht rührt sein Urteil auch von den Erfahrungen, die er in Deutschland mit Timm Ulrichs 1961 gegründeter "Werbeagentur für Totalkunst und Banalismus" gemacht hatte.
- 130 Honisch (1985), S. 21.
- Gregor Langfeld zeigt in seinem Buch *Deutsche Kunst in New York. Vermittler Sammler Ausstellungsmacher,* 1904 1957 wie die Akzeptanz deutscher Kunst in New York vor, während und nach den Weltkriegen immerfort gestiegen ist. Meist aus politischen Umständen heraus argumentierend zeigt Langfeld damit aber auch eine wichtige Grundlage für die nachfolgenden deutschen Künstler auf, die nach New York kamen; vgl. Langfeld' (2011). Tobias Lander führt in seinem Buch *Piet Mondrian, Hans Hofmann, Willem de Kooning: Europäische Künstler in den USA Amerikanische Künstler aus Europa* diese Untersuchung inhaltlich und zeitlich etwas weiter, indem er die Verbreitung und Vermittlung des Abstrakten Expressionismus am Beispiel von drei Künstlern beleuchtet; vgl. Lander (2003). Stefan Germer beschreibt in einer Rede von 1997 das deutsch-amerikanische Ver-

Was die Akzeptanz der Arbeiten von Darboven, Haacke und Walther angeht, so gibt es eine Gemeinsamkeit, die auch für viele andere konzeptuell arbeitende Künstler aus Europa gilt und Honischs oben zitierte Einschätzung unterstreicht: Innerhalb nur weniger Jahre nach dem Absolvieren der Akademieausbildung und dem Entschluss, den künstlerischen Werdegang fernab der Heimat fortzusetzen, wuchs nach den ersten Ausstellungen und kommerziellen Erfolgen in den USA die Anerkennung der drei Künstler auch in Deutschland. Die Einschätzung, dass die *Conceptual Art* sich zunächst in kleinen New Yorker Galerien etablieren musste, um dann in europäischen Museen ausgestellt werden zu können, auf die wiederum die New Yorker Museen in ihrer Ausstellungspraxis verwiesen und die in Europa neu entdeckten Künstler ausstellten, wird im Folgenden noch zu konkretisieren sein, kann aber als These dieser Arbeit vorangestellt werden.¹³² Es geht dabei weniger darum, ob die *Conceptual Art* also ein genuin amerikanisches oder europäisches 'Produkt' ist, als vielmehr darum, welche Transferprozesse unter den Künstlern stattfanden und welche Gegebenheiten dazu führten, dass Darboven, Haacke und Walther sich als *Conceptual-Artists* zunächst in den USA und dann in Deutschland behaupten konnten.

Die amerikanische Vorreiterrolle bei der rasanten Entwicklung der *Conceptual Art* wurde bald von europäischen Ländern abgelöst, allen voran von Deutschland.¹³³ Während sich die *Conceptual Art* in Europa zwar anfänglich nicht durch-, später aber festgesetzt hat, ist ihr Widerhall in den USA vergleichsweise gering geblieben. Ende der sechziger Jahre wurde der Galerist und Förderer der *Conceptual Art* Seth Siegelaub gefragt, wie er die Rolle New Yorks in der Entwicklung dieser Kunstrichtung sehe und ob die Stadt sich in einem Prozess der Dezentralisierung befinde. Seine Antwort darauf lautete:

"I think that New York is beginning to break down as a center. Not that there will be another city to replace it, but rather that where any artist is will be the center. International activity. It is more important to send artists to exhibitions than to send art. Art centers arise because artists go there. They go there because of (1) geographic and climatic factors (2) access to other artists (3) access to information and power channels and (4) money. These factors are now becoming balanced throughout the world. To be part of this changing situation interests me very much."¹³⁴

Kosuth fügte zur selben Zeit, 1969, hinzu: "I feel, the beginning and end of American dominance in art."¹³⁵ Besonders wichtige Überblicksausstellungen in großen europäischen Museen führten, wenn nicht zu einer Dominanz, so doch zu einer Balance, was die Bedeu-

hältnis nach 1945 knapp in fünf einleuchtenden Kategorien: "1. Fernbilder, 2. Analoge Produktion, 3. Einmischung in fremde Angelegenheiten, 4. Identität durch Rivalität, 5. Rückkopplung"; vgl. Germer (1999), S. 69.

32 Vgl. Dreher (1992), S. 188.

Vgl. Richard (2009), S. 66: "From 1967, Conceptualism in Europe was led by West Germany. However, Germany's central role in establishing the network of Conceptual art was strengthened through its connections with America, particularly New York. What was important was not from which side of the Atlantic the artists came, but that they were producing works that resulted from the same interests and questions."

Seth Siegelaub zitiert nach Charles Harrison und Seth Siegelaub: "On exhibition and the world at large" (1969), in: Alberro / Stimpson (1999), S. 198 – 203, hier S. 201f.

135 Kosuth (1999), S. 175.

tung der *Conceptual Art* in der Kunstszene betrifft.¹³⁶ Drei Ausstellungen im Jahr 1969 waren besonders an diesem Wandel beteiligt: Allen voran die von Szeemanns kuratierte Ausstellung *When Attitudes Become Form* in der Berner Kunsthalle.¹³⁷ Daneben zeigte die von Konrad Fischer und Rolf Wederwer konzipierte Ausstellung *Conception-Konzeption* in Leverkusen nationale und internationale Positionen der *Conceptual Art*, ¹³⁸ und in den Niederlanden war es die von Wim Beeren kuratierte Ausstellung *Op Losse Schroeven* im Stedelijk Museum Amsterdam, die ihren Besuchern *Conceptual Art*, *Land Art* und *Minimal Art* präsentierte.¹³⁹ In diesem Zusammenhang eröffneten gegen Ende der sechziger Jahre in Deutschland immer mehr Galerien mit einem konzeptuell ausgerichteten Programm, bis schließlich 1972 die *documenta 5*, die ebenfalls von Szeemann kuratiert wurde, wesentliche konzeptuell ausgerichtete Schwerpunkte aufbrachte.

"Seit 1967 verkehrten New Yorker Künstler immer häufiger bei Privatsammlern in den Niederlanden, der Bundesrepublik, der Schweiz, in Frankreich, Italien oder Großbritannien, [...] sie fanden Galeristen oftmals früher als in den USA … Im Verlauf der siebziger Jahre wurden die kunstgeschichtlichen Divergenzen zwischen Amerika und Europa vom internationalen Marktgeschehen weitgehend assimiliert. Überall war man bemüht, zeitgenössischer Kunst zu internationaler Wirkung zu verhelfen."¹⁴⁰

Der Erfolg der *Conceptual Art* beiderseits des Atlantiks war – trotz der rasanten Entwicklung dieses Stils – stets ein vergleichsweise geringer und erreichte eine entsprechend kleine Gruppe von Kunstinteressierten und -liebhabern. Erst in den vergangen etwa 15 Jahren erlangte die relativ kleine Gruppe *Conceptual-Artists* eine enorme Aufwertung und damit eine veränderte Stellung in der Kunstgeschichte. Die Entwicklung der *Conceptual Art* und die Rolle, die Darboven, Haacke und Walther dabei spielten, ist unter dem Gesichtspunkt der Neubewertung besonders interessant zu beleuchten. Die vorliegende Untersuchung verdeutlicht, dass diese Entwicklung von dem Anstoß der New Yorker Kunstszene einerseits und den vielen internationalen Künstlern, die zu konzeptuellen Lösungen in ihren Werken kamen, andererseits befördert wurde. die Zonceptual Art ist, das will diese Untersuchung zeigen, kein amerikanisches, sondern ein internationales Phänomen, das sich in den

- Vgl. Richard (2009), S. 59: "In comparison with what had happened in the postwar period, there was a sudden shift around 1967 from ,international" meaning American artists in Europe to ,international" meaning equally between American and European artist. Indeed, the Conceptual Network in Europe included both young European artists and their American counterparts. Although the American artists were not completely unknown in the US, they received greater recognition in Europe. In 1969, Lippard saw Europe as being mire fertile for new ideas and new ways of disseminating art then the United States."
- 137 Ausst.-Kat. Kunsthalle Bern (1969).
- 138 Ausst.-Kat. Museum Morsbroich Leverkusen (1969).
- Ausst.-Kat. Stedelijk Museum Amsterdam (1969). Zur Berner und Amsterdamer Ausstellung vgl. Christian Rattemeyer (Hrsg.): Exhibiting the New Art ,Op Losse Schroeven' and ,When Attitudes Become Form' 1969. London 2010.
- 140 Kellein (1993), S. 218.
- 141 Honnef (1976), S. 52.
- Vgl. Peter Wollen: "Global Conceptualism and North American Conceptual Art", in: Ausst.-Kat. Queens Museum of Art New York (1999), S. 73 85, hier S. 73.

sechziger Jahren auf beiden Kontinenten entwickelte und das bei vielen Künstlern zeitgleich zu einer ähnlichen Formensprache und einem ähnlichen Ausdruck führte. Die Positionierung von Darboven, Haacke und Walther innerhalb dieser Strömung wird durch die vorliegende Untersuchung herausgearbeitet. Die dargelegte Differenz in der Rezeption der *Conceptual Art* in Amerika und Deutschland ist Grundlage der Betrachtung der Transferprozesse.

Netzwerke, Förderer, Stipendien

"In the early 1960's, the contemporary art world was quite small & isulated from the general cultural scene. Everyone knew everybody."

Carl Andre, 2011144

"Kulturtransferprozessen liegen interkulturelle Vermittlungsinstanzen und -figuren zugrunde, deren katalysatorische Rolle in seriell-quantitativen, ebenso wie bei ausschließlich text- und diskursbezogenen Herangehensweisen, vernachlässigt oder weitgehend ausgeblendet wird."

145

Eine solche "katalysatorische Rolle" spielten in der Herausbildung der *Conceptual Art* die Netzwerke, die Künstler, Kuratoren und Galeristen in den USA und Europa bildeten. ¹⁴⁶ Die Netzwerkstrukturen um Darboven, Haacke und Walther in Deutschland – vor allem im Rheinland – sowie in der New Yorker Kunstszene werden in der vorliegenden Arbeit in den einzelnen Kapiteln untersucht. Wichtig ist, voranzustellen, dass sich die *Conceptual-Artists* in New York zunächst aufgrund ihrer politischen Einstellungen sozialisierten. Mitte der sechziger Jahre waren zahlreiche politische Themen virulent, die vor allem junge Menschen aufrührten. Aus dieser Szene heraus entwickelte sich zunehmend ein Netzwerk der Künstler untereinander, das über die politischen Proteste hinaus für die Entwicklung der *Conceptual Art* und die Etablierung ihrer Künstler von großer Bedeutung war. ¹⁴⁷

Dieses Netzwerk weitete sich mit der Zeit über die amerikanischen Grenzen hinaus aus. Während es beim Aufkommen der konzeptuellen Strömungen in Deutschland nur wenige

Vgl. Ausst.-Kat. Queens Museum of Art New York (1999).

144 Andre (2011).

145 Lüsebrink (2005), S. 33.

Die Verwendung des "Netzwerk"-Begriffs in dieser Untersuchung bezieht sich auf die Überlegungen in dem Artikel "Einführung. Netzwerke. Zur Theorie und Geschichte einer Konstruktion" von Hartmut Böhme, in: ders., Jürgen Barkhoff und Jeanne Riou: *Netzwerke. Eine Kulturtechnik der Moderne.* Köln 2004, S. 17 – 36, in dem er unter anderem festlegt, S.19: "Netze sind biologische oder anthropogen artifizielle Organisationsformen zur Produktion, Distribution, Kommunikation von materiellen oder symbolischen Objekten. Netze bilden komplexe zeitliche dynamische Systeme."

Vgl. Kapitel 3.4 Politische Kunst bei Haacke und seinen Zeitgenossen.

konzeptuell arbeitende Künstler gab, die zudem selten miteinander bekannt waren, bildete das Rheinland, vor allem Düsseldorf, in der Hauptphase der *Conceptual Art* von etwa 1967 bis 1970, eine Ausnahme und damit das Pendant zu New York. Galeristen wie Alfred Schmela, Konrad Fischer und Paul Maenz sowie die über die deutschen Grenzen hinaus renommierte Düsseldorfer Kunstakademie, an der Künstler wie Heinz Mack, Bernd und Hilla Becher und Joseph Beuys studierten und später teilweise auch lehrten, trugen ihren Teil zur Bedeutung Düsseldorfs bei. Sowohl Darboven, die in Konrad Fischer einen der wichtigsten Galeristen der *Conceptual Art* für sich gewinnen konnte, als auch Haacke, der durch seine Freundschaft mit den ZERO-Künstlern in Amerika Fuß fasste, und Walther, der sich durch sein Studium an der Düsseldorfer Kunstakademie ein Netz an Künstlern und Kuratoren erschloss, profitierten von ihren Beziehungen zum Rheinland. Dass diese sich im Laufe der Zeit immer mehr mit den New Yorker Netzwerken verschränkten und die *Conceptual Art* beziehungsweise ihre Entwicklung folglich auf transnationale Strukturen zurückzuführen ist, zeigt die vorliegende Untersuchung.

Konrad Fischer war, nicht zuletzt in der Nachfolge Schmelas, von dem er viel über die Tätigkeit als Kunsthändler gelernt und übernommen hatte, einer der wichtigsten Agenten im Netzwerk der *Conceptual Art*, weil er es vielleicht aufgrund seiner eigenen künstlerischen Laufbahn wie kaum ein anderer verstand, zwischen den Künstlern und Kuratoren vermittelnd tätig zu sein. Aber auch Künstler wie Sol LeWitt und Heinz Mack begriffen den Netzwerkgedanken, und bauten um sich herum ein Konstrukt aus den unterschiedlichsten Interessengebieten und Personen, nicht zuletzt auch, um selbst davon zu profitieren. 151

Die Vernetzung mit ausländischen Künstlern war vor allem für diejenigen jungen deutschen Hochschulabsolventen von großer Bedeutung, die sich in ihrem Schaffen auf neue Bereiche der Kunst einlassen wollten. Durch Reisen in das europäische oder amerikanische Ausland konnten sie sich einen Eindruck davon verschaffen, woran ihre ausländischen Zeitgenossen arbeiteten und in welche Richtung sich das aktuelle Interesse entwickelte. Während Darboven durch die finanzielle Unterstützung ihrer Eltern die Möglichkeit hatte, sich unter anderem in Paris und in New York zu orientieren, profitierte Haacke von öffentlichen Stipendien. In Haackes Abschlussjahr an der Kunsthochschule in Kassel ermöglichte ihm der Deutsche Akademische Austauschdienst einen Praktikumsaufenthalt in Paris und schon kurze Zeit später konnte er dank eines Fulbright-Stipendiums an die

Vgl. auch Karl Ruhrberg: "Kunst nach der Jahrhundertmitte", in: ders. (Hrsg.): *Alfred Schmela. Galerist, Wegbereiter der Avantgarde*, S. 10 – 14, hier S. 12.

Sophie Richard untersuchte in ihrem Buch *Unconcealed. The International Network of Conceptual Artists 1967-1977. Dealers, Exhibitions and Public Collections* bereits die Verbindungslinien und -geflechte, die dazu beigetragen haben, dass sich ein bilaterales Netzwerk der *Conceptual Art* bildete. Richard (2009) schreibt, S. 103: "The relatively restricted number of people involved in Conceptual Art led to a small but dynamic support network. Dealers, curators, private collectors and critics had to stick together to move forward."

Vgl. Lynda Morris: "Out of Düsseldorf", in: Texte zur Kunst, Dezember 2014, 24. Jahrgang, Heft 96, S. 99 – 109.

¹⁵¹ Vgl. auch den Abschnitt "European Dealers in America" in Richard (2009), S. 160 – 162.

Grundlegendes

Kunsthochschule nach Philadelphia gehen.¹⁵² Franz Erhard Walther konnte aufgrund seiner engen Kontakte zur Düsseldorfer ZERO-Gruppe, die sich Ende der sechziger Jahre bereits in den USA etabliert hatte und ihrerseits auf ein dichtes Netzwerk von Künstlerfreundschaften zurückgreifen konnte, schnell in New York Fuß fassen.

Die sechziger und siebziger Jahre und die Rahmenbedingungen des Transfers in der *Conceptual Art* waren vielschichtig und auch vielversprechend. Die Stimmung war geprägt von dem Bewusstsein, dass eine neue Art von Kunst nötig sei, um vielerlei Gegebenheiten zu ändern: sei es die politische Situation, seien es die Bedingungen, unter denen Künstler arbeiteten. Auch die Reaktion auf die amerikanische Dominanz in Kunstmarkt und Museum war ein Katalysator für einen neuen Kurs. Die verschiedenen, jedoch alle gleichermaßen komplexen Strategien der konzeptuell arbeitenden Künstler, aber auch die klugen Konzepte der Förderer ermöglichten zum ersten Mal eine Art *Global Art*, die weder nationale noch kuratorische Grenzen zuließ. Wenn in der vorliegenden Untersuchung hauptsächlich auf die Transferprozesse zwischen US-amerikanischen und westeuropäischen Künstlern geschaut wird, legt unter anderem die 1999 konzipierte Ausstellung *Global Conceptualism* dar, wie global das Netzwerk der konzeptuell arbeitenden Künstler tatsächlich war, indem sie auch südamerikanische oder osteuropäische Protagonisten dieser Strömung beleuchtet. Hanne Darboven, Hans Haacke und Franz Erhard Walther waren Teil dieser weltweiten Bewegung.

Der Deutsche Akademisch Austauschdienst wird im Folgenden mit DAAD abgekürzt. Zu den Stipendien von Haacke siehe Kapitel 3.1 Kassel – New York via Paris, Köln, Philadelphia.

Vgl. Ausst.-Kat. Queens Museum of Art New York (1999).

2. Hanne D	arboven
------------	---------

Die 2009 verstorbene Hanne Darboven entwickelte während ihrer Zeit in New York 1966 bis 1968, eine unverwechselbare Arbeitsweise und ordnete sich mit dieser in die Riege der konzeptuell arbeitenden Künstler ein. Unter besonderer Berücksichtigung der einsetzenden Transferprozesse soll gezeigt werden, welche Hürden sie dafür nehmen musste, wie sich diese Arbeitsweise entwickelte und wie sie bei Museen, Galerien und Sammlern in den USA und Deutschland rezipiert wurde. Von Bedeutung sind dabei die Voraussetzungen, die Darboven mit nach New York brachte, wie sie also während ihrer Hochschulzeit künstlerisch geprägt wurde. Welche Netzwerke eröffneten sich der Hamburgerin in New York, wie nutzte sie diese für sich, durch welche Entwicklung wurden aus den anfänglichen Skizzen und Arbeitsentwürfen die eigenständigen sogenannten "Konstruktionen"? Mit der Beantwortung dieser Fragen soll eine neue Sichtweise der Betrachtung und des Stellenwerts Darbovens innerhalb der Conceptual Art eröffnet werden.

1997 publizierte Darboven die Briefe, die sie als junge Frau in New York an ihre Familie in Hamburg schrieb.¹⁵⁴ Diese faksimilierte Sammlung ist eine wichtige Quelle zur Beurteilung ihrer Lebensumstände.¹⁵⁵ Die tagebuchartig verfassten Briefe geben Einblicke in die Jahre, in denen sie unter anderem Sol LeWitt und Carl Andre kennenlernte, zwei Künstlerfreunde, die sie seitdem und bis zu ihrem Tod fachlich und persönlich unterstützten. Es bleibt zu prüfen, ob, und wenn ja, inwiefern die persönlichen Aufzeichnungen der

¹⁵⁴ Darboven (1997)

Vor allem, da ein Interview mit der Künstlerin nicht mehr geführt werden konnte.

Künstlerin, sowohl in ihren Briefen als auch in ihren Tagebüchern, ebenfalls Aufschluss über die Entwicklung und die Prägung in ihrer Kunst geben.

Forschungsstand

Ein Werkverzeichnis von Hanne Darbovens Arbeiten steht noch aus – es stellt ein Forschungsdesiderat dar, da so eine kontinuierliche Entwicklung ihres künstlerischen Œuvres leichter nachzuvollziehen wäre. Ernst Busche hat sich zwar die Mühe gemacht, die Arbeiten Darbovens zusammenzufassen, diese Auflistung wird in der Darboven-Literatur teilweise auch Werkverzeichnis genannt, es weist jedoch zu viele Lücken auf und lässt zum Beispiel Darbovens Hochschulzeit außer Acht, um tatsächlich als ein vollständiges Verzeichnis ihrer Kunstwerke gelten zu können.¹⁵⁶

Für die vorliegenden Ausführungen zu Darbovens frühen Arbeiten ist der Ausstellungskatalog der Hamburger Kunsthalle von 1999 Hanne Darboven. Das Frühwerk eine wesentliche Grundlage. 157 Elke Bippus und Ortrud Westheider haben als Kuratorinnen und Autorinnen darin nicht nur eine wichtige und richtige Aufteilung der frühen Arbeiten Darbovens geleistet, sondern in den Aufsätzen bereits wesentliche Erkenntnisse zur Entwicklung von Darbovens konzeptuellem Werk, auch im Hinblick auf die New Yorker Jahre, publiziert, auf welchen die vorliegende Untersuchung aufbaut. Die weiteren Publikationen von Bippus, in denen sie sich seit knapp 20 Jahren mit Darbovens Schaffen auseinandersetzt, angefangen von der unveröffentlichten Magisterarbeit zu Bild und Schrift bei Hanne Darboven 158 über einige Aufsätze und Bücher, die Darbovens Arbeitsweise in einem größeren Kontext beleuchten, 159 bis hin zum kommentierten Werkverzeichnis der Bücher Darbovens, das Bippus wiederum gemeinsam mit Westheider schrieb, 160 sind im Bezug auf die Forschungslage zu Darboven besonders hervorzuheben.

1999, im Jahr der Frühwerksausstellung gab Zdenek Felix einen sogenannten *Reader* zu Darboven heraus, der grundlegende Texte zur frühen Schaffensphase der Künstlerin enthält.¹⁶¹ Die darin zusammengestellten, teilweise bereits in früheren Publikationen veröffentlichten Aufsätze von Klaus Honnef,¹⁶² Eva Keller¹⁶³, Joachim Kaak¹⁶⁴ und anderen sind für die vorliegende Arbeit dahingehend von Bedeutung, dass sie spezielle Teilaspekte von

40

156 Busche (1997).

157 Ausst.-Kat. Darboven (1999 / 2000).

158 Bippus (1997).

Zum Beispiel Bippus (1998), Bippus (2009) und Bippus (2003).

Bippus / Westheider (2002).

161 Felix (1999).

162 Honnef (1999).

163 Keller (1999).

164 Kaak (1999).

Darbovens Werk in den Fokus nehmen, die in dieser Untersuchung relevant werden.

Neben diesen monografischen Publikationen seien einige Grundlagentexte aus der Entstehungszeit der ersten konzeptuellen Arbeiten Hanne Darbovens erwähnt, die gleichzeitig die theoretische Basis für viele ihrer Zeitgenossen waren, die aber vor allem ihre Entwicklung maßgeblich prägten, erwähnt: Lucy Lippards und John Chandlers "The Dematerialization of Art" von 1968¹65 war für Darboven ebenso wichtig wie Sol LeWitts¹66 und Mel Bochners¹67 Ausführungen, da diese Texte die Möglichkeiten der *Minimal*- und *Conceptual Art* ausbreiten und Darboven als Inspiration für ihre eigene Kunst dienten.

Klaus Honnef beschäftigt sich in einem Aufsatz eingehend mit Darbovens Zeit in New York, der er eine "Schlüsselrolle in der Entfaltung ihres künstlerischen Werks" zuspricht und sie "Orientierungszeit" nennt, jedoch ohne die vorgeblichen Veränderungen in Darbovens Schaffen näher zu erläutern. 168 Die aktuelle Publikation zu Darbovens früher künstlerischer Entwicklung von Miriam Schoofs versucht ebenfalls, Darbovens Werk im Kontext der Entwicklung der Conceptual Art zu verorten. Dabei legt Schoofs den Schwerpunkt weniger auf die komplexen Transferprozesse und Wechselwirkungen, die zu Darbovens Zeit in New York stattgefunden haben, sondern beschreibt vielmehr erneut die Geschichte des Einflusses der künstlerischen Weggefährten auf die Künstlerin. 169 Petra Lange-Berndt und Dietmar Rübel geben in ihrem Aufsatz "heute / today" - Schreiben zwischen den Dingen" von 2015, 170 der in die Edition der Korrespondenzen Darbovens einführt,¹⁷¹ einen Einblick in Darbovens privaten Schriftverkehr. Sie setzen diesen in einen interessanten Zusammenhang mit Darbovens eigener künstlerischer Entwicklung, der für die vorliegende Untersuchung wichtige Erkenntnisse liefert. Die kürzlich erschienene Zusammenstellung der Korrespondenzen zwischen der Künstlerin und ihren Weggefährten bildet ein Pendant zu Darbovens oben erwähnten Briefen aus New York 1966-1968 an zu Hause¹⁷². Die Herausgeber der Korrespondenzen ermöglichen durch den faksimilierten Druck der Briefe, sowohl von Darboven als auch an die Künstlerin, Einblicke in für die hier untersuchten Transferprozesse aufschlussreiche Beziehungen.

Neuste Ausstellungen in Madrid, München und Bonn öffnen in ihrer Konzeption einen neuen Forschungsbereich, der das Zusammenspiel der Arbeiten Darbovens mit dem wohnlichen Kontext ihres Hauses in Hamburg-Harburg fokussiert.¹⁷³ Da das einzigartige Arrangement des Wohnhauses jedoch in die Zeit nach dem New York-Aufenthalt fällt, wurde diese Untersuchung für die vorliegende Arbeit nicht berücksichtigt.

- 165 Lippard / Chandler (1968).
- 166 LeWitt (1967) und LeWitt (1978).
- 167 Bochner (1966a) und Bochner (1967).
- 168 Honnef (1999), hier S. 127f.
- 169 Schoofs (2012).
- 170 Rübel / Lange-Berndt (2015).
- 171 Rübel / Lange-Berndt / Liebelt (2015).
- 172 Darboven (1997).
- Hanne Darboven The Order of Time and Things: The Home-Studio of Hanne Darboven, Museo Centro de Art Reina Sofia, 25. März bis 1. September 2014, Madrid; vgl. Ausst.-Kat. Darboven (2015).

2.1 Konzept im Gepäck

"14. The words of one artist to another may induce an idea chain, if they share the same concept."

Sol LeWitt, 1967 174

Als singuläre Ausnahme im Vergleich zu Hanne Darbovens anderen frühen Werken findet man in ihrem ehemaligen Wohnhaus in Hamburg-Harburg eine Arbeit, die von der Künstlerin als Abiturarbeit (Abb. 1) bezeichnet wurde und die sich in ihrer Gestaltungsweise als Übung zu den aufkommenden Avantgardeströmungen der Gruppe ZERO und der Minimal Art verstehen lässt. Auf einer goldfarbenen, nahezu quadratischen Metallplatte sind in regelmäßigen kleinen Abständen zahlreiche goldfarbene Schrauben eingearbeitet. Durch ansteigende Abstände der Schrauben zum Trägermedium ergibt sich eine von außen nach innen sowie von oben nach unten verlaufende wellenförmige Struktur. Eine eindeutige Datierung ist nicht möglich; sicher ist jedoch, dass diese Arbeit noch vor Darbovens Studienzeit an der Hamburger Hochschule für bildende Kunst entstand. 175 Wahrscheinlich wurde Darbovens Arbeit sogar in einer Gruppenausstellung gezeigt: In einem Zeitungsbericht von 1966 heißt es: "Hanni [sic] Darboven beweist besonders mit ihren erfinderischen und originellen Nagelplatten, dass es auch um Rhythmus an sich geht."176 Die Arbeit zeugt von einem bemerkenswert aufgeschlossenen Kunstverständnis einer Schülerin, die sich bis dahin, soweit bekannt, nicht mit den avantgardistischen Strömungen der zeitgenössischen Kunst beschäftigte. Sie lässt etwas von der später so wichtig werdenden

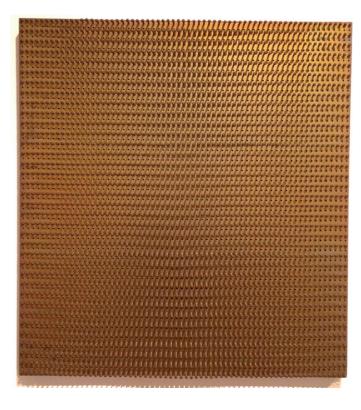


Abb. 1: Hanne Darboven:

Ohne Titel, genannt Abiturarbeit,
Holzleisten, Hartfaserplatte,
Schrauben, Goldfarbe, ca. 99 x 107 cm (undatiert, wahrscheinlich 1962),
Hanne Darboven Stiftung,
Archivnummer 450D_08304,
Foto: Agata Klaus.

© Hanne Darboven Stiftung, Hamburg / VG Bild-Kunst, Bonn 2018.

Serialität Darbovens erahnen, ist jedoch in dieser materiellen Umsetzung einzigartig im Frühwerk der Künstlerin.¹⁷⁷ Das Werk *Abiturarbeit* erinnert in seiner Ausführung stark an einige Arbeiten Günther Ueckers, wobei dieser meist industriell gefertigte Nägel für seine Arbeiten verwendet und eine deratig serielle Anordnung bei ihm erst in den achtziger Jahren auftritt.

Während der vier Semester, die Darboven an der HfbK studierte, entwickelte sie jedoch meist Arbeiten, die zunächst durch die Einflussnahme ihrer Lehrer Theo Grave und Willem Grimm nicht an die gegenwärtigen Strömungen der Avantgarde anschlossen, sondern sie künstlerisch eher an den "Status quo der fünfziger Jahre"¹⁷⁸ heranführten. Das Stillleben *Ohne Titel* (vgl. Abb. 2), das zwischen 1962 und 1965 entstand, kann hier als ein Stellvertreter dieser Lehrzeit fungieren. Der expressive Duktus lässt die Früchte nur schwach erahnen, der Auftrag von Öl, Dispersionsfarbe und Spachtelmasse auf Leinwand wirkt noch willkürlich und wenig ausgereift.

Während ihrer Ausbildung an der HfbK in Hamburg, die sie zwischen 1962 und 1965 absolvierte, lernte Darboven zunächst in der Zeichenklasse von Theo Garve nach dem Model

¹⁷⁴ LeWitt (1978), S. 168.

Im Folgenden wird die Hamburger Hochschule für bildende Künste mit HfbK abgekürzt. Die Abiturarbeit wurde zum ersten Mal in der Bonner Retrospektive zu Darboven 2015 ausgestellt; vgl. Ausst.-Kat. Darboven (2015).

¹⁷⁶ Hofmann (1966), unpaginiert.

Unter dem Frühwerk Hanne Darbovens versteht die Forschungsliteratur die Arbeiten der Schul- und Studienjahre sowie ihrer ersten Reise nach New York, also Werke aus der Zeit zwischen 1952 und 1967, vgl. Ausst.-Kat. Darboven (1999 / 2000).

Vgl. Westheider (1999), S. 9. Ortrud Westheider bietet in ihrem einführenden Aufsatz zur Ausstellung des Frühwerks von Darboven einen guten, wenn auch stark verkürzten, Überblick über die ersten akademischen Jahre Darbovens in Hamburg und auch ihre künstlerische Entwicklung in der New Yorker Anfangszeit, vgl. Ausst.-Kat. Darboven (1999 / 2000).



Abb. 2: Hanne Darboven: *Ohne Titel*, Öl auf Leinwand, Dispersion und Spachtelmasse auf Hartfaser, ca. 74 x 61 cm (1962 – 1965), Kunsthalle Hamburg, in: Ausst.-Kat. Darboven (1999 / 2000), S. 40, Foto: Elke Walford.

© Hanne Darboven Stiftung, Hamburg / VG Bild-Kunst, Bonn 2018.

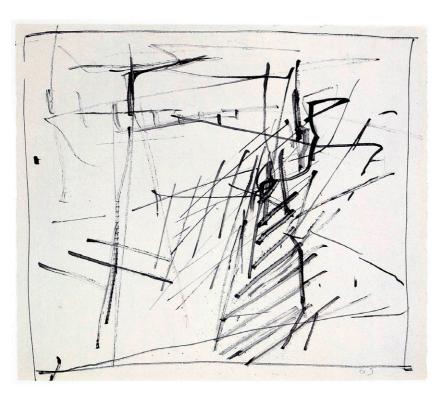
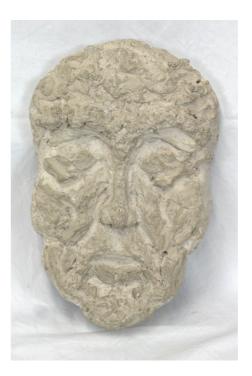


Abb. 3: Hanne Darboven: Ohne Titel, Tuschezeichnung, ca. 20 x 30 cm (1965), Kunsthalle Hamburg, in: Ausst.-Kat. Darboven (1999 / 2000), S. 45, Foto: Elke Walford.

44



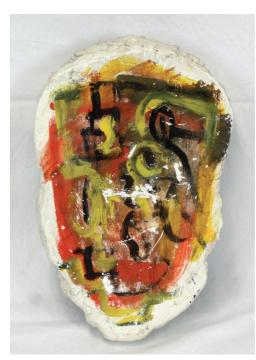


Abb. 4: Hanne Darboven: *Ohne Titel / Sokrates*, Gipsmaske, rückseitig bemalt, Gips, ca. 30 x 21 x 8,5 cm (undatiert), Hanne Darboven Stiftung, Archivnummer 450D_08350, Foto: Jörg Weil. © Hanne Darboven Stiftung, Hamburg / VG Bild-Kunst, Bonn 2018.

zu arbeiten.¹⁷⁹ Es entstanden zahlreiche Skizzen, die außer dem Verzicht auf Farbe wenig mit den späteren Arbeiten Darbovens gemein haben. Sie wechselte in die Malklasse von Kai Sudek, in der ihr die informelle Malerei näher gebracht wurde, und später in die Klasse von Willem Grimm. Hier experimentierte Darboven nicht nur mit Farbe, sondern auch mit kunstfremden Materialien wie Sand – die Einflüsse des *Informel* sind bei diesen Arbeiten unverkennbar (vgl. Abb. 2 und Abb. 3). Daneben entstanden auch Gipsarbeiten, die gleichermaßen auf den experimentellen Ansatz der jungen Künstlerin verweisen und weniger Werk als formale Erkundungen sind. Heute sind im Nachlass zwei Masken, eine Vase und eine abstrakte Form der Abgüsse erhalten (vgl. Abb. 4).¹⁸⁰ Diese Gipsarbeiten sind nicht sonderlich sorgfältig gearbeitet, mit Ausnahme einer Maske, die auf der Rückseite farbig bemalt ist. Diese frühen Arbeiten waren für Darboven von Bedeutung, da sie diese zu einem wesentlich späteren Zeitpunkt ein weiteres Mal abgießen und eine spezielle Glasvitrine dafür anfertigen ließ, und sie, entgegen der landläufigen Meinung in der Forschung, in der ersten

 $^{\ ^{\}odot}$ Hanne Darboven Stiftung, Hamburg / VG Bild-Kunst, Bonn 2018.

Die Angaben zu Darbovens Hochschullehrern sind alle Westheider (1999) entnommen.

Diese befinden sich im Besitz der Hanne Darboven Stiftung, Hamburg. Das Auktionshaus Lempertz bot 2014 Abgüsse dieser Gipsarbeiten von Darboven zum Verkauf an. Die Masken mit den Titeln Sokrates und Adenauer, sollen nach Lempertz aus dem Jahre 1957 stammen, sind aber laut deren Angaben mit 1975 signiert, vgl.https://www.lempertz.com/index.php?id=47&L=0&tx_lempertzfrontend_product%5Bproduct%5D=61294&tx_lempertzfrontend_product%5Bcatalogue%5D=253&tx_lempertzfrontend_product% 5Bcontroller%5D=Product&tx_lempertzfrontend_product%5Baction%5D=show&cHash=22ff382ff0b5272ad36ab53be5538b88 (Zugriff am 27. Februar 2015).

Ausstellung der Studentin 1965 in der Bremer Kunsthalle zeigte. Dort stellte Darboven ihre Gipsfigurensammlung gemeinsam mit anderen Studenten aus Norddeutschland und Berlin aus.¹⁸¹

Die Gestaltungsmöglichkeiten unterschiedlicher Materialien wie Nägel, Stoff und Gips testete Darboven in ihrer Studienzeit aus. Trotz all dieser Materialexperimente war es die Zeichnung, die sie am nachhaltigsten interessierte. Selbst in der Malklasse arbeitete die Studentin viel auf Papier, machte etliche Vorskizzen und Studien.

In ihrem letzten Semester an der HfbK studierte Darboven bei Almir Mavignier, der 1965 von der Ulmer Hochschule für Gestaltung an die Elbe wechselte. In dieser Zeit erweiterten sich auch ihr Blick und ihr Verständnis für die Kunst, die sich vom deutschen Informel zu lösen versuchten. Der aus Rio de Janeiro stammende Mavignier war ein Schüler Árpád Szenes' und verdankte seinen Sinn für visuelle und geometrische Elemente auf farbigen Ebenen dem Studium der Werke von Joseph Albers und Max Bill. Max Bense schrieb 1968 in einem Katalogtext über Mavignier: "Treu der artistischen Regeln des Konkreten stellt er die exakte Formulierung der Idee ihrer höchst bewussten Realisation vor. "182 Westheider stellt fest, dass die ersten Vorarbeiten für Darbovens späteres konzeptuelles Werk in Mavigniers Klasse entstanden (vgl. Abb. 5).183 Der Lehrer selbst hat seine Studentin als introvertierte und zurückhaltende Frau in Erinnerung, die in ihrer Arbeitsweise in "verschiedene Richtungen experimentierte."184 Mavignier war es wichtig, dass seine Studenten von ihm lernten, ein einmal aufgestelltes Konzept konsequent zu durchdenken und entsprechend zu visualisieren. 185 In seiner Werkreihe Permutationen (Abb. 6), die kurz vor dem Beginn seiner Lehrtätigkeit in Hamburg entstand, verfolgte er die Möglichkeit, Rasterstrukturen und Farbkombinationen so einzusetzen, dass die Verwandlung der Struktur durch die Veränderung ihrer Farbgebung eine durch die Kombinationsreihe begrenzte Serie ergibt. Seine Arbeitsweise erklärte er folgendermaßen:

"Diesen Vorgang [der Permutationen] kontrolliert der Autor nur durch die Bestimmung des Permutationssystems, aber jedes Resultat dieser Permutation war ihm völlig unbekannt, ob gut oder schlecht, 'schön' oder 'nicht schön'. Er muß nur für die präzise Durchführung des Arbeitsprozesses sorgen, ohne Störung durch irgendeine neue Entscheidung [...]. Dadurch widersetzt er sich der Auffassung von Freiheit der Kunstproduktion, wodurch das Produkt allein durch die 'subjektiv-intuitive' Entscheidung des Künstlers entstehen muß."¹⁸⁶

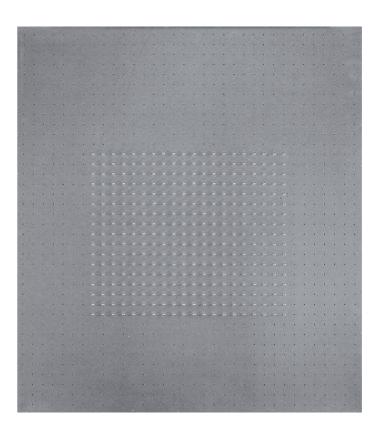


Abb. 5: Hanne Darboven: *Ohne Titel* (Materialbild), Dispersion, Lack, Gips, Schrauben auf Hartfaser, ca. 100 x 90 cm (1965), Kunsthalle Hamburg, in: Ausst.-Kat. Darboven (1999 / 2000), S. 51, Foto: Elke Walford.

© Hanne Darboven Stiftung, Hamburg / VG Bild-Kunst, Bonn 2018.

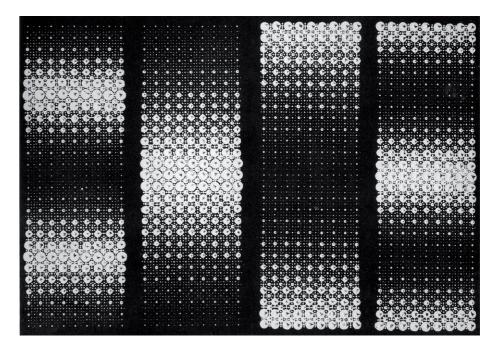


Abb. 6: Almir Mavignier: *Concave-Convex Planes*, Öl auf Leinwand, 140 x 200 cm (1963), im Besitz des Künstlers, in: Ausst.-Kat. Museum of Modern Art New York (1965), S. 33, Foto: Fotosiegel, Ulm.

Vgl. Ausst.-Kat Neues Forum ,65 zeigt: Künstler unter 35 Jahren in der Kunsthalle Bremen. Kunsthalle Bremen, 22. August bis 19. September 1965. Bremen 1965. Vgl. auch Ernst Engelhard: "Kein Werk kann von der Hülle Leben. Das Neue Forum zeigt Arbeiten junger Künstler aus Norddeutschland und Berlin in der Bremer Kunsthalle", in: Weser Kurier vom 21. August 1965. Die Ausstellung fand vom 22. August bis 19. September 1965 statt. In der Bremer Tageszeitung wird von "Farbreliefs in Weiß" gesprochen, die Darboven ausstellte; vgl. Trautmann (1965), unpaginiert.

Ausst.-Kat. Kestner-Gesellschaft Hannover (1968), S. 42.

¹⁸³ Vgl. Westheider (1999), S. 9.

¹⁸⁴ Mavignier (2011).

¹⁸⁵ Eb

¹⁸⁶ Ausst.-Kat. Kestner-Gesellschaft Hannover (1968), S. 49.

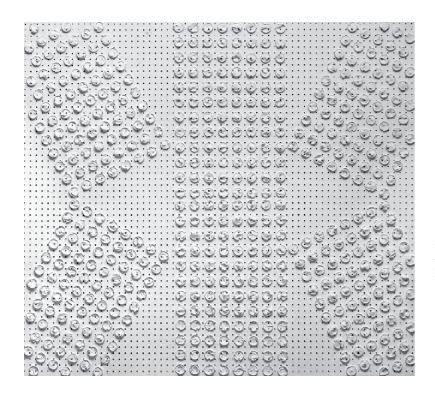


Abb. 7: Hanne Darboven: *Materialbild*, Acrylfarbe auf perforierter Hartfaserplatte, ca. 71 x 71 cm (1966), Kunsthalle Hamburg, in: Ausst.-Kat. Darboven (1999 / 2000), S. 47, Foto: Elke Walford.
© Hanne Darboven Stiftung, Hamburg / VG Bild-Kunst, Bonn 2018.

Auch wenn Mavignier betont, dass Darboven zu der ihr so typischen Arbeitsweise der geschriebenen Zeichnungen erst in New York fand und nicht während des Studiums in Hamburg, 187 so hinterließ sein eigener Werksansatz doch bleibenden Eindruck bei seiner Schülerin. In den sechziger Jahren verwendete Darboven Mavigniers Begrifflichkeiten nicht nur zur Erklärung ihrer eigenen Werke; 188 sie eignete sich auch die beschriebene Arbeitsweise Mavigniers während ihres Amerika-Aufenthalts und darüber hinaus an und versuchte, streng nach dieser Vorgabe zu arbeiten (vgl. Abb. 7). 189 In ihren Briefen nach Hause sprach Darboven von Konstruktionen und Permutationen und der gebotenen "Strenge"190", die es brauchte, um solche Arbeiten auszuführen. Rückblickend betrachtet erklärte Darboven selbst, dass sie ohne jegliche Vorarbeiten nach New York gegangen sei: "Ich bin weggegangen nach kurzer Akademiezeit von fünf Semestern, da gabs für mich nichts mehr, und bin nach New York gegangen in ein völliges Vakuum."191 Dennoch lassen die in der Anfangszeit in Amerika entstanden Arbeiten auf eine kontinuierliche Auseinandersetzung mit jenen

Ideen schließen, mit denen sie bereits während ihrer Studienzeit in Deutschland in Berührung gekommen war. Im Folgenden wird noch gezeigt, wie wichtig die Hochschulzeit für Darbovens künstlerische Entwicklung war und wie auch die Künstlerin selbst dieser "Vakuum"-Annahme widersprach:

"Diesen 'Punkt' – eine Sache – die ich anfangs hier entwickelt habe, ein Ergebnis aus meinen vorangegangen Arbeiten + vorangegangenen Arbeiten + Zeiten – Dieser gefundene 'Punkt' oder diese gefundene 'Sache' ist […] wohl eine Addition jener informellen Malerei-Sachen, die ich z. B. in Bremen hatte […] informell und doch auch schon etwas formel + der dann folgenden konkreten Sachen, die sich auf bestimmte Elemente + Achsensymmetrie bezogen."¹⁹²

1966 brach Darboven ihr Studium an der HfbK ab und beschloss, auch auf Anraten Mavigniers, nach New York zu gehen. Ihre Begabung solle Darboven besser in New York ausleben als in Harburg, so der Vorschlag des Lehrers gegenüber Darbovens Mutter. ¹⁹³ In einem Brief Willem Grimms an Darboven wurde ein ähnlicher Rat ausgesprochen:

"Ihre künstlerische Entwicklung, vom Studium der Natur ausgehend bis zur Vereinfachung des Objektes, die dann darauffolgend in strukturellen und optischen Versuchen mündete, führt Sie mit eigener Absicht in jene Richtung, die man (allgemein verständlich) als Op-Art bezeichnet. Um in diesen Ihren Bemühungen weiterzukommen und auch um sie zu vertiefen, würde ich Ihnen raten, das Land aufzusuchen, von dem die stärksten Impulse ausgehen – Nordamerika."194

Darboven folgte den Ratschlägen ihrer Lehrer und begleitete zunächst einen befreundeten Arzt in die USA, um für ihn als Dolmetscherin zu arbeiten und gleichzeitig den amerikanischen Kunstmarkt zu erkunden. Eine Tatsache, die ich nie geahnt hätte [...], "196 schrieb Darboven im Mai 1966 kurz nach dem Entschluss, ihren Aufenthalt in den USA zu verlängern. Auch wenn sich zu diesem Zeitpunkt und nach etlichen Besuchen in New Yorker Galerien, in denen sie sich als Künstlerin vorstellte und nach Ausstellungmöglichkeiten erkundigte, nicht sofort ein Erfolg einstellte, schien es Darboven sinnvoll, mehr Zeit in New York zu verbringen. Offenbar vermittelten ihr das, was sie sah, und die Menschen, die sie traf, die Hoffnung, ihrer Art der Kunst aufgeschlossener gegenüber zu stehen als in ihrer Heimat.

Im Gepäck hatte sie einige Werke, die während ihrer Zeit an der Kunsthochschule entstanden waren, eben jene, die Mavigniers Permutationsreihen nachempfunden waren, und

¹⁸⁷ Mavignier (2011).

Mitte 1967 beschrieb Darboven ihre Arbeitsweise in einem Brief an ihre Eltern folgendermaßen, Darboven (1997), Brief vom 09. Juni 1967: "[...] Zahlen, das "kleine 1 x 1". Zahlen in Permutationen, in progressiven asymmetrischen Folgen, Verschiebungen von Winkeln, Zahlen, Multiplikationen von Zahlen und Winkeln in mathematischen Permutationen."

Eine genaue Begriffserklärung zu Permutation findet sich interessanterweise in keinem der gängigen deutsch und englischsprachigen Kunstlexika. Ortrud Westheider verweist darauf, dass Lucy Lippard erstmalig 1973 den Begriff der *Permutational Drawings* für Darbovens frühe Konstruktionszeichnungen etablierte; vgl. Westheider (1999), S. 13.

¹⁹⁰ Darboven (1997), Brief vom 21. Juli 1966.

¹⁹¹ Hanne Darboven in einem Interview von 1999 zitiert nach Westheider (1999), S. 11.

Darboven (1997), Brief vom 04. September 1966. In diesem Brief verweist Darboven zum einzigen Mal auf die oben erwähnte Bremer Ausstellung.

⁹³ Mavignier (2011).

Zitiert nach einem unveröffentlichten Brief von Willem Grimm an Hanne Darboven vom 11. März 1966, im Nachlass der Künstlerin verwaltet durch die Hanne Darboven Stiftung. Der Dank gilt Jörg Weil für diesen Hinweis.

Darboven (1997), Brief vom 06. April 1966: "Dr. Dreyer und ich sind herumgebummelt, und New York scheint wirklich eine schöne Stadt zu sein."

⁹⁶ Ebd., Brief vom 18. Juni 1966.

einige Fotos von zu Hause gebliebenen Arbeiten. Viele der frühen mitgebrachten Arbeiten wurden jedoch in der New Yorker Zeit vernichtet.¹⁹⁷ Die meisten Werke, die Darboven in den Galerien präsentierte, entstanden vor Ort in ihrem kleinen Appartement in der 90. Straße. Darboven selbst beantwortete die Frage, ob sie die Konzeption für die in Amerika entstehenden sogenannten *Konstruktionen* bereits im Gepäck hatte oder ob diese erst in den USA entstanden sei, in einem weiteren Brief:

"Ein gewisses Konzept, ja eine gewisse Vorstellung meines Weitertuns habe ich ja, wie ich mehr und mehr empfinde, mit hierher gebracht [...]. Sicher war die Zeit vorher gut und wird sich als solches einmal auswirken [...]. Ich hoffe, daß mein Verlangen danach (neues zu entwickeln) groß genug ist, daß ich genug Fleiß aufbringe, um all die Möglichkeiten zu prüfen, um dann vielleicht irgendwie, wie ist nicht zu sagen, wozu auch nicht recht, wenn ich mich ausschließe, zu etwas zu kommen."198

Und weiter:

"Ich habe mit dem Beginn hier, meinem Sein hier, die Zeit vorher nicht vergessen. Sie war Vorbedingung für all das, was mir hier begegnet und mit dem ich mich irgendwie außeinandersetzen [sic] muß. Ich habe eine wunderbare Gewohnheit verlassen und versuche nun, wenn es auch oft als sehr unbequem und mühsam zu nennen ist, mir eine neue Gewohnheit zu schaffen. Doch ich entdecke mehr und mehr, daß es die einzige Möglichkeit ist, Neues zu entdecken, kennenzulernen, und sich selber dabei kennenzulernen."¹⁹⁹

Welche Kenntnisse Darboven von der amerikanischen *Conceptual Art* oder der vorherrschenden Kunstszene vor ihrer Reise nach New York hatte, ist nicht genau überliefert. Was sie bei ihren Besuchen der New Yorker Museen und der Galerieszene sah, erachtete sie zwar als "neu', ging aber in ihren Briefen nicht näher darauf ein.²00 Auffällig ist jedoch, dass sie ein Treffen hervorhob, und zwar nicht mit einem amerikanischen Kollegen, sondern mit dem aus Düsseldorf stammenden ZERO-Künstler Heinz Mack.²01 Darboven bezeichnete ihn als "Motivator" und bewunderte besonders die in der Howard Wise Gallery ausgestellten Arbeiten von Mack.²02

Genauso wie die Gruppe der Absolventen der Hochschule für Gestaltung in Ulm, waren auch die Begründer von ZERO, Heinz Mack und Otto Piene, auf der Suche nach einer "neuen Kunst", die eine "Antiposition zu vorherrschenden Tendenz[en] des *Informel* und

Vgl. Westheider (1999), S. 7: "Demonstrativ hat sie [Darboven] das, was in Hamburg entstanden war, zum New Yorker Straßenmüll gestellt."

198 Darboven (1997), Brief vom 01. Juli 1966.

199 Ebd., Brief vom 06. Juli 1966.

Ebd., Brief vom 17. April 1966: "Man braucht nur etwas hier herum zu laufen, und man trifft immer wieder auf etwas Neues."

Vgl. Ebd., Brief vom 19. April 1966.

Gemeint ist die Ausstellung *Lights of Silver by Mack*, die vom 05. bis zum 30. April 1966 in der Howard Wise Gallery stattfand. Der Beleg für den Besuch Hanne Darbovens in der Ausstellung findet sich in Darboven (1997), Brief vom 17. April 1966. Zum Verhältnis von Hanne Darbovens zur Gruppe ZERO siehe Fokus: Op Art und Kinetik in Kapitel 2.4 Mathematik.

Tachismus"²⁰³ bildete. Die Arbeiten von ZERO, der Künstlergruppe NUL oder den Nouveaux Réalistes zeichnen sich vor allem durch eine hohe Sachlichkeit und daher fehlende Emotionalität, und den Versuch aus, den Realitätsbezug der Kunst zu stärken.²⁰⁴ Eine Tatsache, die nicht nur für Darboven, sondern zum Beispiel auch für Hans Haacke und Franz Erhard Walther eine wichtige Grundlage in deren künstlerischer Entwicklung war. 205 Auch Mavignier war zeitweise Teil der ZERO-Bewegung und brachte seinen Studenten die Grundgedanken sowie die aufkommenden neuartigen Gestaltungsprinzipien und Kunstvorstellungen näher.²⁰⁶ ZERO wurde zunächst in Amerika als erste Künstlergruppe gefeiert, die sich nach dem 2. Weltkrieg mit der Kinetik beschäftigte, bevor der europäische Durchbruch gelingen konnte.²⁰⁷ Doch auch Heinz Mack, der zwischen 1964 und 1966 in New York lebte, konnte zu dieser Zeit noch nicht das Leben eines bejubelten Künstlers auskosten, sondern musste sich aus Geldmangel in sein "kaltes Atelier verkriechen."208 Mack berichtete in einem Interview, dass ZERO "weder ein ästhetisches System beziehungsweise eine Theorie angedacht, geschweige entwickelt [hat]. ZERO hat aber zweifellos die später folgende Concept-Art beeinflusst und partiell antizipiert."209 Sie kann damit auch als wichtige Quelle der Auseinandersetzung für Darboven gelten. Die genauen Verflechtungen und Verbindungen zwischen ZERO-Künstlern und den jungen konzeptuell arbeitenden Deutschen werden im Laufe dieser Arbeit immer wieder beleuchtet und analysiert. Auch die Begegnungen mit amerikanischen Künstlern hinterließen Spuren im Werk von Darboven, wie im Folgenden darzustellen sein wird. Hervorzuheben ist hier Sol LeWitt, den die Künstlerin bereits kurz nach ihrer Ankunft in New York kennenlernte, und zu dem sie zeitlebens eine freundschaftliche Beziehung pflegte.

Nach etwa einem halben Jahr in der Kunstmetropole New York hat Darboven durch ihre akribische Arbeitsweise eine Fülle an neuen Arbeiten geschaffen. Sie schrieb an ihre Eltern:

- 203 Ausst.-Kat. Galerie Heseler München (1992), S. 28.
- Eine ausführliche Einleitung zur Entwicklung der ZERO-Gruppe liefert Wieland Schmied in seinem Aufsatz "Notizen zu Zero", in: Ausst.-Kat. Kestner Gesellschaft Hannover (1964 / 1965), S. 5 19.
- Der Zusammenhang zwischen ZERO und Hans Haacke bzw. Walther wird in Kapitel 3.2 Kinetische Kunst und Kunstkritik beziehungsweise Kapitel 4.1 Lehrjahre und Stationen als "Materialprozess" erläutert.
- Obwohl Mavignier der ZERO-Gruppe nicht nur thematisch, sondern auch freundschaftlich verbunden war, distanzierte er sich 1963 in einen Brief an Mack von ihr, Brief von Mavignier an Mack vom 23. April 1963 aus dem Vorlass von Heinz Mack in der ZERO-Foundation: "ich teile dir hierdurch mit, dass ich ich mich von den zero-ausstellungen in zukunft distanzieren möchte."
- Vgl. Willoughby Sharp, in: Ausst.-Kat. Howard Wise Gallery New York (1966), S. 1f.
- Vgl. Mack in Lenz / Lenz / Bleicker-Honisch (2009), S. 56: "Die Höhe der Häuser und die Straßenschluchten empfand ich damals als beängstigend und die Anonymität und die Isolation der Menschen als schwer erträglich. Das zunächst recht deutliche Gefühl für die Dimensionen verliert sich, je länger man dort lebt. Tagsüber war Highlife. Ganz anders die Stimmung nachts, wenn ich mich in mein kaltes Atelier verkriechen musste, weil ich kein Geld zum Ausgehen hatte." Die ZERO-Ausstellung vom November 1964 in der Howard Wise Gallery belegt jedoch, dass ZERO in New York sehr erfolgreich war alle Werke wurden verkauft.

Heinz Mack im Gespräch mit Heinz-Norbert Jocks, in: Anna Lenz und Ulricke Bleicker-Honisch (Hrsg.): Das Ohr am Tatort. Ostfildern 2009, S. 35 – 70, hier S. 54.

"Freue mich so einen Berg Vorarbeit geleistet zu haben. Beim Durchzählen kam ich auf 70 Arbeiten – erschrak fast – nun – wenn – dann tue ich! Könnte einige Räume ausstaffieren! Komisch fast. Doch jetzt will ich mehr – Es gibt Leute, denen allein die Anzahl u. Vielfalt d. Arbeiten gefällt."²¹⁰

Darbovens private Briefe und ihre Tagebucheinträge waren durch die immer gleichen Papiere sowie durch sprachliche Wiederholungen bereits auf eine gewisse Serialität ausgelegt. Die Kunst in der Anfangszeit in New York war es hingegen noch nicht. Die Arbeiten, die sie mitbrachte, waren Einzelarbeiten, die nicht auf Serialität ausgelegt waren. Das änderte sich im Laufe der ersten Monate in der neuen Heimat. Die Arbeiten und Aufschriebe wurden zunehmend komplexer und konnten bald nur noch als Ideen oder Skizzen zu Papier gebracht werden, die es zu einem späteren Zeitpunkt auszuformulieren galt. Darbovens Bemühungen mit derartigen Arbeiten und Skizzen eine Galerie zu finden, die bereit war, ihre Arbeiten auszustellen, waren anfangs nicht von Erfolg gekrönt. Sie blieb ihrem gefundenen Ansatz jedoch treu.

2.2 Skizzen – Entwürfe – Konstruktionen

"The most simple means for setting down my ideas and conceptions, numbers and words, are pencil and paper."

Hanne Darboven, 1968 211

Hanne Darbovens Werk ist hauptsächlich ein zeichnerisches. Es begann mit den Blei- und Buntstiftzeichnungen, die sie als Mädchen im Kunstunterricht anfertigte, weitete sich während der Akademiezeit in den Bereich der Tusche- und Kohlezeichnungen aus und führte schließlich zu den für sie typischen seriellen Zeichnungen, Konstruktionen und Berechnungen, die während ihres Aufenthalts in New York begonnen wurden. Das Material Papier ist somit ein fester Bestandteil von Darbovens Arbeiten: Skizzenblock, professionelles Zeichenpapier, Millimeter- und Pergamentpapier, karierte Schulheftseiten und linierte Notizzettel, nach ihrer Rückkehr nach Hamburg auch Notenpapier, im Grunde also nahezu jedes beschreibbare Papier verwendete sie für ihre Arbeiten. Anfänglich waren es Studien und Skizzen, die Darboven gemäß der gängigen Praxis des Kunstunterrichts und an der Akademie ausführte. Jedoch, und das ist bemerkenswert, kam es fast nie zur Umsetzung dieser scheinbar vorbereitenden Arbeiten in ein anderes Medium. Bei vielen der frühen Skizzen handelt es sich offensichtlich um langwierige und mühevolle Studien zu Perspektive und Komposition, also um die üblichen Fingerübungen eines Kunststudenten. Nur selten nutzte Darboven die auf Papier erzielten Ergebnisse, um sie anschließend zum Beispiel auf Leinwand umzusetzen.²¹²

Vor Beginn ihres Studiums an der HfbK entstanden drei Aquarell- und Tuschearbeiten, die vor allem aufgrund der Beschaffenheit ihrer Rückseiten auffällig sind (vgl. Abb. 8 und 9).

53

²¹¹ Darboven (1968a), S. 55.

Die wenigen Arbeiten auf Leinwand, die während Darbovens Akademiezeit entstanden, kennen wiederum keine Vorstudien.

Zunächst sind auf den Vorderseiten der 63 x 48 cm großen Tuschearbeiten auf festem Karton abstrahierte Frauenköpfe in Violett-, Blau-, Grün und Orangetönen dargestellt. Auf den Rückseiten sind aus schwarz-weißen Tuschestrichen Gebilde, Wörter, skizzenhafte Gesichter und abstrakte Muster zu sehen. Beispielhaft wird eines der drei Blätter *Weiblicher Kopf* (Abb. 8) im Folgenden beschrieben.

Der Pinselduktus ist schnell und meist ungenau in Bezug auf die Umrisslinien, die aquarellierten Flächen sind verwischt, die dargestellte Figur im Zentrum des Blattes ist abstrahiert. Auf der vermeintlichen Vorderseite benutzt Darboven schwarze Tusche für die Umrisszeichnung und farbige Tusche zum Ausmalen der Flächen. Im Hintergrund platzierte Darboven mit schnellem Pinselstrich kleine Kästchen so nebeneinander, dass sie ein nahezu regelmäßiges Raster ergeben. Durch die Ausmalung der Flächen entsteht so ein mosaikhafter Hintergrund, ohne Tiefenwirkung. Diese Rasterung ist im Hinblick auf das spätere Schaffen interessant, da eben dieses Lineare und Strukturierte des Hintergrundes innerhalb kürzester Zeit in den Vordergrund tritt und zum eigentlichen Motiv ihrer Arbeit wird. Umrandet wird das Raster von Ornamenten, die teilweise nur angedeutet werden. Durch die Ausmalung des Rasters erhält die Vorderseite eine Farbigkeit, während die Rückseite, mit Ausnahme einiger Farbkleckse, durchgängig mit schwarzer Farbe und Bleistift bearbeitet wurde (Abb. 9). Das Verso ist sowohl als Hoch- wie auch als Querformat lesbar: Betrachtet man das Blatt im Hochformat, springt die verwendete Schrift ins Auge: mit schwarzer Tusche schrieb Darboven verschiedene, meist unleserliche Wörter unregelmäßig verteilt auf das Blatt. Einige sind als Farbnamen zu entziffern wie zum Beispiel "gelb", "schwarz", "blau" oder einfach nur "hell". Im Querformat betrachtet erkennt man in der rechten Bildhälfte sich überlagernde, abstrahiert, fast schablonenhafte Gesichter. Das Blatt wird zudem oben und unten von einem Fries eingerahmt.

Akademieschüler benutzten Rückseiten von Papierarbeiten nicht selten für ihre Vorstudien und Skizzen.²¹³ Bei diesen frühen Arbeiten von Darboven muss jedoch zunächst einmal festgestellt werden, dass aufgrund der Bearbeitung der Blätter kaum von einer Vorder- und einer Rückseite gesprochen werden kann. Beide lassen keine Unterschiede in der Sorgfalt der Bearbeitung erkennen, im Gegenteil, sie wirken beide wie schnelle Skizzen oder Entwürfe. Beachtenswert ist jedoch, dass jeweils eine Seite in Farbe und als großflächige Komposition angelegt wurde, während die andere Seite, vielleicht schon auf Darbovens späteren Arbeiten verweisend, schwarz-weiß und besonders kleinteilig gearbeitet ist und keinerlei konventionelle Kompositionsschemata aufweist. Der Einsatz von Schrift bei Tuschearbeiten ist – zumindest in der westlichen Kunst – unüblich und in diesem Fall auch unverständlich, denn die bezeichneten Farben kommen auf der vermeintlichen Vorderseite nicht zum Einsatz.²¹⁴ Eine letzte Auffälligkeit ist, dass bereits diese frühen

54



Zu der Verwendung von Schrift in der Kunst siehe Kapitel 2.5 Wort und Schrift als Kunstform.



Abb. 8: Hanne Darboven: Weiblicher Kopf, Gouache und Feder in Schwarz auf Karton, 29,7 x 19,4 cm, recto (vor 1962), Kunsthalle Hamburg: Inv. HD-1074, Foto: Agata Klaus. © Hanne Darboven Stiftung, Hamburg / VG Bild-Kunst, Bonn 2018.

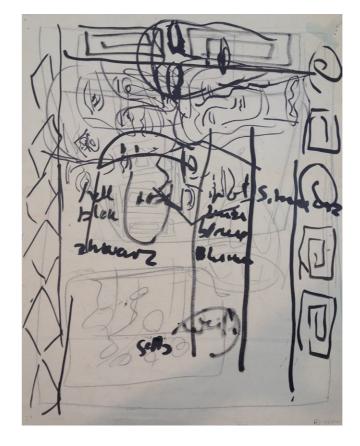


Abb. 9: Hanne Darboven: Weiblicher Kopf, Gouache und Feder in schwarz auf Karton, 29,7 x 19,4 cm, verso (vor 1962), Kunsthalle Hamburg: Inv. HD-1074, Foto: Agata Klaus. © Hanne Darboven Stiftung, Hamburg / VG Bild-Kunst, Bonn 2018.

Arbeiten, die durch die Art und Weise ihrer Bearbeitung eher an Skizzen erinnern, nicht auf eine Umsetzung in einem größeren Format oder einer anderen Technik abzielen. Das heißt, Darboven arbeitete an Ideen und Kompositionen. Sobald sie jedoch die Grundzüge des Werkes festgelegt hatte, war ihre Arbeit daran beendet. Eine letzte Version, eine abschließende und zusammenfassende Ausführung zu malen oder zu zeichnen war anscheinend kein Ziel für die Künstlerin. Sie wendete sich der nächsten Arbeit zu.

An der Hamburger HfbK übte sich Darboven in Kohlezeichnungen, Drucken und Monotypien. Die klassische Künstlerausbildung implizierte viele mühevolle Studien von Figuren, Formen, Perspektiven und Landschaften. Darboven zeichnete sowohl gegenständlich als auch abstrakt und zeigte bereits hier die Ausdauer einer später hauptsächlich seriell arbeitenden Künstlerin, indem sie viele Variationen eines Motivs fertigte. Die zu dieser Zeit entstandenen Papierarbeiten zeugen vom handwerklichen Geschick der Studentin, es mangelt jedoch an innovativen Ideen. Auch ist kein Werk erhalten, das als endgültig, vollendet oder eigenständig bezeichnet werden kann. Zumeist handelt es sich um Skizzen und Zeichnungen, die keine Umsetzung in einer weiteren Arbeit fanden, denen aber auch der Anspruch abging, eigenständige Arbeiten zu sein. Einzig die strikte, jedoch nie so explizit ausgesprochene Verweigerung der Farbe weist im Nachhinein auf das weitere Schaffen hin. Erst durch das Kennenlernen von Mavignier und seinem Werk entwickelte Darboven eine eigenständige Handschrift, allerdings nicht auf Papier, sondern bei den sogenannten "Materialbildern"²¹⁵ auf Hartfaserplatten. Die "Materialbilder" entwarf Darboven nur über einen kurzen Zeitraum, konnte jedoch auch diese bereits einem breiteren Publikum in einer Ausstellung präsentieren.²¹⁶ Darboven selbst sah in den "Materialbildern" die Verbindung zwischen ihrer Schulzeit und den Arbeiten, die in New York entstanden:

"Die [Materialbilder] werden konstruktiv. Und dann habe ich aufgehört. Und du siehst auch auf den ersten kleinen Blättern aus New York Bögen, die ich dann in Geraden verwandelt habe. Die wenigen Materialbilder sind sehr wichtig für den Übergang, für das was ich geistig-konstruktiv mitgenommen habe nach New York."²¹⁷

Die Arbeiten, an denen sie kurz vor Abschluss an der Kunsthochschule bei Mavignier arbeitete, sind konzeptuell autonomer und liefern somit bereits einen Hinweis auf ihr späteres Schaffen.

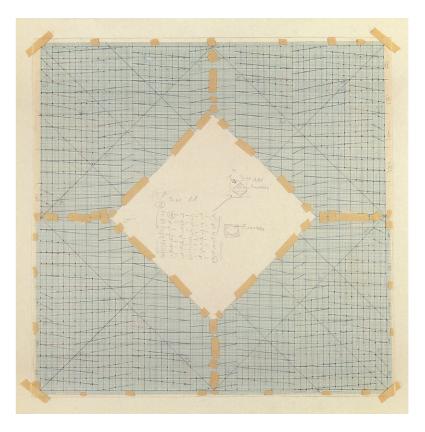


Abb. 10: Hanne Darboven: *Perforation*, verschiedene Papiere, max. 71 x 71 cm (1966), Kunsthalle Hamburg, in: Ausst.-Kat. (1999 / 2000), S. 54, Foto: Elke Walford.

© Hanne Darboven Stiftung, Hamburg / VG Bild-Kunst, Bonn 2018.

Nach dem Abbruch ihres Studiums an der HfbK setzte sich Darbovens Vorliebe für Papierarbeiten zunehmend durch. Während ihrer Akademiezeit hatte Darboven ausreichend Gelegenheit, viele Skizzen und Zeichnungen anzufertigen und somit Sicherheit in der Handhabung des Materials Papier zu gewinnen.

Als eine der ersten Werkserien nach ihrer Ankunft in New York entstanden 1966 die *Perforationen*. Dazu gehören nicht nur perforierte oder geschnittene Blätter, sondern auch 52 Konstruktionszeichnungen und vier Unterlagen für Perforationen.²¹⁸ Die Zeichnung spielt eine wichtige Rolle und ist nicht nur Mittel zum Zweck oder gar bloße Vorarbeit, sondern wird von der Künstlerin zum Werk gezählt und nicht verworfen (Abb. 10).²¹⁹ Eine Arbeit aus der Serie soll im Folgenden vorgestellt werden:

Auf einem hellen quadratischen Karton sind mit opaken gelblichen Klebebandstreifen vier Millimeterpapierbögen aufgeklebt.²²⁰ Das Millimeterpapier ist so angebracht, dass es

Der Begriff "Materialbilder" wird in Ausst.-Kat. Darboven (1999 / 2000), S. 12, von Ortrud Westheider zum ersten Mal verwendet und bezeichnet Hartfaserplatten, die mit dicken Schichten Lack oder Gips oder Schrauben bearbeitet sind. Er geht auf die eine Begriffsprägung von Darboven selbst zurück, publiziert in einem Interview mit der Künstlerin vom 14. Juni 1999, Ebd., S. 137.

Zu dem Verhältnis von Mavignier und Darboven siehe Kapitel 2.1 Konzept im Gepäck. Die zweite, ebenfalls in der Literatur zu Darboven nicht berücksichtigte Gruppenausstellung von Darboven fand kurz vor ihrem Weggang nach New York statt: *Op Art*, Februar 1966, in der Galerie 13 in Hamburg, vgl. Sello (1966), S.14.

Hanne Darboven in einem Interview mit Elke Bippus und Ortrud Westheider vom 14. Juni 1999, in: Ausst.-Kat. Darboven (1999 / 2000), S. 137.

Ortrud Westheider und Elke Bippus haben für die von ihnen kuratierte Ausstellung des Frühwerks von Darboven eine logische Einteilung der frühen Arbeiten der Künstlerin vorgenommen, die in der vorliegenden Arbeit übernommen wird. Sie teilten die Arbeiten in Absprache mit Darboven selbst in "Schulzeit, Akademiezeit, New York – Perforationen, New York – Kleine Konstruktion und New York – Konstruktion New York" auf. Vgl. Ausst.-Kat. Darboven (1999 / 2000).

Die Serie *New York – Perforationen* setzt sich zusammen aus zwei Mappen mit neun Arbeiten auf Inch-Papier, neun Papiere mit Schnitten, 52 Konstruktionszeichnungen, 63 Perforationen und vier Unterlagen für Perforationen. Alle max. 71 x 71 cm. Vgl. Ausst.-Kat. Darboven (1999 / 2000), S. 53 – 57.

Ob die gelbliche Farbe des Klebebandes eine Alterserscheinung des Materials ist und die ursprüngliche Farbe eine andere war, lässt sich heute nicht mehr eindeutig nachvollziehen.

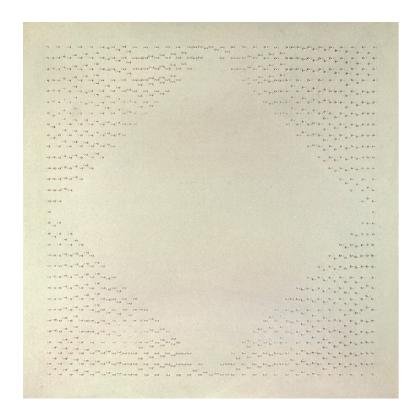


Abb. 11: Hanne Darboven: *Perforation*, verschiedene Papiere, max. 71 x 71 cm (1966), Kunsthalle Hamburg, in: Ausst.-Kat. (1999 / 2000), S. 55, Foto: Elke Walford.
© Hanne Darboven Stiftung, Hamburg / VG Bild-Kunst, Bonn 2018.

an allen vier Seiten einen etwa 5 cm breiten Rand lässt und somit der Karton zum Vorschein kommt. Eine rechtwinklige Raute mit etwa 30 cm Kantenlänge aus weißem Papier ist in der Mitte der Arbeit aufgeklebt und überdeckt das Millimeterpapier. Die Klebung erfolgt durch zahlreiche kleinere und größere Klebestreifen, ohne einem nachvollziehbaren System zu folgen, und ohne Rücksicht auf gleichmäßige und ordentliche Anbringung. Auf dem Millimeterpapier erkennt man eine symmetrische, mit Lineal und Bleistift ausgeführte Konstruktionszeichnung. Während die Linien auf dem Millimeterpapier sehr sorgfältig und akribisch ausgeführt sind, notiert Darboven fast unleserlich und asymmetrisch auf dem weißen Blatt in der Mitte, die zur Konstruktion führende Berechnung mit zwei kleinen Skizzen. Das Pendant zu dieser Zeichnung bildet die eigentliche Perforation, die auf einem quadratischen weißen Karton durch Nadelstiche ins Papier in der Aussparung eine rechtwinklige Raute abbildet (Abb. 11). Aus der variablen und komplexen Konstruktion war es Darboven möglich, eine Vielzahl von Perforationen zu erarbeiten. Die Konstruktionszeichnung auf Karton und Millimeterpapier bleibt aber nicht als bloße Schablone im Atelier der Künstlerin zurück, sondern ist immer Teil der Werkserie und wird somit auch gerahmt und ausgestellt.

Vivian Bobka weist in ihrem Aufsatz "Unergründliche Oberflächen"²²¹ darauf hin, dass die Wahl der Zeichnung als Medium in Darbovens frühen konzeptuellen Arbeiten aus prak-

58

221 Bobka (1999).

tischen Gründen erfolgte, da das Zeichnen eine Möglichkeit war, die Produktionskosten niedrig zu halten und sich ein großes Atelier zu sparen. Bobka argumentiert hier mit dem 'billigen' Material Papier und den dadurch entstehenden kleinen Formaten, die keinen großen Arbeitsraum erforderten. Die Praktikabilität kann eine Erklärung, jedoch nicht eine ausschließliche sein, wenn man beachtet, dass die Millimeterpapierbögen, die Darboven oft für ihre Konstruktionen und Berechnungen benutzte, entweder kostspielig aus Deutschland eingeflogen, oder äußerst mühsam in New York aufgetrieben werden mussten: "[...] kann keine Zentimetereinteilungen hier auftreiben," schrieb Darboven in einem Brief, "Alles habe ich ja in Zentimeter konstruiert. Will ich in etwa durchkommen, ist mir das Zentimeterpapier eine große Hilfe."²²² Offensichtlich war das Erwerben des europäischen Millimeterpapiers so mühsam, dass Darboven ihre Berechnungen teilweise umstellen musste und zumindest während ihrer New Yorker Zeit überwiegend auf Inch-Papier arbeitete. Die Tatsache, dass sie bereits in ihrer Akademiezeit vorwiegend Papier für ihre Arbeiten verwendete, ist ein weiterer Hinweis darauf, dass die Wahl des Medium nicht hauptsächlich aus praktischen Gründen erfolgte.

Während der Schul- und Akademiezeit reduzierte Darboven zunehmend ihre Motivwahl: rasterartige Formen, wie sie bei den beschriebenen Frauenköpfen als Hintergründe eingesetzt waren, erlangten zunehmend mehr Eigenständigkeit, das Weglassen des Hauptmotivs wurde zunächst durch eine Auslassung in der Bildmitte kompensiert, in der weiteren Entwicklung fällt auch diese kompositorische Leerstelle weg, und nichts erinnert mehr an die Kompositionsschemata der früheren Arbeiten. Bei der Serie der *Perforationen* ist die Komposition für den Betrachter bereits nahezu unsichtbar. Diesen puristischen und minimalistisch-wirkenden, fast schon weißen Blättern stehen die Konstruktionszeichnungen gegenüber, die bis ins letzte Detail ausgearbeitet sind und dem Betrachter durch Linien, Punkte, Zahlen und Berechnungen eine Fülle von visuellen Eindrücken bieten. Ähnlich wie die vielen zeichnerischen Studien, die Darboven während ihrer Akademiezeit fertigte, sind die Vorlagen für die Perforations- und Schnittbilder zunächst einmal als Konstruktionen, Entwürfe oder Skizzen zu werten. Dass Darboven diese Blätter nicht verwarf und sie sogar zu Ausstellungsobjekten machte, wird im Hinblick auf die gängige Ausstellungspraxis der Zeit wichtig.²²³

Im Jahr 2002 verkaufte die Künstlerin ein Konvolut ihres Frühwerks an die Hamburger Kunsthalle.²²⁴ Es handelt sich um Arbeiten aus ihrer Schul- und Akademiezeit, die ersten konzeptuellen 'Versuche', und Arbeiten, die in den ersten Jahren in New York entstanden. Wie bereits beschrieben gibt es unter den Arbeiten aus Darbovens Schul-, und Akademiezeit keine, die als vollendet betrachtet werden kann. Die 1.274 Arbeiten, die im Kaufvertrag mit

²²² Darboven (1997), Brief vom 08. Oktober 1967.

Das Ausstellungsprinzip der working drawings wird im weiteren Verlauf dieses Kapitels eingehend erläutert.

Vgl. Kopie des Kaufvertrags im Archiv des Kupferstichkabinett der Hamburger Kunsthalle.

der Hamburger Kunsthalle erwähnt sind, stellen sich bei näherer Betrachtung zum größten Teil als Kritzeleien, Studien und Papierschnipsel heraus.²²⁵ In zweierlei Hinsicht ist dieses Material jedoch relevant: Zum einen verwundert das Selbstbewusstsein einer jungen Künstlerin, die sich, zumindest in den persönlichen Dokumenten, was ihre Arbeiten anbetrifft, unsicher und schüchtern gibt. Statt ihre zu Papier gebrachten Gedanken, die durchgestrichenen Berechnungen, die fehlerhaften Linien im wahrsten Sinne des Wortes zu verwerfen, stellt sie diese aus, und macht sich zudem die Mühe und Kosten, all dieses lose Blattwerk zurück nach Deutschland zu transportieren und jahrelang aufzubewahren. Das Unfertige, Unvollendete, Fragmentarische ist bei Darboven bereits Zeugnis eines offengehaltenen Kunstbegriffs, der erst mit der weiteren Entwicklung der Conceptual Art Einzug in die Kunsttheorie hält.²²⁶ Bereits in ihren letzten Semestern an der Kunsthochschule, während ihres Studiums bei Mavignier, wurde Darboven ein erweiterter Umgang mit der Werkkategorie nahegebracht . Doch durch ihre Zeit in New York und die Orientierung in der sich entwickelnden Conceptual Art-Szene fanden im Werk der Künstlerin Transferprozesse statt, die sie schließlich dazu führten, geläufige Werkkategorien zu verwerfen und ihre eigene Kunst als Ideenkunst im Sinne der Conceptual Art zu verstehen: Darboven wurde in ihrem Tun zum Beispiel von den theoretischen Abhandlungen ihres Freundes Sol LeWitt geprägt,227 der 1967 in seinen "Paragraphs on Conceptual Art" von den vielen notwendigen und gleichberechtigten Schritten, die zum gültigen Werk führen, schreibt:

"All intervening steps – scribbles, sketches, drawings, failed works, models, studies, thoughts, conversations – are of interest. Those that show the thought process of the artist are sometimes more interesting than the final product." 228

Die renommierte Künstlerin verkauft für viel Geld ihre frühen Skizzen und Papierreste an eine wichtige Institution wie die Hamburger Kunsthalle. Darboven machte sich vor Beginn ihrer Arbeit keine Gedanken, wie das endgültige Werk auszusehen habe. Dies widerspricht – wenigstens zum Teil – einem weiteren, von LeWitt formulierten Grundsatz. Dieser nahm zwar an, dass Ideen nicht unbedingt in einer logischen Reihe konzipiert werden müssen, dass sie aber zu Ende gedacht werden sollten, bevor man sich einer weiteren Idee widmen könne.²²⁹ Die Idee scheint der Künstlerin zwar klar zu sein, doch ist sie sich ihrer Folgen nicht immer im Vorhinein bewusst. Darboven sieht das Werk eher als Prozess, in dem die Umsetzung nur sekundäre Bedeutung hat: Reicht das verwendete Papier nicht aus, wird es

Darboven selbst spricht von "Konstruktionen, Schreibereien", "Zettelwirtschaft", zitiert nach Eva Keller: "Hanne Darboven" (1991), zuerst in Ausst.-Kat. Hanne Darboven (1991), in: Felix (1999), S. 88 – 95, hier S. 90.

60

einfach mit Klebestreifen und weiteren Papieren vergrößert. Geht ein Stift zur Neige, wird mit einem anderen weitergeschrieben. Mal entstanden so bis ins letzte Detail mit Bleistift, Lineal und Zirkel ausgearbeitete Konstruktionen, die offenbar auf ihre Umsetzung in plastische Formen warten, mal beiläufige Skizzen, die der Künstlerin nur als Gedächtnisstütze dienen sollten, mal arbeitete sie seitenweise an Berechnungen, deren Sinn und Zweck sich dem Betrachter kaum erschließen können und auch nicht erschließen sollen.

Zeitgleich zu den Perforationen entstand in New York von 1966 bis 1968 die Werkreihe Kleine Konstruktion, die 138 DIN A3 Blätter enthält. Darboven fasste diese Sammlung zwar mit einem gemeinsamen Titel zusammen, die Blätter sind jedoch sehr heterogen und nehmen kaum aufeinander Bezug (vgl. Abb. 12). Die Werkreihe besteht aus Zeichnungen auf Millimeterpapierbögen, die aufgrund ihrer geringen Größe für die sich ergebenden Zeichnungen meist mit Klebestreifen verdoppelt wurden, beschrifteten Rückseiten von Millimeterpapieren, die sowohl für Rechnungen als auch skizzenhafte Zeichnungen genutzt wurden, karierten Papieren, mit Bleistift oder mit Kugelschreiber beschriftete Inch-Papierbögen, die minimalistische Bleistiftzeichnungen tragen, und karierten Papieren mit unzähligen Schreibmaschinen-Zahlenreihen. Teilweise sind die Seiten entzweit und wieder zusammengeklebt, haben abgerissene Ecken oder wirken aufgrund ihres Bearbeitungszustandes eher wie Abfallprodukte eines schöpferischen Aktes. Die Berechnungen und Zeichnungen auf den Blättern sind verschmiert, durchgestrichen, ausradiert und teilweise ausgebessert. Auf der anderen Seite gibt es aber auch akribisch und mit äußerster Sorgfalt beschriebene Blätter, sauber geführte Linien und nachvollziehbare Konstruktionen. Darboven schrieb 1966, also zur Entstehungszeit vieler Blätter der Kleinen Konstruktion: "Bereue nicht, bislang auf billigerem Material getan zu haben! Betrachte jetzt fast alles [...] als Vorarbeit."230 Mit "billigem Material" ist entweder herkömmliches Zeichenpapier oder das oft verwendete Millimeterpapier gemeint, Arbeitsmaterialien, denen Darboven bis zum Ende ihres Schaffens treu bleiben sollte. "Billig" meint weniger die preisliche Komponente des Materials, als vielmehr die allgemeine Abwertung von Kunst auf Papier, vor allem im Vergleich mit anderen Trägermedien wie zum Beispiel der Leinwand. Und obwohl Darboven von "Vorarbeiten" sprach, scheute sie nicht, genau diese als vollendete Arbeiten, etwa bei Galeriebesuchen oder kleineren Ausstellungen, zu präsentieren. Knapp ein Jahr später wurde ihr nämlich bewusst: "Eigentlich ist es meine innere Überzeugung, die Sachen so zu zeigen, auf diesem Material. Was soll all der Aufwand. "231

Mit Entstehung der *Kleinen Konstruktion* erkannte Darboven ihre Berechnungen, aber auch den aufwendigen Weg dorthin, als eigentliche Kunst an. Im darauffolgenden Jahr, 1968, verfasste sie in dem renommierten amerikanischen Kunstmagazin Art International ein

Vgl. dazu die Ausführungen zum Begriff des "Offenen Kunstwerks" bei Umberto Eco und anderen in Kapitel 4.2 Walthers Kunstbegriff im Transfer.

²²⁷ Vgl. Enwezor (2015), S. 179f.

²²⁸ LeWitt (1967), S. 213f.

LeWitt (1978), S. 168: "11. Ideas do not proceed in logical order. They may set one off in unexpected directions, but an idea must necessarily be completed in the mind before the next one is formed."

Darboven (1997), Brief vom 16. November 1966.

²³¹ Ebd., Brief vom 02. November 1967; vgl. auch Bobka (1999), S. 28.

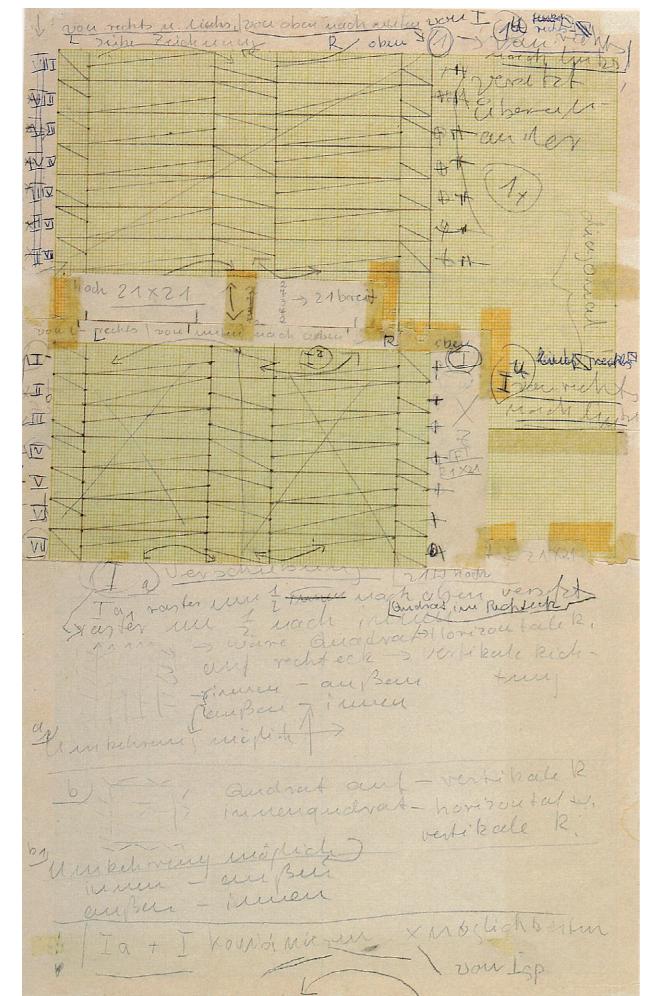


Abb. 12: Hanne Darboven: Kleine Konstruktion, Bleistift, Tinte, Kugelschreiber auf verschiedenen Papieren in verschiedenen Größen (1966 – 1968), Kunsthalle Hamburg, in: Ausst.-Kat. Darboven (1999 / 2000), S. 6. Foto: Elke Walford. © Hanne Darboven Stiftung, Hamburg / VG Bild-Kunst, Bonn 2018.

Statement zu ihrer Arbeitsweise, das nicht nur die Verwendung von Systemen erläutert, ²³² sondern auch die vorhandenen und nicht vorhandenen Grenzen – "limits" – ihres Schaffens thematisiert. ²³³ Interessant ist dabei, dass die das Statement begleitende Zeichnung aus der Werkserie der *Kleinen Konstruktionen* entstammt, und auf den ersten Blick nicht als vollendetes Werk zu erkennen ist (Abb. 13): Auf einem Millimeterpapierbogen sind zentral vier 7 x 7 cm große Kästen aufgezeichnet, die unterschiedliche Perforationsmöglichkeiten darstellen. Umrandet werden diese Kästen von kritzeligen Berechnungen, durchgestrichenen kleinen Zeichnungen und unleserlichen Notizen der Künstlerin. Die damals 27-Jährige wurde um ein Statement zu ihrer Arbeitsweise gebeten und lieferte ein solches Blatt als dokumentierende Abbildung. Eine derartige Präsentation konnte nur ausgewählt werden, weil die Gegebenheiten und die allgemeine Kunstauffassung im Begriff waren, sich zu ändern, wie im Folgenden dargestellt wird. Bereits drei Monate zuvor verwendeten Lucy Lippard und John Chandler in ihrem Artikel "The Dematerialization of Art" die Abbildung einer ganz ähnlichen Arbeit von Darboven, sowie einer Handskizze von LeWitt, zur Visualisierung ihres Textes zur Dematerialisierung der Kunst. ²³⁴

"Als Resultat der konzeptuellen Bestimmung des Werkes und seiner industriellen Fertigung gewannen die Entwurfsskizzen und Produktionspläne der Minimalisten zusehends an Bedeutung und wurden vermehrt auch ausgestellt." 235

Eine der wichtigsten Ausstellungen, wenn es um die Verbreitung von Skizzen als eigenständige Werke ging, war die 1966 von Mel Bochner kuratierte Ausstellung Working Drawings And Other Visible Things On Paper Not Necessarily Meant To Be Viewed As Art in der Visual Arts Gallery der School of Visual Arts in New York.²³⁶ Obwohl der Titel Gegenteiliges suggeriert, wurden die dort ausgestellten Arbeiten durchaus als eigenständige Kunstwerke verstanden.²³⁷ Darboven hat diese Ausstellung persönlich nicht gesehen, es ist jedoch davon auszugehen, dass die ausgestellten Ordner inklusive der Arbeiten ihr im Nachhinein durch ihren Freund, den Kurator Mel Bochner, zugänglich gemacht wurden.²³⁸ Aus der Kenntnis des Ausstellungskatalogs von Bochner resultierend, leitete Darboven eine gewisse Legitimation für das Ausstellen von Entwurfsskizzen ab. Die vorherrschende Hierarchie der künstlerischen Medien wurde darin

Vgl. Kapitel 2.3 *Conceptual Art* und serielle Systeme.

²³³ Darboven (1968a), S. 55.

Vgl. Lippard / Chandler (1968). Das abgedruckte Blatt war im Übrigen auch in der ersten Einzelausstellung Darbovens *Hanne Darboven – Konstruktionen, Zeichnungen* bei Konrad Fischer in Düsseldorf ausgestellt. 5. Dezember 1967 bis 2. Januar 1968, Galerie Konrad Fischer, vgl. Fischer (2012).

²³⁵ Bobka (1999), S. 23.

Ausst.-Kat. Visual Arts Gallery / School of Visual Arts (1966). Im Folgenden mit *Working Drawings* abgekürzt; vgl. Buchloh (1990), hier S. 109.

Vgl. Kapitel 2.3 Conceptual Art und serielle Systeme.

Miriam Schoofs behauptet, dass Darboven die Ausstellung sah, doch während des Ausstellungszeitraums war die Künstlerin im Weihnachtsurlaub in Deutschland, vgl. Schoofs (2012), S. 132; vgl. auch Taschenkalender des Jahres 1966 in der Hanne Darboven Stiftung.

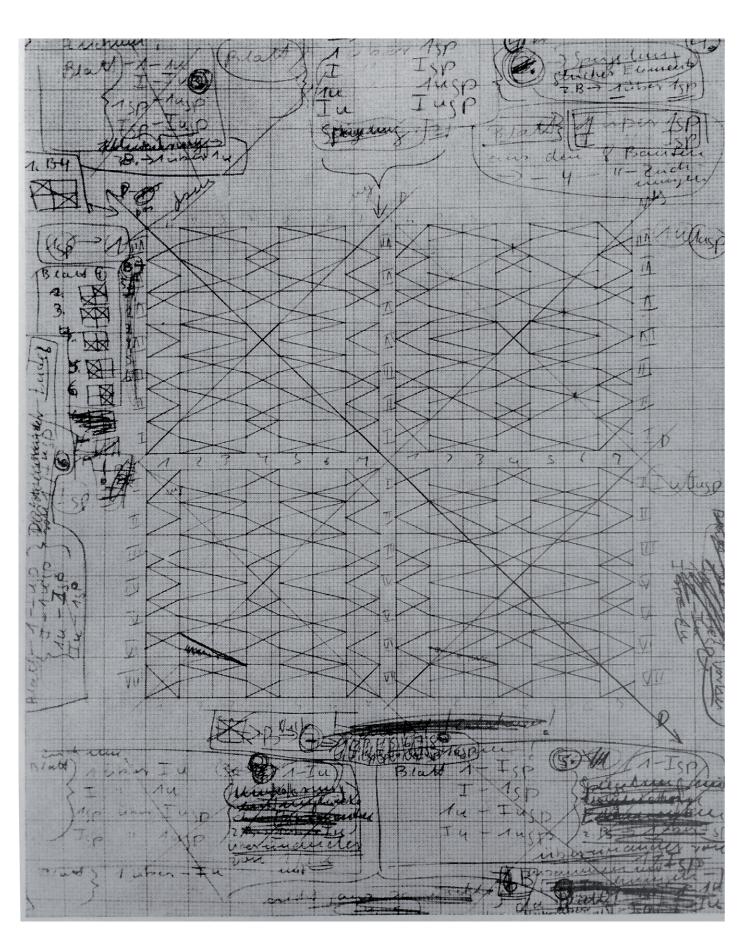


Abb. 13: Hanne Darboven: *Kleine Konstruktion*, Bleistift, Tinte, Kugelschreiber auf verschiedenen Papieren in verschiedenen Größen (1966 – 1968), Kunsthalle Hamburg, in: Darboven (1968a), Foto: o. A. © Hanne Darboven Stiftung, Hamburg / VG Bild-Kunst, Bonn 2018.

Hanne Darboven

zunehmend aufgebrochen.²³⁹ Dieser Umstand kann als ein Transferprozess in der künstlerischen Entwicklung Darbovens gewertet werden. Auch ihre Nähe zu LeWitt und der Umgang mit seinen Arbeiten sind als Transferprozesse lesbar: Darboven zeigte von da an ihre eigenen theoretischen Auseinandersetzungen, ihre Berechnungen und linearen Umsetzungen einem größeren Publikum und fühlte sich durch die theoretische und auch praktische Beschäftigung mit den Möglichkeiten der Zeichnung Ende der sechziger Jahre in ihrem Werk bestärkt. Sie schrieb: "Ich glaube ich bin jetzt überzeugt. Es gibt kein Arbeiten für eine Ausstellung, entweder man arbeitet aus sich und findet dann auch irgendwann eine Aufnahme, oder man sollte es lieber lassen."240 Drei Jahre nach dieser für die Conceptual Art bedeutenden Ausstellung befasste sich Mel Bochner theoretisch mit den Zeichnungen und arbeitete 1969 in seinem Aufsatz "Anyone Can Learn To Draw" drei unterschiedliche Typen von Zeichnungen heraus: Finished Drawings, Working Drawings und Diagrammatic Drawings.²⁴¹ Während die fertigen Zeichnungen - Finished Drawings - keiner weiteren Erklärung bedürfen, definierte Bochner die zu dieser Zeit gehäuft auftretenden Entwurfszeichnungen - Working Drawings - als solche, die den Niederschlag des Denkens und die Suche nach dem Konzept darstellen. Es sind sozusagen Gedankensammlungen, die teilweise über mehrere Blätter verlaufen können und sich dem Betrachter nicht auf Anhieb erschließen müssen. Den letzten Typ der Schemazeichnungen - Diagrammatic Drawings - beschrieb Bochner als nahezu perfekt. Es sind Zeichnungen, die lesbar, präzise und mit allen nötigen Fakten versehen sind. Sie dienen vor allem dazu, das Dargestellte plastisch umsetzen zu können. Die häufige Verwendung von Millimeterpapier in den sechziger Jahren nahm auch Bochner zur Kenntnis und führte sie ebenfalls auf die Praktikabilität zurück: "This is not a stylistic phenomenon but rather a question of convenience. "242 In die Zeit von Bochners theoretischer und praktischer Auseinandersetzung mit den Möglichkeiten der Zeichnung fiel Darbovens Arbeit an der Kleinen Konstruktion, die weder ein geschlossenes System darstellt, noch einen lesbaren Plan abbildet.²⁴³ Die Blätter können den Working Drawings zugerechnet werden. Das liegt vor allem daran, dass Darboven darin kein absehbares Ende formulierte und zudem dem Betrachter kaum die Möglichkeit bot, das Konstruierte nachzuvollziehen. Nicht mal die Künstlerin selbst konnte die Systeme in ihren Arbeiten nach einer gewissen Zeit noch rekonstruieren: "Today I could not restructure any of my systems by starting them methodically from their respective beginnings, "244 schrieb Darboven in einem Statement.

Vgl. Bobka (1999), S. 24. "Darboven entwickelt ihre "Konstruktionen" im Kontext eines noch nie dagewesenen Wandels in der Hierarchie der künstlerischen Medien in der Öffentlichkeit, in einer Zeit, da die Zeichnung plötzlich höher geschätzt und in einem neuen Licht betrachtet wurde."

Darboven (1997), Brief vom 18. November 1967.

Bochner (1998). Im Deutschen könnte man von Zeichnungen, Diagrammen, Entwurfs- und Schemazeichnungen sprechen.

²⁴² Vgl. Ebd., S. 37.

²⁴³ Vgl. Bobka (1999), S. 27.

²⁴⁴ Darboven (1968a).

Der Behauptung von Vivian Bobka, diese prozessorientierten und systemgeleiteten Arbeiten mit mechanischen Zeichentechniken seien als Negation einer ästhetisierten, autografischen Vorstellung der Zeichnung zu deuten, ist jedoch klar zu widersprechen. Darbovens Zeichnungen sind genau das: autografisch, aus dem Duktus der Hand heraus entwickelt beziehungsweise geschrieben und vor allem einer subjektiven Ästhetik folgend, meist nur einzig für die Künstlerin selbst nachvollziehbar. Dem Betrachter bleibt die rein ästhetische Auseinandersetzung mit dem Werk.

"Im fortschreitenden 20. Jahrhundert verliert die Vorstellung eines linearen Ablaufs des Schaffensprozesses vollends ihre Glaubwürdigkeit. Je mehr Interesse Künstler und ihr Publikum am Herstellungsprozess statt am Produkt zeigen, je intensiver sich einzelne Forschungszweige und Schulen – z. B. die Editionswissenschaften für Literatur und Musik, die critique génétique – den Materialien aus Künstlernachlässen zuwenden, umso deutlicher wird, dass das künstlerische Schaffen sich nicht linear und direkt, sondern netzartig und flexibel vollzieht."²⁴⁶

Michael Glasmeier stellt weiter fest, dass "das Medium Zeichnung […] sich, trotz sporadisch wiederkehrender Versuche es zu nobilitieren, als mehr oder weniger notwendige Randerscheinung im Betrieb zeitgenössischer Kunst [behauptete]."²⁴⁷

Aufgrund ihrer Rückführung auf das *disegno* ist der Zeichnung immer eine Art von Entwurf, Plan oder Idee zugrunde gelegt worden. Für die Künstler der frühen *Conceptual Art*, als dezidierter Ideen-Kunst, war dies das ideale Medium zur Auslegung ihrer Gedanken. Allerdings war die Zeichnung nicht mehr nur eine "Vorform, die auf die Realisierung in der Hochform wartet."²⁴⁸ Sie rückte in den Vordergrund der Betrachtung. Die Idee war die Kunst, und die Zeichnung galt als ihre angemessene Darstellungsform, ganz gleich wie sorgfältig oder nachvollziehbar sie gestaltet war.

Das Arbeiten auf Papier war für die konzeptuellen Künstler zudem ein beliebtes künstlerisches Ausdrucksmittel für die von ihnen propagierte Zusammenführung von Kunst und Leben. Die Zeichnung führte den Betrachter "aus dem Museum heraus zurück ins Atelier und in den Prozess des Kunstmachens."²⁴⁹ Der Schreibtisch als Ort ihres Schaffens war Darboven daher zeitlebens wichtig: Angefangen von der akribischen Suche nach dem richtigen Tisch in New York,²⁵⁰ über die Tatsache, dass Darboven diesen Tisch in der Ausstel-

245 Vgl. Bobka (1999), S. 28.

lung *Die geflügelte Erde* selbst zum Ausstellungsstück machte (vgl. Abb. 14),²⁵¹ bis hin zu den zahlreichen Schreibtischen in ihrem Haus in Harburg, die sie bis zu ihrem Tod alle regelmäßig benutzte. Elke Bippus stellt fest, dass

"die Thematisierung des schöpferischen Potentials der Zeichnung […] im 20. Jahrhundert nicht in neoplatonischer Absicht [erfolgte]. Die Zeichnung wird in diesem Sinne nicht als die Idee begriffen, sondern die zeichnerische Praxis wird zu einer Art und Weise, diese zu denken."²⁵²

Oder, um mit Peter Plagen zu argumentieren: "Drawing should be regarded as a method of thinking and not as a craft, or to use the standard flattering 'discipline'."²⁵³

FOKUS Der Stellenwert von Zeichnungen im Werk von Sol LeWitt

Um die Entwicklung und den allgemeinen Wandel des Stellenwerts der Zeichnung in der Kunst der sechziger und siebziger Jahre und somit auch Darbovens Auseinandersetzung mit diesem Wandel – also diesen Transferprozessen – besser nachvollziehen zu können, liegt an dieser Stelle ein Exkurs zu Sol LeWitt nahe.

Sol LeWitt erlangte Ende der sechziger Jahre weltweite Bekanntheit durch die ersten Präsentationen seiner *Wall Drawings*,²⁵⁴ den großflächigen Arbeiten, die mittels präzise vorgearbeiteter Konstruktionszeichnungen von ausführenden Helfern direkt auf die Wand gezeichnet werden (vgl. Abb. 15).²⁵⁵ Er persönlich legte bei der Ausführung nur selten Hand an. "The idea itself, even if not made visual, is as much a work of art as any finished product."²⁵⁶ Genau den von ihm formulierten Grundsätzen der *Conceptual Art* folgend, lieferte LeWitt als Künstler die meist auf Papier ausgearbeiteten Ideen, die Ausführung überließ er anderen.

Obwohl sich LeWitts Auffassung von der Zeichnung kontinuierlich wandelte, kommt dem Medium von Beginn an ein zentraler Stellenwert in seinem Œuvre zu. Zunächst arbeitete er während seiner Studienzeit als Reinzeichner und Graphikdesigner für diverse Zeitschriften, im Anschluss daran, von 1955 bis 1960, als Zeichner im Architekturbüro von Ieoh Ming Pei. Die Zeichnung spielte also anfangs eher für den Lebensunterhalt eine

Gundel Mattenklott und Friedrich Weltzien: "Einleitung", in: Mattenklott / Weltzien (2003), S. 7 – 12, hier S. 10.

Michael Glasmeier: "Ansichten von Zeichnungen", in: Mattenklott / Weltzien (2003), S. 75 – 85, hier S. 75.

²⁴⁸ Ebd., S. 76.

Ebd., und weiter auf S. 80: "Aus der Perspektive der Renaissance und allgemein der Künstler bis heute können wir sie als Manifestation der rätselhaften 'Eingabe' und generell einer Gedankenkunst betrachten, die zwischen Autonomie, Idee, Experiment, Übung und Karikatur die verschiedensten Wege einschlägt, ohne sich jemals aufspielen zu müssen oder ins Endgültige abzudriften [...]. Disegno ist nicht Vorstudie, Disegno ist Intimität, ist Atelierkunst."

Sie suchte so lange nach einem geeigneten Schreibtisch, bis sie sich entschloss, einen eigenen Entwurf ausführen zu lassen, der genau auf ihre Bedürfnisse abgestimmt war. Diesen nahm Darboven bei ihrer Rückkehr nach Hamburg auch mit. Die genaue Beschreibung des Tisches findet sich in Darboven (1997), Brief vom 24. April 1967. Auch die Möglichkeiten eines großen Schreibtisches werden genau erläutert, Darboven (1997), Brief vom

^{24.} April 1967: "Mein Konstruktionstisch ist wie mein Flügel (zu Hause) – für mich hier – in meiner Beschaffenheit – die Möglichkeit die man gewinnt – auf ihm zu spielen – nachdem man lange vorher auf kleineren Instru menten geübt hat."

Vgl. Ausst.-Kat. Darboven (1991).

Elke Bippus: "Skizzen und Gekritzel. Relationen zwischen Denken und Handeln in Kunst und Wissenschaft", in: Martina Heßler, Dieter Mensch (Hrsg.): *Logik des Bildlichen. Zur Kritik der ikonischen Vernunft.* Wezlar 2009, S. 76 – 93, hier S. 79f.

²⁵³ Plagens (1969a), S. 404.

Zu den *Wall Drawings* siehe u. a. *Sol LeWitt – Wall drawings* 1968 – 1984. Ausst.-Kat. Stedelijk Museum Amsterdam. Amsterdam 1984; Ausst.-Kat. Wiener Secession (1988) und v. a. Vieth (2014).

Sabeth Buchmann verweist darauf, dass die *Wall Drawings* den Übergang von der *Minimal Art* zu einer dezidiert konzeptuellen Arbeitsweise markieren; vgl. Buchmann (2007a), S. 147.

²⁵⁶ LeWitt (1967), S. 214.



Abb. 14: Hanne Darbovens Schreibtisch aus der New York Zeit in der Ausstellung *Das geflügelte Requiem*, in: Ausst.-Kat. Darboven (1999 / 2000), S. 140, Foto: Bernd V. Lewandowski.

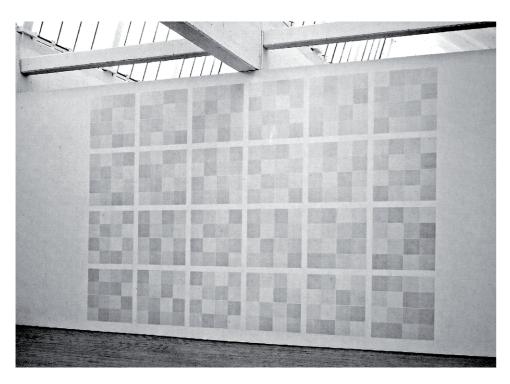


Abbildung 15: Sol LeWitt: *Drawing Series – Composite*, Part 1-IV, No 1 - 24 A+B, Wall Drawing 1085 (1968), DIA Collection, Installation in der DIA Beacon im Oktober 2010, Foto: Agata Klaus. © VG Bild-Kunst, Bonn 2018.

68

wichtige Rolle, und war eine ausführende, ja geradezu maschinelle Tätigkeit, die mit Hilfe von Schreib- und Zeichenwerkzeugen fertiggestellt wurde, bis sie auch Eingang in LeWitts Kunst fand.

Die ersten konzeptuellen Arbeiten auf Papier entstanden zeitgleich mit der Konzeption und Publikation der beiden kanonbildenden Texte: "Paragraphs on Conceptual Art"257 und "Sentences on Conceptual Art"258. Für viele seiner Künstlerfreunde, aber auch für die Theoretiker der Zeit waren diese beiden Artikel von wegweisender Bedeutung und sind es teilweise bis heute noch. 259 Allerdings stand LeWitt beim Verfassen der Texte durchaus mit seinen Künstlerkolleginnen und Kollegen, darunter auch mit Darboven, in einem "aktiven Dialog". 260 LeWitt schrieb: "I will refer to the kind of art in which I am involved as conceptual art. In conceptual art the idea or concept is the most important aspect of the work. [...] The idea becomes a machine that makes the art. 261 Oder wie er es zwei Jahre später zuspitzte: "The work is the manifestation of an idea, it is an idea and not an object. 262 Die Konstruktionszeichnung, beziehungsweise die Zeichnung als solche, das maßgebliche Medium für LeWitt. Den Bezug auf das Maschinelle in seinem Schaffen erklärt Sabeth Buchmann mit seiner Vorliebe für den russischen Konstruktivismus. 463 Vor allem die grafischen Kompositionen der Zirkel-Lineal-Serie von Alexander Rodtschenko, die ab 1915 entstand, waren prägend für LeWitt. 264

Seit den sechziger Jahren verfolgte LeWitt eine Reduktion der Bildmittel mit gleichzeitiger Schaffung neuer Strukturen durch einfache, einsichtige Regelbildungen, deren visuelle Umsetzung nicht von einer künstlerischen Handschrift geprägt war und die darüber hinaus der Aura des Permanenten entbehrten. "The concept and the idea are different. The former implies a general direction while the latter is the component. Ideas implement the concept," 265 schrieb LeWitt in den "Paragraphs on Conceptual Art". Die Zeichnungsserien konstituieren eine Bildrealität mit Hilfe von Wiederholung, Kombination und Variation, die auf gewissen, vorher dargelegten Regeln beruhen.

In den frühen konzeptionellen Zeichnungen LeWitts ist von seinem Hang zur maschinellen Serienzeichnung noch wenig sichtbar. Sie sind mit freier Hand gezeich-

- 257 LeWitt (1967).
- 258 LeWitt (1978).
- Peter Schjeldahl spricht Sol LeWitt anlässlich seiner Retrospektive im San Francisco Museum of Modern Art im Jahr 2000 im Bezug auf seine theoretischen Überlegungen gar den Status von Aristoteles zu, vgl. Buchmann (2007a), S. 149: "The Sentences on Conceptual Art are the most concisely resonant and weirdly practical texts of aesthetics in philosophy since Aristotle."
- Fleckner (2000), S. 11; vgl. Bobka (1996). Der 16. Satz der "Sentences on Conceptual Art" ist zum Beispiel vom Werk Darbovens angeregt.
- 261 LeWitt (1967), S. 213f.
- Sol LeWitt: "Drawing Series 1968", in: Studio International, April 1968, zitiert nach Reise (1969), S. 222. Barbara Reise schreibt nach einer weiteren Pointierung, S. 223: "The idea came first, its manifest form followed."

- 263 Vgl. Buchmann (2007a), S. 150.
- 264 Buchmann (2007a).
- 265 LeWitt (1967), S. 214.

net, ohne Verwendung von Zeichenwerkzeugen. Meist dienten sie als Vorarbeiten zu den großformatigen Wall Drawings. Die Vorstufe der Zeichnung erklärt wiederum auch den "zeichnerischen Gestus der frühen Wandzeichnungen, [...] die die feine, fast äthisch [sic] anmutende Lineatur seiner Papierzeichnungen [annehmen]."266 Für die bereits erwähnte Ausstellung Working Drawings²⁶⁷ reichte LeWitt eine Zeichnung ein, die aus heutiger Sicht betrachtet eher ungewöhnlich für sein Œuvre anmutet (Abb. 16): Auf der etwa DIN A4 großen Vorlage für seinen Ausstellungsbeitrag präsentierte LeWitt eine Handzeichnung ohne Zuhilfenahme eines Lineals oder sonstiger Apparate. Er zeichnete in der Mitte des Blattes zwei unregelmäßige Vierecke, die durch Doppelstriche in einzelne kleine Kästchen unterteilt waren. An den linken Bild- beziehungsweise Papierrand setzte LeWitt zwei hochformatige Vierecke, bestehend aus zwei mal acht Unterkästchen. Alle Kästchen scheinen auf ein einheitliches Maß von ungefähr einem Zentimeter angelegt zu sein, durch die Ungenauigkeit der Handzeichnung lässt sich das aber nicht eindeutig feststellen. Rechts von den zwei Quadraten schrieb der Künstler seine Berechnungen dazu auf. Er gab Längenangaben, stellte Berechnungen und Kombinationen der einzelnen Elemente auf, strich teilweise aber auch fehlerhafte Ergebnisse durch. An den Längenangaben kann man erkennen, dass diese Skizze zur Vorbereitung einer großformatigen Arbeit, wahrscheinlich einer skulpturalen Ausarbeitung, dienen sollte. Das Schriftbild ist schnell und unleserlich, durch das Durchstreichen und Verbessern ist die Gesamtwirkung dieser Zeichnung skizzenartig, spontan und gewissermaßen intim, da man sie als direkte Wiedergabe der Gedanken deuten kann.268

Diese Zeichnung entspricht also der Vorstellung des Kurators Mel Bochner und seiner oben erläuterten Definition der Working Drawings als solcher, die den Niederschlag des Denkens und die Suche nach dem Konzept darstellen. Sie erstaunt aber umso mehr, wenn man die Beiträge der anderen Künstler in den Ausstellungsordnern betrachtet, allen voran die des Kurators selbst (vgl. Abb. 17). Mel Bochner zeigte eine ähnliche Zeichnung in der Ausstellung wie LeWitt, mit dem Unterschied, dass seine Quadrate und Kästchen alle akkurat mit dem Lineal gezogen waren und auch die Beschriftung leserlich ist. Während also eine Ausstellung von Working Drawings im Titel der Ausstellung vorgegeben wird, trugen die meisten Künstler die von Bochner so definierten Diagrammatic Drawings bei, nahezu perfekte Zeichnungen, die lesbar, präzise und mit allen nötigen Fakten versehen sind. Es ist anzunehmen, dass LeWitts direkte und intime Art der Ausdrucksweise in den Working Drawings für viele Conceptual-Artists wohl doch zu unmittelbar, zu unkontrolliert war.

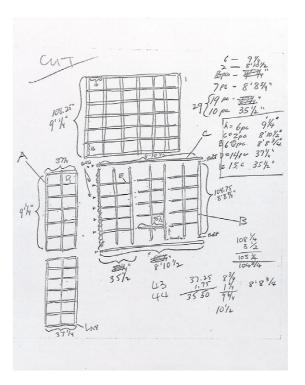


Abb. 16: Sol LeWitt: Beitrag zu Working Drawings, in: Ausst.-Kat. Visual Arts Gallery / School of Visual Arts (1966), unpaginiert. © VG Bild-Kunst, Bonn 2018.

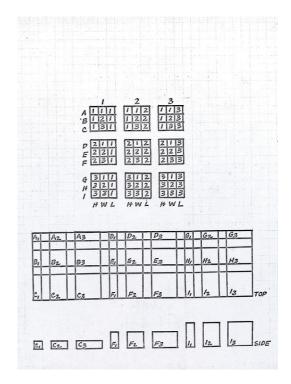


Abb. 17: Mel Bochner: Beitrag zu Working Drawings, in: Ausst.-Kat. Visual Arts Gallery / School of Visual Arts (1966), unpaginiert.

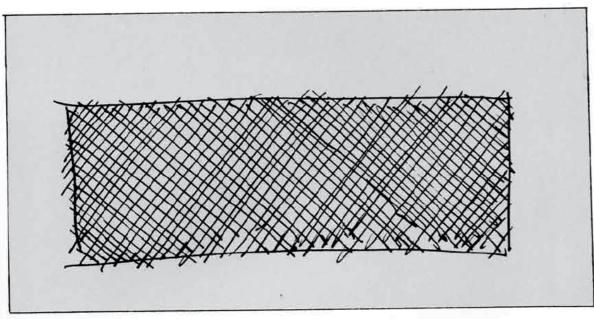
In der von Seth Siegelaub konzipierten, für die Conceptual Art grundlegenden Ausstellung July, August, September 1969 drei Jahre später, wandelte sich die Art und Weise, wie LeWitt seine Entwürfe und Konzeptionen zu Papier brachte und vor allem publizierte: LeWitts Beitrag war ein Wall Drawing in der Privatwohnung des Galeristen Konrad Fischer in Düsseldorf. Im Katalog war zum einen die ausgeführte Arbeit fotografisch abgebildet, zum anderen waren zwei Zeichnungen abgedruckt (vgl. Abb. 18 und 19). Die eine ist eine mit Working Drawing/Epure/Arbeitszeichnung betitelte schnelle und unsaubere Skizze, die grob die Größenverhältnisse der Arbeit erahnen lässt, ohne aber Maßangaben zu bieten, und die Art und Weise der angestrebten Schraffur zeigt. Auch hier arbeitete der Künstler ohne Hilfsmittel, die Linien sind frei Hand gezogen. Bei der anderen Zeichnung, die direkt unter der Arbeitszeichnung platziert wurde, handelt es sich dem Titel nach um eine(n) Plan/Projet/Maßstabsgerechte Zeichnung. LeWitt ging mit äußerster Sorgfalt vor, arbeitete mit dem Lineal und legte großen Wert auf die so wichtige Schraffur. Er selbst betitelte die

Vgl. Siegelaub (1969). Die von Seth Siegelaub kuratierte Ausstellung *July, August, September 1969* basierte auf dem Konzept, dass elf Künstler in verschiedenen Teilen der Welt im besagten Zeitraum ein Kunstwerk konzipieren und ausführen sollten. Der Katalog diente als Wegweiser und Reiseführer zu den jeweiligen Stationen und Künstlern. Partizipiert haben: Carl Andre in Den Haag, Robert Barry in Baltimore, Daniel Buren in Paris, Jan Dibbets in Amsterdam, Douglas Huebler in Los Angeles, Joseph Kosuth in New Mexico, Sol LeWitt in Düsseldorf, Richard Long in Bristol, N.E. Thing Co. Ltd. in Vancouver, Robert Smithson in Yucatan und Lawrence Weiner an den Niagara Fällen.

Buchmann (2007a), S. 176. Nach dem Einsatz von Blei- und manchmal auch Buntstiften in den ersten *Wall Drawings*, verwendete LeWitt im Anschluss Pastellstifte, Tinte und Acrylfarbe.

²⁶⁷ Ausst.-Kat. Visual Arts Gallery / School of Visual Arts (1966). Vgl. Buchloh (1990), S. 109.

Wie bereits erwähnt wurde eine dieser flüchtigen Werkskizzen, in diesem Fall ist wohl besser von Berechnungen zu sprechen, 1968 in "The Dematerialization of Art" abgedruckt. Vgl. Lippard / Chandler (1968).



Working drawing / Epure / Arbeitszeichnung.

Abb. 18: Sol LeWitt: Beitrag zu *Juli*, August, September 1969, in: Siegelaub (1969), S. 14, Foto: o. A. © VG Bild-Kunst, Bonn 2018.

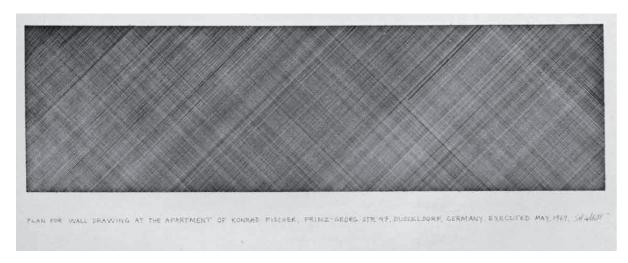


Abb. 19: Sol LeWitt: Beitrag zu *Juli*, August, September 1969, in: Siegelaub (1969), S. 14, Foto: o. A. © VG Bild-Kunst, Bonn 2018.

Zeichnung in gut leserlichen Großbuchstaben und signierte sie in der unteren rechten Bildecke. LeWitt verzichtete hierbei

"[…] auf die für die Aura des Kunstwerks maßgebliche Handschrift des Künstlers, auf Spontaneität des Striches in der Zeichnung etc. Kreativität bleibt somit maßgeblich im Bereich der Konzeption des Werkes, die als der künstlerische Akt angesehen wird, [zurück]."²⁷⁰

Bezeichnenderweise ist diese 'Reinzeichnung', da signiert, und vom Künstler authentifiziert, das einzige wirkliche Zeugnis seiner Arbeit: Die zu Papier gebrachte Idee dient auch als Echtheitszertifikat für den Käufer. Die Bildunterschrift der Fotografie des ausgeführten Werkes bezeichnet klar, wer die Arbeit ausgeführt hat – nämlich ein als "Kunstwerker" bezeichneter Mitarbeiter, und eben nicht der Künstler selbst.

Offenbar unterscheidet LeWitt dezidiert zwischen *Working Drawings* und *Diagrammatic Drawings*. Während Letztere bei einem eventuellen Verkauf einer Arbeit als Authentizitätsbeweis mitgeliefert werden, verlieren die eigentlichen *Working Drawings* als Präsentationsobjekt mit der Zeit an Bedeutung. Dies entspricht auch der grundsätzlich von LeWitt verfolgten Ideen- statt Objektorientiertheit.²⁷¹ LeWitt schrieb dazu: "Das Ziel des Künstlers kann nicht darin gesehen werden, dem Betrachter eine Gebrauchsanweisung (Instruktionen) zu geben, sondern nur darin, Informationen zu liefern."²⁷²

Hierbei geht es jedoch nicht um die Zerstörung der Künstlerzeichnung, wie Hildegund Amanshauser behauptet,²⁷³ sondern vielmehr um die Idee zur Ausführung auf Grundlage dieser Zeichnung. Die Künstlerzeichnung bleibt aus den beschriebenen Gründen immer wesentlicher, meist einziger Bestandteil des Kunstwerks. Später, ab der Mitte der siebziger Jahre, bekommt der Ausführende von LeWitts Zeichnungen beziehungsweise Konzepten immer mehr Auslegungspotential und die Zeichnung verliert an Bedeutung. Meist sind es dann nur noch schriftliche Anweisungen, ohne eine zeichnerische Vorlage. Damit kommt zusätzlich die Komponente des Zufalls ins Spiel. "Der serielle Künstler versucht nicht, ein schönes oder geheimnisvolles Objekt herzustellen, sondern fungiert lediglich wie ein Angestellter, der die Resultate der Prämisse katalogisiert," so LeWitt 1966.²⁷⁴

Über die Schönheit der *Conceptual Art* im Allgemeinen und seiner eigenen Arbeiten im Speziellen äußerte sich LeWitt Mitte der sechziger Jahre besonders häufig. Dabei unterschied er zwischen dem Aussehen der Zeichnung oder der Vorlage und dem der ausgeführten Arbeit:

"What the work of art looks like isn't so important. It has to look like something if it has physical form. No matter what form it may finally have it must begin with an idea. It is the process of conception and

Hildegund Amanshauser: "Sol LeWitt-Konzept und Intuition", in: Ausst.-Kat. Wiener Secession (1988), S. 5–16, hier S. 10.

⁷¹ Sabeth Buchmann erläutert LeWitts Changieren zwischen "Idee-als-Objekt" und "Objekt-als-Idee" und die Notwendigkeit der Ausführung einer künstlerischen Idee; vgl. Buchmann (2007a), S. 162 und 173f.

²⁷² LeWitt, 1966, zitiert nach Buchmann (2007a), S. 174.

²⁷³ Amanshauser (1988), S. 10.

²⁷⁴ LeWitt (1966), 181f.

realization with which the artist is concerned. [...] The form itself is of very limited importance; it becomes the grammar for the total work."²⁷⁵

In der Konsequenz verzichtete LeWitt wie beschrieben zunehmend auf die unmittelbaren und unausgearbeiteten Ideenskizzen. Sein Schaffen drückte er immer öfter in präzise elaborierten Zeichnungen aus. Das Hauptaugenmerk rückte von den Skizzen hin zu den Konstruktionen. Diese von LeWitt bezeichnete "Grammatik" ist es, die Darboven, bei den oft bemerkten äußerlichen Gemeinsamkeiten der Kunstwerke, von Sol LeWitt unterscheidet. Darboven differenziert nicht zwischen Skizzen, Entwürfen und Konstruktionen. Zumindest am Anfang ihres Schaffens hat das Werk bei ihr nur eine "Ausführungsform", ungeachtet der Lesbarkeit, Nachvollziehbarkeit und Erscheinung.

Darboven befolgte die von LeWitt aufgestellten Maßgaben zur *Conceptual Art* also zum Teil konsequenter als ihr Autor selbst. Denn während LeWitt behauptete, dass die äußere Form einer Arbeitsanweisung, Zeichnung oder Skizze keine weiter definierbare Bedeutung trägt, fertigte er seine Zeichnungen verstärkt in größtmöglicher Präzision. Darboven dagegen arbeitete in der intimen Art und Weise einer Künstlerin, die nichts weiter als ihre Gedanken und Ideen zu Papier bringt. Sie lieferte die geforderte Grammatik und beließ es dabei. Das tat sie bereits als Studentin an der Hochschule und später vor allem während ihres Aufenthalts in New York. Sie verschriftlichte ihre Gedanken, sie rechnete, sie verrechnete sich, sie radierte, korrigierte und überschrieb. Das Medium der Zeichnung und die verwendeten Werkzeuge wie Bleistift, Kugelschreiber oder Füller ermöglichten ihr die notwendige Schnelligkeit der Ausführung. Ganz wie es LeWitt postulierte, realisierte Darboven ihre Gedanken auf dem Papier. So schuf sie Arbeiten, die äußerster Konzentration bedurften und die auf die von Benjamin Buchloh beschriebene "Aesthetic of Administration" verwiesen, jedoch nur selten die nötige Perfektion boten.²⁷⁶

Des Weiteren dachte Darboven in der Anfangszeit ihrer konzeptuellen Arbeiten nicht unmittelbar an eine Umsetzung ihrer Zeichnungen und Berechnungen in einem anderem Medium.

"Verschiedene von der Künstlerin nach und nach benutzte Darstellungsmethoden [führten] zur Entwicklung unterschiedlicher optischer Resultate. So [ergaben] sich innerhalb der gewählten Zahlenfolge ein geschlossenes lineares Gefüge und eine übergreifende Struktur."²⁷⁷

Ob die Künstlerin die Berechnungen in grafische Arbeiten umsetzte, wie bei den frühen *Perforationen*, scheint mehr eine Frage äußerer Bedingungen gewesen zu sein, als eine der impliziten Werkkonzeption. Wenn das nötige Papier gerade nicht zur Hand war, die Zeit fehlte oder andere Arbeiten begonnen werden mussten, zum Beispiel wegen einer

bevorstehenden Ausstellung, ruhte die Arbeit an einer Konstruktion. Bei der *Kleinen Konstruktion* waren die meisten Arbeiten zwar als skulpturale Werke konzipiert, doch bis auf ein paar eigene Versuche, diese in temporäre Papier-Skulpturen umzusetzen, bemühte sich Darboven nicht darum, jemanden zu finden, der ihre Entwürfe plastisch visualisierte, oder sie selbst plastisch auszuführen.²⁷⁸ Sie arbeitete stetig an neuen Berechnungen und Systemen und entwarf zahlreiche Vorlagen. "Die Blätter sind Arbeitszeichnungen, die verschiedene Funktionen erfüllen. Sie haben Verweisoder Werkzeugcharakter."²⁷⁹ Mehr und mehr verzichtete Darboven allerdings auf eine zeichnerische Umsetzung und begnügte sich mit der tabellarischen Niederschrift der Zahlenfolgen, die die Funktion von Formen annahmen. Mit ihrer Hilfe ließe sich die Zeichnung jederzeit ausführen.²⁸⁰

"Die Subjektivität, das Machen und die Modellbildung, die auch für das wissenschaftliche Denken konstitutiv sind, verschwinden hinter der Darstellung des Objekts als einem Gegenstand des Wissens. Im Unterschied dazu geht es in […] künstlerischen Arbeiten, die das Potenzial ästhetischer Erfahrung erforschen, genau darum, auch und gerade im Werk den Denkprozess oder den Moment der Anschauung zu bringen, in dem die Idee noch nicht Form geworden ist, sich aber in Formung und Umformung artikuliert,"281

so Elke Bippus 2009 in ihrem Aufsatz "Skizzen und Gekritzel. Relationen zwischen Denken und Handeln in Kunst und Wissenschaft". Damit wird Darboven in die Riege der *Conceptual-Artists* eingereiht die, wie Peter Plagens bereits 1969 im Artforum schrieb, besonders in New York das Verlangen verspürten, sich vom eigentlichen ästhetischen Objekt zu lösen. Allerdings bleibt die Frage der Präsentation dieser entstehenden *Working* und *Diagrammatic Drawings* keineswegs dem Zufall oder dem Kurator einer Ausstellung selbst überlassen. Die Künstler, so auch Darboven, wollten Mitbestimmungsrecht bei der Art der Rahmung, Hängung und Positionierung.²⁸³

Im Laufe der Jahre und mit steigendem Ansehen wandelte sich die Arbeitsweise bei Darboven entscheidend. Sie verwendete nicht nur häufiger serielle Druckverfahren und schuf somit Editionen, sondern sie verwendete auch gedruckte Vorlagen, die sie dann wieder manuell bearbeitete. Die Einfarbigkeit wurde aufgelöst, farbiges Papier kam zum Einsatz, ebenso wie unterschiedliche farbige Stifte und Fotos. Durch die große Menge an Blättern, die zu den Arbeiten gehören und die damit verbundene serielle Hängung, bekamen Darbovens Arbeiten eine zunehmend installative, räumliche, Dimension.

²⁷⁵ LeWitt, 1966, zitiert nach Buchmann (2007a), S. 166.

Vgl. Buchloh (1990).

²⁷⁷ Keller (1991), S. 90.

Vgl. Kapitel 2.3 *Conceptual Art* und serielle Systeme. Erst im Alter begann Darboven die frühen Konstruktionen durch Mitarbeiter in Holzskulpturen umsetzen zu lassen; vgl. Ausst.-Kat. Darboven (2015), S. 286 – 291.

²⁷⁹ Bippus (2009), S. 87.

²⁸⁰ Vgl. Keller (1991), S. 90.

²⁸¹ Bippus (2009), S. 86.

Plagens (1969), S. 52: "There is a desire, especially in New York, to get rid of the esthetic object."

Die Präsentationsmöglichkeiten von konzeptueller Kunst werden in Kapitel 2.3 Conceptual Art und serielle Systeme untersucht.

In dem Aufsatz "The Impact of Recent Art on the Teaching of Drawing" von 1969 propagiert Peter Plagens die Präsentation von "unfertigen Zeichnungen", wenn er schreibt:

"The idea of drawing as consisting of certain media (no matter how long the list) should be dropped, and an idea of drawings as a preliminary, regardless of media, should take its place. The fact that this eliminates drawings-as-finished-works should be thought of as a bonus."²⁸⁴

Darboven folgte diesem Prinzip: Sie verwendete kein Skizzenbuch. Ideen wurden direkt zu Papier gebracht ohne Rücksicht auf Fehler, Ungenauigkeiten und Vollständigkeit. Stephan Kammer definiert den künstlerischen Entwurf auf Grundlage seiner "eigentümlichen Form der Finalisierung" folgendermaßen: "Entwurf ist, was noch nicht Werk ist, aber immer schon und grundlegend vom Horizont des Werkes aus bestimmt worden sein soll."²⁸⁵ In diesem Sinne kann man bei den frühen konzeptuellen Zeichnungen Darbovens von einem "Werk als Entwurf"²⁸⁶ sprechen.

284 Plagens (1969a), S. 404.

Vgl. Stephan Kammer: "Das Werk als Entwurf. Textpolitik und Schreibpraxis bei Arthur Schopenhauer", in: Krauthausen / Nasim (2010), S. 27 – 60, hier S. 27: "Entwürfe sollen dabei – im Blick zurück über die Grenze zum fertigen, abgeschlossenen, vollendeten Werk – all jene Befunde schriftlicher und generell grafischer Fixierung sein, die auf die andere Seite der beim Grenzübertritt möglich gewordenen Differenzierung gehören: das Unfertige, Provisorische, Verworfene. Damit verbunden ist eine eigentümliche Form der Finalisierung, durch die eben dieses Unfertige, Provisorische, Verworfene seinen Sinn oder doch zumindest seine Ausrichtung erhält. Entwurf ist, was noch nicht Werk ist,aber immer schon und grundlegend vom Horizont des Werkes aus bestimmt worden sein soll."

286 Ebd.

2.3 Conceptual Art und serielle Systeme

"A series is an appropriate vehicle for an ultra-conceptual art, since thinking is ratiocination, or discovering the fixed relations, ratios and proportions between things, in time as well as in space."

Lippard und Chandler, 1968 287

In einer ihrer ersten publizierten Stellungnahmen schrieb Hanne Darboven über ihre künstlerische Arbeit:

"Action interrupts contemplation, as the means of accepting something among many given alternatives, for accepting nothing becomes chaos. A system became necessary: how else could I in a concentrated way find something of interest which lends itself to continuation? My systems are numerical concepts, which work in terms of progressions and/or reductions akin to musical themes with variation."²⁸⁸

Nachdem die Künstlerin zwei Jahre in New York ihre Arbeitsweisen entwickelt hatte, formulierte sie in dem oben zitierten Statement klar ihr Arbeitskonzept in der Serie *Artists on their art* der Zeitschrift Art International (vgl. Appendix Nr. 1 und Abb. 13). Als Darboven 1968 von New York nach Hamburg heimkehrte, hatte sie ein ausgearbeitetes System entwickelt, auf das sie in den folgenden Jahren ihr gesamtes Schaffen aufbauen konnte.

Während ihrer Zeit in New York arbeitete Darboven – im Transfer mit anderen Künstlern – an den sogenannten *Konstruktionen* weiter (vgl. Abb. 20).²⁸⁹ Hierbei handelte es sich meist um aus Deutschland mitgebrachte DIN A4 Blätter, mit Bleistift oder Kugelschreiber beschriftet, mit Tagesrechnungen, Zitaten aus der Literatur oder einfachen geometrischen Formen. Darboven entwickelte ihren Stil und wurde dabei sowohl von ihrem Lehrer

²⁸⁷ Lippard / Chandler (1968), S. 31.

²⁸⁸ Darboven (1968a), S. 55.

Zunächst werden die ersten in Amerika entstandenen Werke noch in Darbovens eigenen Beschreibungen in Mavignier-Manier *Permutationen* genannt, vgl. Darboven (1997), Brief 56 vom 09. Juni 1967, Seite IIa/b oben.

Mavignier, den sie in New York noch einmal traf, als auch ihrem Freund und Mentor Sol LeWitt gefördert.

Sie stand nicht alleine in der Entwicklung einer sich immer mehr vom Objekt zu lösen scheinenden Kunst. Mitte der sechziger Jahre manifestierte sich in Musik, Literatur und bildender Kunst ein umfassendes Interesse an serieller Logik, 290 die Lucy Lippard, eine spätere Freundin Darbovens, und John Chandler 1968 in dem Aufsatz "The Dematerialization of Art" zusammenfassten. 291 Sie stellten fest, dass es zunehmend mehr Kunst gebe, die gänzlich auf eine materiell greifbare Repräsentation verzichte, oder gar das Kunstwerk obsolet mache und nannten drei mögliche Quellen für diese Entwicklung: Kunst als Idee, Kunst als Aktion und die Verbindung dieser beiden Ressourcen, die serielle Kunst. Hierbei bezogen Lippard und Chandler sich explizit auf Sol LeWitts Arbeiten, kamen im Weiteren aber auch auf Darboven zu sprechen. Wenn diese Art der konzeptuellen Kunst konsequent zu Ende geführt werde, so würde das Resultat enttäuschend ausfallen, da es nichts zu sehen gäbe oder eben nicht genug für die konventionellen Sehgewohnheiten des Betrachters. Die Autoren hoben hervor, dass diese neue Form der Konzeptkunst nicht verständlich sein müsse und zitierten Sol LeWitt:

"Logic may be used to camouflage the real intent of the artist, to lull the viewer into the belief that he understands the work, or to infer a paradoxical situation (such as logic vs. illogic). Some ideas are logical in conception and illogical perceptually. The ideas need not be complex. Most ideas that are successful are ludicrously simple. Successful ideas generally have the appearance of simplicity because they seem inevitable."²⁹²

Im Bezug auf Darboven hieß es bei Lippard und Chandler weiter, dass diejenige Kunst, die besonders rational zu sein scheine, meist visueller Unsinn sei, da manchmal das Ausmaß an Rationalität so sehr in das Obsessive und Subjektive abdrifte, dass dadurch die rationalste Kunst irrational werde:

"Like Darboven and Andre and like Eva Hesse in her infinitely repeated identical shapes and rows of curiously exotic but understated forms, many ultra-conceptual artists seem to saturate their outwardly sane and didactic premises with a poetic and condemnatory intensity that almost amounts to insanity."293

Die Beobachtung führte die Autoren zu der abschließenden Frage: "How normal is normal art, after all?"294

Diesem Artikel, der im Laufe der Zeit zu einer wichtigen Referenzquelle für die Conceptual Art wurde, sind mehrere Ausstellungen und theoretische Auseinandersetzungen

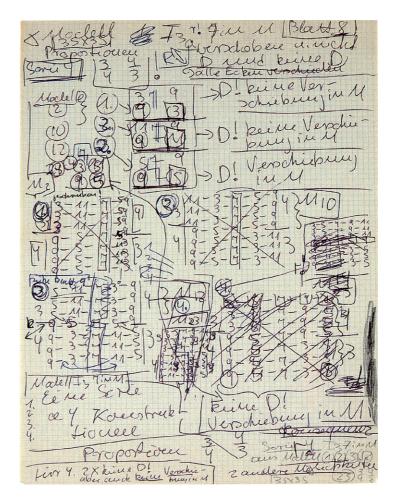


Abb. 20: Hanne Darboven: *Kleine Konstruktion*,
Bleistift, Tinte, Kugelschreiber auf verschiedenen Papieren in verschiedenen Grüßen (1966 – 1968), Kunsthalle Hamburg, in: Ausst.-Kat. Darboven (1999 / 2000), S. 71, Foto: Elke Walford.

© Hanne Darboven Stiftung, Hamburg / VG Bild-Kunst, Bonn 2018.

mit der Serie als einem künstlerischen Konzept vorangegangen. Vor allem Mel Bochner war als Künstler und Kurator maßgeblich an der Vermittlung und Verbreitung dieses Phänomens beteiligt. 1966 organisierte Bochner die Ausstellung Working Drawings,²⁹⁵ die als erste Conceptual Art-Ausstellung in den USA gilt (vgl. Abb. 21). Das Besondere an der Ausstellung waren nicht nur die Exponate, die sich aus Arbeitsskizzen und -zeichnungen, technischen Diagrammen und Tabellen zusammesetzten, sondern auch ihre Präsentationsform. Jedes Exponat wurde vier Mal kopiert und in Klarsichthüllen in einem Ordner abgeheftet (Abb. 22). Die Besucher der Ausstellung konnten auf vier Podesten vier identische Ordner mit den reproduzierten Exponaten einsehen – der Fotokopierer war sogar in der Teilnehmerliste aufgeführt.²⁹⁶ Der Ordner war also eine Sammlung von Exponaten und Katalog zugleich. Sol LeWitt, einer der Teilnehmer, erklärte das Prinzip folgendermaßen: "Der serielle und austauschbare Charakter des Werkes [legt] es dem Betrachter / Leser nahe, alle visuellen und textuellen Möglichkeiten, die die Parameter des Bildes zuließen, systematisch durchzuspielen."

Siehe auch die Ausführungen zu den beiden Ausstellungen *The Responsive Eye* und *Serielle Formationen* in Kapitel 2.4 Mathematik.

Vgl. Lippard / Chandler (1968).

LeWitt hier zitiert nach Lippard / Chandler (1973), S. 34.

²⁹³ Ebd., S. 35

²⁹⁴ Lippard / Chandler (1973): "Normal Art" und "Conceptual Art" wurden in diesem Aufsatz noch synonym verwendet.

Ausst.-Kat. Visual Arts Gallery / School of Visual Arts (1966); vgl. Buchloh (1990), S. 109.

²⁹⁶ Vgl. Buchmann (2007a), S. 168.



Abb. 21: Mel Bochner: Ausstellungsansicht *Working Drawings* (1966), in: http://www.melbochner.net/archive/1960s/ (Zugriff am 7. Juli 2013), Foto: o. A.



Abb. 22: Mel Bochner: Ausstellungsansicht *Working Drawings* (1966), in: http://www.melbochner.net/archive/1960s/ (Zugriff am 7. Juli 2013), Foto: o. A.

80

Wie bereits erwähnt, kann Darboven diese Ausstellung nicht gesehen haben, da sie während der Ausstellungsdauer in Deutschland war. Ihre persönlichen Beziehungen sowohl zum Kurator als auch zu einigen ausstellenden Künstlern, wie LeWitt oder Carl Andre, lassen aber den Schluss zu, dass sie den Katalog / die Ordner gesehen hat. Ein Jahr später war es 1967 wieder Bochner, diesmal gemeinsam mit Elayne Varian, der zur Ausstellung *Art in Series* in das Finch College einlud.²⁹⁷ Darboven schrieb in einem Brief an ihre Eltern:

"LeWitt hat mich angerufen, er + weitere Leute sind dabei, eine Ausstellung vorzubereiten, 'Art Seriell' [sic], sind mit der Sache an das Finch Museum herangetreten […]. Wie er mir sagte, bin ich dabei, ganz gewiss. Er und andere dieser Richtung, die meine Sachen in den letzten Monaten gesehen haben, sind sehr begeistert von meinen Dingen. Haben mich geradezu mit Lob und Bewunderung überschüttet […]. LeWitt hat zwei Sachen von mir gerahmt, werde demnächst sehen, wie sich meine Zettel so präsentieren. Hänge nun schon an zwei Wänden in New York."²⁹⁸

Nach einer langen Phase des Präsentierens ihrer Arbeiten in New Yorker Galerien und kleineren Kunstinstitutionen, wurde sie, durch die Unterstützung von LeWitt, zum ersten Mal zu einer Ausstellung eingeladen. Mit "Art Seriell" ist die Ausstellung Art in Series gemeint, LeWitt war nur Teilnehmer und nicht, wie es bei Darboven heißt, der Kurator. Allerdings hatte er offenbar großen Einfluss auf die Kuratorin Elayne Varian, die er regelrecht überreden musste, Darboven in diese Gruppenausstellung aufzunehmen.²⁹⁹ Rückblickend war es nicht nur die erste Ausstellung Darbovens in New York, sondern gleichzeitig auch der Augenblick, in dem sie auf dem internationalen Kunstmarkt Beachtung fand. Denn kurz darauf eröffnete ihre erste Ausstellung in der Galerie Konrad Fischer in Düsseldorf gemeinsam mit Charlotte Posenenske.³⁰⁰

Als Konrad Fischer beschloss, seine persönliche künstlerische Karriere zu beenden und Galerist zu werden, hatte er vorher bei Alfred Schmela in Düsseldorf das Handwerk eines Galeristen gelernt. Fischers Galeriekonzept sah wechselnde Ausstellungen von Europäern und Amerikanern vor, die zuvor noch nicht in Deutschland ausgestellt hatten. Kasper König war zu dieser Zeit als freier Scout für mehrere europäische Museen, aber eben auch für Fischer, in New York tätig.³⁰¹ Die Amerikaner wurden in der Anfangszeit alle von König vermittelt, beginnend mit Carl Andre, der mit seiner Ausstellung 1967 die Ausstellungen bei Konrad Fischer, so der Name der Galerie, eröffnete. Als Sol LeWitt seine Ausstellung bei Fischer kurzfristig absagen musste, empfahl dieser dem Galeristen die damals in New York lebende Darboven an seiner statt.³⁰²

- 297 Art in Series fand vom 15. Oktober bis 24. November 1967 im Finch College New York statt.
- Darboven (1997), Brief vom 05. Juli 1967 (Datum nicht genau erkennbar). Aus den editierten Korrespondenzen lässt sich ein Brief von LeWitt vom 05. Juli 1967 finden, der diese Begeisterung an Darboven heranträgt. LeWitt schreibt, in: Rübel / Lange-Berndt / Liebelt (2015): "Everyone who sees the ones I have is very impressed with them."
- Vgl. Darboven (1997), in den Briefen um den Eröffnungszeitraum ist herauszulesen, dass ihre Beteiligung an der Ausstellung bis zum Schluss ungewiss war und nur durch das gute Zureden von LeWitt ermöglicht wurde.
- Hanne Darboven Konstruktionen, Zeichnungen, Galerie Konrad Fischer, Düsseldorf, 05. Dezember 1967 bis 02. Januar 1968. Parallel stellte Konrad Fischer Charlotte Posenenske aus.
- Zu Konrad Fischer als Galerist vgl. die beiden Publikationen von Brigitte Kölle: dies. (2007) und dies. (2005).
- 302 Da Fischer Darbovens Arbeiten nicht in Gänze gesehen hatte, bat er als zweite Position Charlotte Posenenske

Darboven fand in Fischer nicht nur einen Galeristen – ein Jahr nach ihrem Debüt bei Fischer konnte Darboven 1969 dort ihre erste Einzelausstellung eröffnen –³⁰³ sondern auch einen Förderer, der sie Zeit ihres Lebens unterstützte und innovative und ungewöhnliche Ausstellungprojekte mit ihr realisierte.³⁰⁴ Fischer war gleichzeitig ein besonders guter Netzwerker, der Wert darauf legte, dass die bei ihm ausstellenden amerikanischen Künstler auch nach Düsseldorf kamen und eine Zeitlang, meist während des Aufbaus der Ausstellung und der Eröffnung, bei ihm wohnten, und sich so mit den deutschen Künstlern austauschten.

Während Darbovens Zeit in New York entstanden die Werkserien Kleine Konstruktion und Konstruktion New York. Hier handelt es sich um eine Sammlung von Blättern, welche die Serie zwar thematisch aufgriffen, indem die errechneten Konstruktionen mehrere Möglichkeiten der Ausarbeitung boten, von Darboven jedoch nicht tatsächlich durchexerziert wurden. Zwei Blätter daraus waren für die Art in Series-Ausstellung vorgesehen (vgl. Abb. 20). Bippus verweist darauf, dass Darboven "mit der Präsentation der Konstruktionszeichnungen [...] [einen] Einblick in den Entwurf ihrer Konzeption, die zu ihrem künstlerischen Prinzip wurde"305, gab. Ein zeitgenössischer Kritiker fasste die Art in Series-Ausstellung mit einer Definition von Serie generell zusammen:

"A series is a remark; that is, it is man-made. Artists who make a series the organizational scheme of their pieces tend to use the simplest series possible. They repeat one thing a number of times: One to one to one. The scheme is about the same, but the series is less obvious, if it is one to two to three and so on, or if one series is imposed on other […]. But it is mainly only one shape or volume or color or material or image which is repeated in each piece […]. A series is a way of viewing one's experience and a way of representing one's view. By ,experience' I mean daily life. This and this and this; one thing after another. It is the process of the series."³⁰⁶

Bochner verfasste 1967 ebenfalls einen Grundlagentext für die Entwicklung der *Minimal*und der *Conceptual Art*, "The Serial Attitude", der im Artforum publiziert wurde. Er sprach
hier von der notwendigen Einfachheit der seriellen Kunst: "Logics which precede the work
may be absurdly simple and available. In Jasper John's number and alphabet paintings the
prime set is either the letters A-Z or the numbers o-9."³⁰⁷ Vor allem ging es Bochner aber

bei ihm auszustellen, sodass die erste Ausstellung Darbovens bei Fischer keine Einzelausstellung war, wie es in der Literatur meist angegeben wird, sondern eine "Two-Woman-Show" wie Fischer sie nannte, Fischer zitiert Kasper König im interview mit Brigitte Kölle, in Kölle (2007), S. 73. In einem Gespräch mit Georg Jappe sagte Konrad Fischer, zitiert nach Kölle (2007), S. 250: "Irgendwo gibt es keinen Zweifel, dass gute Künstler andere gute Künstler respektieren; und doch sind da soviel persönliche Gegenpole zum Beispiel in Minimal und Concept Art, dass da keine Clique entsteht. Diesen persönlichen Kontakten verdanke ich viel, da spielt auch Zufall mit rein." Nämlich ein Jahr nach der Show mit Charlotte Posenenske, 1968.

1971 fand zum Beispiel die Ausstellung *Ein Jahrhundert in einem Jahr* statt, die "unter anderem aus 365 Bänden à 100 Din A4Seiten, die in Wandregalen präsentiert werden, und diversen gerahmten Kastenzeichnungen" bestand. "Jeden Tag [wurde] ein anderer Band auf einem Tisch ausgelegt und demonstriert[e] so durch den stetigen Wechsel in der Ausstellung den Verlauf der Zeit." Kölle (2005), S. 56.

305 Bippus (2003), S. 107f.

306 Lee (1967), S. 43.

307 Vgl. Bochner (1967), S. 28.

darum, herauszustellen, dass es sich bei serieller Kunst nicht um eine Stilrichtung, sondern vielmehr um eine Haltung, eine innere Einstellung handle. Er deklinierte die verschiedenen Möglichkeiten serieller Kunst durch und verwies auf die Vorbilder aus Musik, Literatur und Linguistik.³⁰⁸ In einem weiteren Text schrieb Bochner:

"Individual parts of a system are not themselves important but are relevant only in the way they are used in the enclosed logic of the whole. […] Seriality is premised on the idea that the succession of terms (divisions) within a single work is based on a numerical or otherwise predetermined derivation (progression, permutation, rotation) from one or more of the preceding terms in that piece."³⁰⁹

In diesem Kontext entstanden nicht nur die Arbeiten der meisten *Conceptual-Artists*, sondern auch die der damals 25-jährigen Darboven. Anfänglich zweifelte sie sehr daran, dass ihre 'Berechnungen' einen Sinn machen würden, dass sie sich als Künstlerin würde durchsetzen können.³¹¹ Doch in dieser Umgebung, in der Künstlerfreunde wie LeWitt, Andre, Bochner und andere nicht nur eigene konzeptuelle Arbeiten fertigten und ausstellten, sondern sich vor allem theoretisch mit der konzeptuellen Kunst und besonders der Serie befassten und viele Grundlagentexte publizierten, entdeckte Darboven theoretische Grundlagen für ihr Schaffen. Bochners Texte, seine kuratorischen Leistungen und seine eigene Kunst waren von großer Bedeutung für sie. Dieser künstlerische Transferprozess, der Erkenntnisgewinn aus dem Werk eines Zeitgenossen, ist wichtiger Bestandteil in Darbovens Entwicklung. Sie erkannte dabei zum ersten Mal, dass ihre Arbeit nicht gänzlich ohne Anknüpfungspunkte war. Auch LeWitt, dessen Frühwerk formal dem Darbovens ähnlich ist, ³¹¹¹ ermutigte sie, den von ihr eingeschlagenen Weg weiterzugehen.³¹²

In den frühen sechziger Jahren fasste man

"das heute anerkannte und in den Kunstmarkt integrierte Kunstschaffen einiger amerikanischer Künstler, das sich auf serielle Fertigung stützt und mit Hilfe serieller Methoden wie Addition und Kombination Objekte konstruiert […], als Kritik an bürgerlichen Kunstnormen und am Kunstmarkt [auf]",

schreibt Bippus in ihrem Buch *Serielle Verfahren*.³¹³ Wobei diese Aussage nur auf die Pop Art zutrifft und die seriellen Verfahren der *Minimal* und *Conceptual-Artists* ausschließt. Serialität wurde sowohl in der *Minimal* als auch in der *Conceptual Art* nicht als eine kri-

Literatur, aber vor allem klassische Musik interessierten Darboven neben der darstellenden Kunst besonders. Eine mögliche Verbindung dieser unterschiedlichen Richtungen mit ihrer Kunst unternahm sie jedoch erst später.

³⁰⁹ Bochner (1996), S. 99f.

In einem Brief an ihre Mutter schrieb Darboven von ihren Existenzängsten. Vgl. Darboven (1997), Brief vom 21. Oktober 1967.

³¹¹ Zum Vergleich der Arbeiten von LeWitt und Darboven vgl. Kapitel 2.2 Skizzen – Entwürfe – Konstruktionen.

Vgl. Darboven (1997), Brief vom 31. Mai 1967: "Sol LeWitt ist echt begeistert von meiner, will man es so nennen, Philosophie eines Tuns – meiner Kunst?"

³¹³ Bippus (2003), S. 9.

tisch-politische Geste verstanden, vielmehr ging es um die visuellen Möglichkeiten und um Fragen der Urheberschaft.³¹⁴ Die seriellen Verfahren würden nicht nur Materialien integrieren, die bis dahin nicht oder nur sehr selten in Kunstwerken Verwendung fanden, sondern auch außerkünstlerische Verfahrensweisen. Bippus schreibt weiter:

"Serialität wird durch die innere Wiederholung selbst sichtbar, sie ist reproduktives Verfahren und als Organisationsstruktur zu erkennen und sie bringt zugleich die Wahrnehmungsweise in den Blick [...]. Serialität ist in den sechziger Jahren insofern nicht allein als Produktionsweise relevant, sondern auch als konzeptuelle Methode eines Kunstwerks [...]. In der repetitiven Darstellungsweise geschieht Ähnliches wie in den seriellen Arbeiten immanenter Wiederholungen: Serialität wird selbstreflexiv, sie wird zum Motiv."315

Bippus vertritt außerdem die Meinung, dass "Serielle Verfahren […] keine künstlerischen Verfahren [demonstrieren], sondern […] Kunst in einer spezifischen Weise [artikulieren, nämlich]: als ein herstellendes wiederholendes Verfahren."³¹⁶ Dem ist mit Katharina Sykora dahingehend zu widersprechen, dass sich das "serielle Prinzip […] [sehrwohl] als künstlerische Methode durchgängig vom Ende des 19. Jahrhunderts bis zu den sechziger Jahren des 20. Jahrhunderts verfolgen [lasse]."³¹⁷

Ob die Serie als ein künstlerisches Verfahren zu gelten habe oder nicht, beschäftigte in den sechziger Jahren auch die *Conceptual-Artists*. Im Vergleich der frühen Arbeiten, zum Beispiel von LeWitt, Bochner, Andre und Darboven, sieht man die Ähnlichkeiten und auch Unterschiede, die eine solche Auseinandersetzung mit seriellen Systemen visuell ermöglichten. Darauf wird im folgenden Kapitel näher eingegangen.

Bevor Darboven ihre erste Einzelausstellung bei ihm eröffnete, begann Konrad Fischer sein Galerieprogramm 1967 mit einer Präsentation von Carl Andre. Zwischen beiden Ausstellungen lagen nur wenige Monate, und beide Künstler befanden sich während der Vorbereitung auf ihre Ausstellungen in New York.³¹⁸ Serialität ist sowohl in Darbovens als auch in Andres Werkkonstellationen ein wichtiger Bestandteil, die jeweilige Umsetzung jedoch eine völlig andere. Andre beließ den Galerieraum in Düsseldorf nahezu leer, zumindest für den unwissenden Besucher. Hierbei ist zu bedenken, dass wohl kaum einem Deutschen die Arbeiten des Amerikaners, die heutzutage in fast jedem deutschen Museum zur zeitgenössischen Kunst zu sehen sind, bekannt gewesen sein dürften, da es die erste Ausstellung Andres in Europa war.³¹⁹ Seine Arbeit *Altstadt Rectangle* (Abb. 23) bestand aus

84

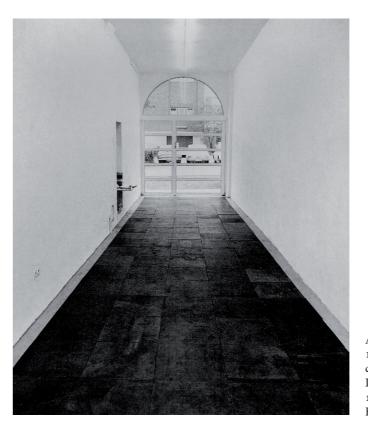
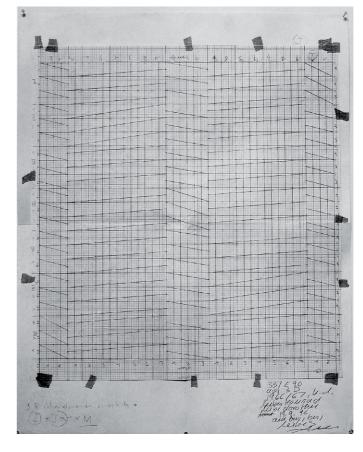


Abb. 23: Carl Andree: *Altstadt rectangle*, 100 Stahlplatten (50 x 50 cm), Gesamtfläche von ca. 2,5 x 10 m (1967), Besitz: o. A., Installationsansicht Galerie Konrad Fischer 1967, Düsseldorf, in: Fischer (1993), S. 13, Foto: Fred Kliché.



85

Abb. 24: Hanne Darboven: *Konstruktion I + IIa XM*, Bleistift und Tusche auf blauem Inch Papier 48,2 x 44,5 cm (1966 / 1967), Besitz: o. A., in: Fischer (1993), S. 14, Foto: Dorothee Fischer.
© Hanne Darboven Stiftung, Hamburg / VG Bild-Kunst, Bonn 2018.

Das politische Interesse der westlichen *Conceptual-Artists* begann erst gegen Ende der sechziger Jahre, vgl. Kapitel 3.4 Politische Kunst bei Haacke und seinen Zeitgenossen. Einzig die Künstler in Südamerika verfolgten mit ihrer Form der *Conceptual Art* bereits Mitte der sechziger Jahre politische Interessen; vgl. Alberro (1999), S.XVI–XXXVII.

³¹⁵ Bippus (2003), S. 43f.

³¹⁶ Vgl. Bippus (2003), S. 23.

³¹⁷ Sykora (1983), S. 178.

Carl Andre, 21. Oktober bis 28. November 1967, Galerie Konrad Fischer, Düsseldorf; Hanne Darboven: Konstruktionen, 05. Dezember 1967 bis 02. Januar 1968, Galerie Konrad Fischer, Düsseldorf.

³¹⁹ Vgl. Möning (2010).

100 aneinandergereihten 50 x 50 cm großen Stahlplatten, die eine Gesamtfläche von etwa 2,5 x 10 Meter ergaben und auf dem Boden liegend, fast den ganzen Ausstellungsraum der Galerie Fischer ausfüllten. Die Besucher waren eingeladen, den relativ kleinen Ausstellungsraum und eben gleichzeitig auch das Kunstwerk zu betreten. Da die Stahlplatten von ihrer optischen Wirkung her wie gewöhnlicher Bodenbelag aussahen, wurde dem Besucher erst mit dem tatsächlichen Betreten des Werkes bewusst, dass die Arbeiten nicht an den Wänden der Galerie hingen, sondern er sich inmitten der Arbeit befand. Die kleinen Unebenheiten im Fußboden und das Klappern des untereinander nicht weiter verfugten Stahls ermöglichten eine veränderte Raum- und Körperwahrnehmung. Durch die scheinbare Gleichheit der Platten wurde beim Durchschreiten der Galerie die Serialität, die Wiederholung, körperlich erfahrbar.

Vergleicht man damit Darbovens Ausstellung ihrer frühen Konstruktionszeichnungen am Ende des Jahres 1967, so war diese zwar auch auf Serialität ausgelegt, weil es Darbovens Arbeiten explizit so vorgaben, bot jedoch dem Betrachter durch die Art und Weise ihrer Ausstellung nicht die Möglichkeit diese Serialität im Galerieraum zu erfahren (vgl. Abb. 24). Ausgestellt waren Konstruktionszeichnungen, die Darboven während ihres Aufenthalts in den USA fertigte und die als Serie angelegt, aber bis dahin nicht weiter ausgeführt waren. Der Besucher konnte sich, sofern er ihren Konstruktionen folgte, lediglich theoretisch mit der Serie auseinandersetzen.³²⁰ Die Zeichnungen waren auf *Inch*-Papier ausgeführt,³²¹ wurden von Fischer gerahmt und auf Anweisung Darbovens in mindestens drei Reihen an einer Längsseite der Galerie über-, und aneinandergehängt. Auch hier konnte der Betrachter die Arbeiten 'abschreiten' und die Serialität in der gedrängten Hängung erahnen. Jede Arbeit war jedoch eigenständig und nicht in der der Arbeit inhärenten Serie zu betrachten, so wurden die Arbeiten dann auch getrennt verkauft.

Im Vergleich von Darboven und Andre ist zwischen Serialität und Wiederholung zu unterscheiden. Während Andre in seinen Bodenarbeiten das repetitive Moment auslotet, er Platte an Platte reiht, entsteht zwangsläufig eine Serie, die jedoch keine oder nur minimale Abänderungen kennt. Bei Darboven hingegen lässt sich das Prinzip der Wiederholung in ihrer ersten Ausstellung bei Fischer sowohl in der Art und Weise der Rahmung und Hängung feststellen, als auch innerhalb der einzelnen Blätter, die – aufgrund ihrer komplexen Inhalte – seriell fortgeführt werden könnten.³²²

Fischer (2012): "Nur eins kann ich sagen, es waren sehr viele [Arbeiten]. Die linke Wand der Galerie war mit einer ununterbrochenen Reihe von Dämmplatten bedeckt, an denen die gleich großen Zeichnungen dicht nebeneinander befestigt waren, d. h. drei oder vier Reihen übereinander. Ich kann mich nicht erinnern, ob an der rechten Wand ebenfalls Zeichnungen waren. Der Galerieraum war ungefähr 10,50 m lang. Die Zeichnungen kamen alle aus NewYork. Es waren alles Zeichnungen auf Millimeterpapier [sic], nur Bleistiftlinien, noch keine Zahlen."

Zwar geben die meisten Autoren und Zeitgenossen Millimeterpapier als Papierart an, de facto finden sich in dem Konvolut des Frühwerks hauptsächlich Zeichnungen auf amerikanischem Inch-Papier; vgl. Kapitel 2.2 Skizzen – Entwürfe – Konstruktionen.

Gilles Deleuze galt Ende der sechziger Jahre als philosophischer Wortführer der Studentenrevolte und wurde daher nicht nur in Frankreich vielfach rezipiert. In seiner 1968 publizierten Doktorarbeit Répétition et diffé-

1966 beschrieb Sol LeWitt seine seriellen Arbeiten folgendermaßen, wobei er hier, wie in den meisten seiner Beiträge, sehr grundsätzlich, für alle Arbeiten der *Conceptual Art*, formuliert ist:

"Serielle Kompositionen sind mehrteilige Arbeiten in regulierten Abwandlungen. Die Unterschiede zwischen den Teilen sind das Thema der Komposition. Wenn einige Teile konstant bleiben, dann um die Veränderungen zu akzentuieren. Das Werk als Ganzes soll Unterteilungen enthalten, die autonom sein können, die aber das Ganze in sich enthalten. Die autonomen Teile sind Einheiten, Reihen, Sets oder jede beliebige logische Unterteilung, die als ein vollständiger Gedanke gelesen wird. Die Serie wird vom Betrachter in linearer Weise, wie eine Erzählung gelesen, obwohl in der endgültigen Form viele Sets gleichzeitig operieren, was das Erfassen erschwert. Das Ziel des Künstlers ist es nicht, den Betrachter zu instruieren, sondern ihm Informationen zu geben. Ob der Betrachter die Informationen versteht, ist für den Künstler belanglos. Man sollte der vorher festgestellten Prämisse bis zu ihrem Schluss folgen, um Subjektivität zu vermeiden. Zufall, Geschmack oder unbewusst erinnerte Formen sollen das Ergebnis nicht beeinflussen. Der serielle Künstler versucht nicht, ein schönes oder geheimnisvolles Objekt herzustellen, sondern fungiert lediglich wie ein Angestellter, der die Resultate der Prämisse katalogisiert."³²³

Die Serialität lässt sich mit LeWitt als ein generierendes System und als räumliches Arrangement verstehen.³²⁴ In den seriellen Konstruktionen, die LeWitt zu Papier brachte und auch ausstellte, kann man – im Unterschied zu Darbovens Arbeiten – erkennen, dass die räumlich-plastische Umsetzung von großer Bedeutung war, dass seine Arbeiten von der Skulptur oder, weiter gefasst, von einer räumlichen Ausführung her gedacht waren. Auch wenn LeWitt in seinen "Sentences on Conceptual Art" schrieb: "10. Ideas can be works of art; they are in a chain of development that may eventually find some form. All ideas need not be made physical,"³²⁵ so waren seine Zeichnungen und Konstruktionen doch so angelegt, dass sie jederzeit räumlich oder plastisch umgesetzt werden konnten. LeWitt sprach von Erzählungen in seinen Serien, die der Betrachter in linearer Weise nachvollziehen kann. Darboven hingegen schrieb über ihre ersten in New York entstandenen Serien:

"Mache viele Skizzen, gehe zum Teil folgerichtig von Konstruktion zu Konstruktion; zwischendurch mache ich dann jedoch auch Sprünge, das heißt, ich verlasse zwischendurch die Strenge, unternehme ein Experiment, welches natürlich in enger Beziehung zu meinem Tun steht."³²⁶

rence schrieb er: "Repetition, even in its most mechanical, quotidian, habitual, stereotypical forms, has a place within art [...]. For the only esthetic problem is how to insert art into everyday life. The more our daily life appears standardized, stereotyped, submitted to the accelerated reproduction of consumer goods, the more art must become part of life and rescue from it that small difference which operates between levels of repetition ... so that, in the end, Difference can express itself ... even if it's only in the form of a contradiction here or there, thereby liberating the forces needed to destroy this world." Englische Übersetzung in Craig Owens: Allan McCollum, Beyond Recognition: Representation, Power, and Culture. Berkeley (1992), S. 120; vgl. auch Buchmann (2007a), S. 171: "Der einem System zugrunde liegende Code beschränkt sich demnach darauf, die immanenten Möglichkeiten eines endlichen Systems von Möglichkeiten zum Vorschein zu bringen."

- 323 LeWitt (1966), S. 181f.
- 324 Vgl. Bippus (1998), S. 199.
- 325 LeWitt (1978), S. 168.
- 326 Darboven (1997), Brief vom 21. Juli 1966.

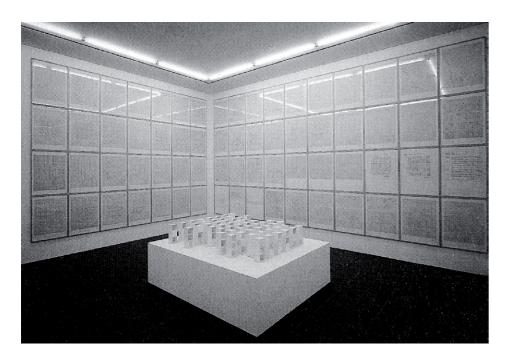


Abb. 25: Hanne Darboven: *Konstruktion New York* (1966 / 1967), Präsentation in der Galerie der Gegenwart der Hamburger Kunsthalle, Ausst.-Kat. Darboven (1999 / 2000), S. 17, Foto: Elke Walford. © Hanne Darboven Stiftung, Hamburg / VG Bild-Kunst, Bonn 2018.

Auch der Betrachter solle nach Darbovens Auffassung diese "Experimente" unternehmen, solle sich von der linearen Lesbarkeit lösen.327 Dies wird vor allem in den späteren Arbeiten Darbovens evident, die aus unzähligen Einzelblättern bestehen. Im Raum - ordentlich in vielfachen Reihen angeordnet – verliert sich der Betrachter in diesem Blättermeer (vgl. Abb. 25). Durch die Rationalität des Dargestellten und die auf die Realität rekurrierende Darstellungsweise müsste man annehmen, dass der Betrachter vor einem Werk von Darboven oder LeWitt mit der Wirklichkeit konfrontiert werden würde. Tatsächlich aber wird der Betrachter, der sich intensiv mit den Serien auseinandersetzt, in eine andere, eine fremde Realität verbannt. Da es zum einen nicht ohne weiteres nachvollziehbar ist, wie die einzelnen Teile der Serie miteinander verbunden sind, zum anderen, weil man das verwendete System kognitiv nie vollständig erfassen kann. Darbovens Konstruktionszeichnungen sind mathematische Operationen und "ihre Kombination durch serielle Verfahren führen zu einem System, auf dem ihre künstlerische Produktion bis heute beruht."328 Doch die räumliche Komponente, sowie auch die Serie traten erst später hinzu. Sie fasste die Kleine Konstruktion und Konstruktion New York zwar in Sets oder Serien zusammen, vom Gestaltungsprinzip haben die einzelnen Blätter aber nicht viel miteinander zu tun.³²⁹ Es sind im Sinne ihres Titels Konstruktionen, die einer weiteren Ausarbeitung bedürfen. So schrieb Darboven,



Abb. 26: Hanne Darboven: Foto einer plastischen Ausführung einer der New Yorker Konstruktionen, entnommen aus einem Brief von Darboven an Kaspar König von 29. Juli 1968, ZADIK Archiv Köln, G20, VIII 115A 0003, Foto: Agata Klaus. © Hanne Darboven Stiftung, Hamburg / VG Bild-Kunst, Bonn 2018.

nachdem LeWitt ihr kleines Atelier zum ersten Mal besucht hatte: "Sol LeWitt ist echt begeistert von meiner, will man es so nennen, Philosophie eines Tuns – meiner Kunst? Wie er ganz recht sagte, habe [ich] mir Arbeit für 20 Jahre aufgeschrieben. Nicht ganz unrecht."³³⁰

Die Serie folgte der Konstruktion, erst im zweiten, nicht immer ausgeführten Schritt entstand sowohl eine räumliche als auch eine zeitliche Dimension: Entweder die Konstruktionen wurden in räumliche Gebilde, Skulpturen umgesetzt (Abb. 26), oder die potentielle Serie wurde ausformuliert und die unzähligen Einzelblätter wurden lückenlos in immer gleichen Rahmen aneinandergereiht. Es gab nur wenige plastische Ausführungen von Darbovens Arbeiten. Die Künstlerin hat während ihrer New Yorker Zeit selbst aus Papier skulpturale Ausführungen ihrer Konstruktionen gefertigt, indem sie die Konstruktionen auseinanderschnitt und als räumliche Collagen wieder zusammensetzte.³³¹

In ihren ersten Wirkungsjahren in New York erschloss sich Darboven den Horizont der seriellen Kunst. Ihre mitgebrachten Skizzen und Aufschriebe waren teilweise bereits auf das Prinzip der Serie ausgelegt, jedoch in einem überschaubaren Maß. Im Laufe ihrer ersten Monate in der Metropole und mit zunehmender Kenntnis der Kunstszene, und hier

³²⁷ Vgl. Ebd.

Bippus (2003), S. 103: "Die Konstruktionszeichnungen sind algebraische und geometrische Operationen, die Darboven seriellen Verfahren unterwirft."

Zu Darbovens Einsatz der Serie als künstlerischem Prinzip vgl. auch Martin Krahe: Serie und System. Essen 1999.

Darboven (1997), Brief vom 31. Mai 1967. In einem späteren Interview belegt Darboven diese These, vgl. Graw (1989), S. 29.: "Meine Angst war immer, nicht zu wissen, was ich in dieser Welt sollte. In New York machte ich den Versuch, etwas zu finden, woran ich dann mein Leben lang schreiben könnte. Dort habe ich dann meine Arbeit aufgebaut. Ich kannte niemanden in der Stadt und musste mich erstmal existentiell orientieren, angefangen mit: Was ist eine Subway, wo ist ein Artshop, was ist ein Coffeeshop, wo gibt es ein Appartment [sic], kannst Du es bezahlen, wo kann ich mein Stück Papier kaufen, was will ich darauf überhaupt tun. Das habe ich 3 Jahre lang exerziert."

Darboven (1997), Brief vom 15. Oktober 1967: "Habe nun die Schere genommen, eine Konstruktion zerschnitten, ein räumliches Modell gebaut. Gar nicht so einfach." In einem Brief an Kasper König vom 29. Juli 1968 legte sie zwei Abbildungen einer solchen plastischen Papierarbeit bei. Vgl. Abb. ZADIK Archiv Köln, Go20, VIII 115A 0003. Erst wieder kurz vor ihrem Tod ließ sie die *Konstruktionen* aus Holz nachbauen; vgl. auch Schoofs (2012), S. 134f.

vor allem der konzeptuell arbeitenden Künstler, veränderte sich Darbovens Arbeitsweise hin zu einem rein auf serielle Systeme ausgelegten Prinzip. Erst dieser Kontext, ihre Künstlerfreunde und die beschriebenen Transferprozesse bekräftigten die Künstlerin in ihrem Schaffen. Während Darboven in Deutschland, vor allem an der Hochschule in Hamburg, kaum Anknüpfungspunkte für ihre Arbeit gefunden hatte, eröffneten sich ihr in New York durch Einsichten in die Werkprozesse ähnlich arbeitender Künstler Wege, die von ihr eingeschlagene Richtung weiterzugehen. Während sich die Künstler in Darbovens Umfeld jedoch im Laufe der Jahre von der rein seriellen, allein durch Zahlen und Schrift geprägten, Form lösten, behielt Darboven ihr Gestaltungsprinzip der Serie Zeit ihres Lebens bei.

90

2.4 Mathematik

"Es ist ein Tun zwischen Strenge und verlassener Strenge."

Hanne Darboven, 1966 332

Der Galerist Leo Castelli war ein Brückenbauer zwischen amerikanischen und europäischen Künstlern, Sammlern und Kuratoren. Aufgrund seiner Biographie und Herkunft verstand Castelli, der aus Italien über Frankreich in die USA gekommen war und 1957 seine Galerie in New York eröffnete, es besonders gut, beide Kontinente zusammenzubringen. Castelli unterstützte vor allem die Avantgarde-Künstler, zu denen in der Anfangszeit seiner Galeristen-Tätigkeit insbesondere die Abstrakten Expressionisten zählten. 333 Als Castelli sich Anfang der siebziger Jahre zunehmend mit konzeptuellen Arbeiten befasste, war der Kontakt zu Darboven bereits hergestellt, da sie während ihres New York-Aufenthalts oft Castellis Galerie besuchte. 1973 kam es dann zur ersten Einzelausstellung von Darboven 334 in der Galerie von Castelli, die Zusammenarbeit währte bis zu Darbovens Tod 2009.

James Collins rezensierte diese erste Ausstellung von 1973 im Artforum in der Form eines fingierten Streitgesprächs: Die beiden Gesprächspartner stritten über die künstlerische Arbeit Darbovens im Allgemeinen und ihre Präsentation bei Castelli im Speziellen. Da heißt es zum Beispiel: "I don't want to see debased mathematics or philosophy in a gallery. Except as they're transformed meaningfully by wit, imagination, or intellect." Woraufhin gekontert wird: "Darboven deliberately stands mathematics on it's head. The last

³³² Darboven (1997), Brief vom 21. Juni 1966, Seite II.

Vgl. auch Annie Cohen-Solal: "The Conquest of Europe", in: dies.: Leo and his Circle. The Life of Leo Castelli. New York 2010, S. 319 – 331.

Die Ausstellung mit dem Titel Hanne Darboven fand vom 28. April bis 19. Mai 1973 in der 420 West Broadway-Galerie von Leo Castelli statt.

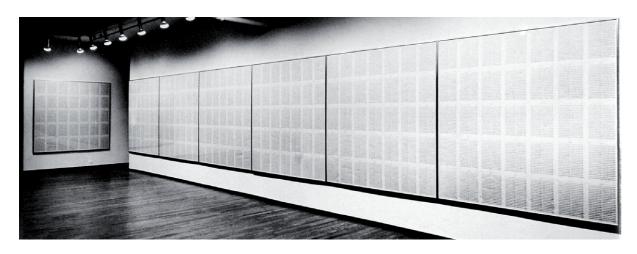


Abb. 27: Hanne Darboven: 7 *Tafeln, II* (1972 / 1973), Galerieansicht in Leo Castelli Galerie, New York, in: Collins (1973), S. 84, Foto: o. A. © Hanne Darboven Stiftung, Hamburg / VG Bild-Kunst, Bonn 2018.

thing she wants to be considered is mathematical. Corrections and errors she accepts as part of her drawing," um dann zu proklamieren: "Similarly with this show, I'm awed by what can only be called the Teutonic (I say with no disrespect) obsessiveness with which she's filled the whole of Castelli's warehouse size downtown gallery."335

Darboven zeigte in dieser Ausstellung zum ersten Mal eine raumfüllende Installation außerhalb Europas. Ausgestellt wurde die Arbeit 7 Tafeln, II von 1972 / 1973 (Abb. 27), bestehend aus einem Index und sieben großformatigen schwarzgerahmten Tafeln. Grundlage waren mit der Hand beschriebene DIN A4 Blätter. Eine Indextafel (Abb. 28) diente sowohl der Künstlerin als auch dem Betrachter als veranschaulichende Darlegung und Zusammenfassung der ausgeführten Arbeit, war aber gleichzeitig Teil des Werkes selbst. Die in 3 x 7 Reihen aneinandergereihten Blätter des Indexes, die in einem etwa 140 x 90 cm großen Rahmen zusammengefasst wurden, erläutern die mathematische Konstruktion, die in diesem Fall auf den "Primzahlen drei, fünf und sieben sowie auf dem Quadrat als ordnendem, ästhetischen Prinzip"336 beruhte. Die titelgebenden sieben Tafeln bestehen aus jeweils 35 DIN A4 Blättern, die in gleichen, nahezu quadratischen Rahmen zu etwa 150 cm Kantenlänge zusammengefasst wurden (vgl. Abb. 27). Darboven teilte jedes einzelne Blatt in der Mitte durch eine vertikale Linie (Abb. 29). An beiden Seiten beschrieb sie das Blatt mit 2 x 20 u-Linien.337 Am oberen Rand eines jeden Blattes steht in der Mitte jeweils die Nummer der Tafel, die Kennzeichnung "7/5" als Hinweis auf die Anzahl der Blätter und rechts mit der Bezeichnung "II1", "II2" usw. die Position der Tafel innerhalb der gesam-

92

ten Folge. Die Blattnummerierung der Blätter von 1 bis 245 innerhalb der Folge II schrieb Darboven auf den unteren Rand in der Mitte und rechts die fortlaufende Nummerierung durch die sieben geplanten Folgen hindurch. Weiterhin kommentierte der Rezensent Collins noch den visuellen Eindruck, den die raumfüllende Arbeit Darbovens hinterließ. "Both her quality and output are prodigious. Contrary to what you think, Darboven is very concerned with how her drawings look. She wants them on the wall. They're meant to work visually."338

Die Ausstellung bei Leo Castelli nahm auch Lucy Lippard zum Anlass, die Zahlenkonstruktionen bei Darboven in dem Aufsatz "Hanne Darboven - Deep in Numbers" zu untersuchen.339 Nach einer kurzen Beschreibung der Galerieräume und Exponate wird Darbovens künstlerische Herangehensweise in diesem Aufsatz überwiegend mit Hilfe von Zitaten oder Paraphrasen der Künstlerin erläutert.³⁴⁰ Lippard beschrieb Darbovens Werdegang und die Netzwerke, denen sie sich im Laufe ihres New York-Aufenthalts anschloss. Das Heranziehen von Zahlen in der Kunst Darbovens sei eine Möglichkeit gewesen, sich eines bereits bestehenden und etablierten Systems zu bedienen, so Lippard. Weiterhin verwies sie darauf, dass dieser Art der Kunst, aufgrund der ihr inhärenten Logik und Konsequenz, keine eigene Ästhetik zugrunde liege, das heißt, dass die Künstlerin, einmal ein Rechensystem beginnend, keine Wahl mehr habe, Veränderungen vorzunehmen. Am Ende schlussfolgerte Lippard, dass das Besondere an Darbovens Kunst nicht die Verwendung von Zahlen oder irgendwelchen Systemen sei, oder gar dass man als Betrachter verstehe, was dargestellt wird, sondern vielmehr die Konsequenz und Hingabe, die die Künstlerin in ihre Arbeiten stecke. Diese Authentizität unterscheide sie von ihren Zeitgenossen.341

Die Ausstellung bei Castelli und die anschließende Berichterstattung waren eine wichtige Stufe in Darbovens Entwicklung. Sie bekam dadurch auch die Möglichkeit, sich zu ihrer Kunst öffentlich zu äußern und tat dies in ihrer gewohnt programmatischen Zurückhaltung:

"I only use numbers because it is a way of writing without describing. It has nothing to do with mathematics. Nothing! I choose numbers because they are so steady, limited, artificial. The only thing that has ever been created is the number. A number of something (two chairs or whatever) is something else. It's not pure number, and has other meanings. If I were making it up I couldn't possibly write all that. It has to be totally simple to be the real writing."³⁴²

³⁵ Collins (1973), S. 69.

³³⁶ Kaak (1997), S. 106.

Die in Darbovens Werk seit etwa 1970 verwendeten Wellenlinien in u-Form haben in der Literatur unterschiedliche Bezeichnungen: Kaak (1971): "Schreiblinien"; Lippard (1973): "brain waves" sowie "Wave drawings"; Collins (1973): "abstract following "u"; Enwezor (2015): "wellenförmge Kursivschrift"; Lange-Berndt / Rübel (2015): "uuuuuuuu-Schwünge".

³³⁸ Collins (1973), S. 69.

³³⁹ Lippard (1973).

Meist sind es Gespräche, die Lippard selbst mit Darboven führte, aber auch Zitate aus Gesprächen zwischen Darboven und LeWitt.

³⁴¹ Vgl. Lippard (1973).

Darboven zitiert nach Lippard (1973), S. 34.

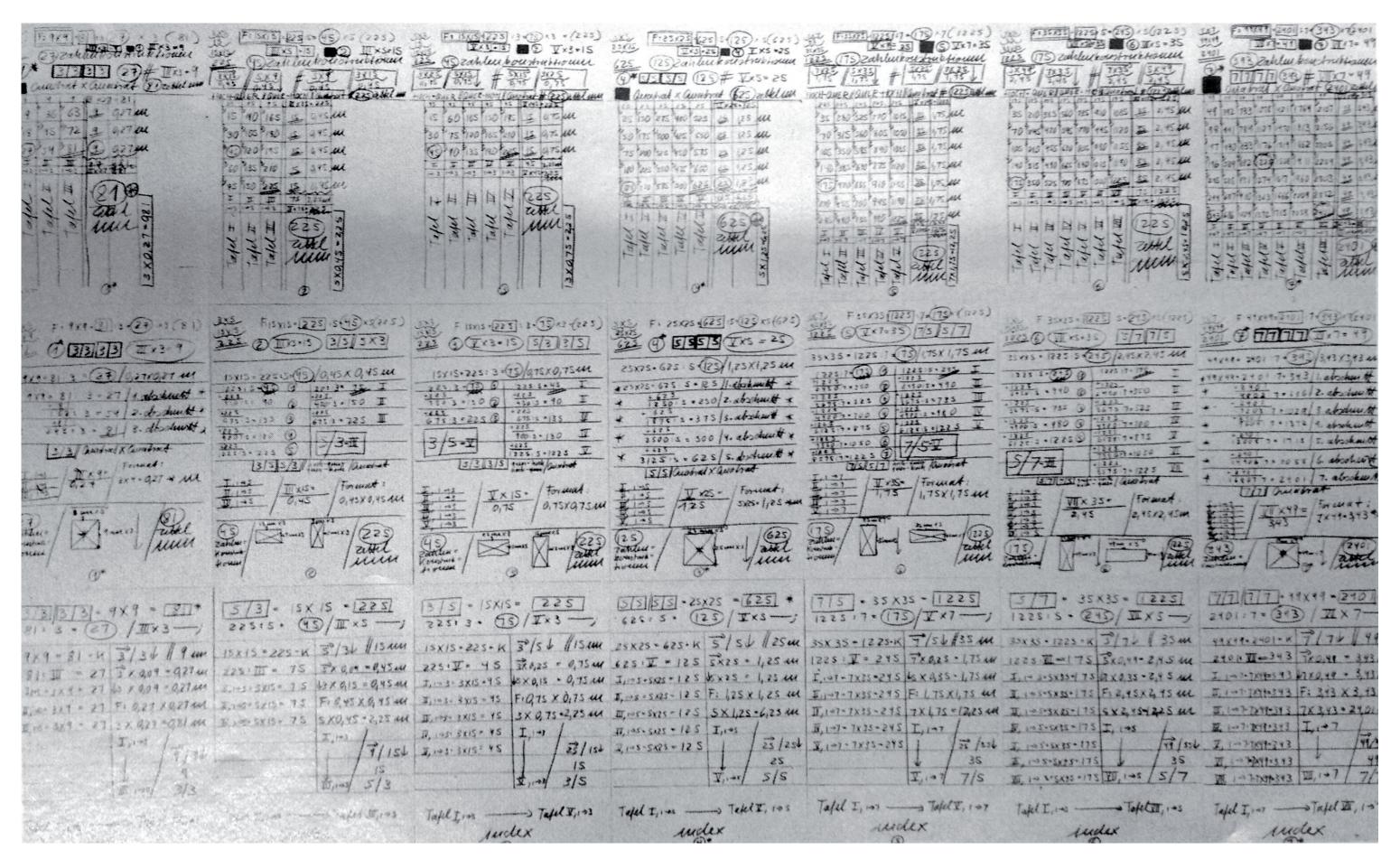


Abb. 28: Hanne Darboven: 7 *Tafeln, II* (1972 / 1973), Indexblatt, Galerieansicht in Leo Castelli Galerie, New York, in: Lippard (1973), S. 38, Foto: o. A. © Hanne Darboven Stiftung, Hamburg / VG Bild-Kunst, Bonn 2018.

Das Zeichensystem der Zahlen wurde für Darboven während ihrer Jahre in New York zum maßgeblichen Thema. Okwui Enwezor schreibt sogar: "Die Mathematik ist das verbindende System für alles, wonach Darbovens Werk strebt."³⁴³ Damit baute sie sich ein werkumgreifendes Konstrukt, das inhärent komplex war. Die in den Äußerungen beschworene Einfachheit kann auf der Ebene der bloßen Zahl gelten, verbindet man jedoch die Zahlen mit mathematischen Gleichungen, evoziert man Quersummen oder versucht man, Teilergebnisse wiederum mittels Zahlenfolgen zu visualisieren, wie es Darboven tat, löst sich die Einfachheit auf. Dem Betrachter bleibt meist nur das visuelle Erschließen der Kunst – fast so wie bei der Betrachtung eines Ornaments. Ein 'Nachrechnen' ist zwar möglich, da die Künstlerin ihr Rechensystem meist am Anfang der Arbeit darlegt, aber für die Werkrezeption nicht nötig. Darboven rechnete des Rechnens wegen, oder wie sie es ausdrückte: "a way of writing without describing."³⁴⁴

Zunächst muss festgehalten werden, dass die Konstruktionszeichnungen, die bereits kurz nach ihrer Ankunft in New York entstanden, sich zwar mathematischer Grundlagen bedienten, Darboven zu diesem Zeitpunkt jedoch mehr an einer grafisch-geometrischen Lösung interessiert war. Sie akzeptierte die meist am Rand platzierten Zahlen und Rechnungen, die zu den sogenannten "Konstruktionen" führten, als Produkt ihrer Auseinandersetzung mit der Zahl.³⁴⁵ Sie notierte:

"Schreibe im Augenblick meine Sachen, Konstruktionen auf großen Bögen […]. Es fasziniert mich, so wenig ich auch von Mathematik weiss. Fühle keine Verantwortung gegenüber sog. Mathematik, tu mit meiner Mathematik, in meiner Weise, wie ich sie mir wünsche, und finde es großartig."³⁴⁶

Die mathematischen Lösungen oder Übersetzungen der Rechnungen in Linien und geometrische Figuren, die Hanne Darboven in ihre Kunst einbezog, griffen konzeptionell zu sehr auf Denkfiguren und Stilmittel der *Op Art* und Kinetik zurück, als dass man die Ablehnung der figurativen Zeichnung und weiterer bildnerischer Verfahrensweisen bei Darboven mit den Erfahrungen des Abstrakten Expressionismus oder der *Pop Art* vergleichen könnte, wie schon Joachim Kaak feststellte.³⁴⁷ Das Interesse an den visuell irritierenden und meist streng geometrischen Bildlösungen der *Op Art*³⁴⁸ wurde bereits in Hamburg durch ihren letzten Hochschulprofessor Almir Mavignier geweckt.³⁴⁹ Auf diese Impulsquelle soll in einem kurzen Exkurs genauer eingegangen werden.

- 343 Enwezor (2015), S. 181.
- 344 Lippard (1973), S. 34.
- Vgl. Kapitel 2.2 Skizzen Entwürfe Konstruktionen.
- Darboven (1997), Brief vom 09. Juni 1967, Seite IIa/b oben.
- 347 Vgl. Kaak (1997), S. 112.
- Eine gute Übersicht über die Entwicklungen der *Op Art* liefert Martina Weinhart in dem Aufsatz: "Im Auge des Betrachters. Eine kurze Geschichte der Op Art", vgl. Weinhardt (2007).
- 349 Vgl. Kapitel 2.1 Konzept im Gepäck.

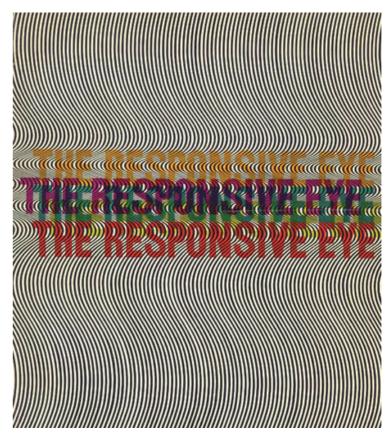


Abb. 30: William Seitz (Hrsg.): *The Responsive Eye.* Titelblatt von Ausst.-Kat. Museum of Modern Art New York, 23. Februar bis 25. April 1965, New York, in: Ausst.-Kat. Museum of Modern Art New York (1965), Foto: o. A.

FOKUS Op Art und Kinetik

1965 eröffnete im New Yorker MoMA die Ausstellung *The Responsive Eye* (vgl. Abb. 30).³⁵⁰ Ihr Kurator William C. Seitz hatte ursprünglich vor, eine Überblicksschau zu wahrnehmungsverändernder Kunst vom Impressionismus über Kinetik bis hin zur *Op Art* zu zeigen. Aufgrund der zeitgenössischen Tendenzen, die sich mehr und mehr dem "Perceptualism"³⁵¹ widmeten, der Kunst also, die sich vornehmlich auf menschliche Wahrnehmung fokussierte, wurde das historisierende Ausstellungskonzept verworfen, und es wurden ausschließlich Werke der vorausgegangenen zwei Jahre gezeigt.

"Der Bereich der optischen Form macht nur einen Teil der Op Art aus. Serielle Probleme, Fragen der Permutation, der freien Gestaltung einer Bildzone spielen eine zumindest ebenso wichtige Rolle […]. Das optische Element ist in vielen Fällen kein Ergebnis, es ist lediglich technisches Mittel, wie Aquarell, Collage, Frottage technische Mittel sind,"³⁵²

- Ausst.-Kat. Museum of Modern Art New York (1965).
- Ein von Seitz eingeführter Begriff, vgl. Seitz (1965), S. 5ff.
- 352 Spies (2008a), S. 356.

so Werner Spies im Vorwort zur *documenta 4*. Die Tendenzen der Jahre 1964 und 1965 waren eindeutig, das zeigen die im Katalog zu *The Responsive Eye* abgebildeten Arbeiten, wenn sie auch nicht in einer eigenständigen Art und über einen längeren Zeitraum hinaus andauerten, sodass sich daraus ein eigener Stil hätte entwickeln können.³⁵³

Seitz stellte sechs Kategorien auf, in die sich die Werke aufteilen und gleichzeitig zusammenfassen ließen: "1. The Color Image, 2. 'Invisible' Painting, 3. 'Optical' Painting, 4. Black and White, 5. Moire Patterns und 6. Reliefs and Constructions". 354 Bemerkenswert ist auch, und das betonte der Kurator ebenfalls in dem Vorwort zum Katalog, dass zu The Responsive Eye Künstler aus 15 Ländern eingeladen wurden, was die Internationalität dieser Tendenz deutlich machen sollte. Unter ihnen waren so renommierte Künstler wie Joseph Albers, Agnes Martin, Frank Stella, Victor Vasarely und Darbovens Lehrer Almir Mavignier, der allerdings in den USA bis dahin wenig bekannt war (vgl. Abb. 6). Die Ausstellung wurde in der Presse und bei den Besuchern sehr kontrovers diskutiert: Die Berichterstattungen und Rezensionen zur Ausstellung kreisten meist um die Diskrepanz zwischen Kunst und Wissenschaft, zwischen technischer Ausführung und Mathematik. Während die Kritiker größtenteils voll des Lobes über solch eine gelungene Zusammenstellung waren,355 verstanden einige Besucher die Ausstellung eher als Touristenattraktion, denn als künstlerische Schau.³⁵⁶ Auch wurde diskutiert, ob die Ausstellungsstücke überhaupt Kunst seien, zumal auch ein Wissenschaftler auf der Künstlerliste stand.357 In der Zeitschrift Das Kunstwerk wurde dem Ausstellungsmacher gar die "Amerikanisierung" des Konzepts der Op-Art vorgeworfen. "[...] weil er diese seit dem Bauhaus in Europa beheimatete Richtung als neu und amerikanisch kreieren wollte."358

Trotz des großen Echos der Ausstellung konnte sich der vom Kurator Seitz gewählte übergreifende Stilbegriff des *Perceptualism* in der Folge nicht durchsetzen. Obwohl er aufgrund seiner Herkunft die Gemeinsamkeiten der Künstler der *Op Art* und der Kinetik wesentlich präziser zusammenfasst, statt, wie es seit der Hochphase dieser wahrnehmungsbezogenen Kunst Mitte bis Ende der sechziger Jahre vergeblich versucht wurde, scheinbare Grenzen zwischen diesen Ausdrucksformen zu ziehen. Die Ausstellung war für die konzeptuell arbeitenden Künstler in Amerika aber auch in Europa von besonderer Bedeutung, verstärkte sich so doch die Aufmerksamkeit für Kunst, die zum einen wissenschaftliche

Der Begriff "Perceptualism" wurde von Seitz und seinen Kritikern zwar gebraucht und war in der amerikanischen Kunstgeschichte auch geläufig. In Europa fand man keine adäquate Übersetzung, vielmehr setzte sich die Bezeichnung "Op Art" durch. Durch den großen Einfluss europäischer Theoretiker und ihrer Begrifflichkeiten konnte sich *Perceptualism* auch in Amerika nicht etablieren.

Die Nummerierungen und Betitelungen entstammen den jeweiligen Unterkapiteln von Seitz' Einleitung im Katalog zur Ausstellung *The Responsive Eye*; vgl. Seitz (1965).

Vgl. u. a. Charleston (1966).

Brian de Palma drehte in der Ausstellung einen Dokumentarfilm, in dem er auch Besucher befragte, vgl. De Palma (1966).

Der Biochemiker Gerald Oster, der einige Zeit zuvor mit optischen Experimenten Aufsehen erregte, steuerte einen künstlerischen Beitrag zur Ausstellung bei.

98

358 Jürgen-Fischer (1966), S. 4.

Aspekte reflektierte und teilweise auch wiedergab, zum anderen die Kunst selbstreflexiv zum Thema hatte. Während die in den USA lebenden Künstler die Ausstellung direkt besuchen und an den ihr folgenden Diskussionen teilnehmen konnten, mussten die Deutschen noch zwei Jahre auf die Ausstellung Serielle Formationen,³⁵⁹ die The Responsive Eye zur Grundlage hatte, und noch etwas später auf die documenta 4³⁶⁰ mit ihrem Schwerpunkt auf Op Art und Kinetik, warten, um einen Überblick über diese Tendenzen zu bekommen.

Der spätere Galerist Paul Maenz entdeckte seine Leidenschaft für die *Conceptual Art* während seiner Arbeit als Graphiker in New York 1965 bis 1967, als er dort mit vielen zeitgenössischen Künstlern zusammen kam. Zu dieser Zeit sah er auch *The Responsive Eye* im MoMA New York und beschloss, nachdem er nach Deutschland zurückgekehrt war, ähnliche Ausstellungen zu organisieren und sich dabei auf noch unbekannte Künstler, die hauptsächlich in *der Minimal* und *Conceptual Art* zu verorten waren, zu konzentrieren. Bei den ersten zwei Ausstellungen *Serielle Formationen* und 19:45 – 21:55. *September 9th.* 1967. *Frankfurt. Germany. Dies alles Herzchen wird einmal Dir gehören* wurden unter anderem LeWitt, Andre, Haacke und Darboven mit ihren konzeptuellen Arbeiten ausgestellt. ³⁶¹ Paul Maenz war also einer der ersten, der die Arbeiten, die er in Amerika für sich entdeckte – er kaufte zum Beispiel schon 1965 eine Arbeit von Sol LeWitt – nach Deutschland brachte und einem größeren Publikum zugänglich machte.

Die Ausstellung Serielle Formationen wurde in der Frankfurter Studio Galerie, einer von der Studentenschaft der Goethe-Universität unterhaltenen Ausstellungsfläche, gemeinsam von Peter Roehr und Paul Maenz kuratiert. Zwar lag der Fokus der Ausstellung auf seriellen Verfahren in der Kunst. Allerdings waren die ausgestellten Arbeiten konzeptionell sehr heterogen und abgesehen von sich wiederholenden Formen innerhalb der einzelnen Werke kaum miteinander vergleichbar.³⁶² Das mathematische Prinzip der Wiederholung und der überwiegend sehr präzise ausgearbeiteten Werke wurde ausgeweitet und statt der rein wahrnehmungsorientierten Kunst wurden zum Beispiel auch minimalistische Arbeiten gezeigt.³⁶³ Kinetisch arbeitende Künstler wie die der ZERO-Gruppe waren in beiden Ausstellungen, der New Yorker sowie der Frankfurter, vertreten, obwohl deren konzeptuelles Anliegen weder vollständig zu perzeptiver noch zu serieller Kunst passte. Während Heinz Mack in der New Yorker Ausstellung eine Aluminiumarbeit zeigte, die durch ihre perforierte Fläche mit Lichtreflexionen spielte (vgl. Abb. 31), beteiligte sich Günther Uecker an der Frankfurter Universitätsausstellung mit zwei Objekten aus Holz und Nägeln (vgl. Abb. 32).

Vgl. Ausst.-Kat. Studio Galerie der Universität Frankfurt (1967).

Vgl. 4. documenta, Ausst.-Kat Museum Fridericianum Kassel, 27. Juni bis 06. Oktober 1968, Kassel 1968.

Ausst.-Kat. Studio Galerie der Universität Frankfurt (1967). Vgl. Kapitel 2.4 Mathematik in dem die Ausstellung Serielle Formationen und vor allem Darbovens Beteiligung eingehender untersucht werden.

Eine ganz ähnliche Ausstellung *Art in Series* fand wiederum im selben Jahr unter Beteiligung von Darboven in New York statt. Vgl. Kapitel 2.3 *Conceptual Art* und serielle Systeme; vgl. auch Bippus (2003), S. 10 – 14.

Durch die guten Beziehungen von Paul Maenz zu den amerikanischen Künstlern konnten unter anderem LeWitt, Andre und Agnes Martin erstmals in Deutschland gezeigt werden; vgl. Lippert / Maenz (1991), S. 74.

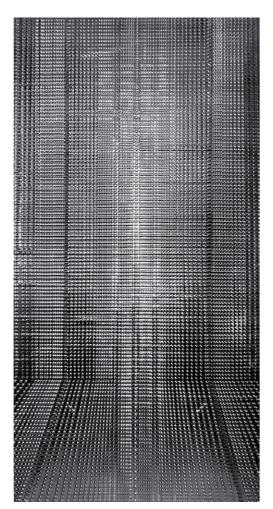
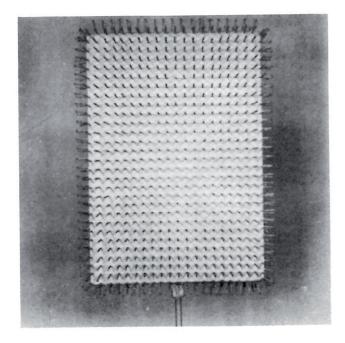


Abb. 31: Hans Mack: *Door of Paradise*, Aluminium auf Holz, 200 x 100 cm (1964), Besitz: Galerie Howard Wise, in: Ausst.-Kat. Museum of Modern Art New York (1965), S. 47, Foto: Geoffrey Clements. © VG Bild-Kunst, Bonn 2018.



100

Abb. 32: Günther Uecker: *Lichtraster (Stele)*, Nägel auf Holz, 125 x 60 x 25 cm (1960), Besitz: o. A., in: Ausst.-Kat. Studio Galerie der Universität Frankfurt (1967), unpaginiert, Foto: o. A. © VG Bild-Kunst, Bonn 2018.

Die ZERO-Gruppe um Mack, Piene und Uecker war jedoch, anders als ihre Zeitgenossen mit denen Sie teilweise in den USA und Europa ausstellten, nicht an mathematischen Konzepten interessiert. Ihnen ging es grundsätzlich um eine Erneuerung der Kunst mittels Ästhetisierung der Werke und Sensibilisierung des Betrachters. Das meist technisierte Resultat ihrer Kunstauffassung, das durch den Einsatz bis dahin kunstfremder Mittel wie des elektrischen Lichts und motorisierter Bewegungsapparate teilweise mehr an Maschinen denn an Kunstwerke erinnerte, wurde von den Betrachtern anfänglich sehr kontrovers aufgenommen. Werner Spies schrieb im Vorwort zur documenta 4 unter dem Titel "Op Art und Kinetik":

"Beides setzt dem Betrachter eine Realität entgegen, die er nicht mit Bildung, Geschmack, Stimmung dominieren kann, beides zwingt das Auge, eine Situation oder einen Ablauf in ihrer Faktizität zu akzeptieren."

Im Weiteren wird der Autor zunehmend pessimistischer und schreibt: "Ein Pensum wird vorgeführt und durch den Akt des Sehens erledigt [...]. Es ist ein Sehen, das sich nur des Sehens bewusst wird."364 Die *Op Art* und Kinetik kann jedoch nicht so einseitig bewertet und zusammengefasst werden: Beide Stile greifen strukturell und konzeptionell auf ein gemeinsames Fundament zurück, das vom niederländischen *De Stijl* über den französischen Impressionismus bis zum russischen Konstruktivismus reicht. Und beide thematisieren die Wechselwirkung zwischen Werk und Betrachter mit Hilfe von optischen und mathematischen Hilfsmitteln. Der eigentliche Vergleichspunkt ist jedoch die Unendlichkeit und zwar nicht metaphysisch, sondern im konkret mathematischen Sinne. Denn sowohl die *Op Art* als auch die Kinetik bieten dem Betrachter durch die ihnen inhärenten Strategien die Möglichkeit der Kontemplation in der zahllosen Reihung, nicht enden wollenden Strukturen oder unaufhörlicher Bewegung. Das mathematische Prinzip der Unendlichkeit war dabei zwar nicht Gesetz, da faktisch nicht umsetzbar, jedoch ein mittelbares Ziel der Zeitgenossen.

Während die Künstler der *Op Art* und Kinetik ihre Rechnungen und Konstruktionen konsequent in ihrem Atelier durchexerzierten und dem Betrachter selten die Möglichkeit lieferten, ihre mathematischen Grundlagen nachzuvollziehen, legte Darboven ihre Grundlagen frei zur Schau und verzichtete auf jegliche Form der weiteren Bearbeitung. Ihre Werke konnten aber erst unter den Voraussetzungen entstehen, die Künstler wie zum Beispiel Mavignier oder Mack geschaffen haben.

Spies (2008a), S. 355 und weiter S. 363f.: "Eine wichtige Frage, auf die wir im Zusammenhang mit den Arbeiten stoßen, beschäftigt uns ebenso sehr wie das Problem der perzeptiven Aggressivität: Es geht um die Feststellung, inwieweit sich in diesen Werken, in denen offensichtlich kaum etwas individuelles mitschwingt, die künstlerische Tätigkeit offenbart. Die meisten Werke fallen durch ihren beinahe identischen Charakter auf. Der Schritt von Werk zu Werk ist oft sehr gering. Wir können daraus auf eine gewisse Monotonie und Serialität schließen, wenn wir uns nicht die Eigenart des seriellen Prinzips, dessen sich die meisten der Künstler bedienen, vor Augen führen [...]. Die verschiedenen Programme zu errechnen, sie ausführen zu lassen, sie zu korrigieren, nimmt sehr viel Zeit in Anspruch. Es geht nicht nur darum, eine Tabelle sichtbar werden zu lassen."

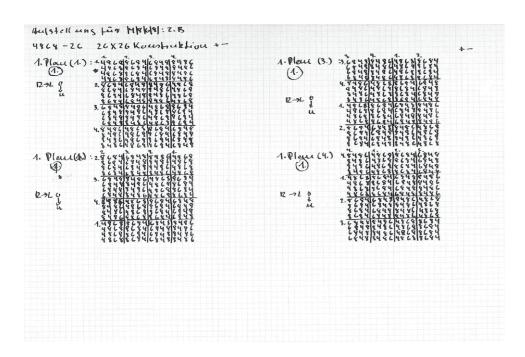


Abb. 33: Hanne Darboven: *Kleine Konstruktion*, Bleistift, Tinte, Kugelschreiber auf verschiedenen Papieren in verschiedenen Größen (1966 – 1968), Kunsthalle Hamburg, in: Ausst.-Kat. Darboven (1999 / 2000), S. 95, vgl. Detail Abb. 41, Foto: Elke Walford. © Hanne Darboven Stiftung, Hamburg / VG Bild-Kunst, Bonn 2018.

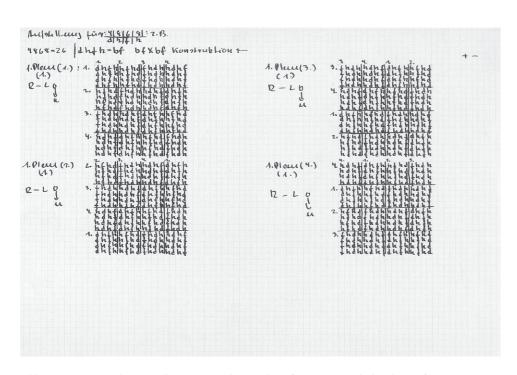


Abb. 34: Hanne Darboven: *Kleine Konstruktion*, Bleistift, Tinte, Kugelschreiber auf verschiedenen Papieren in verschiedenen Größen (1966 – 1968), Kunsthalle Hamburg, in: Ausst.-Kat. Darboven (1999 / 2000), S. 94, Foto: Elke Walford.

© Hanne Darboven Stiftung, Hamburg / VG Bild-Kunst, Bonn 2018.

102



Abb. 35: Hanne Darboven: Briefumschlag an Konrad Fischer, Archiv Konrad Fischer, Foto: Agata Klaus. © Hanne Darboven Stiftung, Hamburg / VG Bild-Kunst, Bonn 2018.

Als Almir Mavignier 1965 in der Ausstellung *The Responsive Eye* teilnahm, war Darboven gerade seine Studentin. Es ist davon auszugehen, dass ihr zumindest der Katalog zur Ausstellung zugänglich war und auch, dass unter den Studierenden der Hamburger Kunsthochschule über die aufkommenden Strömungen diskutiert wurde. Während ihres ersten Amerika-Aufenthaltes traf Darboven Mack anlässlich seiner Einzelausstellung in der Howard Wise Gallery in New York³⁶⁵ und sprach mit ihm vor allem über ihre eigenen Arbeiten. Sie fasste zusammen:

"Mack hat sie mit großem Interesse angesehen, mir genaue Fragen gestellt, z. B. wo studiert, was ist ihr Anliegen [...]. Fand meine Sachen sehr sympathisch, für eine Frau, wie er mir sagte, recht ungewöhnlich. War erstaunt über meine Sachlichkeit, Kühle, Intellektualität und Reichhaltigkeit innerhalb meines Schaffens. Er hat mich vieles gefragt, bezugs Galerien mir Mut zugesprochen. Meinen Namen + Adresse hat er sich notiert und mir das Angebot gemacht, falls mir daran gelegen sein sollte, wenn ich wieder in Deutschland bin, für ihn zu arbeiten. Ich bin dankbar, ihn noch kurz vor seiner Abreise getroffen zu haben. In Deutschland ist die Zerogruppe zweifellos die revolutionärste und bedeutendste Gruppe schaffender Leute, die bahnbrechend für die optische Kunst war, heute noch ist. Mack, möchte ich behaupten, ist die stärkste Persönlichkeit [...]. Er war echt erstaunt über meine Sachen, wollte die Zahl, die Variation und Strenge kaum glauben in meinem wie man so schön sagt jungen Alter und dazu noch als ein weibliches Wesen. "366

Darboven war zu dieser Zeit hauptsächlich damit beschäftigt, eine Galerie zu finden, die ihre Arbeiten ausstellte. Mit Mack fand sie zwar keinen Galeristen, jedoch einen bereits

²⁶⁵ Lights of Silver by Mack, Howard Wise Gallery, New York, 05. – 30. April 1966. Der Beleg für den Besuch Hanne Darbovens in der Ausstellung findet sich in Darboven (1997), Brief vom 17. April 1966.

³⁶⁶ Darboven (1997), Brief vom 19. April 1966.

etablierten und angesehenen Künstler, der sie ermutigte, den von ihr eingeschlagenen Weg weiter zu beschreiten.³⁶⁷ Aus der Schilderung dieser Begegnung in einem Brief an ihre Eltern ist herauszulesen, dass nicht nur Mack über Darbovens Arbeiten erstaunt war, sondern Darboven selbst über eine derartige Begeisterung ihrer Kunst gegenüber verwundert war.³⁶⁸ Sie nahm diese Begegnung und Auseinandersetzung mit Mack zum Anlass, noch intensiver an ihren Konstruktionen und mathematischen Grundlagen zu arbeiten. Zwar fehlte ihr, wie schon dargestellt, die Strenge in ihren geometrischen Kompositionen, und die physischen Auswirkungen der Kunst auf den Betrachter wurden von ihr nicht in den Vordergrund gestellt, doch ist ihre Hinführung und Herangehensweise mit denen der *Op Art* und Kinetik vergleichbar und sicherlich von deren Protagonisten befördert.

Die Ablehnung der figürlichen Zeichnung vollzog sich bei Darboven, wie bereits beschrieben, schrittartig, jedoch kontinuierlich seit ihrem letzten Semester an der Hochschule und während der ersten Monate in New York. Sie konnte die in der HfbK begonnenen Punkt- und Rasterbilder mit den aktuellen künstlerischen Strömungen verbinden und fand zum ersten Mal auch ihren individuellen Stil. Davon ausgehend bekamen die rechnerischen 'Randerscheinungen' in Darbovens Arbeiten einen immer größeren Stellenwert. Zunächst stellte sie mit scheinbar willkürlichen Zahlen schwer nachvollziehbare Rechnungen an. Ab 1968 entwickelte Darboven dann ein eigenes Rechensystem, das auf den Zahlen von Tagesdaten und deren Quersummen beruhte (vgl. Abb. 33). Aus dem Datum 4.8.68 wurde beispielsweise folgende Rechnung generiert: 4 + 8 + 6 + 8 = 26 K, wobei "K" für "Konstruktion" oder "Kasten" steht. Die zweiteiligen Tages- und Monatsangaben werden dabei als ganze Zahl addiert, das Jahresdatum jedoch zerlegt. Bei einigen frühen Rechnungen wurden teilweise auch Buchstaben gegen Zahlen ausgetauscht, zum Beispiel "d" für vier, und "h" für acht (vgl. Abb. 34). Bei dieser Art von Rechnung entband Darboven die Zahl von jeglichem Zweck und auch von jeglicher Bedeutung. Weder die Verbindung zur Währung noch zu Waren oder Menschen wurde aufrechterhalten. Die Zahlen besitzen eine unabhängige Existenz.³⁶⁹ Trotz der systematischen Herangehensweise, führte die angewandte Mathematik zu keinem Ergebnis, zumindest nicht im Sinne eines erkenntnisbringenden Resultats. "Ihre Arbeiten erscheinen im Gewand statistischer Tabellen, mathematischer Tafeln, formelhafter Aufzeichnungen [...]. Nur eines vollzieht sie nicht mit: die Anwendbarkeit oder Auswertbarkeit."370 Die am Anfang ihres Schaffens verwendeten Zahlen aus Tagesdaten, deren spezifische Addition und die daraus folgenden Ergebnisse dienten ausschließlich der Darstellung eines bestimmten Systems. Sie rechnete, um ihre Rechnung zu zeigen, sie unternahm Versuche, sie verrechnete sich, sie strich

104

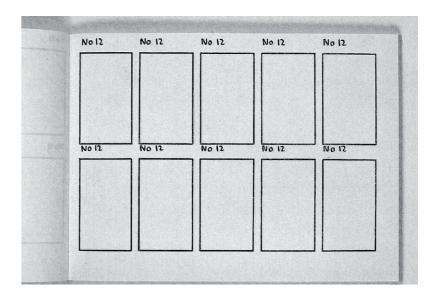


Abb. 36: Hanne Darboven:
1968-1977, New York (1969),
Künstlerbuch, Hanne Darboven
Stiftung, in: Bippus / Westheider
(2002a), S. 27, Foto: Sabine
Ahlbrand-Dornseif und Rudolf
Wakonigg, Westfälisches
Landesmuseum Münster.
© Hanne Darboven Stiftung,
Hamburg / VG Bild-Kunst,
Bonn 2018.

Abb. 37: Hanne Darboven:
1968-1977, New York (1969),
Künstlerbuch, Hanne Darboven
Stiftung, in: Bippus / Westheider
(2002a), S. 27, Foto: Sabine
Ahlbrand-Dornseif und Rudolf
Wakonigg, Westfälisches
Landesmuseum Münster.
© Hanne Darboven Stiftung,
Hamburg / VG Bild-Kunst,
Bonn 2018.

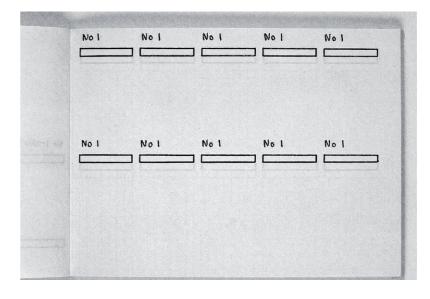


Abb. 38: Hanne Darboven: 1968-1977, New York (1969), Künstlerbuch, Hanne Darboven Stiftung, in: Bippus / Westheider (2002a), S. 27, Foto: Sabine Ahlbrand-Dornseif und Rudolf Wakonigg, Westfälisches Landesmuseum Münster.

© Hanne Darboven Stiftung, Hamburg / VG Bild-Kunst, Bonn 2018.

Weitere Unterstützung von Seiten Macks ist nicht belegbar auch nicht, ob eine über dieses eine Treffen hinausreichende Verbindung zwischen Darboven und Mack bestand.

³⁶⁸ Vgl. Darboven (1997), Brief vom 19. April 1966.

³⁶⁹ Vgl. Kaak (1971) S. 114; vgl. auch Thwaites (1972), S. 25.

³⁷⁰ Cladders (1969a), unpaginiert.

durch. In den Anfängen der Tagesrechnungen wurden noch verhältnismäßig viele Rechnungen in grafischer Form dargestellt, entweder durch Striche (vgl. Abb. 35), Kästen (vgl. Abb. 36) oder die beschriebenen u-Linien (vgl. Abb. 29).³⁷¹ Später wurde die Zeichnung dann gänzlich von der reinen Zahl und Schrift abgelöst.³⁷² Die grafische Ausarbeitung stand nicht mehr im Vordergrund, und die Zahl als solche emanzipierte sich, wurde zum Hauptbestandteil der Kunst. Karin von Mauer stellt fest, dass es in der Kunst meist in "Phasen des Übergangs, der Neuformierung und der Suche nach neuen Ausdrucksformen" zum Rückgriff auf Zahlen kommt.³⁷³ So auch bei Darboven und vielen ihrer Zeitgenossen, die zu diesem Zeitpunkt im Begriff waren, eine neuartige Form von Kunstverständnis, hin zu rein konzeptuellen Darstellungsweisen, zu prägen. Doch während es bei den meisten amerikanischen *Conceptual-Artists* um eine Visualisierung oder Protokollierung von Zeit ging, handelte es sich bei den ersten systematischen Zeichnungen Darbovens vielmehr um die "Sichtbarmachung von prozessualen Abläufen"³⁷⁴, die wiederum eine zeitliche Dimension hatten.³⁷⁵

Deutlich wird diese Visualisierung von Prozessen bei der Arbeit 1968 – 77. New York, die 1969 entstand (Abb. 36, 37 und 38) – zu einem Zeitpunkt also, als Darboven die konzeptuelle Ausarbeitung ihrer Rechensysteme gerade abgeschlossen hatte. Auf 140 Blättern, jeweils 20,3 x 27,2 cm groß, ist paradigmatisch offengelegt, wie Darboven Tagesdaten als Ausgangspunkt ihrer Konstruktionen verwendet und welche grafischen Darstellungsmöglichkeiten diese haben können. Zudem wuden alle Möglichkeiten exemplarisch dargestellt. In 1968 – 77. New York zeigt Darboven zwei der Konzepte auf, um die Häufigkeit gleicher Quersummenwerte sogenannter "querschnitte" darzustellen und die bestechende Regelmäßigkeit ihres Systems sichtbar zu machen. Dies geschieht durch die Zusammenfassung der Daten gleichen Quersummenwertes in Kolonnen. 376 Die Blätter

- 371 Vgl. auch Cladders (1969a).
- Wie oben zitiert, legte Darboven Wert auf die Bezeichnung "pure number" und unterschied diese von anderen konnotierten Zahlen, vgl. Lippard (1973), S. 34; vgl. auch Kapitel 2.5 Wort und Schrift als Kunstform.
- Karin von Maur: "Vom Bild der Zahl zwischen 'Objet Trouvé', Code und Metasprache", in: Magie der Zahl in der Kunst des 20. Jahrhunderts, Ausst.-Kat. Staatsgalerie Stuttgart, 01. Februar bis 19. Mai 1997. Ostfildern 1997, S. XI XXIII, und weiter, S. XX: "Dies offenbart sich auch bei Jasper Johns, der Ende der fünfziger Jahre plötzlich aus dem fast schon obligatorisch gewordenen 'Abstract Expressionism' ausschert und zum verpönten Motiv zurückkehrt, allerdings zu Motiven wie der Flagge der Vereinigten Staaten, die für Aufsehen sorgt, aber auch zu dem neutralen Terrain der Zahlen, die er 'Figures' nennt, in seinen Number Paintings'."
- Ebd., S. XVIII: "Doch ist es nicht nur die Arithmisierung [sic] von Zeit, die zum Thema der Kunst wird, sondern die Sichtbarmachung von prozessualen Abläufen allgemein. Dies gilt zum Beispiel auch für einen Maler wie Richard Paul Lohse, der durch die Kodifizierung der Farben und ihre Anordnung in arithmetischen Modulen gesetzmäßige Abläufe, die ihm als Gleichnis für gesellschaftliche Prozesse gelten, visualisiert."
- In den späteren Konstruktionen und Arbeiten, die komplizierte Zahlenfolgen und die Verwendung von Tagesdaten umfassten, wird die Art eines sich wiederholenden und immer wiederkehrenden Systems dann zunehmend Ausdruck und Allegorie von Zeit. Indem sie Blatt um Blatt, Stunde um Stunde, Tag um Tag mit der Schreiblinie oder Tagesrechnung füllt, weist sie zum einen auf die verstreichende Zeit hin, zum anderen wird ihre Kunst ein Äquivalent der Realität. So nennt Doris von Drathen (2000, S. 139) ihre Tätigkeit "Das Zählen von Zeit" und Ernst Busche (1986), unpaginiert, Darbovens Werk gar "Erfasste Zeit".
- Bippus / Westheider (2002), S. 26. Hier wird auch eine detaillierte Analyse der Arbeit insbesondere der getätigten Rechnungen geliefert.

106

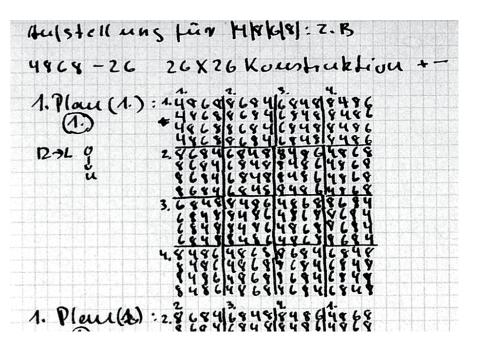


Abb. 39: Hanne Darboven: *Kleine Konstruktion*, Bleistift, Tinte, Kugelschreiber auf verschiedenen Papieren in verschiedenen Größen (1966 – 1968), Kunsthalle Hamburg, in: Ausst.-Kat. Darboven (1999 / 2000), S. 95, vgl. Detail aus Abb. 33, Foto: Elke Walford. © Hanne Darboven Stiftung, Hamburg / VG Bild-Kunst, Bonn 2018.

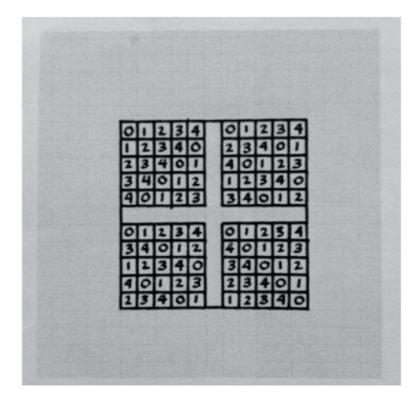


Abb. 40: Mel Bochner: 4 Orthogonal Squares/Order 5, Tinte auf kariertem Papier, 30,5 x 24 cm (1966), Besitz: o. A., in: Johnson (1976), S. 208. Foto: Courtesy of the Sonnabend Gallery, New York. sind sorgfältig ausgearbeitet, jegliche Skizzenhaftigkeit der vorhergehenden Konstruktionen ist überwunden. Es werden Indizes aufgestellt, die die Herangehensweise darlegen und die folgenden Rechnungen antizipieren. Bezeichnenderweise ist diese Arbeit kurz nach Darbovens Rückkehr aus New York als das erste Buch der Künstlerin herausgegeben worden, wenn auch nur in einer Auflage von fünf Exemplaren.³⁷⁷ Eine Publikation zu edieren lässt darauf schließen, dass ihr an einer größeren Verbreitung ihrer Rechnungen gelegen war. Eine vereinfachte Lesbarkeit und somit Nachvollziehbarkeit mag beim Entschluss, eine Arbeit nicht in unzähligen Rahmen an der Wand, sondern im handlichen Buchformat an den Betrachter zu bringen, ebenfalls eine Rolle gespielt haben. Im selben Jahr, in dem die Arbeit entstand, schrieb Sol LeWitt in den "Paragraphs on Conceptual Art":

"Conceptual art doesn't really have much to do with mathematics, philosophy, or any other mental discipline. The mathematics used by most artists is simple arithmetic or simple number systems. The philosophy of the work is implicit in the work and it is not an illustration of any system of philosophy."³⁷⁸

Ein Grundsatz, an dem sich Darboven Zeit ihres Lebens orientierte und den sie vor allem in der Arbeit 1968 – 77. New York vorführte. Es ist anzunehmen, dass Darboven auch Max Bills Aufsatz "The Mathematical Approach in Contemporary Art" kannte, da sich ihr Hamburger Hochschullehrer Mavignier stark mit dem Werk des Bildhauers auseinandersetzte. Bill schrieb in seinem Text von 1949: "It is objected that art has nothing to do with mathematics."³⁷⁹

Der internationale Erfolg und die Anerkennung der Künstlerin wären auf die konsequente Haltung in ihren Arbeiten zurückzuführen, doch offensichtlich stieß Darboven im Laufe ihrer Karriere auf immer mehr Unverständnis gegenüber ihrem mathematischen System. In einem Interview von 1984 machte sie ihrem Unmut Luft und erkläre erneut ihre Denkweise:

"Die Behauptung, man verstände meine Arbeit nicht, ist unglaubwürdig und intolerant. Denn eins und eins ist zwei – und das kann meines Erachtens nun wirklich jeder begreifen. Meine Arbeit ist ja nicht unverständliche Datenverarbeitung im Sinn unseres Computerzeitalters, sondern sie fängt an mit 2=1,2. An diesem simplen mathematischen System hängen nun wirklich alle, ob wir uns nun ein Brot kaufen, oder ob die Wirkungskraft der Atombombe bemessen wird. Wenn das schon verweigert wird, indem man behauptet, das sei unverständlich, ist es wirklich verantwortungslos. Meine Formel 2=1,2 ist schließlich ein Protest gegen dieses allgemeine Rechensystem." 380

Die frühen Konstruktionen haben noch nicht das Maß an Komplexität erreicht, wie es die späteren Arbeiten Darbovens aufweisen. Hier kann man ihre Verwendung von Zahlen noch gut nachvollziehen. Beispielhaft wird dies an einem Blatt aus der Reihe der Kleinen Kons-

Für die Druckversion wurden jedoch knapp 50 Seiten der Originalvorlage eingespart. Einige Indizes und Jahrhundertrechnungen werden weggelassen; vgl. Bippus / Westheider (2002), S. 26.

378 LeWitt (1967), S. 214.

Max Bill, 1949: "The Mathematical Approach in Contemporary Art", in: Stiles / Selz (1996), S. 74 – 77, hier S. 75.

108

380 Hanne Darboven im Interview mit Amine Haase (1984), S. 48.

truktion (vgl. Abb. 33 und Detail in Abb. 39).381 Darboven ging hier von den Tagesdaten des 4. August 1968 aus, schrieb diese auf ihre gewohnte Weise auf das Blatt - 4868 - rechnete die Quersumme aus und kam auf das Ergebnis von 26. Statt aber von der Quersumme ausgehend weitere Berechnungen aufzustellen, beließ die Künstlerin es zu diesem Zeitpunkt ihres Schaffens bei der einfachen Rechnung und versuchte, sich dem Datum auf eine andere, nämlich mathematisch-visuelle Weise zu nähern. Sie zeichnete auf dem querformatigen Blatt in gleichmäßiger Anordnung vier regelmäßige Raster mit jeweils vier Positionen auf der Horizontal- und Vertikalachse, sodass vier Tabellen mit je 16 Kästchen entstanden, die sie durch freihändig gezeichnete Trennungsstriche abteilte. In der ersten Tabelle sind, und so ist es auch in einer kleinen Erläuterung an der Seite beschrieben, die Positionszahlen eins bis vier von rechts nach links und von oben nach unten platziert, mit der eins beginnend. Gefüllt wird die Tabelle nun mit Zahlenreihen aus dem oben beschriebenen Datum, wobei Darboven mit der gegebenen Positionierung, nämlich 4868, beginnt und dann in beide Richtungen der Tabelle die Position der Zahlen um jeweils eine Stelle verschiebt. So ergeben sich 4 x 4, also 16 Möglichkeiten, die sich aufgrund der Einhaltung der Reihenfolge de facto nur in wiederum vier Varianten unterscheiden. Jede Kombinationsmöglichkeit wird viermal in ein Kästchen geschrieben. In den folgenden drei Tabellen werden die Positionen ebenfalls um eine Stelle verschoben, so beginnt die zweite Tabelle mit der zweiten Position, also der Zahl acht, die dritte mit Position drei, also sechs usw.

Etwa zur selben Zeit kam Mel Bochner zu einer ähnlich konstruktiven Verwendung von Zahlen in seinen Arbeiten. 4 Orthogonal Squares/Order 5 von 1966 (Abb. 40) zeigt in der Mitte des quadratischen, karierten Blattes ein großes, mit dem Lineal gezeichnetes Quadrat, das wiederum in vier kleine Quadrate unterteilt ist. Diese sind, der Kästchenstruktur des karierten Papieres folgend, gerastert und mit jeweils einer Zahl beschriftet. Da Bochner von den Zahlen null bis vier ausgeht, bilden die Unterquadrate ein Raster von 5 x 5, also 25 Kästchen. Die Anordnung der Zahlen variiert, ähnlich wie bei Darboven in der Positionierung, jedoch nicht in der Reihenfolge, sodass Bochner fünf unterschiedliche Möglichkeiten ausarbeitet. In jedem der Unterquadrate ist die erste Reihe identisch. Ab der zweiten Reihe unterscheiden sich die beginnenden Zahlen mit einer jeweiligen Verschiebung um eins pro Kasten.

Beim Vergleich dieser beiden Arbeiten ist festzustellen, dass beide Künstler, ohne Kenntnis von der Arbeit des anderen gehabt zu haben, auf eine sehr verwandte Bildlösung kamen.³⁸² Beide benutzen Zahlen allerdings nicht im mathematischen Sinne, sondern viel-

⁸¹ *Kleine Konstruktion* (1966 – 1968), Bleistift, Tinte Kugelschreiber auf verschiedenen Papieren in verschiedenen Größen, hier 29 x 42 cm also DIN A3 im Querformat.

¹⁹⁶⁶ kam Darboven gerade in New York an. Sie erwähnt eine frühe Begegnung mit Bochner in ihren Briefen nach Hause. Bochner hatte bis zu diesem Zeitpunkt auch keine seiner Arbeiten ausgestellt. Bei der von ihm initiierten Gruppenausstellung Working Drawings (1966) zeigte er ebenfalls eine auf Zahlen basierende Arbeit (vgl. Abb. 17), die jedoch nicht mit der hier genannten vergleichbar ist; vgl. Kapitel 2.3 Conceptual Art und serielle Systeme.

mehr als Platzhalter zur Visualisierung eines bestimmten Systems. Es ist die allgemeine Konvention der Zahlen, auf die beide zurückgreifen. Jedes weitere System könnte eine ähnliche Rolle einnehmen.³⁸³ Der Gebrauch von Zahlen ist, obwohl hier zwei relativ einfache Beispiele ausgewählt wurden, für den Betrachter nur nachvollziehbar, wenn dieser sich auf die Zahlenreihen einlässt und sie sich logisch herleitet. Darbovens Blatt unterscheidet sich jedoch nicht nur formal aufgrund seiner skizzenhaften Erscheinungsweise,³⁸⁴ sondern auch in dieser Nachvollziehbarkeit von Bochners Zeichnung. Darbovens einmal gesetztes System wird dem Betrachter dargelegt und konsequent verfolgt. Will man ihre Arbeitsweise nachvollziehen, so gibt es keine Unstimmigkeiten oder willkürlichen Positionen. Man kann sie "ohne Wissen um die Systematik rein ästhetisch aufnehmen. Sie sind dennoch auch lesbar", wie Johannes Cladders im Katalog zu Darbovens erster Museumsausstellung 1968 feststellte.385 Bei Bochner ist zum einen die Zeichnung akkurat in der Ausführung, die Zahlen ähneln in ihrer gleichmäßigen Schreibweise nahezu einer Typographie, zum anderen jedoch ist das angewandte System nicht erläutert und der Betrachter aufgefordert, das Zahlenreihensystem selbst zu erkennen.³⁸⁶ Karin von Maur schreibt über die Verwendung von Zahlen in den siebziger Jahren:

"Nicht Aleatorik, sondern rationale Systematik beherrschen die Kunstszene der siebziger Jahre im Rahmen der Concept Art, der Minimal Art und 'Art and Language'. In diesem Kontext […] sind Zahlen elementare Bausteine, nicht nur der seriellen Arithmisierung des Bildes, sondern vor allem der Indexbildung zur Codierung und Decodierung tautologischer Selbstreflexionen. Was vorherrscht, ist eine Entsinnlichung, Textualisierung und Zerebralisierung der Kunst, die sich philosophischer Analysen und semiotischer Methoden bedient und eine Metasprache konstituiert, die den gleichzeitigen Prozessen in der Wissenschaft, die sich von dem Dialog mit der Natur ablöst und zur reinen Mathematisierung übergeht, entspricht."³⁸⁷

In verschiedenen Herangehensweisen und Rechenwegen baute Darboven sich während ihres New York-Aufenthalts eine Basis an modellhaften Rechnungen, Konstruktionen und Zahlenfolgen auf, die sie "Vokabular" nannte und von da an immer wieder in unterschiedlichen Versionen für ihre Kunst verwendete: "[...] mein Vokabular ist so einfach – einerseits – so kompliziert andererseits. Meine es ist ganz schön zu beherrschen – ja bete es immer wieder durch – eine aufregende Monotonie!"388 Dies bestätigt obendrein die bereits paraphrasierte Interpretation von Lucy Lippard, dass die Künstlerin ausführendes Medium sei

Beide Künstler kommen zum Beispiel auch unmittelbar an diese Arbeiten anschließend auf die Idee, Zahlen durch Buchstaben zu ersetzen.

384 Vgl. Kapitel 2.2 Skizzen – Entwürfe – Konstruktionen.

385 Cladders (1969), unpaginiert.

Mel Bochners Zahlenreihen erinnern in ihrer Systematik an Intelligenztests, bei denen die Probanden eine Zahlenreihe weiterführen sollen. Ob und inwieweit Bochner sich davon hat inspirieren lassen, ist jedoch unklar.

387 von Maur (1997), S. XXI.

Darboven (1997), Brief vom 16. November 1966. Ein weiterer Beleg für die vorbereitende Tätigkeit in New York findet sich bei Haase (1984, S. 48), der Darboven wie folgt zitiert: "Weil ich aus dem Zahlen schreiben eine Tugend gemacht habe. Und die habe ich dann auch mehr oder minder verteidigt. Das ist meine Arbeit geworden. Ich gebe zu, dass ich keine andere Arbeit tue und auch nicht tun könnte."

110

und sich ihrem System unterordne.³⁸⁹ Allerdings, ist der Aussage von Lippard, dass diese Tatsache auch ein Fehlen von eigener Ästhetik impliziere, zu widersprechen. Zum einen hat ein nachvollziehbares System, in seiner Einfachheit oder eben Komplexität eine eigene Ästhetik, zum anderen ist es die Entscheidung der Künstlerin, welche visuelle Ausarbeitung und somit eben auch welchen ästhetischen Impetus sie der Arbeit gibt. Im Vergleich mit Bochner ist zudem noch die Unmittelbarkeit von Darbovens Arbeiten, die sich in skizzenhaften Strichen, durchgestrichenen Zahlen und Korrekturen zeigt, hervorzuheben, denen ästhetische Züge eigen sind.

Zu der ästhetischen kommt auch noch die allegorische Komponente in Darbovens Kunst, die vor allem Craig Owens in seinem Aufsatz "The Allegorical Impulse: Toward a Theory of Postmodernism" den Arbeiten mit mathematischen Zahlenreihen zusprach.³⁹⁰ Er schrieb, auf Walter Benjamin und Angus Fletcher verweisend:

"[I]t is the ,common practice' of allegory to pile up fragments ceaselessly, without any strict idea of a goal. This method of construction led Angus Fletcher to liken allegorical structure to obsessional neurosis, and the obsessiveness of the works of Sol LeWitt, say, or Hanne Darboven suggests that they too may fall within the compass of the allegorical. Here we encounter yet a third link between allegory and contemporary art: in strategies of accumulation, the paratactic work composed by the simple placement of ,one thing after another' [...]. One paradigm for the allegorical work is [thus] the mathematical progression."³⁹¹

Die Verwendung von Zahlen, ob im mathematischen Sinne in Form von Rechenarten und -mustern, im expliziten Sinne als Zeichensystem oder als Darstellung von Zeit mittels Berechnung von Quersummen aus Tages-, Monats- und Jahresdaten, war für Darboven eine Möglichkeit, den sich erweiternden Kunstbegriff visuell zu erschließen. Dadurch konnten in den Einzelaspekten Parallelen zu ähnlich arbeitenden Künstlern in ihrem Umfeld gezogen werden.³⁹² Doch die Ausprägung der verschiedenen Darstellungsformen, die alle im weitesten Sinne auf mathematischen Prinzipien beruhen und sich der Mathematik bedienen, in so viele unterschiedliche Facetten in dem relativ kurzen Zeitraum zwischen 1966 und 1968, ist bei Darboven beachtenswert und bildet ein Alleinstellungsmerkmal. Im Vergleich zu ihren Zeitgenossen entwickelte Darboven in dieser Zeit ein System, dem sie ihr Leben lang treu bleiben konnte und sollte, was an der Komplexität sowohl im inhaltlichen als auch im arbeitsintensiven Sinne lag. Durch kleinere Veränderungen der Parameter, durch eine anders gewählte Periode oder grafische Darstellung, konnten so unzählige Werke unterschiedlicher Ausprägung entstehen. In ihrer New York-Zeit beließ sie es meist bei der Anfertigung der Indexblätter, also der rechnerischen Vorgaben. Die Ausführung unternahm sie dann zu einem späteren Zeitpunkt.

- 389 Vgl. Lippard (1973).
- 390 Owens (1980).
- 391 Ebd., S. 72.
- 392 Vgl. Kapitel 2.3 Conceptual Art und serielle Systeme.

2.5 Wort und Schrift als Kunstform

"Die Schrift ist der unbestimmte, unheimliche, unfixierbare Ort, wohin unser Subjekt entflieht, das Schwarzweiß, in dem sich jede Identität aufzulösen beginnt, angefangen mit derjenigen des schreibenden Körpers."

Roland Barthes, 1968 393

Noch bevor Darboven die aus Hamburg mitgebrachten künstlerischen Vorlagen in ihrem New Yorker Domizil auspackte, schrieb sie zahlreiche Briefe an ihre Familie. Die große Anzahl und die Art und Weise der Briefe von Darboven ist außerordentlich: In den ersten zwei Jahren ihres New York-Aufenthalts waren es ca. 650 Briefseiten an ihre Familie in Harburg (vgl. Abb. 41).³⁹⁴

"In fast jedem ihrer Briefe erwähnt sie ein Buch, das sie gerade liest, oder einen Autor, mit dem sie einen, sehr schönen Tag 'verbringt'. Schon damals [unterstrich] sie sich Sätze und ganze Buchkapitel, um sie dann teilweise in ihren Briefen zu zitieren. Ein Verfahren, das sie in ihren späteren Arbeiten regelmäßig [anwendete] [...]."³⁹⁵

Die handschriftliche Wiedergabe ihrer Gedanken, die sukzessive Abfolge an Begebenheiten, die teilweise nur skizzierten und nicht weiter ausformulierten Ideen und Gedanken, all das sollte Darbovens künstlerische Arbeit im Folgenden prägen und begleiten, wenn nicht sogar anstoßen.³⁹⁶ Parallel zu den nahezu täglich geschriebenen Briefen, die in ihrer Intensität

112

Libe Alle!

Sehr habe ich mich yfrent, elags Thr man entlich meine Brije bekennten und entlich uneine Brije bekennten echelter, wenn etwier eintreffen wird! Leiber Papay vinten Jenek pin Deine och konten Jank elafir. Er kennten ich treißen wird! Leiber Papay vinten Jenek pin Deine och konten Jenek eintreffen wird! Leiber Papay vinten Jenek ling mich pennt eiber vollen Deine Brijf that i kenn aus treetbeut Dich und allem Drann und Dran erinnest worden Deine Brijf that i kenn aus pluchen Teg. Dir ough virten Jenek Nung oberch Drine Zeitungsomsschnifte bin ich witeer zut informeiert von so auf dem kunst mankt door pressien! Anch dan hat unch au virter erinnest. Ellen Deurk und für Prinnen Brij. En auch tr. Berjer Deurk für Ihren brig.

Mit Karin habe ich men gefenn abend une verstel Ital, kelout Er war zehr her wir wir karin habe ich und geben der den wirden abend wir karin habe ich und geben zehr her wir karin habe ich und sein und herdeg abend wir karin tud kommenden Mordeg abend wir karin tud kommenden Mordeg abend wir karin tud kenn wir und sehr zuch verstanden.

Mit geht er nach wir vor zut. Jeh ertebe stände, mach behau wir un. Pregorwar

Ich Jestery warper wie schou carpebindest, in kraukenheurswer! Schritekeresseech. Du litterschriebe ring huir petoch sehr groß. Hrun wud Reich; das sind zwar Bepriffe. Es ist foost grauseun, solche vorzialen huserschriebe zu schru. Nachwittegs haben wir elawu Mr. Sey, den Bekannten von Marij uin bosucht. Eine fitziger, zentreiten Knabe, der eine bederei wirt afrikauinhen Plantiken besitzt, selbst etwan schöpforich fähij ist und auch samuntt. Will wenne Sachen sehen. Muwegenen wir hun woch eloch ent Ende bez. Referg nächster Woche kommun. Worte is jedoch auf jeden Fall ertahren. Nachwitteger mit ur a vount witer in kankenhauses. Vach einen kurnen Peuse in ennen toffeschop keben wir Kann ehn wohntung von H. Weck aufgesicht (Habe von ihre bereits jesch nieben in beschrieben) Jest war er heiber sicht auswirteffen. Sind dann racht erchöpft ins Hotel zurich, jagenen und im Bett jegengen. Heiner untsigen habse ich danne Versucht, hack auswerufen. Hatte jedoch jerach ders Haus renfessen, Einer Mühren habse ich danne aber treiter Achrese Halphonnunner jegben. Bin danne (Willer vorunttage wirder in beiten gum-

Abb. 41: Hanne Darboven: Briefseite aus Darboven (1997), unpaginiert, Brief vom 19. April 1966, Foto: Anke Napp. © Hanne Darboven Stiftung, Hamburg / VG Bild-Kunst, Bonn 2018.

und Ausführlichkeit Tagebucheintragungen ähneln, notierte Darboven täglich in ihren Taschenkalender. Diese bis zu ihrem Tod praktizierte Regelmäßigkeit fing mit der Ausschiffung aus Hamburg nach New York 1966 an.³⁹⁷ Sie begann, ihren Tagesablauf zu strukturieren und zu organisieren, indem sie Termine eintrug, Notizen und Anmerkungen machte, aber auch nachträglich ihre Tätigkeiten erfasste, indem sie Begebenheiten wiedergab und Termine anschließend mit Kommentaren versah (vgl. Abb. 42). Interessant ist, dass der Taschenkalender immer dann Lücken aufweist, wenn sich die Künstlerin nicht in New York aufhielt. John Grande fasste zusammen: "This highly self-referential form of art became, for her, a necessity that gave her own daily life a balance through it's working structure and method. "398 Grande bezeichnet hier die täglichen Kalendereintragungen bereits als Kunst, eine anachronistische Feststellung, da die Vermischung von Alltäglichem und Kunst zu diesem Zeitpunkt von der Künstlerin noch nicht beabsichtigt war, während es später auf intendierte Weise nicht mehr klar voneinander zu trennen sein wird. Der Erzählfluss der frühen Briefe blieb mit den häufigeren Ausstellungseinladungen aus, denn die vielen Ereignisse und Verabredungen führten sie zu einem regelrechten Telegrammstil (vgl. Abb. 43). Parallel dazu gewann die Handschrift an Charakter und Breite. Die Regelmäßigkeit der runden Schreibbewegungen ent-

113

Technik dar, mit der eine Künstleridentität entworfen wird.

³⁹³ Barthes (2000), S. 185.

Darbovens Mutter hat 1997 die Briefe in einem Buch zusammengefasst, vgl. Darboven (1997).

Keller (1991), S. 91. In einem Brief vom 31. Oktober 1966 zum Beispiel beschreibt Darboven ihren Eltern, dass sie gerade Berthold Brecht liest, zitiert ihn und wendet die darin gewonnenen Erkenntnisse auf ihr eigenes Leben an. Vgl. Darboven (1997).

Petra Lange-Berndt und Dietmar Rübel schreiben im Vorwort zu Hanne Darboven: Korrespondenz. Briefe 1967-1975, über Darbovens Briefe im Verhältnis zu ihrem Werk, Rübel / Lange-Berndt / Liebelt (2015), S. 9 – 14, hier S. 10: "Die Briefe sind vielschichtig, sie stellen ein künstlerisches Verfahren und zugleich die mediale

³⁹⁷ Vgl. Darboven (1966 – 2009).

³⁹⁸ Grande (1991), S. 30.

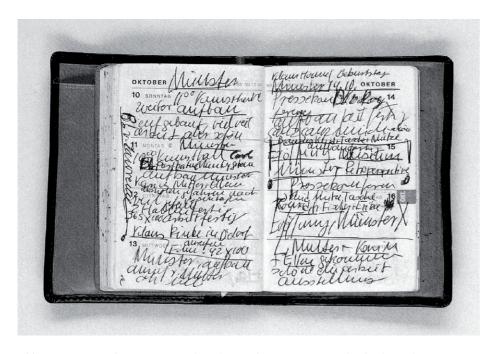


Abb. 42: Hanne Darboven: *Existenz* (1989) Detail, in: Bippus / Westheider (2002a), S. 24, Foto: Sabine Ahlbrand-Dornseif und Rudolf Wakonigg, Westfälisches Landesmuseum Münster. © Hanne Darboven Stiftung, Hamburg / VG Bild-Kunst, Bonn 2018.

der noße Rie, dir Hoffmung:

wir heunig, wir erner soust
weiter snehen, auf war, wach
weiser snehen, auf war, wach
weiser snehen, auf war, wach
weiser stehn auf. Enstand
soute kein auf. Enstand
soute kein auf. Enstand
stehn ein sich selbst verwritt, ihr Alfeminkrif
sich verallemeiner und souit
algemein wirt, eben das all,
tlotwardige so ware wir jeder
nunch eins Notwardig het
etwas ißt und schläft. Der
so, turnahmeruntand felsch
vertandigten werden, Aber
ich vertan turch schou wider,
fachsimpelei— ther lung
beichiche keise! (ehi Kosten dieffen
zeschäft, abzuschriben sein,
p. S. G., eine crundelle lifertachtung bei Zusennich

Zu Euch!— II 3-12-89
Libe Mutti, Deurk für Leimun
Den Krönen Brif, z hib von
Din. so auch Din, Ellen, Lücinen Deurk, Nun, werchen berchun
Din Schriben, Lübe Mutti,
Luine, Sountapbrieße Die
Zeit brojeht, werde aun 15.12.
elbfligen, ten 14.12. geht eine
Mochann (ja, schreebliche
Auschruchsweise, eloch er nind
winkliche Marchineldeni
Flyzerge) nerch Diss elder, Doch,
füncht, er wäre falsch, winte
his prostanden werden. Komme
Den Strombenden werden. Komme
Den Strombenden werden.

Komme
Den Gennen den gebert.

(schrieb von ihr, von unir wird
in ale Vernen den den genen werden
Reproclubtion im He zuhum
Den Frebrusen ", eine
Reproclubtion im He zuhum
Swiften poprochun, zu werchen
unir, entsprachun, zu werchen
unir, entsprachun, zu werchen

Abb. 43: Hanne Darboven: Briefseite aus Darboven (1997), unpaginiert, Brief vom 03. Dezember 1968, Foto: Anke Napp. © Hanne Darboven Stiftung, Hamburg / VG Bild-Kunst, Bonn 2018.

114

wickelte sich bereits zu einem unverkennbaren Merkmal ihrer Handschrift.³⁹⁹

Erst 1989 machte Darboven diese sehr persönliche und als solche auch eher kunstfremde Darstellungsform des Kalenderblattes zu einem ihrer Kunstwerke (vgl. Abb. 44).400 Die Arbeit Existenz von 1989 besteht aus 2 261 Blättern, es sind fotografische Aufnahmen der Kalenderdoppelseiten der Jahre 1966 bis 1988. Darboven ließ dafür alle Seiten, auch diejenigen, die nicht von ihr beschriftet waren, wie zum Beispiel Seiten mit Landkarten, Postleitzahlen, Schulferien usw., und die Papiere, die sie im Laufe der Jahre zusätzlich in den Taschenkalendern gesammelt hatte, in immer derselben Art und Weise fotografieren, in DIN A4 Format abziehen und in einheitliche Rahmen einfassen.401 Diese wurden dann unter anderem im Galerieraum von Paul Maenz in bis zu zehnreihiger Hängung präsentiert. 402 Die Entscheidung Darbovens, ihr persönliches Leben auf diese unmittelbare Art zur Kunst zu machen, war ein konsequenter Schritt, der sich seit den ersten konstruktiven Arbeiten, die sie in New York begann, andeutete und immer weiter von ihr vorangetrieben wurde. In den über 20 Jahren der Entwicklung, die es bis zur Ausstellung der Arbeit Existenz bedurfte, spielten die allgemeine Kunstauffassung und damit der sich wandelnde Kunstbegriff, aber vor allem auch die Verwendung von Wort und Schrift in der Kunst im Allgemeinen und bei Darboven im Besondern eine entscheidende Rolle, wie im Folgenden gezeigt wird. 403

Darboven hatte bereits zu Beginn ihrer künstlerischen Ausbildung ein besonderes Interesse an Schrift und machte diese allmählich zum Medium ihrer Kunst. Von der frühen schulischen Auseinandersetzung mit der Typographie (vgl. Abb. 45), über die Versuche, Schrift und Bild zu verbinden, bis hin zu den Zeichnungen, die aus monotonen Schriftreihen bestanden, und die sie nach dem Aufenthalt in den USA anfertigte (vgl. Abb. 29), erkennt man die zunehmende Selbstständigkeit der Verwendung von Schrift in ihrem Werk. Zunächst war es das markante Schriftbild, das sie ausarbeitete. An diesem Punkt ist die Schrift oder das geschriebene Wort eher das Material als das Medium. Des Weiteren kommentierte und strukturierte Darboven ihre Arbeiten auf der Rückseite mittels der Schrift (vgl. Abb. 9). Hier wurde die Schrift funktionalisiert und bekam dadurch einen zunehmend medialen Charakter. Während die Vorderseiten noch farbig gestaltet und mit Pinsel gearbeitet waren, wurde das Schwarzweiß der Schrift auf der Rückseite zu der Verweisebene der Zeichen im Allgemeinen. Ortrud Westheider stellt fest, dass sich bereits im Umgang mit der Rohrfeder, den Darboven in der Klasse von Willem Grimm an der HfbK erlernte, eine gewisse Affinität

³⁹⁹ Vgl. Keller (1991), S. 91.

⁴⁰⁰ Dies geschah lange Zeit nachdem sie die Berechnung von Tagesdaten zur bevorzugten Systematik in ihrer Kunst machte.

Existenz (1989), Fotos und Tusche auf Papier, 2 261 Blätter. Je 29,7 x 21 cm. Vgl. de Vries (1991), S. 201. Eine gute Beschreibung der Arbeit liefert auch Bippus / Westheider (2002a), S. 23 – 24.

Die erste Ausstellung der Arbeit fand vom 16. September bis zum 4. Oktober 1989 unter dem Titel *Hanne Darboven, Existenz* in der Paul Maenz Galerie in Köln statt.

Bereits 1997 beschäftigte sich Elke Bippus in ihrer unveröffentlichten Magisterarbeit mit dem Thema "Bild und Schrift bei Hanne Darboven". Allerdings behandelt Bippus Arbeit Schrift vornehmlich in Abgrenzung zum Bild, ohne sich mit dem Phänomen der Schrift selbst intensiv auseinanderzusetzen; vgl. Bippus (1997).



Abb. 44: Hanne Darboven: *Existenz*, Fotos und Tusche auf Papier, 2 261 Blätter, je 29,7 x 21 cm (1989), Ausstellungsansicht Galerie Paul Maenz, Köln, in: de Vries (1991), S. 203, Foto: Bernhard Schaub, Archiv Paul Maenz. © Hanne Darboven Stiftung, Hamburg / VG Bild-Kunst, Bonn 2018.



Abb. 45: Hanne Darboven: Arbeit aus Darbovens Schulzeit, Größe unbekannt (undatiert, zwischen 1952 – 1962), Hamburger Kunsthalle, in: Ausst.-Kat Darboven (1999 / 2000), S. 31, Foto: Elke Walford.

© Hanne Darboven Stiftung, Hamburg / VG Bild-Kunst, Bonn 2018.

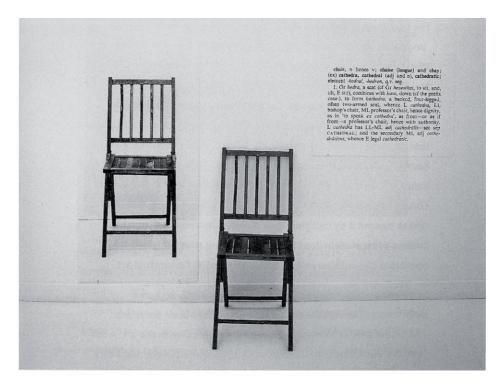


Abb. 46: Joseph Kosuth: *One and Three Chairs*, hölzerner Klappstuhl (82 x 37,5 x 53 cm), aufgezogene Fotografie des Klappstuhls (91,5 x 61,1 cm), aufgezogene fotografische Kopie eines Lexikoneintrags (61 x 61,3 cm), Masse variieren (1965), Besitz: o. A., in: Kotz (2007), S. 183, Foto: Sean Kelly Gallery, New York. © VG Bild-Kunst, Bonn 2018.

zur Schrift oder besser einem Schriftbild nachweisen lässt.⁴⁰⁴ Nachdem Darboven dann die Farbigkeit in ihren Arbeiten gänzlich vernachlässigte, sich dann noch von den Konstruktionen und geometrischen Zeichnungen entfernte, kristallisierten sich die Schrift und die Zahl als einziges Medium ihrer Kunst heraus. In ihren frühen Arbeiten war es fast durchgehend ihre persönliche Handschrift, die Darboven einsetzte. In den Briefen an ihre Eltern kann man die Veränderung ihrer Handschrift gut beobachten: zunächst schreibt Darboven ordentlich, leserlich mit ausgeglichenem Linienverlauf. Später wird das Schriftbild nicht nur breiter und schneller, und dadurch auch schwerer lesbar, sondern auch durch diverse Ergänzungen und Durchstreichungen und die Verwendung von immer mehr Gedankenstrichen weniger homogen und unregelmäßig. Vergleicht man eine Briefseite von 1966 und eine von 1968 (Abb. 41 und 43) lässt sich diese Entwicklung nachvollziehen. Während die Aufschriebe der frühen Jahre noch kontinuierlich mit sauberer kleinteiliger Schrift erfolgten, wird das Schriftbild danach immer größer, unordentlicher und die durch die Schnelligkeit entstehenden Fehler werden einfach durchgestrichen. In den Briefen nach Hause entwickelte Darboven das zum typischen Merkmal ihrer späteren

Vgl. Westheider (1999), S. 9. Westheider relativiert diese Aussage jedoch, indem sie auf die Einflüsse des *Informel* verweist, die die Rohrfeder-Arbeiten viel stärker aufweisen, als dass sie als Vorschau für die späteren Schrift-Arbeiten dienen könnten.



Abb. 47: Mel Bochner: *Portrait of Eva Hesse*, Tusche auf kariertem Papier, 22 cm im Durchmesser (1966), Besitz: o. A., in: Aust.-Kat. Art Institute of Chicago (2007), S. 20, Foto: o. A.

118

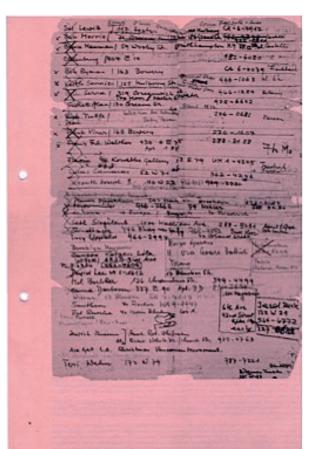


Abb. 48: Harald Szeemann: Erste Seite aus dem Ausst.-Kat. Kunsthalle Bern (1969), unpaginiert, Foto: Agata Klaus.

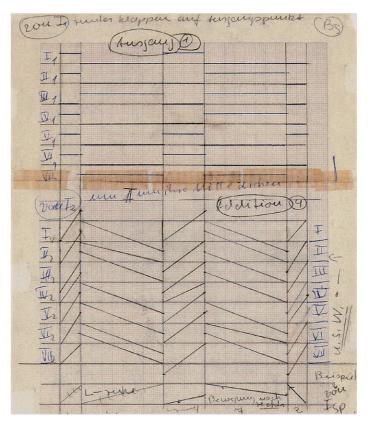


Abb. 49: Hanne Darboven: Kleine Konstruktion, Bleistift, Tinte, Kugelschreiber auf verschiedenen Papieren in verschiedenen Größen (1966 – 1968), Kunsthalle Hamburg, in: Ausst.-Kat. Darboven (1999 / 2000), S. 78, Foto: Elke Walford. © Hanne Darboven Stiftung, Hamburg / VG Bild-Kunst, Bonn 2018.

Arbeiten gewordene Schriftbild.⁴⁰⁵ Im Laufe der Zeit kam dann auch die Schreibmaschine zum Einsatz.

Die Entwicklung hin zur Schrift im Werk von Darboven ergab sich aus zwei Ansätzen: Zunächst, während ihrer Akademiezeit, als sie Farbnamen auf die Rückseiten der Skizzenblätter schrieb, wurde mit Hilfe der Schrift eine Imagination aufgerufen, die dem Kunstwerk eine weitere Bedeutungs- und Reflexionsebene verlieh. Dann, nachdem sie kurzfristig, zumindest in ihrer Kunst, die Schrift als Ausdruckmittel vernachlässigt hatte, kam zu der Zeichensprache der Zahlen diese Reflexionsebene hinzu – wobei die Zahlen auch durch Buchstaben austauschbar blieben. Hierin kann man den zweiten Ansatz erkennen: die Schrift wird als Zeichen eingesetzt. In eben dieser Zwischenphase, in der die Zahlen in den Vordergrund traten, schrieb sie, wie oben erwähnt, an der Darstellung ihres Privatlebens in ihren Briefen und dem Kalender. Dieser zweite Ansatz, die Verwendung der Schrift auf der Zeichenebene, etablierte sich schleichend in der Kunst Darbovens, maßgeblich aber während ihres New York-Aufenthalts. Allerdings war diese Entwicklung stark durch ihr Umfeld und die künstlerische Arbeit ihrer Zeitgenossen geprägt.

Mitte der fünfziger bis Ende der sechziger Jahre verstärkte sich die Beschäftigung mit

Lange-Berndt und Rübel sprechen in diesem Zusammenhang von Darbovens zentraler künstlerischer Praxis. Vgl. Lange-Berndt / Rübel (2015), S. 33f.: "In der Korrespondenz, so intim sie anmuten mag, geht es um Wiederholung, Vervielfältigung und das Kopieren vorgefundener Texte."
Vgl. Kapitel 2.4 Mathematik.

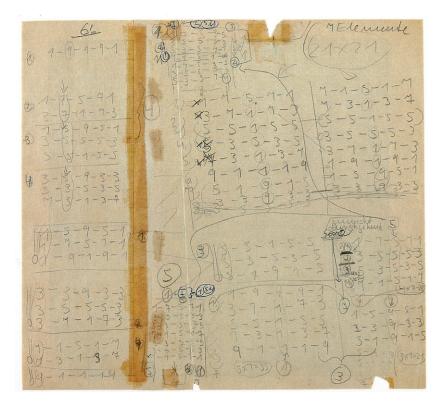


Abb. 50: Hanne Darboven: *Kleine Konstruktion*, Bleistift, Tinte, Kugelschreiber auf verschiedenen Papieren in verschiedenen Größen (1966 – 1968), Kunsthalle Hamburg, in: Ausst.-Kat. Darboven (1999 / 2000), S. 62, Foto: Elke Walford.
© Hanne Darboven Stiftung, Hamburg / VG Bild-Kunst, Bonn 2018.

dem Wort und der Schrift in der Kunst – verschiedene Positionen von John Cage über Joseph Kosuth bis Mel Bochner und der Gruppe *Art & Language* sind hier zu erwähnen. ⁴⁰⁷ Bereits 1965 stellte Joseph Kosuth *One And Three Chairs* (Abb. 46) aus, ⁴⁰⁸ eine Arbeit, die allgemein als Anfangspunkt der *Conceptual Art* fungiert und abgesehen von dem *Readymade* Stuhl auch noch dessen Fotografie und lexikalische Beschreibung umfasst. Schrift wird hier in den Kontext der Kunst eingebettet, allerdings als vergrößerte und fotokopierte Lexikonseite. Kosuth ging es um die verschiedenen Bedeutungsebenen des Objekts, das Medium der Schrift blieb hier auf die inhaltliche Bedeutung beschränkt. Ähnlich verhält es sich mit der frühen Werkreihe der *Portraits* von Mel Bochner (Abb. 47). Darin porträtierte Bochner einige seiner Künstlerkollegen mittels assoziativer Worte, die auf ein kariertes Blatt so angeordnet wurden, dass die Wortgefüge die äußeren Umrisslinien eines markanten Kunstwerkes des jeweils Portraitierten bildeten.

Ab Mitte der sechziger Jahre wurde die Verwendung von Sprache und Schrift in der Kunst sehr geläufig. Dass der Kurator Harald Szeemann im Ausstellungskatalog zu When Attitudes Become Form direkt nach seinem Vorwort zwei Seiten seines persönlichen Notizbuchs publizierte (Abb. 48), auf denen er Kontakte, Telefonnummern und Notizen zu den beteiligten Künstlern vermerkt, durchgestrichen und korrigiert hatte, dokumentiert

120

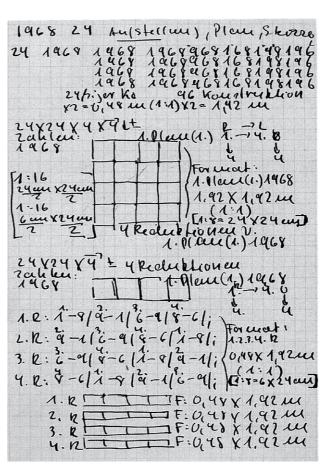


Abb. 51: Hanne Darboven: *Kleine Konstruktion*, Bleistift, Tinte, Kugelschreiber auf verschiedenen Papieren in verschiedenen Größen (1966 – 1968), Kunsthalle Hamburg, in: Ausst.-Kat. Darboven (1999 / 2000), S. 83, Foto: Elke Walford.

© Hanne Darboven Stiftung, Hamburg / VG Bild-Kunst, Bonn 2018.

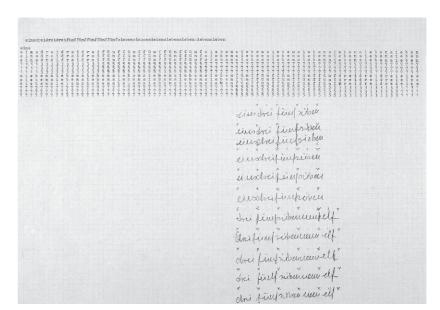


Abb. 52: Hanne Darboven: *Kleine Konstruktion*, Bleistift, Tinte, Kugelschreiber auf verschiedenen Papieren in verschiedenen Größen (1966 – 1968), Kunsthalle Hamburg, in: Ausst.-Kat. Darboven (1999 / 2000), S. 90, Foto: Elke Walford.

© Hanne Darboven Stiftung, Hamburg / VG Bild-Kunst, Bonn 2018.

Für eine eingehende Übersicht zur Entwicklung der Verwendung von Sprache, insbesondere in der *Conceptual Art*; vgl. Kotz (2007).

Joseph Kosuth, One And Three Chairs (1965), hölzerner Klappstuhl, 82 x 37,8 x 53 cm, aufgezogene Fotografie des Stuhls, 91,5 x 61,1 cm, aufgezogene fotografische Kopie eines Lexikoneintrages, 61 x 61,3 cm.

dieses verstärkte Interesse an Schrift, Notizen und Persönlichem und den Wunsch mit diesem an die Öffentlichkeit zu treten.⁴⁰⁹

In der neu gegründeten New Yorker Dependance der Galerie von Virginia Dwan fand 1967 die Ausstellung *Language to be Looked at and/or Things to be Read*, die gemeinhin auch als *Language I* betitelt wurde, statt.⁴¹⁰ Schon der nummerierte Titel deutet auf eine Kontinuität hin, die sich auf die folgenden vier Jahren erstrecken sollte, und die das Thema Sprache in der Kunst aktuell halten sollte. Ein Jahr später, 1968, wurde unter anderem auch Darboven zu *Language II* eingeladen.⁴¹¹

Die meisten Conceptual-Artists nutzten ihre Worte als Erklärungsinstrument, um ihre Ideen darzulegen, um Assoziationen beim Betrachter aufzurufen oder aber, wie bei Kosuth, um auf die semantischen Unterschiede und Gemeinsamkeiten zwischen Objekt und Sprache aufmerksam zu machen. Die Künstlergruppe Art & Language wiederum, der zeitweise auch Kosuth angehörte, stellte sich in den siebziger Jahren die Aufgabe, auf die Bedeutung der Sprache in der Kunst aufmerksam zu machen und den Fokus von nichtsprachlichen Arbeiten, wie Malerei und Skulptur auf komplett theoretische, sprachbasierte Kunst zu lenken.

In diesem künstlerischen Kontext entwickelte sich Darbovens Verwendung von Sprache und Worten jedoch zunächst als Randerscheinung in ihren Konstruktionen. Sie benannte ihre Rechenwege (Abb. 49), machte sich Notizen am Rande (vgl. Abb. 50), betitelte die Arbeiten oder deren Bestimmungsort direkt auf dem Papier (Abb. 51). Bereits in der Kleinen Konstruktion begann die Künstlerin jedoch, die Ergebnisse ihrer Rechnungen in "Zahlenworten" auszuschreiben (vgl. Abb. 52).⁴¹² Darboven führte hier eine weitere Darstellungsmöglichkeit von Zahlen und Zeit, also eine ergänzende semiotische Ebene, ein. Ähnlich wie bei den Rechnungen und deren verschiedenen Darstellungsformen,⁴¹³ verfuhr sie mit dem Ausschreiben der Zahlen und der Wiederholung des Wortes nach dem jeweiligen Zahlenwert.⁴¹⁴ Auffällig ist zudem, dass die Orthographie außer Acht gelassen wird und die "Zahlenworte" meist zusammenhängend ausgeschrieben werden. Nach ihrem New York-Aufenthalt entwickelte sie diese Verwendung weiter, und ihre Arbeiten wurden immer umfangreicher. Sie bekamen teilweise thematische Überbauten, und die Künstlerin arbeitete Zitate in ihre Werke ein – meist seitenlange Abschriebe aus Werken

122

HOMER

ERSTER GESANG

Ratahlufsder böttegdaf Calgoseus perlodus Paridar perfolgt, von Kalypparo Just Ogygia heinfalum Adum Ratah perfolgt, von Kalypparo Just Ogygia heinfalum Adum Lulum'rhalt, den Telenardus be-ventual vir ihun, in Reformud Sparta auch dem Valer nicht net semmigen um die schaften, in Reformud Sparta auch dem Valer nicht net ventungen um die Saladynahm Frierr aus dem Hater verst aber feine, krockt der erkenntal und Entschenschaft und Kalpter verst aber feinen, krockt.

Soge min, theo, dei Taken ober heiligen Troja Terköreung, Valer Metoden vor vert und sitet gebrut hat hen den dem Strick gesche med Frieden erdellet, sein Selh in Mendels auch verte verteicht, von eifrig er scholk, Dendelstung, Tome steund verteicht und des Februal verteichten, Tome verteichten aber det verteichten, Tome verteichten, Tome verteichten schlichten deut Regele des Industry heise deut Tog ohe Zweischkungth, Sage heinvon werch und ein werderstunden Schieken Zweischkungth, Sage heinvon werch und ein werderstunden Schieken untflehen, Mara allein, ohr zo hersteich verteichten und dem Meere. Ihn allein, ohr zo hersteich verteichten und dem Meere. Ihn allein, ohr zo hersteich verteichten und dem Meere. Ihn allein, ohr zo hersteich verteichten und dem Meere. Ihn allein, ohr zo hersteich vertein dem heit werderschen, takter den Alle und nicht zollender sich heit en den Schiegen und Freihende und bestellt und eine Stellen den Schiegen und Freihende und schiegen den Schiegen und Freihende dein und dem Kenten, Hersche die Stelle und ein Schlein den Schiegen und Freihende den Gerteichen der Schiegen des Schiegen und Freihende und dem Aufgebeit, Hersche die Verster den Underden und und kanfechte.

Jung vor den Helle und eine Schlieben der Schiegen des Schiegen der Schiegen und Freihen der Schiegen der

Abb. 53: Hanne Darboven: *Homer. Odyssee.* 1.-5. *Gesang*,
70 Blätter, Tusche auf Papier, 42 x 30 cm (1971),
Besitz: o. A., in: Ausst.-Kat. Darboven (2015), S. 181,
Foto: Hanne Darboven Stiftung / VG Bild Kunst.

© Hanne Darboven Stiftung, Hamburg /
VG Bild-Kunst, Bonn 2018.



Abb. 54: Susanne Liebelt: Hanne Darbovens Atelier in New York 1967, Besitz: Susanne Liebelt, in: Ausst.-Kat. Darboven (1999 / 2000), S. 12.

⁴⁰⁹ Vgl. Ausst.-Kat. Kunsthalle Bern (1969).

Language to be Looked at and/or Things to be Read, Dwan Gallery, New York, 03. bis 30. Juni 1967.

⁴¹¹ Language II, Dwan Gallery, New York, 25. Mai bis 22. Juni 1968. Teilgenommen haben unter anderem auch: Robert Indiana, Robert Morris, Dan Graham, Dan Flavin, Dennis Oppenheim, On Kawara, Lawrence Weiner, Carl Andre, Joseph Kosuth, Robert Rauschenberg, Michael Heizer, Robert Smithson, Ray Johnson, Sol LeWitt, Marcel Duchamp, James Lee Byars, Mel Bochner. Welche Arbeit von Darboven ausgestellt wurde, konnte im Nachhinein nicht mehr erschlossen werden.

Ernst Busche erwähnt diesen zutreffenden Neologismus in seiner Publikation zum ersten Mal; vgl. Busche (1997), S. 156.

Vgl. Kapitel 2.4 Mathematik.

⁴¹⁴ Zum Beispiel vierviervier.

Hanne Darboven

der Weltliteratur. Hier wird die Semiotik der Sprache scheinbar mit Semantik aufgeladen.⁴¹⁵ Vermutlich geschah dies als Reaktion auf den zunächst in englischer Sprache publizierten Aufsatz "The Death of the author" von Roland Barthes von 1967, der schrieb:⁴¹⁶

"Der Text ist ein Gewebe von Zitaten aus unzähligen Stätten der Kultur […]. [Der Schreiber kann] nur eine immer schon geschehene, niemals originelle Geste nachahmen. Seine einzige Macht besteht darin, die Schriften zu vermischen und sie miteinander zu konfrontieren, ohne sich jemals auf eine einzelne von ihnen zu stützen."⁴¹⁷

Dem hier postulierten "Tod des Autors" schien Darboven nachgehen zu wollen, indem sie ausschließlich Fremdtexte in ihr Werk einarbeitete. Ernst Busche weist die Arbeit *Homer, Odyssee, 1. – 5. Gesang* (Abb. 53) von 1971 als Darbovens erste Arbeit mit Textbausteinen aus; sie gab hier den Anfang von Homers Epos handschriftlich wieder. Die New Yorker Wohnung der Künstlerin erinnerte mehr an eine Schreibwerkstatt, als an ein Atelier. Alle Utensilien, die sie in Hamburg noch für ihr künstlerisches Schaffen benötigte, wurden plötzlich obsolet, und sie ließ sich einen Schreibtisch bauen, der von diesem Moment an ihr Arbeitsplatz werden und bleiben sollte (vgl. Abb. 54). Ob es Literatur war, die Darboven in ihrer Schreibwerkstatt anfertigte, ist jedoch – nicht nur nach Roland Barthes – fraglich.

"Wenn für Hanne Darbovens künstlerische Entwicklung immer wieder ihr Zusammentreffen mit Vertretern der Minimal Art – Sol LeWitt, Carl Andre – herausgestellt wird, so unterscheidet sich ihre Position von der phänomenologisch orientierten, eminent amerikanischen Kunstrichtungen gerade in dem Anliegen, Geschichte zu thematisieren. Es ist insofern nicht verwunderlich, dass – im Unterschied zu anderen Positionen der Konzeptkunst – Darbovens Werk mit Literatur und wissenschaftlicher Textproduktion vergleichbar wird: Sie gliedert ihre Textarbeiten in Vorwort, Hauptteil, Nachwort, zitiert mit An- und Abführstrichen oder verzeichnet die Quellen der Zitate."⁴²¹

- Liz Kotz erkennt diese Entwicklung ebenfalls bei Darbovens Zeitgenossen wie zum Beispiel Victor Burgin oder Douglas Huebler, Kotz (2007), S. 213: "[...] it traces a key shift from perceptual to semiotic models in Conceptual Art: in this shift to more information-based paradigms, the use of words moves from instruction, description and indexical record to a more conventional if so ambivalent status as caption." Enwezor (2015) schreibt dazu, S. 182: "Obwohl es fast nie an Inhalten fehlte, war Darbovens schriftstellerische Praxis in erster Linie eine ästhetische Form."
- Roland Barthes: "The Death of the Author", in: Aspen Magazin No. 5-6, Herbst-Winter 1967, ins Englische übersetzt von Richard Howard. Diese Ausgabe war die "Minimalism Issue" des Magazins. Aufgrund der aufwendigen Herstellung (Magazin inklusive Schallplatten), des immensen Umfangs und der Bekanntheit vieler weiterer Autoren des Magazins, ist anzunehmen, dass Darboven den Text damals gelesen hat. Ein Jahr später, 1968, wurde Barthes Text in seiner Originalsprache publiziert. Die deutsche Übersetzung von Matias Martinez erschien erst 2000 im Reclam Verlag.
- 417 Barthes (2000), S. 194.
- Auch Enwezor stellt die Verbindung von Darbovens Werkkonzeption zum Aufsatz von Barthes her; vgl. Enwezor (2015).
- Keller (1991), S. 92: "1973 findet Hanne Darboven im Zitieren vorgegebener 'fremder' Texte einen weiteren Ansatz, einen neuen Weg der Kommunikation." Vgl. auch Busche (1997), S. 157. In Darbovens weiterem Œuvre folgten Arbeiten, in denen sie zum Beispiel Goethe, Sartre, Döblin und Leibniz zitierte. Die Auswahl der literarischen Vorlagen spiegelt dabei die literarische Vorliebe der Künstlerin wider.
- Kathryn Choing machte eine ähnliche Feststellung zum Werk von On Kawara; vgl. Kathryn Choing: "Kawara on Kawara," in: October, Vol. 90, Herbst 1999, S. 50 75, hier S. 51f. Zur Wichtigkeit des Schreibtisches bei Darboven vgl. Kapitel 2.2 Skizzen Entwürfe Konstruktionen.
- 421 Bippus / Westheider (2002a), S. 14.

777777715555517777777 555553335555533355555 --FUNF DREI PONF DREI FÜNF 3 3 3 5 5 5 5 5 5 5 5 5 5 5 5 5 5 5 3 3 3 -- DREI PUNF PUNF PUNF DREI 177777777555557777771 -- SINS SIESEN PURP SIEBER SINS MADREI FÜMF PÜMP PÜMP DREI 3335555555555555555333 555553335555533355555 GEDICHT 21X21 Is 51mM 177777775555577777771 555553335555533355555 ==FUNF DREI FUNF DRSI FONF 17777777555557777777 --- SIESEN EINS PUNP EINS SIESEN 555553345555533355555 -- FUNF DEEL PUNF DEEL PUNF 3 3 3 5 5 5 5 5 5 5 5 5 5 5 5 5 5 5 3 3 3 **EINS SIESEN PUNP SIESEN EINS 177777775555577777771 3 3 3 5 5 5 5 5 5 5 5 5 5 5 5 5 5 3 3 3 -- DREI FUNF FUNF PUNF DREI -- FUNF DREI FUNF DREI FUNF 555553335555533355555 -60-

Abb. 55: Hanne Darboven: *Konstruktion New York*, Bleistift, Tinte, Kugelschreiber auf verschiedenen Papieren, 297 x 420 cm (1966 – 1968), Kunsthalle Hamburg, in: Ausst.-Kat. Darboven (1999 / 2000), S. 124, Foto: Elke Walford. © Hanne Darboven Stiftung, Hamburg / VG Bild-Kunst, Bonn 2018.



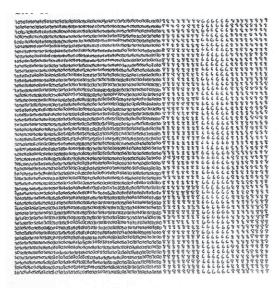
Abb. 56: Hanne Darboven: Blatt aus *Kinder dieser Welt*, Filzstift, Computerausdruck, Papier, Schulheft, jeweils 30 x 21 cm (1990 - 1996), in: Ausst.-Kat. Darboven (1997), S. 101, Foto: Volker Naumann, Franziska Adriani.

© Hanne Darboven Stiftung, Hamburg / VG Bild-Kunst, Bonn 2018.

Obwohl Bippus und Westheider Darbovens Arbeiten Wissenschaftlichkeit und Literarizität attestieren, handelt es sich bei ihren Arbeiten eben gerade nicht um Literatur. Es mutet als solche an, bei näherer Betrachtung, und darüber können auch die "alternativen Präsentationsformen"⁴²² nicht hinwegtäuschen, wird jedoch ausschließlich zitiert, ohne die Zitate historisch einzubetten, zu kommentieren oder mittels eigener Textpassagen zu ergänzen. So haben Darbovens Textstücke weder einen wissenschaftlichen, noch einen literarischen Mehrwert und dienen vielmehr einer fast schon meditativen Wiedergabe mittels handschriftlichen Abschreibens. Isabelle Graw bemerkt zudem, dass der Rückgriff auf die eigene Handschrift zum einen auf Darbovens Schulzeit rekurriert, vor allem, wenn es zum Abschreiben fremder Texte kam, und zum anderen für ihre Künstlerfreunde rückständig und zu subjektiv gewirkt haben müsse, ohne jedoch diese Spekulationen zu untermauern.⁴²³ Bevor es im späteren Werk zu einer eher dinghaften Verwendung der Sprache kam, machte Darboven, verglichen mit ihren Zeitgenossen, meist das genaue Gegenteil: Sie benutzte Worte für ihre Kunst, um nichts zu erklären. Sie schrieb, um zu schreiben, aber nicht, um

126

element?"



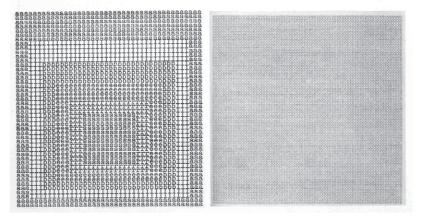


Abb. 57: Von Elke Bippus zusammengetragene, sogenannte "typographische Rechtecke", Arbeiten von Hanne Darboven (oben), Jiri Kolár (links) und Peter Roehr (rechts), in: Bippus (2003), unpaginiert, Foto: Agata Klaus.

zu lesen, geschweige denn, um gelesen zu werden. Darboven verwendete Worte nicht im üblichen Sinne, sie bediente sich der Schrift als Ausdrucksform auf der Zeichenebene. "[Sie schrieb] vielmehr ihr Schreiben mit: Schrift ist nicht reines Vermittlungsmedium, sondern tritt in ihrer Materialität in Erscheinung und macht gerade hierdurch den Prozess des Schreibens sichtbar."⁴²⁴ In diesem Schreiben handelt Darboven wiederum nach einem der von LeWitt für die *Conceptual Art* verordneten Prinzipien: "If words are used, and they proceed from ideas about art, then they are art and not literature."⁴²⁵ Nicht lange nach den ersten langen Zitaten, begann Darboven damit, die im Folgenden so markant gewordenen u-Linien zu Papier zu bringen.⁴²⁶ Diese Pseudoschrift ist das auf die Spitze getriebene Schreiben ohne Worte.

Bippus und Westheider verweisen auf die alternativen Präsentationsformen mittels Ordnern, Büchern oder ganzer Bibliotheken bei Darboven, vgl. Bippus / Westheider (2002a), S. 12. Schoofs (2012), S. 132, konstatiert bei Darbovens Ausstellungsprinzip der unzählbaren Seiten in Aktenordnern, zum Beispiel im Westfälischen Kunstverein 1971, eine Anlehnung an Mel Bochners Working Drawings-Ausstellung, mit dem Unterschied, dass es sich bei Darbovens Ausstellungsstücken immer um Originalblätter handelt, während Bochner Kopien ausstellte.

Vgl. Graw (1996), S. 253: "Did the other artists not feel her use of handwriting to be a subjective, retrograde

Bippus / Westheider (2002a), S. 11f.

⁴²⁵ LeWitt (1978), S. 168.

Zum ersten mal in dem Künstlerbuch Darboven (1973).

"Denn anders als das zwar stets mögliche, meist jedoch mit einer besonderen Anstrengung verbundene Sehen einer lesbaren Schrift als Bild, verweigern unlesbare Schriften den Blick von vorne herein, den Durchgang durch die Buchstaben hindurch zur Sinnebene und binden ihn an die gestaltete Oberfläche,"

so Andrea Pollaschek.⁴²⁷ Nach Jacques Derridas Definition sind die von Darboven verwendeten Zeichen auch keine Schrift mehr, da sie die Hauptfunktion der Schrift, nämlich ihre Lesbarkeit, nicht erfüllen.⁴²⁸ Die asemische Schreibweise, die sich dann noch in der "wortlosen Schrift"⁴²⁹ der u-Linien potenzierte, kann, auf Liz Kotz's "language as object"⁴³⁰ rekurrierend, als "Schrift als Objekt" bezeichnet werden.

Doch auch wenn Darboven nicht mit der Hand schrieb, sondern eine Schreibmaschine benutzte, haftete den Arbeiten etwas Objekthaftes an. Bereits bei der mehrfach bemühten Konstruktion New York von 1966 / 1967 experimentierte Darboven mit der Schreibmaschine, um ihre neu entwickelten Rechnungen auf immer unterschiedliche Weisen darzustellen (Abb. 55). Hier schrieb sie das Gedicht mit dem Titel Einundzwanzig mal Einundzwanzig in verschiedenen Variationen mit Hilfe der Schreibmaschine auf ein DIN A3 Blatt. Sowohl Zahlen als auch "Zahlenworte" werden in unterschiedlichen Weisen aufgeschrieben. Dies ist eine Methode, die Darboven auch handschriftlich anwendete, doch durch die Schreibmaschinenschrift bekam die Arbeit eine besondere Blockhaftigkeit. Bis in ihr Spätwerk hinein haben die Arbeiten, die von Darboven mit der Schreibmaschine geschrieben wurden, diese Blockhaftigkeit behalten (vgl. Abb. 56). Dies ist nicht so sehr durch die Materialität und Bildhaftigkeit geleitet, wie noch bei ähnlich arbeitenden Künstlern, die Bippus unter der Kategorie "typografische Rechtecke" zusammenfasst (Abb. 57), sondern vielmehr durch die "Systematik des dargestellten Buchstaben- und Zahlengedichts"⁴³¹.

Die Schreibmaschine erleichtert zudem die Möglichkeit, die eigenen Schreibarbeiten von einer anderen Person ausführen zu lassen. Dieser Umstand war für die junge Künstlerin am Anfang ihrer Karriere sicherlich nicht der Grund, eine Schreibmaschine zu verwenden, erleichterte ihr aber im Nachhinein das Engagieren einer Schreiberin. Bereits seit 1972, also kurz nach ihrem New York-Aufenthalt, beschäftigte Darboven eine Schreiberin für ihre Arbeiten, und zwar nicht nur, um mittels der Schreibmaschine Texte abzutippen, sondern – und das stellt die Authentizität der Autorenschaft einer Künstlerin, die für ihre handgeschriebenen Aufzeichnungen Bekanntheit erlangte, in Frage – um teilweise, nach

128

Aneignung der markanten Handschrift Darbovens, handschriftliche Textarbeiten auszuführen. Durch die Tatsache der Existenz einer externen Schreiberin wird das Argument der Literarizität ein weiteres Mal entkräftet, die Frage nach der ausführenden Hand wurde bereits in LeWitts "Paragraphs on Conceptual Art" beantwortet: "[...] When an artist uses a conceptual form of art, it means that all of the planning and decisions are made beforehand and the execution is a perfunctory affair."⁴³² Autorschaft ist also nur in der Ideengebung geltend zu machen, selbst, wenn in der Ausführung eine Handschrift imitiert wird. So setzte Darboven die von LeWitt aufgestellten Maßgaben der *Conceptual Art* abermals sinngemäß um, beziehungsweise wusste gekonnt die Regeln für ihre Belange anzuwenden.

Wenn Conceptual Art als explizite Ideen-Kunst⁴³³ mittels der Sprache ihre Belange vermittelt, so muss man diese auch als Wort- oder Sprachkunst bezeichnen. Darbovens Arbeiten sind zwar auf den ersten Blick voller Wörter, und die Verwendung von Sprache ist eins ihrer Markenzeichen geworden, doch durch das Fehlen der semantischen Ebene kann bei Darboven nur von einer Schriftkunst gesprochen werden. Ihre Zeitgenossen, vor allem die Conceptual-Artists, haben sich von der semantischen Ebene der Schrift nie richtig lösen können. Bis heute werden Kunstwerke, die mittels Sprache funktionieren, meist auch der Conceptual Art zugeordnet, ganz als ob ein Werk nur konzeptuell sein kann, wenn es sich der Sprache bedient.

Wie in den Kapiteln zu Darboven dargelegt wurde, war der Aufenthalt in New York für die Künstlerin eine wichtige Zeit in ihrer künstlerischen Entwicklung. Mit den Voraussetzungen, die sie aus Deutschland und ihren Kunsthochschuljahren mitbrachte, entwarf Darboven in den Jahren 1966 bis 1968 in ihrem New Yorker Appartement die Grundlagen für ihr Schaffen, die sie im weiteren Œuvre nicht maßgeblich verändern sollte. Die Transferprozesse, die sie dazu führten, waren geprägt durch die inhaltliche Auseinandersetzung mit Künstlerkollegen und -freunden wie LeWitt oder Bochner. Durch die Beschäftigung mit den Arbeiten der *Conceptual-Artists* in New York erfuhr Darboven eine Legitimation für ihre entstehenden Arbeiten, die sie so in Deutschland nicht erfahren hatte. Darbovens frühe Ausstellungspartizipationen in New York ermöglichten ihr zudem die Teilnahme an anderen Ausstellungen in Europa. Für die Entwicklung der *Conceptual Art* in den USA andererseits waren Darbovens Arbeiten eine bedeutende Quelle: LeWitt entwickelte seine zwei wichtigen Texte, die tonangebend für die *Conceptual Art* werden sollten, "Paragraphs on Conceptual Art" und "Sentences on Conceptual Art, "435 während seiner engen Freundschaft und Zusammenarbeit mit der Künstlerin.

Hanne Darboven wurde während ihrer Akademiezeit, über das deutsche *Informel* hinaus, geprägt von den Arbeiten ihres Hochschullehrers Almir Mavignier, sodass erste

Ploaschegg (2005), S. 286f., verweist auf Goethes west-östlichen "Divan" und die Verwendung von arabischer Schrift.

Vgl. Jacques Derrida: "Signatur – Ereignis – Kontext", in: ders.: *Die differénce* (1967). Herausgegeben von Peter Engelmann. Stuttgart 2004, S. 68 – 109, hier S. 79: "[...] meine 'schriftliche Kommunikation' muß, wenn Sie so wollen, lesbar bleiben, trotz des völligen Verschwindens jedes Empfängers, der im allgemeinen bestimmt wird, damit sie ihre Funktion als Schrift, das heißt ihre Lesbarkeit erfüllt. Sie muß wiederholbar – zitierbar – sein in absoluter Abwesenheit des Empfängers oder der Gesamtheit der empirisch bestimmbaren Empfänger."

⁴²⁹ Bippus (1997).

⁴³⁰ Kotz (2007), S. 138.

⁴³¹ Vgl. Bippus (2003), S. 107f. Siehe auch das Kapitel "Poetry from Object to Action", in: Kotz (2007), S. 135 – 174.

⁴³² LeWitt (1967), S. 213f.

⁴³³ Vgl. Lippard / Chandler (1968), S. 31.

⁴³⁴ LeWitt (1967).

⁴³⁵ LeWitt (1978).

Hanne Darboven

konzeptuelle Arbeiten bereits in Deutschland entstanden. Mit diesem "Gepäck" beschloss die Künstlerin, noch bevor sie einen Abschluss an der Akademie vorzuweisen hatte, künstlerische Anerkennung in New York zu suchen. Sie lernte andere *Conceptual-Artists* und deren Werke kennen und entwickelte in dieser Auseinandersetzung die Grundzüge für das heute für sie so typische und einmalige Werk. Das Aufkommen von Skizzen, Entwürfen und Konstruktionszeichnungen in der New Yorker Ausstellungslandschaft war dabei in Darbovens künstlerischer Entwicklung ebenso von Bedeutung wie die in den späten sechziger Jahren gehäuft verwendeten seriellen Systeme in der zeitgenössischen Kunst. Der Transfer dieser Gestaltungsmöglichkeiten in Darbovens Arbeiten und umgekehrt in die Arbeiten ihrer Zeitgenossen wurde in dieser Untersuchung ausführlich dargestellt. Gleichzeitig, so konnte gezeigt werden, wurde Darbovens Verwendung von Zahlen, die sie aus der *Op Art* und der kinetischen Kunst entlehnte, von vielen ihrer Zeitgenossen übernommen. Auch der Einsatz von Schrift steht bei Darboven beispielhaft für die Überführung einer alltäglichen Handlung in bildender Kunst, einem Prozess, der wiederum zum Schlüsselmoment der *Conceptual Art* wurde.

3. Hans Haacke

Das Reisen ist eine prägende Konstante im Leben von Hans Haacke, ob in der Schulzeit, als Jugendlicher per Anhalter nach Italien, als Student auf Exkursion nach Frankreich oder als freischaffender Künstler pendelnd zwischen den USA und Deutschland. Die Vorliebe, sich auf neue Situationen einzulassen, spiegelt sich auch in seinem Werk wider. Die informellen Anfänge, die bis heute wissenschaftlich nicht erschlossen sind, waren tatsächlich nur ein Ausgangspunkt in Haackes künstlerischer Auseinandersetzung. Nach dem Studium experimentierte er mit verschiedenen Materialien und Stilen, unterschiedliche Transferprozesse lassen sich in dieser Entwicklungsphase ausmachen. Wie im Folgenden gezeigt werden soll, schuf Haacke in einer ständigen Auseinandersetzung mit aktuellen Entwicklungen, seien es künstlerische, technologisch-wissenschaftliche oder politische, ein vielfältiges Œuvre. Das Etikett des 'politischen Künstlers' ist dabei nur eines von vielen, das Haacke angeheftet wurde.

Unter welchen Voraussetzungen entwickelte Haacke diese zahlreichen unterschiedlichen Facetten in seiner Kunst? Was trugen die vielen Reisen zur künstlerischen Entwicklung Haackes bei? Welche Zeitgenossen und Wegbereiter waren bei der Entwicklung seiner systemischen und politischen Arbeiten von Bedeutung? Mit der Darlegung der Transferprozesse lassen sich die Werke Haackes in einen größeren Kontext einbetten. Die folgenden Kapitel zu unterschiedlichen Phasen im Werk von Haacke liefern einen weiteren Baustein der internationalen Perspektive auf die *Conceptual Art* und helfen, das Werk von Haacke in einem größeren Zusammenhang zu verstehen.

Hans Haacke Hans Haacke

Forschungsstand

Ein Großteil der Forschungsliteratur bettet Haacke in den Kontext politischer Kunst ein. 436 Die aktuellste unter diesen Publikation und gleichzeitig eine der wenigen monografischen Untersuchungen zum Werk von Haacke ist Gabriele Hoffmanns 2011 erschienenes Buch Hans Haacke. Art Into Society – Society Into Art. 437 Hoffmann betrachtet nicht nur die dezidiert politischen Werke Haackes im Hinblick auf deren Beziehungen zu dem System der Kunst, Politik und Wirtschaft, sondern untersucht auch die frühen Arbeiten unter dem "Aspekt der gesellschaftlichen Ausrichtung"438.

Haackes Studienzeit und die währenddessen entstandenen informellen Werke waren bis zu dieser Untersuchung noch kein Gegenstand der Forschung, da die Arbeiten bis dato der Öffentlichkeit nicht zugänglich waren.⁴³⁹ Dieses Forschungsdesiderat wird in dieser Arbeit lediglich im Hinblick auf die Transferprozesse hin untersucht und lässt noch viel Raum für weitere Forschungen.

Seit der Absage von Haackes geplanter Guggenheim-Ausstellung 1971 werden die konzeptuellen Aspekte seiner Arbeiten, welche die frühe Schaffensphase zwischen 1960 und 1972 dominierten, und die den Schwerpunkt dieser Untersuchung bilden, von der Forschung oft vernachlässigt. Hervorzuheben sind zwei Ausnahmen: Rachel Churner untersucht in ihrem Aufsatz "Hans Haacke's Zero Hour" von 2008 die meist ausgeklammerte Verbindung von Haacke zur Gruppe ZERO.⁴⁴⁰ Sie beleuchtet zum ersten Mal die Beziehungen zwischen den ZERO-Protagonisten Heinz Mack, Otto Piene und Günther Uecker und liefert eine wichtige Basis für die vorliegende Untersuchung. Luke Skrebowski arbeitet in zwei Texten von 2006⁴⁴¹ und 2008⁴⁴² die Beziehung zwischen Jack Burnham und Hans Haacke auf, die hier dem Kapitel *Beyond Modern Sculpture* behandelt wird. Sowohl Churner als auch Skrebowski zeigen einige wichtige Transferprozesse auf, ohne diese als solche zu benennen.

Burnham selbst hat einen wesentlichen Beitrag zur Erforschung der frühen kinetischen und systemischen Arbeiten Haackes geleistet.⁴⁴³ Seine Analyse der hauptsächlich skulptura-

len und prozessorientierten Arbeiten bilden eine Grundlage der vorliegenden Untersuchung und sind gleichzeitig Teil der Argumentation, wenn es um den Transfer zwischen Burnham und Haacke geht.

Die Literatur zu Haacke ist generell geprägt durch viele Statements von und Interviews mit Haacke.⁴⁴⁴ Beginnend mit der ersten Monographie zu Haackes Werk von 1972,⁴⁴⁵ in der der Künstler seine Sichtweise auf die Absage der Guggenheim-Ausstellung darstellt, liefert Haacke in nahezu jeder weiteren Monographie und jedem Ausstellungskatalog dem Leser seine Sichtweise oder seinen Standpunkt gleich mit.⁴⁴⁶ Haackes Selbstdarstellungen und die mit ihm geführten Interviews⁴⁴⁷ werden ausgewertet und dienen diesem Dissertationsvorhaben als biografische Grundlage der betrachteten Transferprozesse.

Zum Beispiel Frohe / Held (2008) oder Maimon (2009) aber auch ältere Aufsätze und Ausstellungskatalog zur politischen Kunst wie Ausst.-Kat. Kunstverein Hannover (1973), Morschel (1977) oder Burnham (1979), der seine Betrachtung von Haackes politisch motivierten Arbeiten vorausschickt, S. 1: "The term *political artist*, while descriptively helpful, is probably a liability and somewhat of a misnomer when applied to Haacke."

⁴³⁷ Hoffmann (2011).

⁴³⁸ Ebd., S. 10.

Die Arbeiten, die in den Jahren 1955 – 1959 entstanden sind, sind bis heute der Öffentlichkeit unzugänglich von Haacke eingelagert. Die Verfasserin hatte die Gelegenheit, diese Arbeiten zu sichten. Sie werden in der bisherigen Forschung nicht zum Œuvre Haackes gezählt. Der Dank geht hier an Hans Haacke, der der Verfasserin Einblicke in das frühe künstlerische Werk ermöglichte.

⁴⁴⁰ Churner (2008).

⁴⁴¹ Skrebowski (2006).

⁴⁴² Skrebowski (2008).

⁴⁴³ Vgl. u. a. Burnham (1967), Burnham (1969), Burnham (1975)

⁴⁴⁴ Vgl. u. a. Bois / Crimp / Krauss (1984), Haacke (1968), Haacke (2010a).

⁴⁴⁵ Haacke / Fry (1972).

Vgl. u. a. Grasskamp / Nesbit / Bird (2004), Ausst.-Kat. Haacke (2006).

⁴⁴⁷ Eingeschlossen sind auch die von der Verfasserin geführten Interviews mit Haacke.

Hans Haacke Hans Haacke

3.1 Von Kassel nach New York - Akademische Bildung und Wege in die Ferne

"Ja, ich bin eigentlich immer viel gereist, auch schon als Kind."

Hans Haacke, 2009 448

In diesem ersten Kapitel zum Werk von Hans Haacke wird zunächst sein akademischer Werdegang dargelegt und erörtert, welche künstlerischen Voraussetzungen Haacke mitbrachte und inwieweit seine Lehrer und Weggefährten ihn in seiner Entwicklung prägten. Hier werden vor allem einige seiner frühen malerischen Arbeiten analysiert, die bisher der Öffentlichkeit nicht zugänglich waren. Mit Blick auf seine Auslandsaufenthalte gegen Ende des Studiums werden die verschiedenen Transferprozesse beleuchtet, die Haacke schließlich weg von der Malerei und hin zu den sogenannten "realzeitlichen" Skulpturen führten.

1956 begann Hans Haacke das Studium der Kunsterziehung auf Lehramt an der Werkakademie in Kassel. 449 Der damals 20-jährige Bonner Gymnasiast bewarb sich gleichzeitig auch an der Düsseldorfer Kunsthochschule, die als besonders avantgardistisch galt, wurde dort aber abgelehnt. Rückblickend empfand Haacke diese Absage jedoch als etwas Positives, da er mit seinem Interesse an informeller Malerei in Düsseldorf angeeckt wäre. 450 Seinen Arbeitsschwerpunkt im Bereich des Ungegenständlichen, der in Kassel durch Fritz

448 Haacke (2009).

136

Winter verkörpert wurde, konnte Haacke an der Werkakademie vertiefen. Bereits vor Antritt seines Studiums setzte sich Haacke mit den Arbeiten Kandinskys auseinander und las *Das Geistige in der Kunst*, erstaunlicherweise in englischer Übersetzung.⁴⁵¹ Zu seiner Lektüre äußerte sich Haacke:

"Das war wichtig für meine geometrisch-abstrakte Malerei. In der Grundklasse in Kassel haben die Informellen, Schumacher, Dahmen, Schultze mir imponiert und ich versuchte, ihre Arbeiten nachzumachen."⁴⁵²

Im Ergebnis entstanden sehr unterschiedliche Arbeiten, die an die Werke der informellen Künstler angelehnt sind. 453 Als erste datierte Arbeiten gelten zwei aus dem Jahre 1955, die also noch vor Beginn seines Studiums entstanden: Die Arbeiten Aufstieg in schwierigem Gelände (Abb. 58) und Auf geometriefeindlichem Untergrund (Abb. 59) sind Schülerarbeiten und zeigen deutlich die Auseinandersetzung mit Kandinskys Farb- und Formenlehre. Zudem erzeugen die haptische Verwendung der Farbe und die Verarbeitung von Materialien wie Lehm, Sand, aber auch Zeitungspapier interessante Oberflächenstrukturen, die in diesen Schülerarbeiten bereits Experimentierfreude und Innovationsbereitschaft erahnen lassen. Haacke probierte bei den beiden ähnlichen Arbeiten unterschiedliche Kompositionen unter Verwendung einer Kreisfläche und mehrerer Linien in verschiedenen Positionen aus. Aufstieg in schwierigem Gelände ist ein hochformatiger Karton, der auf eine größere Hartfaserplatte montiert wurde. Zentral ist eine kreisrunde, dunkle Fläche mit einem kleineren gelben Kreis im Inneren, der von zwei sich kreuzenden Linien eingerahmt wird. Während die geometrischen Formen in flächig aufgetragener leuchtender Ölfarbe gearbeitet sind, verwendete Haacke für den Hintergrund ein Gemisch aus erdhaften Farbtönen, Zeitungspapier und Lehm. So tritt der Hintergrund dieser abstrakten Komposition durch seine Haptik in den Vordergrund. In der Arbeit Auf geometriefeindlichem Untergrund probierte Haacke eine kompositorische Variation, indem er dieselben geometrischen Grundformen in einem Querformat positionierte. Durch die Verwendung eines Rahmens testete der Schüler zudem die visuelle Wirkung eines solchen und somit gleichzeitig die künstlerische Legitimation einer Rahmung.

Haacke ergründete in diesen frühen Arbeiten nicht nur Kandinskys "Prinzip der inneren Notwendigkeit", sondern auch verschiedene Formen des Kontrasts und der visuellen Wahrnehmung.⁴⁵⁴ Vor allem die Farbwahl und Oberflächenbeschaffenheit scheinen den

Die Gründung der Kassler Kunstakademie geht auf das Jahr 1838 zurück, nach dem 2. Weltkrieg nahm die Hochschule unter dem Namen "Werkakademie" den Betrieb wieder auf. 1960 kam es zur Umbenennung in "Staatliche Hochschule für bildende Künste" und schließlich 1970 im Zuge der Fusion mit der Werkkunstschule zur heute noch geführten Bezeichnung "Hochschule für bildende Künste".

Vgl. Haacke (2013). Dieser Schluss lässt sich Aufgrund der Tatsache nachvollziehen, dass zu dieser Zeit zum Beispiel Professoren wie Georg Meistermann in Düsseldorf lehrten, die an einer geometrischen Abstraktion interessiert waren.

Haacke (2013). Die Übersetzung bekam er als Schüler von seinem nach Amerika ausgewanderten Onkel geschenkt.

⁴⁵² Ebd

Einen guten Überblick über die Entwicklung der informellen Malerei in Deutschland liefert Nicola Carola Heuwinkel: Entgrenzte Malerei. Art Informel in Deutschland. Heidelberg und Berlin 2010.

Vgl. Wassily Kandinski: Über das Geistige in der Kunst (1912). Revidierte Neuauflage von 2004, 2. Auflage, Bern 2006. Haacke selbst verweist auf das "Prinzip der inneren Notwendigkeit" in einem Vortrag von 1969, in: Haacke / Fry (1972), S. 40 – 47.



Abb. 58: Hans Haacke: Aufstieg in schwierigem Gelände, Mischtechnik auf Karton auf Hartfaser, 53 x 40 cm bzw. 65 x 54 cm (1955), im Besitz des Künstlers, Foto: Agata Klaus. © VG Bild-Kunst, Bonn.



Abb. 59: Hans Haacke: Auf geometriefeindlichem Untergrund, Mischtechnik auf Karton, 36 x 49 cm (1955), im Besitz des Künstlers, Foto: Agata Klaus. © VG Bild-Kunst, Bonn.



Abb. 60: Hans Haacke: *Ohne Titel*, Mischtechnik auf Leinen, 75 x 65 cm (1956 / 1957), im Besitz des Künstlers, Foto: Agata Klaus. © VG Bild-Kunst, Bonn.



Abb. 61: Emil Schumacher: *Für Berlin*, Öl auf Leinwand, 170 x 131 cm (1957), in: Ausst.-Kat. Städtische Galerie im Städel, Frankfurt, Emil Schumacher, Malerei 1936 – 1991, 24. September 1992 – 10. Januar 1993, S. 21, Besitz: Deutsche Bank A. G., Frankfurt a. Main, Foto: o. A. © VG Bild-Kunst, Bonn 2018.

damals 19-Jährigen interessiert zu haben, wie man im Vergleich der beiden Arbeiten erkennen kann. Dieses Interesse ging auch in den folgenden Jahren, bis zu seinen politischen Arbeiten in den siebziger Jahren, nicht verloren. Aus den Titeln der frühen Arbeiten kann wiederum ein Interesse an Paul Klees Arbeiten abgeleitet werden.

Zu Beginn des Studiums tendierten Haackes Arbeiten zunehmend zu Werken der informellen Künstler, er arbeitete sich regelrecht an ihnen ab. Haacke überwand die "kalte' Geometrie der eben beschriebenen Beispiele und begann, expressiver mit Farbe umzugehen. Dies führte zu einer gestischen Malerei, wie man sie unter anderem von Emil Schumacher kennt (vgl. Abb. 60 und 61). Die Farbe in Haackes Bildern gewann kontinuierlich an Körperhaftigkeit, er arbeitete unterschiedliche Materialien wie Sand und Lehm in das Malmittel ein, zudem wurde die Oberfläche mit Spachteln bearbeitet. Ähnlich wie Schumacher kombinierte Haacke oft erdige Brauntöne mit weißen Flächen und schwarzen Linien, die teilweise an die Oszillationen Max Ernsts oder die frühen Drippings von Jackson Pollock denken lassen. Zusammen mit der unter anderem von Schumacher gegründeten Künstlergruppe *Junger Westen* bestritt Haacke dann auch seine erste Gruppenausstellung.⁴⁵⁵

Vom 19. September bis 25. Oktober 1959 stellte Haacke in der städtischen Kunsthalle Recklinghausen eine



Abb. 62: Hans Haacke: *Ohne Titel*, Misch-technik auf Hartfaser, 57 x 86 cm (1957), im Besitz des Künstlers, Foto Agata Klaus.
© VG Bild-Kunst, Bonn.



Abb. 63: Otto Greis: *Blauer Aufbruch*,
Harzfarbe auf Leinwand,
130 x 115 cm (1952),
in: Ausst.-Kat. Tachismus in
Frankfurt, Historisches Museum
Frankfurt am Main,
16. Oktober bis 07. November
1959, Frankfurt am Main 1959,
unpaginiert, Foto: o. A.



Abb. 64: Hans Haacke: *Ohne Titel*, Mischtechnik auf Leinwand auf Holz, 73 x 138 cm (1958 / 1959), im Besitz des Künstlers, Foto: Agata Klaus. © VG Bild-Kunst, Bonn.

Ab 1957 fanden leuchtende Farbflächen Eingang in Haackes Werke (vgl. Abb. 62). Vergleichbar mit Otto Greis' Arbeiten (Abb. 63) wurden die Kompositionen organischer und bekamen sogar surrealistische Tendenzen: Angeregt durch Arbeiten, die er während seines Studiums auf den zahlreichen Reisen nach Paris sah, verwendete er Formelemente und Kompositionen der Surrealisten, wie beispielsweise bei Juan Miró. Doch obwohl die Pariser Ausstellungen, die Haacke sah, ihn seiner Aussage nach am nachhaltigsten geprägt haben, sind auch die Eindrücke des deutschen *Informel* im gesamten Frühwerk nicht zu verkennen. Haacke versuchte sich an den verschiedenen Stilmitteln der *Informel*-Künstler und Tachisten, bis hin sogar zu *Migof*-artigen Farb- und Materialkombinationen à la Bernhard Schultze (vgl. Abb. 64). Diese Arbeiten waren nicht bloße studentische Fingerübungen. Haacke probierte unterschiedliche Oberflächenwirkungen und Bewegungsspuren dieses expressiven Malens aus: "Es handelte sich dabei um das Protokoll vergangener Bewegung oder um die Imitation von Vermittlungsprozessen," erklärte Haacke seine frühen Arbeiten aus der Distanz.

informelle Lithographie in der Ausstellung *Junger Westen 59* aus. Vgl. Ausst.-Kat. *Junger Westen 59*, Städtischen Kunsthalle Recklinghausen, 19. September bis 25. Oktober 1959. Recklinghausen 1959.

Haacke (2013). Dem Frühwerk werden alle Arbeiten bis zum Ende von Haackes Studium zugerechnet.

Es gibt drei Arbeiten in Haackes Frühwerk, die eine reliefartige, fast schon skulpturale Tendenz haben. Hier arbeitete der Künstler mit Leinen und Lappen, die auf einer Holzunterlage mittels Nägeln fixiert und mit Farbe bearbeitet wurden. Eine dieser Arbeiten (*Fleur du Mal* von 1959) wurde in einer Ausstellung des Jungen Kunstkreises Fulda, dem Walther angehörte, 1960 ausgestellt (vgl. Abb. 65); vgl. Walther (2009), S. 437. Haacke (1973), S. 60.



Abb. 65: Hans Haacke in der Ausstellung des Jungen Kunstkreises Fulda, im Hintergrund die Arbeit Fleur du Mal von 1959 (1960), Foto: Robert Sturm, aus dem Archiv der Franz Erhard Walther Foundation.

Seine Studienzeit an der Werkakademie bot ihm die Möglichkeit, unterschiedliche Materialien und Malweisen auszutesten. Fritz Winter, bei dem Haacke zwar studierte, der jedoch nach seinen Angaben nicht als Lehrer in Erscheinung trat, erklärte die Ausbildung des Kunsterziehers in Kassel als eine maßgeblich handwerkliche:

"[…] diesen Menschen fällt später einmal die Aufgabe zu, junge Menschen unseres Volkes wach und aufnahmebereit zu machen für alles, was wir künstlerische Gestaltung nennen. Er muss alle Möglichkeiten des künstlerischen Gestaltens kennen."459

In Kassel war das Studium nach Vorbild des Bauhauses in einen Vorkurs und im zweiten Jahr in mehrere Werkstätten aufgeteilt. Haacke durchlief die Holzwerksatt, die Buchbinderei, die Töpferei und das typografische Studio. Diese Auswahl wurde später bei der Loslösung von der reinen Malerei nützlich. Tatsächlich nahm Haacke nach dem Abgang von der Akademie 1960 nur noch selten einen Pinsel in die Hand. Bei Heinz Nickel, der den Typographie-Kurs leitete, lernte Haacke darüber hinaus die theoretischen Grundlagen der Fotografie sowie den praktischen Umgang mit Vergrößerungsapparaten und der Dunkelkammer.⁴⁶⁰

Heinz Nickel war als Hochschullehrer in Haackes Ausbildung besonders wichtig: Während Haacke bei Nickel studierte, beschäftigte sich dieser in seinen künstlerischen

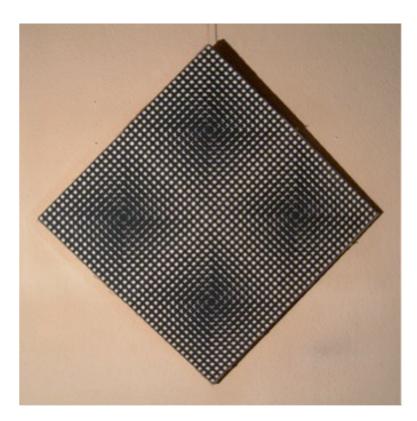


Abb. 66: Heinz Nickel: *Ohne Titel*, Siebdruck auf grundierter Leinwand, 80 x 80 cm (1965), Nachlass Heinz Nickel, Foto: Michael Nickel.

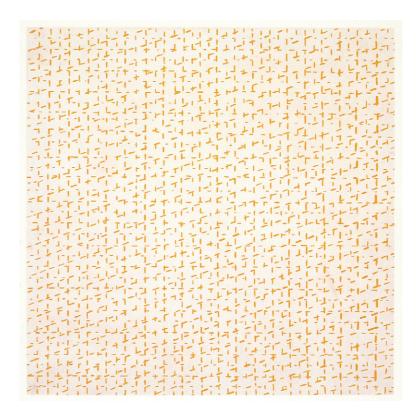


Abb. 67: Hans Haacke: *B1-61*, Acryl auf Leinwand, 85 x 85 cm (1961), im Besitz des Künstlers, in: Grasskamp / Nesbit / Bird (2004), S. 31, Foto: o. A. © VG Bild-Kunst, Bonn.

Fritz Winter: "Gestaltungselemente in der Malerei" (Vortrag am 14.07.1953), in: Gustav Hassenpflug: *Abstrakte Maler lehren*. München / Hamburg 1959. S. 27 – 30, hier S. 28.

⁴⁶⁰ Zur Rolle der Fotografie im Werk von Haacke vgl. Kapitel 3.4 Politische Kunst bei Haacke und seinen Zeitgenossen.

Arbeiten bereits mit *Op-Art*-typischen Werken, die das Auge des Betrachters herausforderten. Die meist quadratischen Arbeiten Nickels, die in den sechziger Jahren entstanden (vgl. Abb. 66), lösen ein Oszillieren des Auges aus, mit der Konsequenz, dass sich das Bild in Bewegung zu versetzen scheint. Nach den informellen Tendenzen orientierte sich Haacke an den Arbeiten der *Op-Art*, so auch an Nickels Werken, und entwickelte mit seinen nahezu reinweißen Leinwänden mit gelben Farbtupfern eine eigene Art der optischen Irritation des Betrachters (vgl. Abb. 67). Auch konnten die Arbeiten Nickels für Haacke das Bewusstsein für eine neuartige, kühle Ästhetik der Materialität erweitern. Bereits hier sah er einen sich verändernden "Materialkanon" in der zeitgenössischen Kunst, der im Folgenden besonders bei den ZERO-Künstlern Verwendung fand. Vor allem aber war Nickel politisch sehr engagiert und steckte seinen Schüler mit diesem Interesse an.⁴⁶¹

Das Studium in Kassel bot nicht nur Vorteile in der handwerklichen Ausbildung, sondern bot auch Zugang zur internationalen Kunst. Während der alle fünf Jahre stattfindenden documenta entstand in Kassel bereits früh ein gut ausgebildetes Netzwerk internationaler Künstler. Marie-Louise von Rogister, damals Vertretungsprofessorin für Fritz Winter, bei der Haacke einige Semester studierte, war durch ihren Mann Albert Schulze-Vellinghausen ebenfalls gut vernetzt. Haacke erinnert sich, dass bei seiner Professorin immer die neuesten amerikanischen Kunstzeitschriften, wie etwa Art International, auslagen. Schulze-Vellinghausen war nicht nur Kunstkritiker der Frankfurter Allgemeinen Zeitung und Förderer der informellen Malerei, 1968 gehörte er auch zum documenta-Rat und war Vorsitzender des Ausschusses für Malerei der documenta. Schulze-Vellinghausen war auch einer der ersten Förderer Haackes: 1963 kaufte er die Arbeit Rain Tower oder Regenkasten und unterstützte Haacke mit diesem Verkauf finanziell bei seinem Vorhaben, nach New York zu gehen. 463

Die Entwicklungen auf dem internationalen Kunstmarkt konnten in Kassel gut nachvollzogen werden. Haacke war zudem während seiner Studienzeit viel unterwegs und besuchte zahlreiche Ausstellungen. Bereits Mitte der fünfziger Jahre reiste er, wie eingangs erwähnt, mehrfach per Anhalter nach Paris, was Gabrielle Hoffman zu der Vermutung veranlasst, dass Haacke dort unter anderem Arbeiten von Soto oder der Künstler um die Galeristin Iris Clert gesehen haben könnte. Belegt ist lediglich, dass Haacke in Paris einige Ausstellungen amerikanischer Maler sah, die jedoch kaum Interesse bei ihm weckten. Eine Pollock-Retrospektive in Hamburg hinterließ allerdings einen bleibenden Eindruck: Ein Jahr



Abb. 68: Hans Haacke: *Ohne Titel (August 58)*, Mischtechnik auf Leinen, 90 x 120 cm (1958), im Besitz des Künstlers, Foto: Agata Klaus. © VG Bild-Kunst, Bonn.

bevor auf der *II. documenta* die Werke Pollocks für ein großes Publikum ausgestellt wurden, sah Haacke 1958 im Hamburger Kunstverein eine Wanderausstellung aus Anlass des Todes von Jackson Pollock. Gezeigt wurde das gesamte Spektrum von Pollocks Schaffen, angefangen bei dessen durch den Kubismus und Surrealismus beeinflusstem Frühwerk bis hin zu den *Drippings*. Auch hier sieht man als Folge in Haackes Arbeiten Äquivalente dieses abstrakten Expressionismus, wie zum Beispiel die zunehmend größer werdenden Bildformate oder den fleckigen Farbauftrag (vgl. Abb. 68). Auch die bloße grundierte Leinwand als gestalterisches Element ist für den Studenten kein Tabu mehr.

Als 1959 die *II. documenta* eröffnet wurde, war Haacke als studentische Hilfskraft besonders nah am internationalen Kunstgeschehen, was auch seine im Nachhinein veröffentlichten dokumentarischen Fotos zeigen.⁴⁶⁷ Die gegenstandslose Malerei der europäischen *Informel*-Künstler und die amerikanische abstrakten Expressionisten waren auf der *II. documenta* das wichtigste Thema.⁴⁶⁸ Werner Haftmann beschreibt in seiner Katalog-Einführung die "Bildfläche als Resonanzkörper", als "Bewegungs- und Erscheinungsfeld" sowie als

Vgl. dazu Kapitel 3.4 Politische Kunst bei Haacke und seinen Zeitgenossen.

¹⁶² Haacke (2013).

Vgl. Schulze-Vellinghausen (1963).

Hoffmann (2011), S. 15. Haacke (2013), "Und wir haben da rumgeschnüffelt und Galerien gesehen und mitbekommen, was außerhalb von Deutschland noch passierte. Einmal war Paris im Vergleich zu Kassel wesentlich aufregender, aber auch was ich da in den Galerien sah, war sehr aufregend, das hat sich auch in vielen dieser alten Bilder widergespiegelt."

⁴⁶⁵ Haacke (2013).

Zwei Jahre nach dem Tod von Jackson Pollock organisierte der International Council der USA eine Wanderausstellung, die vom MoMA kuratiert wurde. Der Hamburger Kunstverein, der sich für diese Ausstellung in der Hamburger Kunsthalle einmietete, war die norddeutsche Station. Ausst.-Kat. *Jackson Pollock: 1912-1956*, Kunstverein Hamburg, 19. Juli bis 17. August 1958 und Kunsthalle Basel 19. April bis 26. Mai 1958. Hamburg 1958. Für diesen Hinweis sei Frau Monika Wildner von der Hamburger Kunsthalle gedankt.

Angeregt durch Walter Grasskamp fügte Haacke eben diese, zunächst auf dokumentarischer Grundlage gemachten, Fotos in sein Œuvre ein. Vgl. Walter Grasskamp: *Hans Haacke. Fotonotizen – documenta* 2, 1959. Siegen 2012.

Haacke (2009), "Auf der documenta habe ich eine Ausstellung gesehen, seitdem interessierten mich Dinge, die im klassischen Sinne keine Komposition hatten, das gab es aber schon bei den Amerikanern."





Abb. 70: Kuno Gonschior: *Grau*, Öl auf Leinwand, 145 x 125 cm (1961), Sammlung Manfred Wandel, Stuttgart, in: Ausst.-Kat. Nationalgalerie Berlin (1985), S. 158, Foto: o. A.

Abb. 69: Hans Haacke: *Ce n'est pas la voie lactée*, Öl auf Leinwand, 120 x 60 cm (1958), im Besitz des Künstlers, Foto: Agata Klaus. © VG Bild-Kunst, Bonn.

"abstrakt antwortendes Klanggebilde".⁴⁶⁹ Während jedoch die informellen und abstrakten Maler 1959 gefeiert wurden, schloss Haacke mit diesem Kapitel in seinem Œuvre ab.

1959 war für Haacke das Abschlussjahr an der Kunsthochschule, und seine Arbeiten entwickelten sich weg von der gestischen Malerei hin zu fein ausgearbeiteten, auf unterschiedliche optische Wirkungen abzielenden Ölbildern. Aus dieser Werkphase wird *Ce n'est pas la voie lactée* (Abb. 69) als eine der ersten Arbeiten von Haacke selbst autorisiert. Stellvertretend für die Arbeiten aus dem Frühwerk wurde diese Arbeit auch mehrfach reproduziert, jedoch noch nie ausgestellt. Haacke arbeitete bei diesem Hochformat mit einem feinen Punktraster und einem dezenten Farbverlauf von Hell- zu Dunkelblau. Durch den Verlauf wird optisch eine wellenförmige Bewegung suggeriert. Der Titel der Arbeit ist nicht nur eine Reminiszenz an René Magritte, sondern dient dem Betrachter auch als Hinführung zum Bildgegenstand. Es ging Haacke nicht um das Darstellen des Sternenhimmels, sondern rein um die optische Wirkung seiner Malerei. Vergleichbar mit den Arbeiten Kuno Gonschiors (vgl. Abb. 70), der seine Bildflächen seit dem Ende der fünfziger Jahre aus Punkten aufbaute,

146

wird das Auge des Betrachters in Haackes Werk aber nicht optisch getäuscht, sondern dessen Netzhaut irritiert. Es kommt zu Nachbildern, die dann wiederum eine Bewegung suggerieren. Bei Gonschior konstruieren die zahllosen Punkte die Fläche und erzeugen ein Flimmern des Auges. Die verwendeten Farben, sowohl bei Haacke als auch bei Gonschior, stellen nichts dar und haben keine abbildende Funktion, sondern erzeugen lediglich eine räumlich-optische Wirkung.⁴⁷²

Über seinen Abschluss an der Kasseler Werkakademie im Jahre 1960 hinaus, entwickelte Haacke diese optischen Bilder weiter. Vielleicht nahm er sich wieder Kandinsky vor, der zum Thema 'Wirkung und Farbe' schrieb:

"Wenn man die Augen über eine mit Farben besetzte Palette gleiten läßt, so entstehen zwei Hauptresultate: 1. Es kommt eine rein physische Wirkung zustande, d.h. das Auge selbst wird durch Schönheit und andere Eigenschaften der Farbe bezaubert … oder das Auge wird gereizt, wie der Gaumen von einer pikanten Speise […]. Das grelle Zitronengelb tut dem Auge nach längerer Zeit weh, wie dem Ohr die hochklingende Trompete."473

1961 benutzte Haacke tatsächlich ausschließlich grell-zitronengelbe Farbe für seine optischirritierenden Arbeiten. Auf einer grundierten Leinwand trug er Farbpunkte in gleichmäßigen Abständen auf und erzeugte so einen Netzhaut irritierenden Effekt. Bei der Arbeit *B1-61* (Abb. 67) von 1961 erkennt man erst bei näherer Betrachtung die kleinen Farbpunkte, dann aber beginnen diese sofort, sich scheinbar auf der Leinwand zu bewegen. Haacke beschrieb diese Werkreihe folgendermaßen:

"Zwischen den Helligkeiten von Gelb und Weiß besteht nur ein geringer Unterschied. Daher kann es geschehen, dass gelbe Punkte auf einem weißen Grund unter gelbem Licht fast unsichtbar werden. In weißem Licht (Tageslicht) dagegen scheinen sich diese Tupfen, wenn sie entsprechend angeordnet sind, auf den Betrachter zu- oder von ihm wegzubewegen, und möglicherweise bewegen sie sich auch parallel zur weißen Fläche [...]. Geringe Mengen von Gelb in nicht-kompositioneller Anordnung und der weiße Raum dazwischen erzeugen ein visuell-dynamisches Raumkontinuum ohne Fixpunkt. Die Informationsmenge (um die Terminologie der Kybernetik zu verwenden), die zu Beginn [der Betrachtung] sehr gering erschien, nimmt im Verlauf des optischen Gespräches stetig zu. Das Verhältnis Betrachter-Punktmuster erweist sich mithin als psychologisches Rückkopplungssystem [...]. Der Inhalt ließe sich als dynamischer Zustand bezeichnen, der sich zwischen ihnen und dem Betrachter ereignet [...]. Welche Assoziationen und Empfindungen der Betrachter während einer solchen "Vorführung" haben mag, bleibt ihm selbst überlassen. Der Arrangeur kann und will keinerlei Grenzen setzen."474

Die Art und Weise, wie Haacke in diesem Statement seine Arbeit erklärt, ist bereits ein Hinweis auf seine weiteren Schaffensphasen. Unter Zuhilfenahme von Begriffen aus der Physik und Kybernetik wird versucht, die Malerei zu entmystifizieren und rein auf ihre

Werner Haftmann: "Malerei nach 1945", in: Ausst.-Kat. Museum Fridericianum Kassel (1959), S. 11 – 19.

⁴⁷⁰ Haacke (2013), s. auch S. 253 dieser Arbeit: "Diese Pünktchengeschichten habe ich im letzten Semester gemacht."

⁴⁷¹ Vgl. Ausst.-Kat. Haacke (2006), S. 30.

Vgl. Lucius Griesebach: "Analytisch und rational – Malerei und Skulptur", in: Ausst.-Kat. Nationalgalerie Berlin (1985), S. 156 – 167, hier S. 158f.

Wassily Kandinski: Über das Geistige in der Kunst (1912); Vgl. Anm. 454.

Haacke Statement vom 28. Januar 1963, New York. Aus dem Englischen übersetzt in Haacke / Fry (1972), S. 24.

optischen Eigenschaften zu reduzieren. Zwar werden der Betrachter und seine Emotionen angesprochen, diese sollen aber keineswegs vom "Arrangeur" gelenkt werden. Dass Haacke sich mehr als ein solcher, denn als "Maler" sieht, nimmt die bevorstehende Loslösung von der reinen Malerei hin zur kinetischen Skulptur vorweg.

Haacke fand mit dieser optischen Malerei zum ersten Mal einen eigenen gestalterischen Weg. So verwundert es auch nicht, dass die vorher entstanden Arbeiten, in denen Haacke mit der informellen Formensprache experimentierte, bisher nicht ausgestellt wurden, und von der Forschung und auch von Haacke selbst meist ausgeklammert werden, wenn es um das Frühwerk geht.⁴⁷⁵ Sie dienten dem Studenten Haacke jedoch zu der Erkenntnis, dass es nicht das 'Was' ist, das ihn interessiert, sondern das 'Wie'. Bei den Motiven kam es ihm im Laufe seines Studiums offenkundig immer weniger auf das Dargestellte als vielmehr auf die Art und Weise der Darstellung an. Die Oberflächenbeschaffenheit, der Farbauftrag, der Pinselduktus, das war es, was Haacke vorrangig beschäftigte.

Während seines weiteren Schaffens wechselte Haacke oft die Genres und Techniken. Doch auch schon während seiner Ausbildung – dies wird in der Auswahl der besprochenen Werke deutlich – war Haacke nicht daran gelegen, an einer bestimmten Gestaltungsart festzuhalten. Ob geometrische, informelle oder surrealistische Vorbilder, er wechselte oft die Manier seiner Malerei. Die optischen Phänomene schließlich, die ihn in der Endphase des Studiums beschäftigten, wurden später zu den physikalischen Systemen, vor allem den "Kondensationsarbeiten", weiterentwickelt.⁴⁷⁶

Eine weitere Erkenntnis des Kunststudiums war für Haacke offenbar auch, dass der Blick ins Ausland lohnend sei: Bereits während seiner Abschlussphase bewarb er sich auf zwei Stipendien, für Frankreich und die USA. Da beide Bewerbungen erfolgreich waren, verbrachte Haacke die zweite Hälfte des Jahres 1960 mit einem DAAD-Stipendium in Paris, kam dann für kurze Zeit nach Deutschland zurück und erhielt 1961 ein einjähriges Fulbright-Stipendium für Philadelphia.

In Paris arbeitete Haacke im *Atelier 17* von Stanley Hayter, einer Art Kunstschule für experimentelle Druckgrafik.⁴⁷⁷ Hier lernte er verschiedene Druckverfahren kennen und versuchte, die optisch irritierenden Arbeiten, die vorher auf Leinwand entstanden, nun auf Papier umzusetzen (vgl. Abb. 71). Entscheidender als diese technische Ausbildung waren aber die Bekanntschaften, die Haacke während seines Paris-Aufenthaltes machte: So lernte er durch seine Freundschaft mit der ZERO-Gruppe, die er in dieser Zeit vertiefte, unter anderem Yves Klein kennen. Klein führte damals nicht nur seinen berühmten *Le saut dans le vide* (1960) durch, sondern arbeitete an mehreren Aktionen der *Zone de Sensibilité*

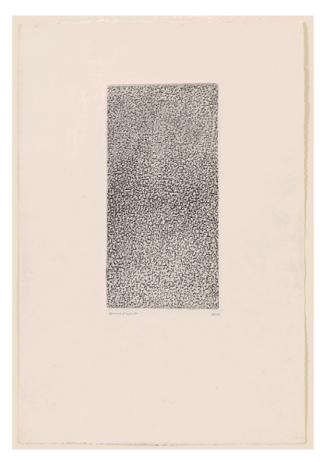


Abb. 71: Hans Haacke: *Untitled*, Radierung, 56 x 31 cm (1961), Larry Aldrich Fund, MoMA New York, in: MoMa Archiv Nr. 414.1961, Foto: Agata Klaus. © VG Bild-Kunst, Bonn.

Picturale Immatérielle (1959 – 1962), bei der er "immaterielle Zonen", also Nichts, gegen Blattgold verkaufte und dem Käufer eine Quittung ausstellte. Der Käufer konnte anschließend entscheiden, ob Klein das Blattgold in die Seine werfen und die Quittung verbrennen solle.⁴⁷⁸ Haacke war zu der Zeit mit Klein befreundet und konnte diese immer konzeptueller werdenden Aktionen, die zunehmend politisch motiviert waren, verfolgen. Auch Kleins Interesse für natürliche Materialien wie Erde, Wasser und Wind sowie seine kritischen Aktionen zum Kunstmarkt haben sich in Haackes Werk niedergeschlagen.⁴⁷⁹

Haacke lernte in Paris auch den aus Griechenland stammenden Künstler Takis kennen, der ihm später in New York als ein maßgeblicher Begründer der *Art Workers Coalition* und dank seiner Zusammenarbeit mit der Galerie Howard Wise noch öfter begegnen sollte. Die Transferprozesse zwischen Takis' kinetischen Arbeiten und Haackes ersten Skulpturen werden im folgenden Kapitel eingehend analysiert.⁴⁸⁰ Die Künstlerfreunde,

Es waren nicht bloße "Spielereien", wie Haacke es selbst bezeichnete. Vgl. Haacke (1973), S. 60. Vgl. zum Beispiel Francesca Richter und Matthew Rosenzweig (Hrsg.): *No. 1, First Works by 362 Artists*. London 2006, S. 163.

⁴⁷⁶ Vgl. Kapitel 3.2 Kinetische Kunst und Kunstkritik.

⁴⁷⁷ Haacke (2013), "Das war eine Kunstdruckwerkstatt, wo jeder seinen eigenen Kram machte, so gesehen eine freie Schule."

Dank an Nana Kintz für den Hinweis auf diese Arbeit Kleins. Vgl. u. a. Kaira Cabañas: "Ghostly Presence", in: Ausst.-Kat. Hirshhorn Museum and Sculpture Gardens Washington DC (2010), S. 172 – 191.

¹⁰ Jahre nachdem Yves Klein vor der Galerie Iris Clert 1 001 weiße Luftballons unter dem Titel Sculpture Aérostatique (1957) hat aufsteigen lassen, eröffnete Haacke seine Einzelausstellung am Massachusetts Insitute of Technology mit der Arbeit MIT Sky Line (1967) bestehend aus ungefähr 800 heliumgefüllten weißen Luftballons an einer etwa 600 Meter langen Nylonschnur.

⁴⁸⁰ Vgl. Kapitel 3.2 Kinetische Kunst und Kunstkritik.

mit denen Haacke in Paris verkehrte, darunter Klein und Takis, haben gemein, dass sie sich größtenteils von der reinen Leinwand als Medium gelöst und skulpturalen Arbeiten zugewandt hatten. Mit seiner zweimonatigen Rückkehr nach Deutschland beendete auch Haacke die Arbeit mit Leinwand und Pinsel und widmete sich kinetischen Skulpturen. Die Bewegung als Grundthema übernahm Haacke von den Augen-irritierenden Arbeiten. Im Unterschied zu den Leinwänden, deren scheinbare Bewegung reine optische Täuschung war, wurde die tatsächliche Bewegung zum wesentlichen Bestandteil der Skulpturen. Diese endgültige Lösung von der Leinwand und die Hinwendung zur Skulptur vollzog Haacke während des zweiten Stipendiums in den USA.

Dass New York im Begriff war, die führende Kunstmetropole Paris abzulösen, war während Haackes Aufenthalt in den USA bereits ausgemacht. Der junge Künstler machte sich in beiden Städten ein genaues Bild von der Entwicklung der künstlerischen Arbeiten und Institutionen.⁴⁸¹

Während seines USA-Aufenthalts war Haacke aufgrund der Auflagen des Fulbright Stipendiums an die Tyler Art School der Temple University in Philadelphia gebunden. Dank der geografischen Nähe zu New York konnte er die Kunstmetropole jedoch oft besuchen. An der Tyler Art School verbrachte Haacke seine Zeit meist in der Metallbildhauerwerkstatt und arbeitete an kleinen Skulpturen aus rostfreiem Stahl. Das erfolgte unter Anleitung der jeweiligen Werkstattleiter, hatte jedoch nichts mit dem Lehrplan in Philadelphia zu tun. 482 Der Aufenthalt in Philadelphia diente Haacke vor allem dazu, seine handwerklichen Fähigkeiten zu verbessern und auszuweiten und somit seine bereits in Deutschland konzipierten Arbeiten weiterzuentwickeln. Haacke schuf während seines Stipendiums in den USA also keine neuen Arbeiten, sondern erweiterte und verbesserte die bereits angewandten Techniken.

Nach Beendigung seines Stipendiums beschloss Haacke, nach New York zu ziehen, solange es sein Visum zuließ. Anlass dafür war nicht nur die sich im Umbruch befindende Kunstszene, sondern auch die Bekanntschaft mit seiner zukünftigen Frau. 1962 kam es zur ersten Einzelausstellung von Haackes Arbeiten in der Wittenborn One-Wall Gallery. Dort stellte Haacke im September 1962 die in Philadelphia entstandenen Papierarbeiten zusammen mit den sogenannten 'Spiegelreliefs' aus.⁴⁸³ Den deutschstämmigen Kunstbuchhändler und Verleger George Wittenborn hatte er in dessen Geschäft kennengelernt, bevor dieser Haacke seine Ausstellungsfläche zur Verfügung stellte. Zu der Zeit war die Wittenbornsche Buchhandlung ein wichtiger Treffpunkt für Künstler, Kuratoren und

Haacke (2009), "[Der Wandel von New York zur Kunstmetropole] war einerseits spannend aber interessierte mich nicht in dem Maße, dass ich dann meinte, ich müsse dahin. Das war wirklich das Erlebnis New York, als ich dort Leute kennengelernt und Sachen gesehen habe. Paris war zu der Zeit noch nicht ganz am Boden, aber man merkte, dass diese Stadt nicht mehr der Magnet war."

Kritiker in New York, sodass diese erste Präsentation durchaus ein wichtiger Schritt war, um die Arbeiten der Öffentlichkeit zu zeigen und Kontakte zu knüpfen. So war die Ausstellung beispielsweise ausschlaggebend für den Ankauf mehrerer der ausgestellten Druckgraphiken durch das MoMA New York.⁴⁸⁴

Gegen Ende dieses ersten USA-Aufenthalts arbeitete Haacke bereits an den ersten Werken aus Plexiglas und Wasser. Wie auch in den Arbeiten zuvor ging es ihm um die Darstellung der Bewegung und um die Einbeziehung des Betrachters in das Werk. Die Bekanntschaft mit Jack Burnham, und die damit verbundene Beschäftigung und Ausarbeitung der Systemtheorie in der Kunst, brachten Haacke schließlich zur Konzeption der "Kondensationsarbeiten".

Aufgrund des ablaufenden Visums musste Haacke 1963 nach Deutschland zurückkehren. 486 Von 1963 bis 1965 entwickelte er in Köln seine "Kondensationsarbeiten" weiter und bemühte sich, seine internationalen Kontakte zu vertiefen, um möglichst bald wieder in die USA zurückkehren zu können. In einem Brief an Heinz Mack schrieb Haacke 1965:

"In Amsterdam meinten Sie, mit solchen Fotos ließe sich in New York vielleicht etwas für mich arrangieren. Die Linda und ich träumen natürlich immer noch davon, möglichst bald wieder in den New Yorker Hexenkessel zurückzukehren. Voraussetzung dafür wäre wahrscheinlich eine Ausstellung oder ein Job, der das Weiterarbeiten zulässt (im Zweifelfalle an einer Schule). Da uns kein Startkapital zur Verfügung steht, geht es wohl ohne das eine oder andere – möglicherweise beides – nicht. Wenn Sie also zufällig bei Ihren Bekannten etwas hören sollten, was für meine Situation interessant sein könnte, lassen Sie es mich wissen."⁴⁸⁷

Haackes Hilfegesuch verdeutlicht zum einen die finanziellen Hürden, die ein Künstler, der in New York leben wollte, zunächst einmal überwinden musste, zeigt zum anderen aber auch Haackes Bereitschaft, sich auf dieses Abenteuer einzulassen.

An dieser Stelle beginnt sich für Haacke das anfangs erwähnte Künstler- und Förderer-Netzwerk zu entfalten: Durch seine Besuche in der Galerie von Alfred Schmela – einem der ersten deutschen Galeristen der amerikanischen Abstrakten Expressionisten in Düsseldorf⁴⁸⁸ – lernte Haacke die ZERO-Künstler kennen, denen Schmela ebenfalls eine

⁴⁸² Haacke (2014)

Zu den 'Spiegelreliefs' siehe das folgende Kapitel 3.2 Kinetische Kunst und Kunstkritik.

Diese war der bis heute einzige Ankauf von Haacke-Arbeiten des MoMA New York. Weitere Arbeiten, die sich im Besitz des MoMA befinden, waren stets Schenkungen.

Das Thema wird im Kapitel 3.3 Beyond Modern Sculpture ausführlich behandelt.

In Köln heiratete er dann seine amerikanische Partnerin und beide beschlossen, bei der nächstbesten Gelegenheit nach New York zurückzukehren. Durch die Ehe erhielt Haacke eine Green Card und behielt bis in die späten neunziger Jahre seine deutsche Staatsbürgerschaft. Erst dann beantragte er die amerikanische Staatsbürgerschaft. Zum einen fürchtete Haacke aufgrund der politischen Lage unter Präsident Bush, seine amerikakritischen Arbeiten könnten früher oder später zu einer Ausweisung führen, zum anderen aufgrund der so vereinfachten Erbschaftsangelegenheiten, so Haacke (2009), s. auch S. 240 dieser Arbeit. Haacke habe vorher nicht die Absicht gehabt, auszuwandern. Haacke (2009), s. auch S. 239 dieser Arbeit: " [...] es war die Neugierde. Aber damals hatte ich nicht die Absicht, nach New York oder nach Amerika auszuwandern."

In einem Brief von Haacke an Heinz Mack vom 24. Mai 1965; vgl. Vorlass von Heinz Mack in der ZERO-Foundation, Düsseldorf.

JoAnne C. Paradise: "Alfred Schmela, Impassioned Gallerist", in: Getty Research Journal, No. 1, 2009, S. 197 – 204, hier S. 197: "His [Schmelas] introduction of the work of American artists to the European art world was

Plattform bot, als sie noch unbekannt waren. Später vermittelte Schmela die ZERO-Künstler an Howard Wise, einen New Yorker Galeristen. Haacke profitierte von diesen Bekanntschaften: Nicht nur kam er, wie bereits erwähnt, über Schmela in Kontakt mit Yves Klein, Schmela und die ZERO-Künstler vermittelten Haacke auch seine erste größere Einzelausstellung in New York bei Howard Wise. Die Verbindung zu Wise war wiederum Ausgangspunkt für viele weitere Freundschaften, durch die Haacke die Kunstszene New Yorks erkundete: Künstler wie Robert Morris und Carl Andre, Kritiker wie Lucy Lippard, Kuratoren und Wissenschaftler lernte er durch den Galeristen kennen. 489

Während der ersten Jahre in New York finanzierte sich Haacke durch Aushilfsjobs als Nachhilfelehrer und Sprachlaborleiter das Leben mit seiner Familie in New York. Die Ergebnisse seines Schaffens präsentierte er ein Jahr später bei Howard Wise: Es wurden überwiegend 'Kondensationsarbeiten' gezeigt, von denen bereits viele in Köln hergestellt und dann nach New York verschifft worden waren. Haacke brachte also Arbeiten und Konzepte in seine zukünftige Heimat mit und konnte damit in kurzer Zeit eine Einzelausstellung bestücken.⁴⁹⁰ Der Erfolg stellte sich gleich ein, wie Haacke in einem Brief an Schmela berichtete:

"Wider Erwarten verkauft Howard Wise laufend kleine Sachen von mir (er ist ein glänzender Händler). Auch zwei Wellen haben ihren Besitzer gewechselt. In Jean Clay von Studio International [...] habe ich einen neuen Verbündeten gewonnen. Er war für einige Wochen in New York und hat sich für meine Sachen begeistert. Seither erwähnt er mich, wenn immer es eine Gelegenheit gibt. Im neuen Studio International redet auch George Rickey von meinem Kram und hat ein Foto unterbringen können. Ich sitze also nicht ganz auf dem Trockenen."

So konnte Haacke seinen Lebensunterhalt als Künstler bestreiten. Zudem erhielt er schon bald darauf die ersten Lehraufträge an Kunsthochschulen. Diese Tätigkeiten ermöglichten Haacke eine gewisse Unabhängigkeit und Distanz vom Kunstmarkt. Unter dieser Prämisse konnten in der Folge die kritischen und vom Publikum und den Kuratoren nicht immer

- nonetheless tremendously important in an era when there was otherwise little dialogue or exchange of ideas between the two spheres."
- Haacke (2009), "Aber zu der Zeit war es wirklich spannend. Wie gesagt, ich habe dort viele Leute kennengelernt, Künstler-Zeitgenossen, Bob Morris zum Beispiel und verschiedene andere. Das war eine Stadt, da passierte was. Auf jeden Fall im Vergleich zu dem, was ich aus Köln in Erinnerung hatte. Auch Paris war spannend, aber nichts im Vergleich zu New York."
- Haacke (2013), "Aber Vieles habe ich 1965 auch mit nach Amerika genommen, weil ich ja was brauchte, was ich hier zeigen konnte. Das hat auch dazu geführt, dass ich innerhalb eines halben Jahres eine Ausstellung bekam, ich hatte ja was." Zu den Kondensationsarbeiten vgl. Kapitel 3.3 Beyond Modern Sculpture.
- Brief von Hans Haacke an Alfred Schmela vom 12. März 1967, in: Getty Research Institute, Alfred Schmela Gallery Records. Series I. Correspondence, 1951-2006, Box 3 folder 29 (Hans Haacke). Dank an Joris Corin Heyder für seine Unterstützung bei der Recherche.
- Bereits während seiner Studienzeit gab Haacke gelegentlich Kurse an der Volkshochschule Kassel, während seiner Kölner Zeit unterrichtete er Kunstgeschichte an der Modeakademie in Düsseldorf, ab 1967 an der Universität in Philadelphia und bis zu seiner Emeritierung 2002 an der Cooper Union for the Advancement of Science and Art in New York; vgl. Haacke (1965): "Ich arbeite viel und bin unglücklich, dass mir jede Woche zwei Tage durch meine Lehrtätigkeit in Philadelphia verloren gehen, obgleich ich mich bei den Studenten nicht unwohl fühle."

152

akzeptierten Arbeiten überhaupt erst entstehen. 493

Ende der sechziger Jahre nahm Haacke an vielen amerikanischen Gruppenausstellungen teil, die sein Renommee innerhalb kürzester Zeit so weit steigerten, dass er 1970 zu einer großen Retrospektive ans Guggenheim Museum eingeladen wurde. Haacke war damals gerade 34 Jahre alt, es war eine der höchsten Auszeichnungen, die ein ausländischer Künstler bekommen konnte. Dass die Ausstellung letztendlich abgesagt wurde, und es zu einer großen Empörung der internationalen Kunstszene gegen die Zensur durch das Guggenheims kam, steigerte Haackes Ansehen nur noch mehr und wird am Rande auch in Kapitel 3.4 Politische Kunst bei Haacke und seinen Zeitgenossen thematisiert.

Die Jahre der Ausbildung und Wegfindung waren für Haacke eine intensive Phase der Orientierung und Positionierung. Es wurde verdeutlicht, wie sich Haacke während seines Studiums mit den hauptsächlich deutschen Malern des *Informel* auseinandersetzte, um schließlich eine Form der Malerei zu entwickeln, die kaum vergleichbare Vorläufer hatte. Sein Interesse lag bereits zu dieser Zeit bei physikalischen Phänomenen, wie Optik und Bewegung. Nach Abschluss seines Studiums – mit technischer Unterstützung der Werkstattleiter in Paris und Philadelphia – weitete Haacke sein Œuvre konsequent in Richtung prozessuale Skulptur aus. So bildeten sich allmählich sehr eigenständige Arbeiten heraus, mit denen Haacke seine künstlerische Position endgültig festigte. Die vielen geografischen Stationen seiner Anfangsjahre als Künstler – Kassel, Paris, Köln, Philadelphia und schließlich New York – machten Haacke zu einem aufgeschlossenen, interessierten und dadurch auch informierten Künstler, dessen spätere politische Werkphase von ebendiesen Qualitäten profitieren sollte.

Haacke in einem Interview mit Robert C. Morgen, in: Fabozzi (2002), S. 308 – 318, hier S. 313: "My type of work obviously doesn't sell well. Right from the beginning, before I even got into political things, I determined that I should never strive to live off the sale of my work. That would make me dependent upon the market [...]. Teaching seems to be the most convenient, and I do enjoy it, it's not a burden."

3.2 Kinetische Kunst und Kunstkritik

"Die Deutschen stehen den Amerikanern, was kinetische Begeisterung angeht, offenbar nicht nach [...]."

Hans Haacke, 1965 494

In diesem Kapitel geht es um die Ursprünge der skulpturalen Arbeiten Hans Haackes. Es wird dargestellt, mit welchen – zunächst europäischen – Strömungen er sich auseinandersetzte. Vor allem sollen kinetisch arbeitende Künstler in Haackes Umfeld betrachtet und die Arbeiten und Ansätze miteinander verglichen werden. Ausgehend von den kinetischen Anfängen, die für Haacke einen Durchbruch als Künstler bedeuteten, und den verschiedenen geografischen Stationen seines Schaffens, wird Haackes Anfangszeit in den USA beleuchtet. Hier geht es vor allem um die Selbstdarstellung des Künstlers, da die Analyse der Statements Haackes wiederum Rückschlüsse auf die Transferprozesse erlaubt, die stattgefunden haben.

Bereits während seines Paris-Aufenthalts lernte Haacke den kinetisch arbeitenden Künstler Takis kennen. Zu dieser Zeit waren Haackes Arbeiten überwiegend zweidimensional, entweder an das deutsche *Informel* oder die amerikanische Farbfeldmalerei angelehnte Leinwände, oder – wie er es dann auch in Paris bei Hayter fortführte – experimentelle Druckgraphiken. Gegenstand der Arbeiten von Takis war hingegen die Beschäftigung mit physikalischen Phänomenen, allen voran dem Magnetismus (vgl. Abb. 72). Takis kam 1955 aus Athen über London nach Paris und begann dort mit seinen ersten ungegenständlichen Skulpturen. Er unternahm seitdem immer wieder den Versuch, den Magnetismus zu veranschaulichen und auf diesem Wege erlebbar und optisch bewusst zu machen.⁴⁹⁵

104 Haacke (1065).

495 Der Magnetismus ist keine neue Erscheinung in der Kunst. Bereits zu Beginn des 19. Jahrhunderts beschäftigten

Dabei ging es ihm um den Schritt von der bloßen Darstellung der Realität *durch* die Kunst hin zur Schaffung einer eigenen Realität *in* der Kunst. Eine solche Realität stellte für ihn das Vorführen von Zustandsveränderungen durch natürliche Kräfte dar. Ab 1957 entwarf Takis die ersten Bronzeskulpturen (vgl. Abb. 73). Sie haben eine lamellenartige, das Licht der Umgebung reflektierende, glänzende Oberfläche, wirken aber relativ statisch, obwohl das Hauptanliegen Takis' in seiner Kunst die Bewegung im Raum war.⁴⁹⁶ Doch wie in seinen auf dem Magnetismus basierenden Arbeiten greift auch hier das Moment der Unbestimmtheit. Durch die Brechung des Lichts je nach Blickrichtung und Bewegung des Betrachters suggeriert diese unbewegliche Skulptur Dynamik.

Haacke sah Takis' Arbeiten zum ersten Mal während seines Paris-Aufenthalts und entwarf, angeregt von dessen Auseinandersetzung mit physikalischen Phänomenen, seine ersten eigenen dreidimensionalen Arbeiten. Diese Spiegel- oder Wandreliefs haben Titel wie B7-61, D6-61 oder A7-61, sind jeweils etwa 65 x 65 cm groß, bestehen aus aluminiumbeschichtetem Vinyl, das auf eine Pappunterlage geklebt und auf eine Hartfaserplatte montiert wurde (vgl. Abb. 74).

In der Arbeit *D6-61* zerschnitt Haacke "spiegelnde Plastikbögen",⁴⁹⁷ die er in Fachmärkten kaufte, in 1 x 5 cm große Streifen. Er klebte diese etwas überlappend in elf Reihen nebeneinander, wobei jeweils vom linken und rechten Rand Richtung Mitte gearbeitet wurde, sodass sich mittig eine subtile optische Zäsur abzeichnet. Es ergeben sich je nach Lichteinfall und Bewegung des Betrachters unterschiedliche, dynamische Erscheinungsformen. Analog zu Takis Bronzeskulpturen setzte sich Haacke in seinen Aluminiumarbeiten mit optischen und kinetischen Phänomenen auseinander. Hier waren es vor allem die Spiegelung und Bewegung, die Haacke interessierten. Durch die Auseinandersetzung mit Naturphänomenen entfernte sich Haacke immer weiter von seinen zweidimensionalen Arbeiten und wandte sich zunehmend der Skulptur zu.

Das Interesse der bildenden Kunst an physikalischen Phänomenen wuchs seit Mitte der fünfziger Jahre kontinuierlich in ganz Europa.⁴⁹⁸ Vor allem die Bewegung, sei sie nun durch naturwissenschaftliche Experimente oder durch pure Mechanik angestoßen, war bei den kinetisch arbeitenden Künstlern ein wesentlicher Bestandteil ihrer Werke. Die Düsseldorfer ZERO-Gruppe war die europäische Wortführerin dieser kinetischen Strömung.⁴⁹⁹

- sich Künstler intensiv mit diesem Phänomen. Vgl. Ausst.-Kat. Städtisches Museum Leverkusen 1970, *Takis*, 11. Oktober bis 22. November 1970. Leverkusen 1970.
- Vgl. Takis: "Untitled Statement" (1983), in: Stiles / Selz (1996), S. 406 407, hier S. 407.
- Zum Material dieser Arbeiten äußerte sich Haacke (2013), s. auch S. 253 dieser Arbeit: "Die Spiegelarbeiten waren ja auch schon Plastikfolien. Spiegelnde Plastikstreifen, die es als Bogen zu kaufen gab. Das war ein Material, das spiegelte und durchsichtig war, diese optischen Qualitäten waren mir wichtig."
- Churner (2008), S. 112: "In contrast to other European kinetic artists, Zero aimed not just for an integration of art, and technology, but also for the utopian reconciliation of art, technology, and nature, emblematized by a space-age fetish of aluminum's reflectivity, Plexiglas's durability, and helium's buoyancy."
- Haacke (2010) beschreibt sein Verhältnis zu den ZERO-Künstlern folgendermaßen: "Na, ich hatte ja sehr früh,



Abb. 72: Takis: *Magnetic Fallout*, Eisenspäne, Magneten, Bodenarbeit, Maße unbekannt (1969), Abbildung aus einer Präsentation in Toronto, in: Ausst.-Kat Takis, Städtisches Museum Leverkusen, Schloss Moisbroich, 11. Oktober bis 22. November 1970, Leverkusen 1970, unpaginiert, Foto: o. A. © VG Bild-Kunst, Bonn 2018.

156



Abb. 73: Takis: *Espace intérieur*, Bronze, 30 x 32 cm (1957), Ausst.-Kat Takis, Städtisches Museum Leverkusen, Schloss Moisbroich, 11. Oktober bis 22. November 1970, Leverkusen 1970, unpaginiert, Foto: o. A. © VG Bild-Kunst, Bonn 2018.

Haackes Arbeiten bekamen durch die ersten beiden Auslandaufenthalte in Paris und New York, während derer er die Arbeiten von Takis und der ZERO-Gruppe kennenlernte, zunehmend einen räumlichen Charakter. Die technischen Konstruktionen des Künstlers wurden oft durch die Naturkräfte Wind, Wasser und Gravitation in Bewegung versetzt, sodass er von Jack Burnham auch als "kinetischer Naturalist"500, den Burnham in Anlehnung an den von ZERO manifestierten "Neuen Idealismus" verwendete, bezeichnet wurde. Aber auch Motoren, Uhrwerke und manuelle Antriebe kamen zum Einsatz.⁵⁰¹

Es finden sich formal viele Gemeinsamkeiten zwischen Haackes Arbeiten und zum Beispiel denen Heinz Macks: Bereits 1958 stellte Heinz Mack seine ersten Aluminium-Reliefs in der Galerie Iris Clert in Paris aus. Dei dem Werk Lamellenrelief von 1961 (Abb. 75) formte und zerschnitt Mack Aluminiumfolie, polierte sie anschließend auf Hochglanz und stabilisierte sie durch Aufkleben auf eine Holzplatte. Die Fragilität der Aluminiumstreifen suggeriert zudem eine physische Interaktion mit dem Betrachter, der durch seine Atmung oder durch andere Luftströme das Relief in Bewegung versetzen könnte, würde dies nicht durch einen Holzkasten mit einer Acrylglas-Scheibe unterbunden. Einzig die scheinbaren Bewegungen, die sich durch Lichtreflexion und Standortveränderung des Betrachters ergeben, sind möglich.

Vergleicht man die Arbeit *D6-61* von Haacke mit Macks *Lamellenrelief*, so fallen vor allem die Gemeinsamkeiten der verwendeten Materialen auf: Aluminiumfolie und Hartfaserplatte bei Haacke, Aluminiumblech und Holz bei Mack. Die Arbeiten unterscheiden sich in ihrer Größe und der Tatsache, dass bei Mack das in Lamellen zerschnittene Blech nur an einer Kante am Holzuntergrund befestigt wurde und die einzelnen Lamellen, unregelmäßig überlappend angeordnet, vom Hintergrund abstehen und in sich kleine Windungen aufweisen,

d. h. bevor ich in Kassel mein 1. Staatsexamen gemacht hatte, mit ZERO Kontakt aufgenommen. Ich war in Bonn, in einer ganz kleinen Galerie, die keinen Namen hatte, darauf gestoßen. Da gab es eine ZERO-Ausstellung, die ich gesehen habe und interessant fand. Ich habe die Telefonnummer von Otto Piene rausgefunden und ihn angerufen und in Düsseldorf besucht. Das war mein erster Kontakt zu ihm, das war 1959, dann war ich ein Jahr in Paris und habe weiter mit denen Kontakt gehalten. Und dann habe ich in der ersten Nul Ausstellung 1962 oder 1963 mitgemacht. Nach meiner Rückkehr nach Deutschland 1965 hat sich diese Beziehung vertieft und als Otto Piene eingeladen wurde, bei der University of Pennsylvania ein Semester oder ein Jahr zu unterrichten, hat er vorgeschlagen, dass ich die Klasse, die er in der Modeschule in Düsseldorf unterrichtete, übernehme. Das habe ich auch gemacht. Das war Kunstgeschichte, das musste ich mir alles selber anlesen. Das war das letzte Jahr in Deutschland. Aber im Jahr davor, 1963/64 muss das gewesen sein, war die ZERO-Ausstellung in Gelsenkirchen, an der ich teilgenommen habe. Als ich dann Ende 1965 nach New York zog, und zu der Zeit flog man nicht, da fuhr man mit dem Dampfer, nach sieben Tagen auf dem Meer sind wir hier den Fluss hinaufgefahren. Und das Lotsenboot brachte Post [...]. Das war eine Nachricht von Howard Wise, eine Anfrage, ob ich im Januar, und das war im Oktober, eine Ausstellung bei Ihm machen wollte. Das war von Piene eingefädelt worden, und das war völlig wie im Märchen. Da habe ich sofort zugesagt." Vgl. auch Ausst.-Kat. Martin-Gropius-Bau Berlin / Stedelijk Museum Amsterdam (2015), S. 145 - 155.

- Jack Burnham: "Questions à Hans Haacke", in: Robho, Spécial Haacke, No. 2 November Dezember 1967, unpaginiert.
- "Elementare Medien", wie Udo Kultermann 1967 die Verwendung von Wasser, Luft und Licht in der bildenden Kunst zusammenfasste, waren Mitte der sechziger Jahre ein immer öfter auftretendes Gestaltungsmerkmal; vgl. Udo Kultermann: *Neue Dimensionen der Plastik*. Tübingen 1967, S. 173 197.

157

502 Vgl. Thwaites (1965), S. 5.



Abb. 74: Hans Haacke: *D6-61*, Spiegelfolie auf Hartfaserplatte, 65 x 67 x 10,5 cm (1961), im Besitz des Künstlers, Foto: Fred Dott. © VG Bild-Kunst, Bonn.



Abb. 75: Heinz Mack: Lamellenrelief, Aluminiumfolie auf Holz, 130 x 103 cm (1961), Besitz: Sammlung Lenz Schönberg, in: Ausst-Kat. Schirn Kunsthalle Frankfurt (2007), S. 239, Foto: o. A. © VG Bild-Kunst, Bonn 2018.

während Haackes Lamellen akkurat zurechtgeschnitten, symmetrisch und vollständig auf dem Untergrund angebracht sind. Wie oben beschrieben, war es vor allem die Bewegung, die ein Bestreben der bildenden Kunst der Zeit war - beide Arbeiten thematisieren dies. Die Erprobung lichtfangender Medien, deren Schwingungen durch optische Widerstände ausgelöst werden, charakterisiert die Arbeiten von Heinz Mack. 503 Durch die Reflexion des Lichts stellt sich in beiden Arbeiten eine Bewegung ein - bei Haacke aufgrund der verwendeten Spiegelfolie ausdifferenzierter als bei Mack - wobei, wie Athena Spear bereits 1967 feststellte, die Verwendung von spiegelnden Materialien ein beliebtes Phänomen der Skulptur des 20. Jahrhundert war. 504 Durch die Brechung des Lichts verschiebt sich die Wahrnehmung zwischen dem Kunstwerk und dem reflektierten Raum, sozusagen zwischen Materiellem und Immateriellem.505 Die regelmäßige Struktur bei Haacke erinnert an die Arbeiten der Minimal Art, die oft das repetitive Moment aufgreifen. Auch die durch das verwendete Material betonte Produktionsästhetik kann als ein Merkmal der Minimal Art gelesen werden. 506 Bei Mack ist die Ausführung gröber und behält sich etwas Zufälliges vor, das Aluminiumblech ist so bearbeitet, dass es nicht spiegelt, sondern lediglich das Licht bricht. Bei beiden Werken kann man weniger von einer Komposition als vielmehr von einer Struktur sprechen.

"Was mich bei den Zero-Leuten u. a. interessiert […] [ist], dass sie ähnlich wie die Amerikaner von der klassischen Komposition abgerückt sind, anders aber als die Amerikaner ganz cool reagiert haben, was dann für mich wiederum eine Möglichkeit war, mich von dem art informel und art bruit usw. […], abzuwenden,"507

so Haacke über die damals vorherrschende Situation. Die betrachteten Arbeiten zeigen deutlich Haackes bewusste Hinwendung zu den kinetisch arbeitenden Künstlern. Kurz nach dieser formalen Umorientierung, 1961, bekam Haacke zum ersten Mal die Möglichkeit, nach Amerika zu gehen und die amerikanische Kunst besser kennenzulernen. Damit

Vgl. Roters (1972), unpaginiert.

Spear (1967), S. 30 und weiter: "It is obvious enough that a mirror-like surface introduces the environment into the work [...]."

Vgl. Churner (2008), S. 109: "The aluminum mirror-reliefs created in the early '60s were very much like those of Mack, whose textured patterns on metal refracted and reflected light. Shifting between real and reflected space, materiality and immateriality, Mack's reliefs were indefinite and inexact, and this was precisely what intrigued Haacke." Zu seiner ersten Loslösung vom Gegenstand befragt, antwortete Haacke in einem Interview mit Jeanne Siegel, zitiert nach Haacke / Fry (1972), S. 49: "Spiegel-Arbeiten, die ich 1961 anfertigte, entgingen dem Objektcharakter. Man musste sich Mühe geben zu erkennen, was tatsächlich da war, nämlich das geschichtete Material. Die gespiegelte Umgebung löschte die Gegenständlichkeit aus. Eines dieser Stücke bestand aus zwei Halbzylindern mit einem Überzug aus Aluminiumfolie [sic]. Ein Teil des linken Halbzylinders spiegelte sich teilweise im rechten Halbzylinder und umgekehrt. So kommt es zu etwas wie einer Rückkopplung: die beiden Hälften der Arbeit sind optisch voneinander abhängig, stellen jede für die andere Environment dar. Dann antworten sie natürlich auch auf die Umwelteinflüsse von Licht und Farbe im Ausstellungsraum."

Vgl. Kapitel FOKUS Haacke und Minimal Art.

Hans Haacke in einem Interview mit Lutz Dammbeck (2003), http://www.t-h-e-n-et.com/html/_film/pers/_pers_ haake.htm (Zugriff am 15. Dezember 2015).

begann ein Prozess des Austarierens und gestalterischen Positionierens zwischen den Arbeits- und Gestaltungsweisen der deutschen ZERO-Gruppe und denen der Amerikanischen Minimalisten. Rachel Churner kommt zu einem ähnlichen Schluss:

"The influence of Zero is paramount to understanding Haacke's artistic practice, even though he would reject associations with the group by the late '60s for there were not only morphological similarities between the work of Haacke and Zero at this time; there were, more critically, structural resonances that lingered in Haacke's later work."508

Haackes Beteiligung bei ZERO war nicht gering, insofern ist es verwunderlich, wie wenig in der Forschung darauf Bezug genommen wird. Zwischen 1962 und 1966 nahm er an 14 ZERO-Gruppenausstellungen teil. Die erste Beteiligung Haackes anlässlich der ersten niederländischen Ausstellung NUL im Jahr 1962 war gleichzeitig eine der wichtigsten Gruppenausstellungen der vielen mit ZERO assoziierten Künstler auf einer internationalen Bühne. 509 Für Haacke war es ebenfalls die erste internationale Präsentation, und er war der jüngste Teilnehmer. In direkter Nähe zu dem Raum mit Werken von Mack, Piene und Uecker waren einige von Haackes 'Spiegelreliefs' und polierten Stahlarbeiten ausgestellt.510 Während Haacke in den Anfängen von ZERO im deutschsprachigen Raum kaum Erwähnung fand, enthält der erste große Artikel zur kinetischen Strömung, "The Story of Zero" in der Zeitschrift Studio International von 1965, zwei halbseitige Abbildungen von Haackes Arbeiten.511 Der Autor John Antony Thwaites beschrieb darin, nachdem er ausführlich in die Geschichte der ZERO-Gruppe einführte, Haackes Arbeiten als die Entdeckung der zweiten NUL-Ausstellung in Amsterdam und schloss seinen Text mit der Hervorhebung der perfekten Verschmelzung von Natur und Technik in Haackes Werk.512

Die Beziehungen zu ZERO stellt das Fundament von Haackes künstlerischer Laufbahn dar, nicht nur, was die künstlerischen Gemeinsamkeiten betrifft. Die Mitglieder von ZERO waren für Haacke jene "interkulturellen Vermittlungsfiguren" denen Lüsebrink eine "katalysatorische Wirkung" in der Ausbildung von Transferprozessen zuspricht.⁵¹³ Durch die Bekanntschaft mit Piene kam Haacke nicht nur an seine ersten Lehraufträge an der Düsseldorfer Modeakademie, sondern es ergab sich durch Pienes Vermittlung auch die Möglichkeit, bei Howard Wise in New York auszustellen. In der zweiten *NUL*-Ausstellung im Stedelijk Museum sah der Galerist Alfred Schmela den *Kondensationswürfel* und das

508 Churner (2008), S. 107.

Blaue Segel von Haacke und bot ihm daraufhin eine Einzelausstellung in seiner Galerie an – Hans Haackes erste in Deutschland.⁵¹⁴

Als Haacke 1962 nach New York zog und dort versuchte, mit den kinetischen Arbeiten seinen Lebensunterhalt zu bestreiten, musste er feststellen, dass Akzeptanz für derlei Arbeiten auch in New York nicht leicht zu finden war. Jack Burnham vertritt gar die Auffassung, dass Haacke aufgrund des ausbleibenden Erfolgs wieder nach Deutschland zurückkehrte, was jedoch eher widrigen Aufenthaltsbedingungen geschuldet war.⁵¹⁵

Erst ab 1964 stellten in der Galerie Howard Wise in New York in kurzen Abständen die ZERO-Künstler Mack, Piene und Uecker sehr erfolgreich aus. So bekam die deutsche kinetische Kunst im Allgemeinen einen höheren Stellenwert. Nach dem Erfolg in Amerika konnten sich die ZERO-Künstler auch in Europa einer größeren Popularität erfreuen. Analog zu Thomas Drehers These, dass der Erfolg der *Conceptual Art* in den ersten anderthalb Jahren, also zwischen 1968 und 1969, seinen Anfang in kleinen New Yorker Galerien nahm und dann über europäische Museen und schließlich in New Yorker Museen ankam, eröffnete der Erfolg bei Howard Wise der ZERO-Gruppe den Zugang zu den europäischen Museen. Auf dieser Welle schwamm auch Haacke mit. 1965 kehrte er dauerhaft nach Amerika zurück und wurde 1972 als einziger der mit ZERO assoziierten Künstler zu einer großen Einzelausstellung im New Yorker Guggenheim Museum eingeladen.

Trotz seines maßgeblich auf den Kontakten zu ZERO-Künstlern und deren Popularität aufbauenden Erfolgs, vermied Haacke es, mit den Kinetikern in Verbindung gebracht zu werden und blendete auch sonst die meisten Verknüpfungen zu anderen Künstlergruppen aus. ⁵²⁰ In der Haacke-Monographie von 1972 ⁵²¹ wird zwar als erste Gruppenbeteiligung die *NUL*-Ausstellung von 1962 angegeben, doch das "Etikett "Kinetische Kunst" in einem Statement von Haacke als grundsätzlich unzulässig abgetan. ⁵²² Sowohl seine tachistischen

- Vgl. Churner (2008), S. 109. Churner bezieht sich hier auf einen Brief von Haacke an A. J. Petersen vom 28. April 1965 aus dem Stedelijk Museum Archiv in Amsterdam.
- Vgl. Burnham (1967), S. 1. Burnham schrieb weiter, S. 3: "During this time [ca. 1963] he was included in important New Tendency shows in Ulm, London, Amsterdam, Berlin, Gelsenkirchen, Venice and ironically after earlier rejection in the States shows in Washington, D.C. and Philadelphia. The ZERO show late in 1964 at the Contemporary Art Institute in Philadelphia was the first time the participants were received as a group in the United States."
- Burnham konstatierte, dass ZERO-Arbeiten Mitte der sechziger Jahre in den USA beliebt waren, obwohl sie das Gegenteil dessen repräsentierten, was *en vogue* war, nämlich die formalistische Malerei und Skulptur; vgl. Burnham (1975), S. 127.
- Vgl. Kuhn (1991), S. 53.
- 518 Vgl. Dreher (1992), S. 188.
- Dass diese Ausstellung kurz vor ihrer Eröffnung abgesagt wurde, wird an anderer Stelle thematisiert; vgl. Kapitel 3.4 Politische Kunst bei Haacke und seinen Zeitgenossen.
- Haacke in einem Interview mit Robert Morgan vom 28. Dezember 1979, in: Morgan (1994), S. 150: "I never presented myself as anything. It is other people who sometimes call me a Conceptual Artist or pin all sorts of other labels on my work. And I resent this because it often associates me with things with which I don't have much in common. It can distract from viewing my work on its own terms."
- 521 Haacke / Fry (1972).
- Haacke in einem Statement vom September 1967, übersetzt aus dem Englischen in: Haacke / Fry (1972), S. 32: "Das Etikett 'Kinetische Kunst' wird weithin so gebraucht, als seien eine Schule, ein Stil, ein Trend, eine Mode oder eine 'Bewegung' mit eindeutigen Merkmalen klar erkennbar. Ich finde dieses Etikett fragwürdig,

Die Ausstellung *NUL* fand vom 9. bis 25. März 1962 im Stedelijk Museum Amsterdam statt. Die 'Spiegelreliefs' wurden unter anderem auch in der ersten Ausstellung Haackes in den USA in der Galerie Wittenborn ausgestellt.

Vgl. Churner (2008), S. 109: "[...] [Haacke's] first major show. Several mirror-reliefs in the room adjacent to Mack, Piene and Uecker."

⁵¹¹ Thwaites (1965).

⁵¹² Vgl. Thwaites (1965), S. 9.

⁵¹³ Vgl. Lüsebrink (2005), S. 33.

Ausstellungen als auch die meisten ZERO-Beteiligungen werden in der Monographie nicht erwähnt. Mit dem Übersiedeln nach Amerika, so scheint es, versuchte Haacke, sich von den europäischen Wurzeln zu lösen und sich mit seinen Arbeiten sowie mit den Statements zu seinen Werken eher der amerikanischen *Minimal Art* anzunähern, obwohl auch der Vergleich mit den Minimalisten von Haacke immer abgelehnt wurde.

Für Haackes Arbeiten ist das erklärende Wort des Künstlers seit den ersten beschriebenen kinetischen Werken von besonderer Bedeutung. Bis heute legt er großen Wert auf seine Formulierungen und Maßgaben zum Kunstwerk. In fast jeder Publikation zu seinem Werk ergreift Haacke selbst die Möglichkeit, ein Statement zu seiner Arbeitsweise beizutragen. Je nachdem wo er sich gerade befand und für welches Land er eine Ausstellung konzipierte, verfasste Haacke seine erklärenden Texte in deutscher oder englischer Sprache. In einem seiner ersten Statements für den Ausstellungsflyer seiner Einzelschau in der Galerie Wittenborn fasste Haacke die dort ausgestellten 'Spiegelreliefs' mit weiteren spiegelnden Arbeiten zusammen und schrieb auf Englisch:

"Observing my mirror-objects made out of polished stainless steel I note: There is neither a correct nor incorrect point of view from which to look at them. Their environments – including the spectator – form an integral part of them. The environments are constantly participating in their creation. They are not fixed, their ways of appearance are infinite. They are exceeding their material boundaries and are limited respectively by the boundaries of sight in the space in which they are, the workshop, the exhibition-room, the stars. […] The incessant communication (to see and be seen) of mirror-objects with the world and the spectator, their indissoluble combination of real and unreal, static and dynamic, material and non-material space, their indetermination, all fascinate me […]."523

Was beispielsweise die Rolle des Betrachters angeht, antizipierte Haacke bereits hier, 1962, die Argumente der Kunstkritiker der *Minimal*- oder *Conceptual Art* oder einzelner Künstler selbst. So hob zum Beispiel Robert Morris in seinem Aufsatz "Notes on Sculpture" in der Zeitschrift Artforum von 1966 diese Qualitäten der Skulptur hervor:⁵²⁴

"Today there is a reassertion of the non-imagistic as an essential condition [of sculpture] [...]. Even its most patently unalterable property – shape – does not remain constant. For it is the viewer who changes the shape constantly by his change in position relative to the work."525

Während seines ersten Amerika-Aufenthalts in den Jahren 1961 und 1962 waren die Voraussetzungen für diese Art der "Betrachtereinbeziehung"⁵²⁶ noch nicht vorhanden. Mit

162

der aufkommenden *Minimal Art* in den USA ab ungefähr 1963⁵²⁷ und der Entwicklung der amerikanischen *Conceptual Art* wuchs offensichtlich auch die Akzeptanz für derlei Arbeiten. Kurz vor seinem erneuten Umzug nach New York 1965 formulierte Haacke in seinem Kölner Atelier einen Text, der zunächst in englischer Übersetzung im Katalog zur zweiten *NUL*-Ausstellung erschien und für den Flyer der Ausstellung bei Schmela auf deutsch publiziert wurde:

- "... make something which experiences, reacts to its environment, changes, is nonstable ...
- ... make something indeterminate, which always looks different, the shape of which can not be predicted precisely ...
- ... make something which cannot ,perform' without the assistance of its environment ...
- ... make something which reacts to light and temperature changes, is subject to air currents and depends, in its functioning, on the forces of gravity ...
- ... make something which the ,spectator handles, with which he plays, and thus animates it ...
- ... make something which lives in time and makes the ,spectator' experience time ...
- ... articulate something natural ... "528

Die relevanten Schlüsselbegriffe der amerikanischen Kunstkritik der sechziger und siebziger Jahre wie "Environment", "Shape" oder "Performance" fielen bereits in diesem Statement und sind aus den Texten der amerikanischen Kunstzeitschriften wie Art International oder Artforum abgeleitet.⁵²⁹ Bereits während seines Studiums bekam Haacke die Möglichkeit, diese Zeitschriften zu lesen und sich somit einen weiteren Horizont bezüglich internationaler und vor allem amerikanischer Kunstkritik und Künstlerstatements zu verschaffen.⁵³⁰ Besonders hervorzuheben ist in dieser Betrachtung der Begriff der "Indetermination", der Unbestimmtheit, der in beiden Textbeispielen von Haacke verwendet wurde und den Michael Fried in seinem Aufsatz "Art and Objecthood" von 1967 untersuchte. Die Loslösung der bildenden Kunst von ihrer Objekthaftigkeit sei die conditio sine qua non der *Minimal Art*, so Fried.⁵³¹ Eine Bedingung, die wiederum Lippard und Chandler in ihrem Aufsatz "The Dematerialization of Art" von 1968 aufgriffen und für die *Conceptual Art* manifestierten.

Mit Haackes endgütiger Übersiedlung in die USA im Jahr 1965, löst er sich zunehmend von den konventionellen Gattungen wie Malerei und Skulptur: Während es anfangs noch

Vgl. Fried (1967).

denn ich bezweifle die verkündete gemeinsame Basis aller Beispiele von sogenannter 'Kinetischer Kunst' [...]."
Hans Haacke selbstformulierter Text, datiert auf den 07. Januar 1962, Wittenborn One-Wall-Gallery im September 1962, deutsche Übersetzung in: Haacke / Fry (1972), S. 23.

Vgl. auch das Kapitel "External Issuses: The Spectator", in: Colpitt (1990), S. 67 – 99.

Robert Morris: "Notes on Sculpture, Part 1-3" (1966), zitiert nach Battcock (1996), S. 224ff.; "Part 2", Artforum, Oktober 1966, S. 20 – 23; "Part 3: Notes on Non Sequitors", Artforum, Summer 1967, S. 24 – 29.

Der hier verwendete Ausdruck wird angelehnt an Uwe M. Schneedes Verwendung desselben, in: ders.: "Bruce Nauman: Eine kleine Einführung", in: Ausst.-Kat. Bruce Nauman: Versuchsanordnungen: Werke 1965-1994.

^{19.} Juni bis 06. September 1998, Hamburger Kunsthalle. Hamburg, 1998.

Vgl. "Introduction", in: Colpitt (1990), S. 1 – 5.

Ausst.-Kat. Stedelijk Museum Amsterdam (1965), unpaginiert, deutsche Übersetzung zitiert nach Grasskamp / Nesbit / Bird (2004), S. 100: "... etwas machen, das Erfahrungen und Erlebnisse hat, das auf seine Umwelt reagiert, sich verändert, unsolide ist ... etwas Undeterminiertes [sic] machen, das immer anders aussieht, dessen Gestalt nicht präzise voraussagbar ist ... etwas machen, das auf Licht- und Temperaturveränderungen reagiert, das Luftbewegungen unterworfen ist, die Schwerkraft ausnutzt ... etwas machen, das der 'Betrachter' in die Hand nimmt, mit dem er spielt und ihm so 'Leben' verleiht ... etwas machen, das in der Zeit lebt, den 'Betrachter' Zeit erleben lässt ... NATÜRLICHES artikulieren ..."

Zu den Schlüsselbegriffen der Minimal Art siehe auch Colpitt (1990), S. 5.

Haacke berichtete über seine Zeit an der Kunsthochschule in Kassel und seine Professorin Marie-Louise von Rogister, bei der er die amerikanischen Kunstzeitschriften sichtete, Haacke (2013).

die spiegelnden Wandarbeiten waren, die sich an die europäischen Kinetiker anlehnten, entwickelte sich Haackes Œuvre in skulpturale Richtung mit zunehmend minimalistischer Tendenz, bis hin zu einer Kunst, die vollkommen entmaterialisiert war und fast ausschließlich als Idee existierte, also hin zu Lippards und Chandlers Credo der *Conceptual Art*. Im Anschluss daran rücken politische Aspekte immer mehr in den Vordergrund.⁵³²

Als Haacke 1968 selbst nach einem Statement für die renommierte Zeitschrift Art International gefragt wurde, das erste Mal, dass er seine Arbeiten auf solch einer internationalen Bühne präsentieren und erklären konnte, lieferte Haacke folgenden Text:

"A ,sculpture' that physically reacts to its environment and/or affects its surroundings is no longer to be regarded as an object. The range of outside factors influencing it, as well as its own radius of action, reach beyond the space it materially occupies. It thus merges with the environment in a relationship that is better understood as a ,system' of interdependent processes. These processes – transfers of energy, matter or information – evolve without the viewers empathy. In works conceived for audience participation the viewer might be the source of energy, or his mere presence might be required. There are also ,sculpture'-systems which function when there is no viewer at all. In neither case, however, has the viewer's emotional, perceptual or intellectual response any influence on the system's behavior. Such independence does not permit him to assume his traditional role of master of the sculptures program (meaning); rather the viewer now becomes a witness. A system is not imagined; it is real."⁵³³

Hier wird nicht nur die Rolle des Betrachters ein weiteres Mal in Augenschein genommen und differenziert, sondern auch die Auffassung von Kunst als System vorgetragen und exemplifiziert. Willoughby Sharp, ein Kurator,⁵³⁴ den Haacke über Paul Maenz kennenlernte, publizierte einen Monat vor diesem Statement in einem französischen Sonderheft über Haacke einen Text mit dem Titel "Kineticism – Bursting into open Space".⁵³⁵ Darin schrieb Sharp:

"The art of the future, like the most advanced art of the present, will be environment-oriented […]. It will originate organically out of a devoted experimentation with media like air, fire, foam, ice, light and liquid […] and a whole new range of kinetic systems. In short, it will not represent reality, it will be reality."⁵³⁶

Sharp deutet in seinem Beitrag Haackes Entwicklung zu den sogenannten *Real-Time-Systems*, deren Theorie maßgeblich von Haackes engem Freund Jack Burnham entwickelt wurde, an.⁵³⁷ Die Betonung der Realität, sowohl in Haackes und Sharps Statement als auch in Burnhams Theorie zu den *Real-Time-Systems* war ebenfalls ein Diktum der sechziger

Diese Entwicklung wird in dem Kapitel 3.4 Politische Kunst bei Haacke und seinen Zeitgenossen noch eingehend untersucht.

Jahre. Wobei nicht das Reale in seiner philosophischen Bedeutung gemeint war, sondern 'real' im Sinne von physischer Existenz oder wie Herbert Marcuse es treffend zusammenfasste: "The real, reality, is becoming technique in a literal, 'practical' sense; making and remaking things rather than painting pictures ..."538

Durch die Wortwahl in seinen Statements und Selbstdarstellungen versuchte Haacke eine Annäherung an die amerikanische Kunstkritik. Wie dargestellt, antizipierte er teilweise sogar viele der kanonbildenen Texte der *Conceptual Art* und war mit seinen Arbeiten auch ein wichtiger Impulsgeber der amerikanischen Kritiker. Die dargelegten Transferprozesse zwischen Haacke und der Kunstkritik Mitte der sechziger Jahre zeigen, dass sich nicht nur Künstler an einer vorgefertigten Theorie orientieren, sondern auch Kritiker von Künstlerstatements und den jeweiligen Werken profitieren.

FOKUS Haacke und Minimal Art

Obwohl Hans Haacke sich in seinen Anfangsjahren als freischaffender Künstler nur ungern in künstlerische Kategorien einordnen ließ, war die *Minimal Art* ab etwa 1962, also seit seinem ersten Amerika-Aufenthalt, eine Stilrichtung, deren Formensprache er sich oft bediente und die ihm am wenigsten fremd zu sein schien. Beginnend mit seinen ersten Acrylglas-Arbeiten von 1962 / 1963, über die *Real-Time-Systems* bis hin zu seinen Arbeiten der achtziger Jahre – immer wieder verwendete Haacke Gestaltungsformen der *Minimal Art*: Als er zu der Formgebung seiner Arbeit *U.S. Isolation Box* von 1983 befragt wurde, antwortete er: "As you see, one can recycle *Minimalism* and put it in a contemporary use. I admit that I have always been sympathetic to so-called minimal art."539

Die *Minimal Art*, die sich explizit als eine amerikanische Kunstströmung verstand und aus dem Abstrakten Expressionismus hervorging, zeichnet sich unter anderem durch schematische Klarheit in ihrer Darstellung, Verwendung von einfachen geometrischen Formen, sogenannten "Primary Structures"⁵⁴⁰, einer spezifischen Verwendung von einfachen, meist industriellen Materialien⁵⁴¹ und einer besonderen Berücksichtigung des Maßstabs⁵⁴² aus. Gabrielle Hoffmann stellt treffend fest, dass Haacke mit den Minimalisten seine "positivistische Rationalität" verbinde. ⁵⁴³ In der Tat waren seine Arbeiten bereits im

⁵³³ Haacke (1967).

⁵³⁴ harp kuratierte unter anderem auch die Earth-Art Ausstellung 1969, in der Haackes Grass Cube (Abb. 86) ausgestellt wurde.

Willoughby Sharp: "New York. Kineticism – Bursting into open space", in: "Robho", Spécial Haacke, No. 2, November – Dezember 1967, unpaginiert.

⁵³⁶ Ebd

⁵³⁷ Die Real-Time-Systems sind Gegenstand des folgenden Kapitels.

Herbert Marcuse: "Art in the One-Dimensional Society", in: Arts Magazine, Mai 1967, S. 31, zitiert nach Jack Burnham: "The Clarification of Social Reality", in: Haacke (1975), S. 1 – 10, hier S. 1.

Haacke in Bois / Crimp / Krauss (1984), S. 28.

Abgeleitet vom Titel der Ausstellung *Primary Structures: Younger American and British Sculptors*, die vom 27. April bis zum 12. Juni 1966 im Jewish Museum in New York stattfand, wurde der Begriff zum Schlagwort der *Minimal Art*; vgl. Bochner (2000).

⁵⁴¹ Vgl. Donald Judd: "Spezifische Objekte" (1965), in: Stemmrich (1995), S. 58 – 73, hier S. 69f.

Vgl. Phyllis Tuchmann: "Ein Interview mit Carl Andre" (1970), in: Stemmrich (1995), S. 141 – 161, hier S. 147.

⁵⁴³ Hoffmann (2011), S. 107.

Frühwerk auf das Nötigste reduziert und ihre Formensprache stark zweckgebunden. Das heißt, dass Haacke für jedes neue Problem, das sich ihm in seinen Arbeiten stellte, die dafür passende formale Lösung entwickelte. Er hielt nie an einer bestimmten Gestaltungsart fest. Haacke verwendete in seinen Werken unterschiedliche Materialien, wobei er industriell gefertigte Stoffe bevorzugte.

Acrylglas benutzte Haacke erst seit 1962 als Werkstoff.⁵⁴⁴ Durch die Freundschaft mit Otto Piene, der in den frühen sechziger Jahren am Massachusetts Institute of Technology in Boston lehrte,⁵⁴⁵ war die Verbindung zu dem renommierten technologischen Institut auch für Haacke ein Ausgangspunkt, um neue Werkstoffe in seine Kunst einzubeziehen. Zu den Acrylglas-Arbeiten schrieb Haacke 1965:

"Ich habe etwas Wasser in durchsichtige Plastikbehälter einfacher stereometrischer Formen gefüllt und sie versiegelt. Lichteinfall erwärmt das Innere der Kästen. Da die Innentemperatur immer höher ist als die Temperatur ihrer Umgebung, kondensiert das eingeschlossene Wasser. Ein einfacher Tropfenschleier beginnt sich an den Innenwänden zu bilden. Die Tropfen sind anfangs so klein, dass man sie nur aus der Nähe als einzelne Partikel unterscheiden kann. Sie wachsen von Stunde zu Stunde, mehrere kleine schließen sich zu einem Größeren zusammen. Die Schnelligkeit ihres Wachstums hängt von der Intensität und dem Winkel ihres Lichteinfalls ab. Auch der Luftzug in der Umgebung spielt eine Rolle. Nach Tagefrist hat sich eine dichte Decke deutlich unterscheidbarer Tropfen gebildet, die alle Licht reflektieren. Bei fortschreitender Kondensation erreichen einzelne Tropfen eine solche Größe, dass ihre Schwere die Adhäsionskräfte überwindet, und sie, eine Spur hinterlassend, von der Wand herablaufen. Diese Spur beginnt, erneut zuzuwachsen. Nach Wochen hat sich ein vielfältiges Nebeneinander von Laufspuren gebildet, die ihrem jeweiligen Alter entsprechend unterschiedliche Tropfengrößen haben. Der Kondensationsprozess nimmt kein Ende. Die Verhältnisse sind einem lebendigen Organismus vergleichbar, der flexibel auf seine Umwelt reagiert. Die Konstellation der Tropfen ist nicht genau voraussagbar. In statistischen Grenzen verändern sie sich frei. Ich liebe diese Freiheit."546

Gemeint ist hier vornehmlich die Arbeit *Condensation Cube* oder *Kondensationswürfel*, die zwischen 1963 und 1965 entstand (Abb. 76). Auch hier ist die Wortwahl vergleichbar mit den Beschreibungen der *Minimal Art*-Künstler. Haacke verwendete Begriffe wie "Stereometrische Formen", nahm in seinen Beschreibungen Bezug auf konkrete physikalische Phänomene, benannte diese mit einem wissenschaftlichen Sprachduktus – "Adhäsionskräfte" – und vergaß nicht, die Beziehung des Kunstwerks zu seiner Umwelt zu erwähnen. Der *Kondensationswürfel* ist gleichzeitig auch eines der ersten geschlossenen Systeme, nach der Systemtheorie von Jack Burnham.⁵⁴⁷ Betrachtet man die Form, erinnert der Würfel mit 30 cm Kantenlänge an viele zeitgenössische *Minimal Art*-Arbeiten, wie zum Beispiel Larry



166

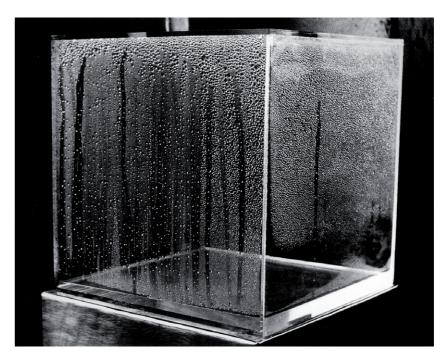


Abb. 76: Hans Haacke: Kondensationswürfel / Condensationcube, Acrylglas, Wasser, 30 x 30 x 30 cm (1963 – 65), Privatbesitz, in: Grasskamp / Nesbit / Bird (2004), S. 36, Foto: o. A.

© VG Bild-Kunst, Bonn.

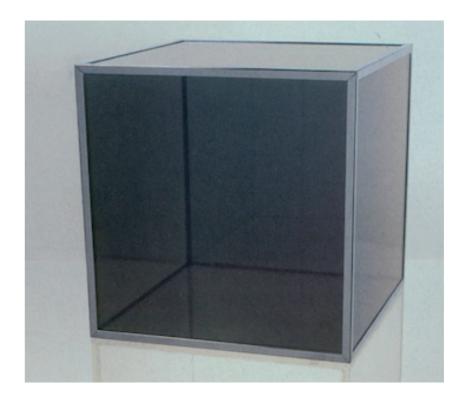


Abb. 77: Larry Bell: *Cube Nr. 2*, Glas und Chrom, 31 x 31 x 31 cm (1967), Besitz: Sammlung Marzona, Staatliche Museen zu Berlin, Nationalgalerie, in: Ausst.-Kat. Kunsthalle Bielefeld (2009), S. 438, Foto: Marcus Schneider. © Larry Bell / VG Bild-Kunst, Bonn 2018.

⁵⁴⁵ Im Folgenden mit M.I.T. abgekürzt.

Haacke, New York, Oktober 1965. Zitiert nach Ausst.-Kat. Haacke (2006), S. 85.

Vgl. Kapitel 3.3 Beyond Modern Sculpture.

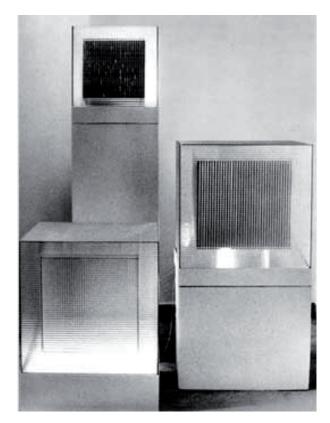


Abb. 78: Heinz Mack: *Drei Lichtkuben*, k. A. (1959), Abbildung von der Homepage der ZERO Foundation Düsseldorf, unter: http://www.zerofoundation.de/works.html (Zugriff am 15. Dezember 2015), Foto: ZERO Foundation / VG Bild.

© VG Bild-Kunst, Bonn 2018.

Bells Kuben (vgl. Abb. 77).⁵⁴⁸ Nicht auszuschließen ist auch, dass Haacke den Würfelkasten aus Plexiglas von den Lichtkuben, die Heinz Mack 1959 erarbeitete, kannte (vgl. Abb. 78). An den herangezogenen Beispielen kann man erkennen, dass sich in den frühen sechziger Jahren in Europa so wie auch in Amerika ein gewisses Feld der Formenverwendung von Kuben bildete, das eben nicht eindeutig einer Nation zugeschrieben werden kann. Donna de Salvo schreibt über die Verwendung der Würfelform in den sechziger Jahren:

"The fact that at this moment so many artists turned to the cube, but decided to complicate it, seems emblematic for a period of great transition. The cube stands as a simple system, a way of ordering space; within the modernist paradigm it has also come to represent utopian ideas."⁵⁴⁹

Bell stellte in der wegweisenden *Minimal Art*-Ausstellung *Primary Structures* aus.⁵⁵⁰ Seine Arbeiten sind vollkommen auf die Form reduzierte Skulpturen, meist Würfel aus Glas

Buchloh (1990), S. 130: "The visual forms that corresponded most accurately to the linguistic forms of tautology are the square and its stereometric rotation the cube." Weiter verglich Buchloh den *Condensation Cube* von Haacke mit den *Mirrored Cubes* von Robert Morris, in: Buchloh (1995), S. 48f.: "The degree to which the two complementary formations of a European Techno-scientific systems theory approach and an American crossover between the empirico-transcendental and the phenomenological approach to visuality actually correlate in the mid-sixties becomes evident in a comparison between Haacke's Condensations Cube (1963-1965) and Robert Morris' Mirrored Cubes (1965)."

Donna de Salvo: "Where we begin. Opening the System c. 1970", in: dies.: *Open Systems – Rethinking Art c. 1970*. London 2005, S. 11 – 23, hier S. 15.

168

550 Vgl. Anm. 540.

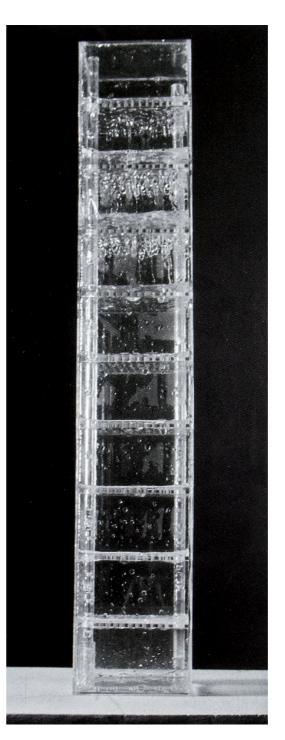


Abb. 79: Hans Haacke: *Rain Tower*, Acrylglas und Wasser, 82 x 10 x 10 cm (1962), Privatbesitz, in: Grasskamp / Nesbit / Bird (2004), S. 34, Foto: o. A. © VG Bild-Kunst, Bonn.



Abb. 8o: Donald Judd: *Untitled*, Aluminium, 10 Elemente a 23 x 101,5 x 79 cm (1970), Abbildung zeigt Installation mit 8 Elementen, Besitz: Öffentliche Kunstsammlung Basel, in: Nicholas Serota (Hrsg.) Donald Judd. Köln 2004, S. 202, Foto: Uwe H. Seyl. © Judd Foundation/ VG Bild-Kunst, Bonn 2018.

auf transparenten Sockeln. Die Serialität dieser reduzierten Formen wird dadurch unterstrichen, dass die Kuben oft in größerer Anzahl ausgestellt werden. Haacke bediente sich in seinen ersten physikalischen Systemen ebenfalls dieser Formensprache, um auf möglichst simple Weise auf das Wesentliche dieser Arbeiten, nämlich die Kondensation, aufmerksam zu machen. Die Transparenz in beiden Arbeiten hat daher einen völlig unterschiedlichen Ursprung. Bei Bell ist es das Nichts, das mysteriös und illusorisch erscheint. Haacke füllt den Kubus mit einem physikalischen System, das er durch die Transparenz dem Betrachter näherbringen will. Das System in dem Kubus reagiert sensibel auf seine Außenwelt und verändert dementsprechend konstant seine optischen Qualitäten (vgl. auch Abb. 79 und 80). Hat der Betrachter das Prinzip hinter den Würfeln erkannt, bleibt ihm nur das visuelle Verfolgen der physikalischen Gesetze.

Doch da Haackes Arbeiten sich nur formal mit denen der *Minimal Art* vergleichen lassen, wie es auch Benjamin Buchloh feststellte,⁵⁵¹ und darüber hinaus nur die *Minimal Art*-Formensprache verwenden, um ein System – wie bei dem Beispiel des *Kondensationswürfels* ein physikalisches System – zu transportieren, wurden sie nur selten in den Kanon der *Minimal-Art* aufgenommen.

3.3 Beyond Modern Sculpture

"The working premise is to think in terms of systems; the production of systems, the interference with and the exposure of existing systems ... Systems can be physical, biological or social; they can be man-made, naturally existing, or a combination of any of the above."

Hans Haacke, 1970 552

Die Systemtheorie von Jack Burnham, die er hauptsächlich mit seinem Buch Beyond Modern Sculpture begründete, war für Haacke ein wichtiger Ausgangspunkt in der Entwicklung seiner skulpturalen Arbeiten. In diesem Kapitel wird gezeigt, wie sich die Freundschaft und enge Zusammenarbeit von Burnham und Haacke auf die jeweiligen theoretischen und praktischen Arbeiten auswirkte. Gleichzeitig wird die Entwicklung von Haackes Werk, von anfangs noch statischen Arbeiten hin zu den sogenannten Real Time Systems, anhand der Transferprozesse, die zwischen Burnham und Haacke stattgefunden haben, nachgezeichnet.

Als Haacke 1961 ein Fulbright-Stipendium für Philadelphia bekam, lehrte zeitgleich Jack Burnham, ein junger Künstler und Kunsthistoriker, Kunstgeschichte an der Northwestern University in Illinois. Beide trafen sich am M.I.T. und tauschten seither kontinuierlich ihre Ideen und Konzepte aus. 554 Haacke nannte die Freundschaft mit Burnham einen "fruchtbaren Gedankenaustausch" 555.

Burnham war es, der die erste monografische Publikation zu Haacke schrieb: Eine 25-seitige Beilage im eher literarisch fokussierten Campusmagazin der Northwestern Uni-

Haacke, zitiert nach Ausst.-Kat. *Conceptual Art and Conceptual Aspects*, The New York Cultural Center, 10. April bis 25. August 1970, New York 1970, unpaginiert.

⁵⁵³ Burnham (1972).

Haacke (2009), "Schon während meiner Zeit in Philadelphia lernte ich Jack Burnham kennen. Der ist an die Northwestern gegangen. Mit dem habe ich aber weiter Verbindung gehalten, er hat uns auch in Köln besucht, und wenn er nach New York kam, dann besuchte er uns immer."

Haacke, in: Siegel (1971), übersetzt in: Haacke / Fry (1972), S. 48.

versity. Das Tri-Quartely Supplement erschien zum ersten Mal im Frühjahr 1967 und widmete sich den kinetischen Arbeiten, der Untertitel lautete "Hans Haacke - Wind and water sculptures". 556 Über weite Teile des Heftes wurde Haackes Werdegang vorgestellt und kontextualisiert. Burnham verwies dabei oft auf die unterschiedlichen Voraussetzungen von europäischen und amerikanischen Kinetikern und tat sich noch schwer, übergeordnete Kategorien für Haackes Arbeiten zu finden. Burnham verwendete Begriffe wie "movements", "programs" und "processes". Lediglich an einer Stelle wurde Burnhams erst später publizierte Systemtheorie vorweggenommen, nämlich als er schrieb: "After all they are fragile systems not stable objects."557 Die Rolle des Betrachters in Haackes Werk stufte Burnham besonders hoch ein. Er schrieb, dass der Betrachter eine "prime source of power" sei. 558 Interessanterweise wählte Burnham jedoch nicht den im amerikanischen Kunstkontext der Zeit gängigen Begriff des "spectator", "viewer" oder gar "participant", sondern den passiv-konnotierten Begriff des "observer". Der Betrachter der als wichtiger Motor der Skulptur am Ende doch nur ein Beobachter ist? Ob Burnham Haackes Arbeiten in dieser ersten Publikation nun als "event" oder "system" umschrieb, er fand in dessen Werken ein weites Feld der Auseinandersetzung. Die Beschäftigung Burnhams mit Haacke zeigt eine sprachlich immer differenziertere Betrachtung.

Zu der Zeit, als Haacke und Burnham sich kennenlernten, war der Deutsche mit unterschiedlichen Formen von Acrylglas-Arbeiten befasst: Die Arbeit *Les Couloirs de Marienbad* von 1962 (Abb. 81) soll als Übergang zwischen den in sich noch statischen und auf die Bewegung des Betrachters angewiesenen Wandreliefs und den darauf folgenden Arbeiten mit Wasser Erwähnung finden: Diese 31 x 31 x 10 cm große Skulptur aus Acrylglas und poliertem, rostfreiem Stahl, deren Titel an ein Drehbuch des französischen Schriftstellers und Begründers des *Nouveau Roman*, Alain Robbe-Grillet angelehnt ist, erinnert in ihrer Formensprache und aufgrund der optischen Qualitäten wie Reflexion und Spiegelung sowohl an die Arbeiten der ZERO-Gruppe, als auch an die der *Minimal Art*, aufgrund der Formwiederholung und der starken Kontraste. Die mit kleinen gleichmäßigen Löchern perforierte Acrylglas-Scheibe ist in 10 cm Abstand zur spiegelnden Stahlplatte montiert. Blickt der Betrachter von oben durch die durchsichtige Plastikschicht, so spiegeln sich die vielen Löcher und bewirken schon bei leichter Veränderung der Perspektive eine Oszillation. Dem Auge wird eine Bewegung der Skulptur vorgetäuscht, ohne dass die Arbeit in Bewegung versetzt werden muss.

Doppeldecker-Regen von 1963 (Abb. 82) weist im Vergleich mit Les Couloirs de Marienbad viele formale Gemeinsamkeiten auf: In Größe und Form, Les Couloirs de Marienbad ist ebenfalls viereckig, sowie dem Hauptmaterial Acrylglas stimmen sie überein.

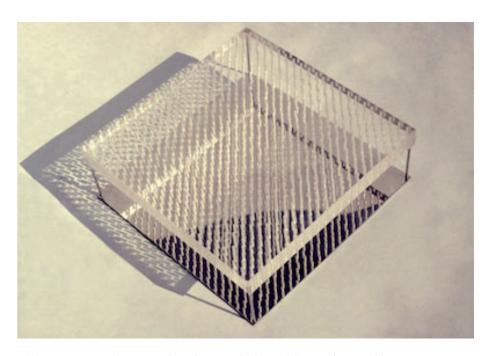


Abb. 81: Hans Haacke: *Les Couloirs de Marienbad*, Acrylglas, rostfreier Stahl, 31 x 31 x 10 cm, (1962), Staatliche Museen zu Berlin, Nationalgalerie, in: Ausst.-Kat. Haacke (2006), S. 84, Foto: Hans Haacke. © VG Bild-Kunst, Bonn.

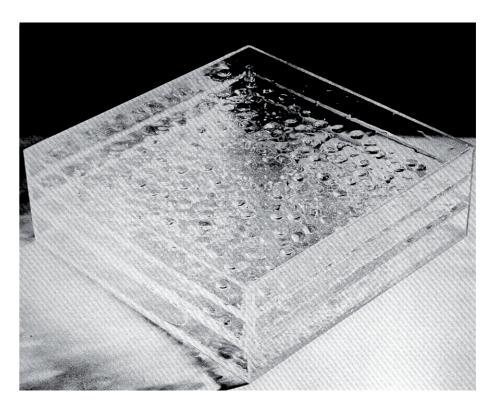


Abb. 82: Hans Haacke: *Doppeldecker-Regen*, Acrylglas und Wasser, 12,1 x 35,6 x 35,6 cm (1963), Besitz: o. A., in: Ausst.-Kat. Palazzo delle Papesse Siena (2004), S. 132, Foto: Hans Haacke. © VG Bild-Kunst. Bonn.

⁵⁵⁶ Burnham (1967).

⁵⁵⁷ Ebd., S. 11.

⁵⁵⁸ Ebd., S. 15.

Signifikanter Unterschied ist der Einsatz von Wasser in dieser Arbeit. Denn die Wirkung, die die spiegelnden Löcher bei der Arbeit des Vorjahres hatten, übernimmt in der Arbeit Doppeldecker-Regen die Materialeigenschaft des Elements Wasser. Der viereckige Kasten ist in sich durch zwei perforierte Acrylglas-Scheiben unterteilt. In die sich dadurch ergebenden drei Abschnitte wird Wasser eingefüllt. Die Arbeit muss vom Betrachter gewendet werden, um den Regeneffekt entstehen zu lassen. Ist das Wasser größtenteils heruntergeregnet, bleiben an der Plastikscheibe noch einzelne Tröpfchen haften, die nach und nach herunterfallen. Optisch und akustisch ist hier die Bewegung dem Werk inhärent, auch wenn es noch des Betrachters bedarf, um die Arbeit nach einer gewissen Zeit wieder in Bewegung zu versetzen. In den Jahren zwischen 1961 und 1963 pendelte Haacke zwischen Deutschland und Amerika, die anfänglich noch handlich-kleinen Acrylglas-Arbeiten haben ihren Ursprung in eben jener Zeit. Sie waren klein genug, um sie mit auf Reisen zu nehmen und auch unterwegs an ihnen weiterzuarbeiten. Die kleinen, handlicheren Arbeiten waren es auch, die Haacke im Gepäck hatte, als er endgültig in die USA übersiedelte. Auch die Titel dieser Arbeiten sind auf Englisch, auf Deutsch oder zweisprachig verfasst. Der Kondensationswürfel oder Condensationcube (Abb. 76), der in den letzten Monaten des ersten New York-Aufenthalts 1963 entstand, ist in seiner quadratischen Form, mit einer Kantenlänge von 30 cm, schon raumfüllender und

"war eine weit größere Erfindung als Haacke zunächst erkannte, obwohl er sich, ehe er New York verließ und nach Deutschland zurückkehrte, bewusst war, einen bedeutsamen Bruch nicht nur mit seinen eigenen vorhergehenden Arbeiten, sondern mit der ganzen bisherigen Geschichte der Kunst vollzogen zu haben",

so Edward Fry in der Werkmonographie von 1972. "Haackes Kondensationskästen gehörten zu den ersten Beispielen des realzeitlich offenen Systems als eines Kunstwerks."559

Wasser und Acrylglas wurden in verschiedenen Variationen verarbeitet, die Haacke selbst wie folgt beschrieb:

"The mirror-objects were still static themselves – they only reflected outside movement. A logical next step was to introduce actual motion. In 1963, I replaced a solid, transparent, and reflective material by an equally transparent and reflective, but liquid, medium: I replaced acrylic plastic by water in motion." 560

Diese Werke waren also Skulpturen in Bewegung, sei es durch den Betrachter ausgelöst, oder durch die Konzeption des Objekts selbst.⁵⁶¹ Die Auseinandersetzung mit Bewegung in der Skulptur mittels Wasser war keine Erfindung Haackes, er schuf seine Acrylglas-Arbeiten

in einem Kontext von Werken, denen ähnliche Konzeptionen zugrunde lagen:⁵⁶² Obwohl im Entwurf schon wesentlich älter,⁵⁶³ entstand 1964 zeitgleich zu Haackes Acrylglas-Arbeiten (vgl. Abb. 83) die Außenskulptur *Wasserwald* von Norbert Kricke in Düsseldorf (Abb. 84). Kricke verwendete nicht nur die gleichen Materialien, auch die Formensprache ist mit derjenigen Haackes vergleichbar.

Da sich die Skulptur im Allgemeinen, aber bei Haacke sehr deutlich, Mitte der sechziger Jahre im Wandel befand, konnte sich Haacke selbst nur schwer in einem Bestimmten Umfeld verorten. Er suchte nach einer entsprechenden theoretischen Grundlage, die als Argumentation und gleichzeitig Legitimation seiner künstlerischen Arbeiten dienen konnte. In der Auseinandersetzung mit Burnham und unter Rückgriff auf die Systemtheorie von Ludwig von Bertalanffy festigte sich zunehmend der Begriff des "Systems" für Haackes frühe Arbeiten. Die theoretischen Überlegungen Burnhams entwickelten sich nahezu zeitgleich zu den praktischen Arbeiten Haackes, sodass der erfolgte wechselseitige Transfer hier besonders wichtig erscheint.

In seinem ersten Buch zur zeitgenössischen Skulptur Beyond Modern Sculpture – The Effects Of Science And Technology On The Sculpture Of This Century von 1968 schlug Burnham eine Brücke zwischen den immer abstrakter werdenden plastischen Arbeiten, die im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts entstanden waren, über die konstruktivistischen Arbeiten des frühen 20. Jahrhunderts bis hin zur zeitgenössischen Skulptur der sechziger Jahre. He se der Titel bereits suggeriert, ging es Burnham um eine Kunstgeschichte der Skulptur mit Blick auf die sie prägenden Tendenzen aus Wissenschaft und Technik. Burnham fragte zunächst nach den intellektuellen und emotionalen Ursprüngen moderner Skulptur, welche formalen Voraussetzungen sie hatte und, ob die Historie Deutungen auf die zukünftige Entwicklung der Plastik zulasse. Seiner Auffassung nach könne man mehrdimensionale Kunstwerke in zwei Kategorien, "Objekt" und "System", aufteilen. Die dem Objekt verhafteten Arbeiten gehörten der Vergangenheit an, die systemischen Arbeiten wiesen in die Zukunft der bildenden Kunst.

Grundlage seiner Theorie waren die in den späten sechziger Jahren stark rezipierten Schriften von Ludwig von Bertalanffy und Norbert Wiener⁵⁶⁶: Burnhams Buch erschien im selben Jahr wie Ludwig von Bertalanffys *General Systems Theorie*⁵⁶⁷, in welcher der Biologe die grundsätzlichen Beziehungen zwischen den einzelnen Elementen zu Systemen zusam-

⁵⁵⁹ Fry (1972), S. 10.

Haacke 1968, zitiert nach Vinklers (1969), S. 46.

Mit Ausnahme der Windsegel-Werkreihe, die mittels Ventilatoren angetrieben wurde, verzichtete Haacke auf technische Antriebe.

Vgl. Udo Kultermann: Neue Dimensionen der Plastik. Tübingen 1967; Spear (1967).

Krickes Entwurf für die Arbeit Wasserwald stammt aus dem Jahre 1956.

⁵⁶⁴ Burnham (1972).

⁶⁵ Ebc

Über die Beziehungen und Verflechtungen der System-Theoretiker, insbesondere im Umfeld des M.I.T., gibt Caroline A. Jones Aufschluss, vgl. Jones (2011).

Ludwig von Bertalanffy: *General Systems Theorie – Foundations, Development, Applications.* New York 1968. Burnham bezieht sich in seinem Buch auf Bertalanffys grundlegende Systemtheorien, vgl. Burnham (1972), S. 317, zitierte jedoch nicht das Buch, da es sich noch im Druck befand. Gemeinsamer Verleger war George Braziller.

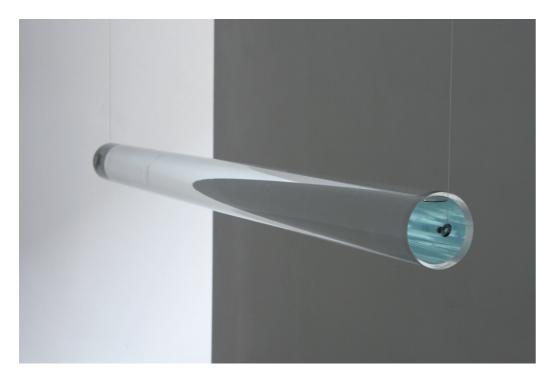


Abb. 83: Hans Haacke: *Große Wasserwaage*, Acrylglas, Wasser, 137 x 20 x 1,5 cm (1964), Privatbesitz, Foto: Fred Dott. © VG Bild-Kunst, Bonn.



Abb. 84: Norbert Kricke: *Wasserwald Düsseldorf*, Acrylglas, Wasser (1964), Besitz: Stadt Düsseldorf, in: Ausst.-Kat. Norbert Kricke, Staatsgalerie Stuttgart, Dezember 1976 bis Januar 1977, Stuttgart 1976, S. 110, Foto: o. A.

176

menfasste, und ihre Aussagen auf gesamtgesellschaftliche Themenfelder wie Geschichte, Kunst und Musik anzuwenden versuchte. Norbert Wiener, einer der Mitbegründer der Kybernetik, war damals Mathematikprofessor am M.I.T.⁵⁶⁸ Abgeleitet von den Theorien Wieners kam Burnham zu einer ersten, noch sehr vage Definition von Systemen im Allgemeinen:

"The concept system itself is a pure abstraction, an assembly of isolable properties in terms of their transformations, either alone (closed) or in a relation to other systems (open) [...]. The system is a logical means for handling complex interacting mechanisms in motion."569

Im Weiteren wandte er diese Definition von Systemen auf das Gebiet der Kunst an:

"A property of all systems is stability, and its counterpart, instability […]. The basis of all art in history has been durability, the relatively permanent quality of the fixed art object. In this century, particularly, we have witnessed the technological ascendance of perishable, mass-produced materials – and a growing lack of inhabitation on the part of artists to use them […]. Also, all systems exist in an environment and may or may not interact with their environment […]. In effect, the kinetic sculptor is no longer building objects with potentially infinite life spans, but systems with a life that in many cases can be predicted."⁵⁷⁰

Den Systembegriff differenzierte Burnham in seiner weiteren theoretischen Auseinandersetzung noch wesentlich aus, aber man kann bereits erkennen, dass er von einer stringenten und unumkehrbaren Entwicklung in der Kunst ausging. Diese extreme Position bedurfte einer visuellen Stütze, die Burnham im Werk von Haacke fand und auf das er sich seither in seiner Auseinandersetzung mit dem Systembegriff immer wieder bezog. Burnham druckte in seinen Texten wiederholt Haackes Arbeiten ab, um so seine Theorie mittels bildender Kunst zu visualisieren.

Die Definition von Systemen in seiner ersten Publikation vollzog Burnham zeitgleich zu Haacke, der im oben zitierten Statement in der Art International schrieb: "A 'sculpture' that physically reacts to its environment and/or affects its surroundings is no longer to be regarded as an object."⁵⁷¹ Bereits in dieser sprachlichen und theoretischen Übereinstimmung erkennt man deutlich den intensiven Austausch der beiden Freunde, der sich in den folgenden Jahren noch weiter vertiefen sollte.

Die in *Beyond Modern Sculpture* entwickelte Systemtheorie hat Haacke geholfen, sich einer Einordnung seiner Werke anzunähern, das heißt auch eine Legitimationsgrundlage seiner Kunst zu finden. Zur gleichen Zeit 1968 verfasste Haacke ein weiteres Statement, in

Norbert Wiener: Cybernetics: Or Control and Communication in the Animal and the Machine. Cambridge 1948. Hans Haacke widmete Norbert Wiener die Arbeit Norbert: "All Systems Go" (1970 / 1971), die aus einem trainierten Beo-Vogel bestand, der den Satz "All Systems Go" wiedergeben sollte. Leider scheiterte das Vorhaben, dem Vogel diesen Satz beizubringen.

⁵⁶⁹ Burnham (1972), S. 318.

⁵⁷⁰ Ebd., S. 318ff.

⁵⁷¹ Haacke (1968), S. 55.

dem er den Systembegriff für seine Kunst definierte (vgl. Appendix Nr. 2).⁵⁷² Gleich zu Beginn seines Textes nannte er Burnham als "möglichen" Urheber des Systembegriffs⁵⁷³ und deklinierte im gesamten Text die meisten von Burnhams Thesen für seine Kunst durch: die abhängige Elementbezogenheit, die Dynamik, das Gleichgewicht und die Unabhängigkeit eines künstlerischen Systems gegenüber seiner Umwelt, also gegenüber des Betrachters. Unklar bleibt, warum Haacke hier nicht direkt Burnham als Verfasser der Systemtheorie erwähnte und den Leser im Unwissen darüber ließ, auf wen diese Theorie zurückzuführen sei, oder dass sie möglicherweise als Kooperationsprodukt von Burnham und Haacke entstanden ist.⁵⁷⁴ Burnham schrieb über die Beziehung und Zusammenarbeit mit Haacke schließlich: "From 1965 my correspondence with the artist [Haacke] reveals that both of us shared an interest in art as "system" rather than "object".⁵⁷⁵

Die meisten von Haackes dreidimensionalen Arbeiten konnten nicht mehr eindeutig der Gattung Skulptur zugeordnet werden. Der Begriff des "Systems" war facettenreicher als zum Beispiel der des "Unobjects"576, gab zudem den erwünschten und zeitgemäßen Link zu den Naturwissenschaften und ließ sich in vielerlei Hinsicht auf weitere Projekte ausdehnen. So lieferte also Burnham die Theorie für Haackes Kunst und Haacke die Werke, an denen Burnham seine Theorie darstellen und erweitern konnte⁵⁷⁷ – hier kann also ein genuiner Transferprozess identifiziert werden. In dem wohl am meisten rezipierten Aufsatz Burnhams "System Esthetics" in der Zeitschrift Artforum vom 1968 kam es zu der bemerkenswert rekursiven Situation, dass Burnham seinen Systembegriff untermauert, indem er Haacke zitiert, der sein Systemdenken gemeinsam mit Burnham entwickelt hat, sodass also Burnham sich quasi selbst zitiert.⁵⁷⁸

Für Haacke bot die Systemtheorie und die damit verbundene Erweiterung des Skulpturbegriffs eine wichtige Möglichkeit, sich von seiner – an die europäische ZERO-Bewegung angelehnten – Vergangenheit zu lösen und der amerikanischen Kunsttheorie zu folgen. Diesen Dualismus zwischen Amerika und Europa untermauerte zudem Burnham in seinen Publikation: Kinetische Kunst war für Burnham eine rein europäische Strömung.

Das Statement wurde in seiner Gesamtheit bis zur Monographie von Grasskamp / Nesbit / Bird (2004) nicht veröffentlicht und nur teilweise und meist in leicht abgeänderter Form publiziert.

Haacke, 1967, in: Grasskamp / Nesbit / Bird (2004), S. 102: "Possibly it was Jack Burnham, an artist and writer, who first suggested the term (not to be confused with 'systematic') for the visual arts."

In einem Interview schildert Haacke die Zusammenarbeit mit Burnham folgendermaßen, übersetzt in Haacke / Fry (1972), S. 48, Originaltext in Siegel (1971), S.18f: "Irgendwann 1965 oder 1966 wurde ich auf den Begriff der Systeme aufmerksam. Ich hörte von Systemanalyse und verwandten Gebieten wie Operational Research, Kybernetik usw. Diese in diesen Bereichen verwendeten Begriffe schienen auf das anwendbar zu sein, womit ich mich beschäftigt hatte. Da war eine Terminologie, die es offensichtlich treffender beschrieb als die Terminologie, die ich und andere bislang benutzt hatten; deshalb übernahm ich sie. Doch die Verwendung einer neuen Terminologie bedeutet nicht, dass sich die so beschriebene Arbeit geändert hätte. Ein neuer Terminus ist nichts Heiliges, er kann nicht als Gütesiegel herhalten."

575 Burnham (1979), S. 1.

Ebenfalls eine Schöpfung von Burnham (1974), S. 15.

577 Vgl. Skrebowski (2008), S. 65.

578 Burnham (1974), S. 22.

Den mangelnden Erfolg Kinetischer Kunst in den USA führte er oft auf die finanzielle Situation der Künstler zurück – wer Kinetische Kunst machen wolle, der brauche höhere finanzielle Absicherung, die es Burnhams Meinung nach in den USA nicht gab. Im Gegensatz dazu unterschied er die europäischen und amerikanischen Lichtkünstler auf der Grundlage der Behauptung, dass bei den Amerikanern die Verwendung von Licht meist eine Reaktion auf die städtische Leuchtreklame sei, während den europäischen Künstlern eher am Phänomen selbst, als an seiner politischen und gesellschaftlichen Bedeutung gelegen sei. Offensichtlich arbeitete diese Gegensätzlichkeit der beiden Kontinente, die immer auch die Konnotation von Europa als einer rückständigen und Amerika als einer innovativen Nation implizierte, auch in Haacke. Im Verlauf seines künstlerischen Aufstiegs löste er sich von seinen europäischen Ausgangspositionen.

Burnham wies in *Beyond Modern Sculpture* in eine Zukunft, in der Künstler kaum noch von Wissenschaftlern zu trennen wären. Mit Blick auf die Entwicklung von Robotern prognostizierte er das Ausbleiben von statischen Kunstobjekten und spekulierte auf sich selbst antreibende Kunst-Maschinen.⁵⁷⁹ Damit erntete er erwartungsgemäß viel Kritik und Spott und entkräftete daraufhin diese Prognose in seiner nächsten Publikation *Structure of Art* von 1971.⁵⁸⁰

Burnhams Systemtheorie wurde innerhalb der amerikanischen Kunsttheorie wenig diskutiert. Dabei stellt Luke Skrebowsky die überzeugende These auf, das Burnhams Aufsatz "System Esthetics"581 eine weitaus komplexere und umfangreichere Theorie der Skulptur der sechziger und siebziger Jahre liefert als zum Beispiel die nunmehr in den Kanon der Kunstgeschichte eingegangenen Texte "The Dematerialization of Art"582 von Lippard und Chandler oder Krauss' "Sculpture in the Expanded Field"583. Alle drei Grundlagentexte befassen sich mit den ausdifferenzierten Möglichkeiten des Skulpturbegriffs.

Die Begeisterung, die diese Systemtheorie bei einigen wenigen Künstlern auslöste, verflog so schnell, wie sie gekommen war. Auch Haacke ging ab ungefähr 1969 dazu über, die Kybernetik- und Informationstheorie, die Teil der Burnhamschen Systemtheorie waren, mittels seiner Arbeiten in Frage zu stellen, um sich dann zunehmend den gesellschaftlichen Systemen zu widmen. Als Haacke 1973 eine Selbstdarstellung für einen deutschsprachigen Vortrag verfasste, in dem er sein bis dahin entstandenes Schaffen erläuterte und die jeweiligen Arbeiten zueinander in Beziehung und vor allem in eine grobe Chronologie setzte, kam der Begriff "System" nur noch selten vor. Das fällt vor allem aufgrund der vielen systemischen Arbeiten auf, die er in den Jahren zuvor schuf und mit denen er sich, wie

⁵⁷⁹ Burnham (1972), S. 312f.

⁵⁸⁰ Vgl. Burnham (1971).

⁵⁸¹ Burnham (1974).

⁵⁸² Lippard / Chandler (1968).

Rosalind Krauss: "Sculpture in the Expanded Field", in: October, 1979, Vol. 8, S. 30 – 44. Vgl. Skrebowski (2006), unpaginiert.

⁵⁸⁴ Vgl. Skrebowski (2006), unpaginiert.



oben dargestellt, auch theoretisch stark auseinandersetzte. Die Tatsache, dass er den Systembegriff in der Selbstdarstellung vermied, liegt möglicherweise darin begründet, dass er sich Anfang der siebziger Jahre zunehmend politisch motivierter Arbeiten zuwandte oder aber, dass die Burnhamsche Systemtheorie in Deutschland kaum rezipiert wurde. Das war Haacke bewusst, und eine Verbindung zu amerikanischen Kunsttheoretikern in einem deutschsprachigen Vortrag erschien ihm möglicherweise nicht zielführend.

FOKUS Real-Time-Systems

1969 erweiterte Jack Burnham seinen Systembegriff auf den der Real-Time-Systems⁵⁸⁵ oder "Realzeitsysteme"586. Edward Fry erklärte diesen Begriff in Haackes Werkmonographie von 1972 folgendermaßen: "Ein realzeitliches System ist jede Erscheinung, die bei ihrem Stattfinden beobachtbar ist [...]. "587 Systeme im Allgemeinen sind von "Realzeitsystemen" nicht klar zu trennen und lösen sich in Haackes Œuvre nicht unbedingt ab, sondern existieren für eine gewisse Zeitspanne parallel. Während Burnhams Systembegriff eine Ausdehnung des Skulpturbegriffs und noch stark an Objekte geknüpft war, also an die Acrylglas-Arbeiten aus den frühen sechziger Jahren, impliziert die Kategorisierung der Real-Time-Systems eine Ausdehnung nicht nur in der Zeit, sondern auch im Raum. Gemeint sind damit die physikalischen und biologischen Prozesse, an denen Haacke ab etwa 1965 arbeitete. Diese lösten sich nahezu vollständig vom Skulpturbegriff und hatten einen performativen Charakter. Rachel Churner erklärt die Arbeit Live Airborne System (Abb. 85), die Haacke 1965 für ein ZERO-Happening in den Niederlanden konzipierte, jedoch erst am 30. November 1968 auf Coney Island, New York, ausführte, als sein erstes realzeitliches System. 588 Das Konzept sah vor, dass zu einem gewissen Zeitpunkt über einem Gewässer Brotkrumen in die Luft geworfen werden. Den vom Futter angelockten Vögeln sah man dann beim Fliegen zu. Als Beleg dieser Aktion, die an sich nichts Skulpturales mehr hatte, dient eine Fotografie der herbeifliegenden Möwen. Die Rolle des in Haackes systemischen Arbeiten sonst so herausgestellten Betrachters entfällt in den Real-Time-Systems völlig. Erst nach Beendigung der Aktion kann er sich durch eine theoretische Auseinandersetzung mit dem vorgeführten System und der fotografischen Dokumentation der Arbeit annähern. Ein tatsächliches Erleben ist nicht möglich. So ist der Kategoriebegriff der Real-Time-Systems bei diesem Werk auch irreführend, da die Werke sich zwar in der Realität und in einer



Abb. 86: Hans Haacke: *Grass Cube*, Acrylglas, Erde, Winterweizensamen, 76 x 76 x 76 cm (1967), Privatbesitz, in: Grasskamp / Nesbit / Bird (2004), S. 43, Foto: o. A. © VG Bild-Kunst, Bonn.

gewissen Zeitspanne ereignen, diese jedoch für den Betrachter nicht mehr erfahrbar ist, der zum Zeitpunkt der Dokumentation meist nicht anwesend war.

In der bisher geschilderten Entwicklung war der Betrachter von Haackes Arbeiten mit einer sich immer wieder wandelnden Rolle konfrontiert. Die weißen Leinwände irritierten das Auge des Betrachters durch optische Täuschungen und setzten somit die Bildfläche in Bewegung. Bei den Aluminiumarbeiten löste der Betrachter durch seine eigene Bewegung ein Oszillieren des Reliefs aus; die frühen Acrylglas-Arbeiten mussten durch Wenden und Drehen in Bewegung gesetzt werden, während die "Kondensationsarbeiten" eine eigendynamische Bewegung hatten. Bei den "Kondensationsarbeiten" vollzieht sich durch die langsame Geschwindigkeit der Bewegung ein Wandel von Bewegung zu Wachstum. Die Kondensationstropfen im Acrylglas-Würfel wachsen so langsam, dass es für den Betrachter kaum wahrnehmbar und erfahrbar ist. Haben sie genug Masse erreicht, um sich von der Fläche zu lösen, ist wieder eine schnelle Bewegung erkennbar.

Im Anschluss an die 'Kondensationsarbeiten', experimentierte Haacke mit Ventilatoren und fliegenden Stoffen oder wechselnden Aggregatzuständen, also verschiedenen physikalischen Gesetzen. ⁵⁸⁹ Schließlich schuf er Arbeiten, die Wachstum im ursprünglichs-

⁸⁵ Vgl. Burnham (1969).

Die deutsche Übersetzung des Begriffs erstmals in Fry (1972).

⁵⁸⁷ Vgl. Fry (1972), S. 10.

Churner (2008), S. 107. Hans Haacke datiert die "Realzeitsysteme" vor; in einer Selbstdarstellung von 1973 schreibt er, in: Haacke (1973), S. 60 – 61: "Es [der *Rain-Tower* von 1962] ist die erste Arbeit, bei der tatsächlich Bewegung vorkommt, tatsächlich im Sinne physikalischer, realzeitlicher Bewegung."

Nachdem Hans Haacke einige Zeit am M.I.T. war, schrieb er dem Galeristen Alfred Schmela, Haacke (1966): "In New York werde ich das ausbeuten, was ich hier [am M.I.T.] an Aerodynamik gelernt habe."

ten Sinne repräsentieren. Der Graswürfel oder Grass Cube von 1967 (Abb. 86) besteht aus einem Acrylglas-Würfel, formal ähnlich der Arbeit Kondensationswürfel, auf dem auf der Oberseite eine Erdschicht mit Winterweizensamen gesät wird. Durch Licht, Wasser und Luft, die als Materialangaben ebenfalls zur Werkbeschreibung gehören, wächst über die Dauer der Ausstellung des Graswürfels eine grüne Weizendecke. Dem Besucher der Ausstellung bleibt dieses Wachstum zwar verborgen, weil er dem Gras nicht beim Wachsen zuschauen kann, das Wachstum wird ihm jedoch in der Symbolik augenscheinlich. 590 Ähnlich wird der Wachstumsprozess in den Arbeiten der siebziger Jahre aufgegriffen, in denen sich Haacke mit Lebewesen beschäftigte: Werke wie zum Beispiel Küken ausschlüpfend von 1969 oder Zehn Schildkröten freilassend von 1970 thematisieren bereits im Titel Prozesse des Wachstums und der Bewegung.

Gemäß Frys Auslegung der *Real-Time-Systems*, der zufolge es sich um Erscheinungen handelt, die bei ihrem Stattfinden beobachtbar sind, sind diese Arbeiten, die natürliches Wachstum zeigen, ebenfalls nur schwer in der Kategorie *Real-Time-Systems* zu verorten. Es findet zwar eine zu beobachtende Aktion statt, allerdings ist die Veränderung der physischen Erscheinung in den erfahrbaren Augenblicken so marginal, dass das sehende Auge sie nicht erfassen kann. Sie bilden jedoch ein Bindeglied zwischen den vormals noch statischen Objekten und den Betrachter-Umfragen, die im folgenden Kapitel zur politischen Kunst thematisiert werden. Die Umfragearbeiten sind auch auf einen längeren Zeitraum hin, meist die Dauer ihrer Ausstellung, konzipiert. Haacke ließ sich aber visuell verschiedene Maßnahmen einfallen, damit der Besucher die Progression des Werkes erkennen konnte.

Haacke äußerte sich in einem Interview mit dem Time Magazine 1966:

"We now know that nothing is stable. For centuries, people tried to convey motion. Symbols, snapshot representations, impressionism. All this based on a convention everyone understood. But it was never the reality of motion. I want Reality! 4591

Diese immerwährende Betonung der Realität fand er am eindeutigsten darin realisiert, dass nicht mehr der Künstler der Urheber eines Werkes ist, sondern dass Umweltfaktoren, Zufall und der Betrachter selbst zum Ergebnis eines künstlerischen Prozesses beitragen können. Haacke gibt nur den Rahmen vor, in dem sich eine Aktion, oder eben ein System, ereignen kann. 'Real' ist nicht als etwas Tatsächliches aufzufassen, auch ist die Zeitlichkeit, wie sie Burnham und Fry bei den *Real-Time-Systems* herausgestellt haben, nicht als



Abb. 87: Hans Haacke: *Rheinwasseraufbereitungsanlage*, Glas, Acrylglas, Pumpe, Rheinwasser, Schläuche, Filter, Chemikalien, Goldfische, Drainage im Garten (1972), Installationsansicht Museum Haus Lange, Krefeld, in: Ausst.-Kat. Haacke (2006), S. 108. Foto: Hans Haacke. © VG Bild-Kunst, Bonn.

maßgebliches Kriterium anzusehen. Vielmehr geht es Haacke bei diesen Arbeiten um den Gegensatz von 'real' und 'künstlich'. Haacke versuchte sich in seiner künstlerischen Handschrift, also in der artifiziellen Prägung der Arbeit, so weit wie möglich zurückzunehmen und andere Faktoren wirken zu lassen. Je weniger Einwirkung der Künstler selbst auf seine Arbeit hat, desto weniger 'künstlich' fällt das Ergebnis aus. Haacke stellte die Parameter für eine gewisse Aktion oder eine bestimmte Entwicklung, alles Weitere lag nicht in seiner Hand.

Ende der sechziger Jahre weitete Haacke die *Real-Time-Systems* noch um eine politische Bedeutungsebene aus.⁵⁹² 'Real' wandelt sich dabei zu verschiedenen Formen von Faktizität, also real im Sinne von belegbar.⁵⁹³ Dieser Übergang lässt sich am deutlichsten in der Arbeit *Rheinwasseraufbereitungsanlage* von 1972 (Abb. 87) belegen: Während einer Ausstellung im Museum Haus Lange in Krefeld installierte Haacke im Hauptraum der Ausstellung ein quadratisches Acrylglas-Becken. Durch ein ausgeklügeltes Leitungssystem wurde Wasser aus dem nahegelegenen Rheinzufluss in das Museum gepumpt, gefiltert und anschließend im großen Becken den Ausstellungbesuchern präsentiert. Dass das Wasser sauber war, demonstrierte Haacke, indem er einige Goldfische im Becken schwimmen ließ. Hier wird

Haacke (1973), S. 63: "Bei der Kondensation und Eisbildung könnte man im übertragenden Sinne von Wachstum sprechen."

Hans Haacke, in: Anonymus: "The Movement Movement", TIME Magazine, 28. Januar 1966. http://content.time.com/time/magazine/article/0,9171,842415,00.html (Zugiff am 07. Juli 2014). Interessanterweise gab Edward Fry, ein für Haacke in den siebziger Jahren wichtiger Kurator und Freund, 1970 das Buch *On the future of Art* heraus, in dem der Aufsatz "Art as a Form of Reality" von Herbert Macuse verlegt wurde. Marcuse bezieht sich auf ebendiese Tendenz in der bildenden Kunst und schreibt: "[...] it wants to be *real*." Herbert Marcuse: "Art as a Form of Reality", in: Edward Fry (Hrsg.): *On the future of Art*. New York 1970.

Zur grundlegenden Politisierung in Haackes Arbeiten vgl. Kapitel 3.4 Politische Kunst bei Haacke und seinen Zeitgenossen.

⁵⁹³ Vgl. Maimon (2009), S. 92.

die Vermischung der klassischen *Real-Time-Systems*, die ein in diesem Fall geschlossenes System darlegen, mit dem hochpolitischen Thema der Umweltverschmutzung deutlich. Ohne es explizit zu machen, wird dem Betrachter das Ausmaß seines unverantwortlichen Handelns vor Augen geführt. Haacke mahnt implizit zur Umkehr. Ein Jahr vor Fertigstellung dieser Arbeit sagte Haacke: "Vermutlich ist alles, was mit gesellschaftlichen Situationen zu tun hat, mehr oder weniger politisch." Die politischen Dimensionen der *Real-Time-Systems* waren ein erster Schritt in Richtung explizit politischer Kunst.

Es wird deutlich, dass Burnham als einer der ersten wichtigen Kontakte von Haacke in den USA, durch seine theoretische Auseinandersetzung mit der Entwicklung der zeitgenössischen Skulptur und der damit zusammenhängenden Systemtheorie, maßgeblich an Haackes künstlerischer Entfaltung beteiligt war, dass aber der Transfer hier zugleich ein wechselseitiger war. Haacke ermöglichte es Burnham, durch seine Kunstwerke eine theoretische Zuspitzung zu erreichen und diese dadurch auch zu untermauern.

3.4 Politische Kunst bei Haacke und seinen Zeitgenossen

"There is a group of extremely wealthy people who are using art as a means of self-glorification and as a form of social acceptability."

Guerrilla Art Action Group, 1969 595

Als ein weiteres *Real-Time-System* schlug Haacke in Zusammenarbeit mit den Architekten Berman, Roberts und Scofido, den New Yorker Behörden 1968 vor, einen kleinen Teil des Fort Greene Parks in Brooklyn auf unbestimmte Zeit sich selbst zu überlassen: Kein Eingriff des Gärtnerns oder Kultivierens durch Menschenhand sollte das natürliche Wachstum der lokalen Flora beeinflussen. Die Arbeit *Proposal for Fort Greene Park, Brooklyn* wurde abgelehnt und existiert heute lediglich in Form einer architektonischen Grundrisskarte des Parks, auf der der künstlerische Entwurf abgedruckt ist (Abb. 88). Diese Arbeit erfüllte alle Kriterien der *Real-Time-Systems*, setzte aber vor allem Haackes Ziel "NATÜRLICHES [zu] artikulieren" 596 konsequent um.

Fünf Jahre nach diesem Projekt unterbreitete Haacke seiner Heimatstadt Bonn im Zuge der Erweiterung diverser Ministerialgebäude eine ähnliche Arbeit als Teil einer Kunst-am-Bau-Ausschreibung: *Niemandsland* von 1973 / 1974 sollte ebenfalls aus einer ausgewiesenen Fläche bestehen, die sich selbst überlassen bleiben sollte. ⁵⁹⁷ Ein wichtiger Unterschied zum New Yorker Vorschlag war, dass die geplante Fläche der Arbeit *Niemandsland*, zwischen den Ministerien für Bildung und Wissenschaft und Justiz, zunächst ausbetoniert werden sollte, bevor auf einer Kreisfläche von 25 Metern Durch-

Guerrilla Art Action Group, A Call for the Immediate Resignation of All the Rockefellers from the Board of Tristees of the Museum of Modern Art (1969), zitiert nach Bryan-Wilson (2009), S. 186.

Haacke zitiert nach Grasskamp / Nesbit / Bird (2004), S. 100.

Zum Originaltext dieser Arbeit vgl. Appendix Nr. 3; vgl. englische Übersetzung des eingereichten Vorschlags, Skizzen und Antwortschreiben des Regierungsbaudirektors, in: Ausst.-Kat. Haacke (1986), S. 108f.

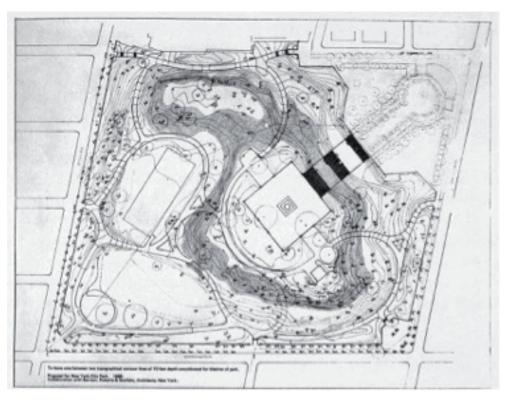


Abb. 88: Hans Haacke: *Proposal for Fort Greene Park*, Brooklyn (1968), Besitz: o. A. in: Ausst.-Kat. Haacke (2006), S. 24. © VG Bild-Kunst, Bonn.

messer eine Erdaufschüttung stattfinden würde. Dieser Erdhaufen wäre dann der Ort des unkultivierten Wachstums von Flugsamen oder Pflanzen, die sich bereits in der aufgeschütteten Erde befanden. Des Weiteren sollte diese Erdaufschüttung auch ein politisch unangetastetes Gelände werden, indem die Bundesrepublik Deutschland nach Haackes Vorschlag

"auf sämtliche Rechte in und an diesem Territorium verzichtet, indem sie sich verpflichtet, jedermann Zugang zur Enklave zu gewähren und weder direkt noch indirekt auf Ereignisse und Entwicklungen im Niemandsland Einfluß [nimmt] [...]."598

Diese Erweiterung um die politische Dimension in der Arbeit *Niemandsland* steht paradigmatisch für die Entwicklung in Haackes Œuvre. Wie Walter Grasskamp ausführt, lotet Haacke in dieser Arbeit den politischen Spielraum des Denkmals unkonventionell aus. ⁵⁹⁹ Die Arbeit *Niemandsland* wurde ein Jahr nach Einreichung des Projekts vom Bonner Regierungsbaudirektor abgelehnt und wird seitdem als *Vorschlag "Niemandsland*" samt Fotos, Skizzen und Absageschreiben ausgestellt (Abb. 89). Der Umstand, Pläne und Ent-

würfe, aber auch die bestimmte historische Entwicklung einer Arbeit auszustellen, wurde seither zum gängigen Modell in Haackes Arbeiten.

Der erneute Gattungswechsel in Haackes Werk war wiederum durch einen fließenden Übergang gekennzeichnet. Wie sich schon die frühe Malerei kontinuierlich in Richtung physikalischer Phänomene und schließlich zu den "Kondensationsarbeiten" entwickelte und sich diese wiederum zu den *Real-Time-Systems* hin ausbildeten, wurden aus den physikalischen und biologischen Systemen gesellschaftliche und politische Systeme mit immer weiter über das eigentliche Kunstwerk hinaus reichender Wirkung. Die visuelle Gestaltung der Arbeiten mit Hilfe von Fotos, Dokumenten und schließlich auch aus der Arbeit resultierenden Reaktionen, wird im Folgenden näher betrachtet. Das Schlagwort "politischer Künstler" ist ab den siebziger Jahren fast untrennbar mit Haacke verbunden. Wie entwickelte sich diese Politisierung? Waren die Bedingungen in New York dafür ausschlaggebend? Im Vergleich zu anderen Zeitgenossen, die politische Aussagen in ihren Werken vermittelten, soll nachfolgend die Position Haackes im New Yorker Künstlerkontext analysiert und somit Rückschlüsse auf die sich ereignenden Transferprozesse gezogen werden.

So konsequent Haackes künstlerische Entwicklung zu den politisch motivierten Arbeiten auch erscheint, so ist sie dennoch nicht vorhersehbar gewesen, sondern ist vielmehr auch Zeugnis allgemeiner gesellschaftlicher Umwandlungsprozesse, auf die im Einzelnen näher eingegangen wird: politische Veränderungen, ein wachsendes Bewusstsein für die Rechte von Künstlern und nicht zuletzt die Ästhetisierung von bestimmten Arbeiten auf Papier waren auschlaggebend für die Politisierung seiner Arbeiten.

Das Jahr 1968 wird allgemein als ein Wendepunkt in der Geschichte, als ein großer politischer Umbruch, beschrieben.⁶⁰⁰ In diesem Jahr kulminierten sowohl in Europa als auch in den USA die Proteste der Studentenbewegung gegen das Establishment. Die Demonstrationen gegen den Vietnamkrieg und die Ermordung von Martin Luther King brachten vor allem die amerikanischen Bürger auf die Straße und viele Künstler auf beiden Kontinenten zu einem Umdenken in ihren Arbeitsprozessen.

Die Friedensbewegung, die Bürgerrechtsproteste und die Hippiehappenings fielen in diesen Zeitraum. In Europa war Paris die Metropole, in der die wesentlichen Aspekte des politischen Widerstandes auf die Straße getragen wurden. In den USA war New York neben San Francisco ein wichtiges Kerngebiet dieser Ausprägung bürgerlichen Ungehorsams und Ort einer stetig wachsenden Politisierung der Gesellschaft.⁶⁰¹ Haacke war durch seine

Zitiert nach Projektvorschlag *Niemandsland* von Haacke in Ausst.-Kat. Haacke (2006), S. 282f.; vgl. auch den gesamten Text in Appendix Nr. 3.

Walter Grasskamp: "Niemandsland", in: Klaus Bußmann und Florian Matzner (Hrsg.): *Hans Haacke. Bodenlos*. Ostfildern 1993, S. 39 – 50, hier S. 48.

Einen guten Überblick über die künstlerische Umbruchphase um das Jahr 1968 mit einer Zusammenfassung der gesellschaftlichen und politischen Ereignisse sowohl in den USA als auch in Europa bietet der Ausst.-Kat. Kunsthalle Düsseldorf (1990). Vgl. auch Ausst.-Kat. Kunsthalle Bielefeld (2009). Vgl. Frohe / Held (2008).

Haacke zitiert nach Peter Zimmermann und Sabine Schaschl (Hrsg.): Skandal: Kunst. Wien 2000, S. 59: "Vietnamkrieg, Rassenkonflikte, die Kulturrevolution, die die Universitäten überrollte. Es erwischte mich unvorbereitet. Ich wußte nicht, wie ich damit in meinen Arbeiten umgehen sollte."

95.8 c - 8 miles - 40cm

Anna Aria de Calabrilla Anna de Calabrilla Anna de Calabrilla

Sect Sees

eri Gereit Gereiteiteiteiteit

State Section of Section Secti

Service processor Services Services

See Executively Are 15 of 7 5 Colonial services Services

Services Approximate 5 5 6 Ge Executives for Colonial

Services Artificial Services

Services Services Services

Services Services

Services Services

Services Services

Services Services

Services Services

Services Services

Services Services

Services Services

Services Services

Services Services

Services Services

Services Services

Services Services

Services Services

Services Services

Services Services

Services Services

Services Services

Services Services

Services Services

Services Services

Services Services

Services Services

Services Services

Services Services

Services Services

Services Services

Services Services

Services Services

Services Services

Services Services

Services Services

Services Services

Services Services

Services Services

Services Services

Services Services

Services Services

Services Services

Services Services

Services Services

Services Services

Services Services

Services Services

Services Services

Services Services

Services Services

Services Services

Services Services

Services Services

Services Services

Services Services

Services Services

Services Services

Services Services

Services Services

Services Services

Services Services

Services Services

Services Services

Services Services

Services Services

Services Services

Services Services

Services Services

Services Services

Services Services

Services Services

Services Services

Services Services

Services Services

Services Services

Services Services

Services Services

Services Services

Services Services

Services Services

Services Services

Services Services

Services Services

Services Services

Services Services

Services Services

Services Services

Services Services

Services Services

Services

An action for control of the <u>AN EXPLANABLE SECTION AND TO A SECTION AND A SECTION AND A SECTION AND A SECTION AS A SECTION ASSECTION AS A SECTION AS A SECTION AS A SECTION AS A SECTION ASSECTION AS A SECTION ASSECTION AS A SECTION AS A SECTION AS A SECTION AS A SECTION ASSECTION AS A SECTION ASSECTION AS A SECTION ASSECTION AS A SECTION AS A SECTION AS </u>

de Akespretinge

an Ministra

windowie

And the state of t

A CONTRACT OF PROPERTY OF THE STATE OF THE S

The second corresponded the Police Thomas in the Committee of the Committe

Section (September)

A Secretary or Control of Control

Alle Marie

And the second s

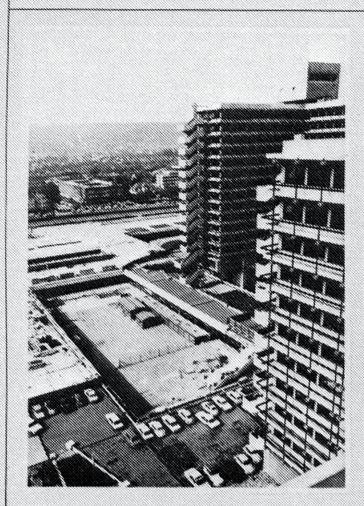
The Control of Control of the

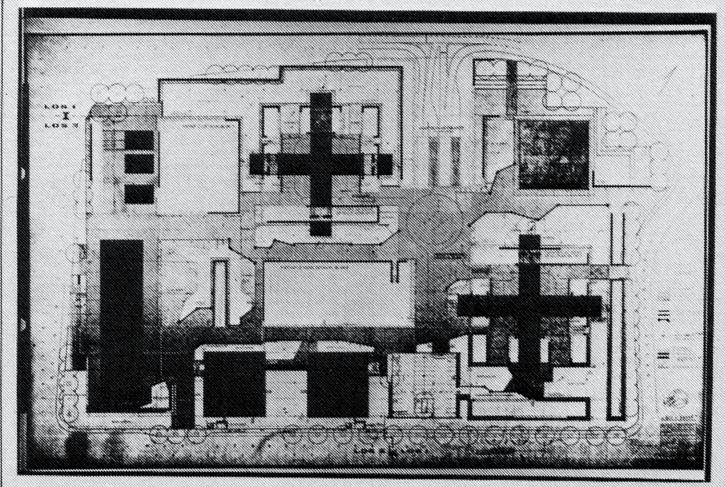
Marie Control of the Control

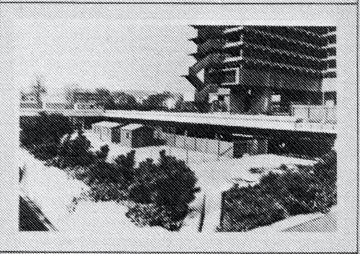
Selection and contrast and a selection

The same parties of the sa

adazin **satu**ationish 116







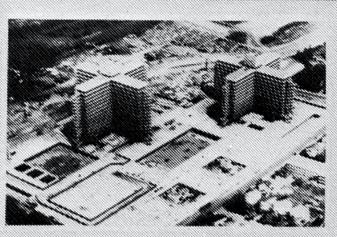


Abb. 89: Hans Haacke: Vorschlag "Niemandsland", Siebdruck auf Aluminium, 8 Fotos von Plänen, Ansichten und Briefen auf Karton, 71,8 x 101,8 cm (ohne Rahmen) (1973 / 1974), Kunstmuseum Bonn, Foto: Agata Klaus; vgl. auch Appendix Nr. 3. © VG Bild-Kunst, Bonn.

Aufenthalte in Paris und New York und seiner studentischen Zeit in Kassel Teil jener kritischen Jugend, die stark politisiert war. Nach dem Mord an King schrieb er an Burnham:

"The event pressed something into focus that I have known for long, but never realized so bitterly and helplessly, namely, that what we are doing, the production and the talk about sculpture, has no relation to the urgent problems of our society. [...] I am also asking myself, why the hell am I working in this field at all."⁶⁰²

Mit dieser aufkommenden Irritation war Haacke nicht allein. Viele Künstler fragten sich nach dem Sinn ihrer Arbeiten in den Zeiten politischen Umbruchs.⁶⁰³ Als Haacke im Frühjahr 1969 einen Vortrag auf der Jahrestagung des *Intersocietal Color Council* über seinen Werdegang als Künstler halten sollte, stellte er seinen Ausführungen ein politisches Statement zur Ermordung Martin Luther Kings, zur amerikanischen Rassenpolitik und zum Vietnamkrieg voran. Er schloss mit folgenden Sätzen:

"Die Förderung der Künste kann ein ehrenwertes und die Mühe lohnendes Engagement sein, aber sie bedeutet wenig, wenn die eigentliche Grundlage zwischenmenschlicher Beziehungen und das physische Überleben auf dem Spiel stehen. In diesen Fragen ist ausdrückliches Handeln vonnöten."

Das geforderte Handeln sollte nach Meinung Haackes zunächst auf der politisch-gesellschaftlichen Ebene ausgetragen werden, bevor es Eingang in die Kunst fand. Die Künstlerszene engagierte sich in den Protesten gegen die amerikanische Politik, wie Julia Bryan-Wilson in ihrem Buch *Art Workers. Radical Practice in the Vietnam War Era* eindrucksvoll schildert.⁶⁰⁵ Haacke beteiligte sich zwar teilweise an Protestmärschen, blieb aber in gewisser Weise als deutscher Einwanderer ein Außenseiter:

"Ich weiß nicht, ob mein 'Aktivismus' vor fast dreißig Jahren in der Art Workers Coalition in diesem Zusammenhang erwähnenswert ist. Außer durch meine künstlerische Praxis habe ich mich in meiner näheren Umgebung öfter im traditionellen Sinne 'aktivistisch' engagiert, in bescheidenem Maße auch

Brief von Haacke an Burnham vom 10. April 1968, zitiert nach Burnham (1975), S. 130.

Dies wird auch aus den Debatten deutlich, die Ende der sechziger Jahre in den USA geführt wurden. 1970 organisierte das Artforum ein Symposium zu diesem Thema, zu dem die eingeladenen Künstler aufgefordert waren, folgende Frage zu beantworten, in: "The Artist and Politics: A Symposium", in: Artforum. September 1970, S. 35 – 39: "A growing number of artists have begun to feel the need to respond to the depending political crisis in America. [...] Many feel that the political implications of their work constitute the most profound political action they can take. Others, not denying this, continue to feel the need for an immediate, direct political commitment. Still others feel that their work is devoid of political meaning and that their political lives are unrelated to their art. What is your position regarding the kinds of political action that should be taken by artists?"

Die deutsche Übersetzung des Vortrages sowie der Vorbemerkung, in: Haacke / Fry (1972), S. 35 – 45. Berthold Naumann kommt in seiner kurzen Abhandlung zur "Politisierung von Haacke" zu ähnlichen Schlussfolgerungen; vgl. Naumann (1997), S. 17f.

605 Bryan-Wilson (2009).

bei nationalen und internationalen Angelegenheiten, gewöhnlich als stilles Mitglied aktivistischer Organisationen. Ich hatte nie ein Parteibuch. Gewählt habe ich aber immer, und gelegentlich bin ich auch auf die Straße gegangen."606

Das politische Interesse wuchs bei Haacke bereits in seiner Studienzeit.⁶⁰⁷ Er las regelmäßig regionale und überregionale Zeitungen und interessierte sich besonders für die Aufarbeitung der deutschen Geschichte, die der SPIEGEL in den fünfziger Jahren maßgeblich voranbrachte. An der Kassler Werkakademie nahm Haacke an politischen Versammlungen gegen die Wehrplicht teil, die 1956 wieder eingeführt wurde.⁶⁰⁸ Sein Lehrer Heinz Nickel war zudem ein politischer Aktivist und nahm Haacke mit auf Kundgebungen und zu politischen Debatten. Nickel verstand es, seine Schüler neben den Anforderungen der Kunsthochschule für politische Themen zu begeistern. Auch die abstrakte Malerei war nicht frei von politischen Aspekten, wie sich Haacke erinnert:

"Was unser Verhältnis zur scheinbaren Trennung von Kunst und Politik prägte, war zum einen, dass es ja mehrere unserer Lehrer waren, die [zur Zeit des Nationalsozialismus] Malverbot hatten und aus politischen Gründen geächtet wurden, weil sie abstrakte Maler waren. Von Fritz Winter weiß ich noch, dass er erzählte, dass seine Bilder unter die Decke gehängt wurden, damit keiner sie sah [...]. Und wir wussten natürlich, dass es nur 30 Kilometer von Kassel entfernt wiederum ein Regime gab, das diese Art der Kunst als die falsche angesehen hat. So gesehen war das Abstrakte wohl in gewisser Weise politisch."

Haacke wurde folglich in diesem politisch aufgeladenen Kontext künstlerisch groß. Über die Studentenproteste in Europa und den USA hinaus erwuchs zudem das Bewusstsein für Umweltschutz und nachhaltiges Zusammenleben. Dieses gesellschaftlich-politische Interesse findet bis heute kaum Eingang in die Rezeption von Haackes Arbeiten, dabei beschäftigte er sich seit 1968 in den *Real-Time-Systems* mit den Themen "natürliches Wachstum", "Klimaveränderung" und auch "Umweltschutz" (vgl. Abb. 85 und Abb. 87).

Es waren die historischen Umstände in den frühen Schaffensphasen, die das politische Bewusstsein sowohl bei Haacke als auch in der gesamten Gesellschaft schärften. So

- Haacke im Interview mit Peter Friedl und Georg Schöllhammer, in: Fakultät für Gestaltung der Bauhaus-Universität (1998), S. 67 – 81, hier S. 75; vgl. auch Haacke, in: Ausst.-Kat. Kunstverein Hannover (1973), S. 24: "Ich [bin] wie viele am Ende der sechziger Jahre von der leidenschaftlichen aber passiven Zeitungslektüre zur aktiven Teilnahme am politischen Geschehen gekommen. Die Ereignisse in den USA förderten diese Entwicklung;" vgl. auch Burnham (1979), S. 2: "In the United States during the 1960s Haacke remained a student of world events through a sizable range of periodicals in German, English and French. But his status as a resident alien prevented serious participation in any internal American issues, such as the problems of radical equality or the Vietnam War."
- Burnham mutmaßt, dass ein weiterer wichtiger Katalysator auf dem Weg zum politischen Künstler bei Haacke der Boykott der 10. Sao Paulo Biennale 1959 von den meisten eingeladenen Künstlern, darunter auch Haacke selbst, war; vgl. dazu Burnham (1975), S. 130f.
- 608 Haacke (2013).
- 609 Ebd
- Haacke (2009): "Zu der Zeit [1968] hatte ich noch nicht explizit gesellschaftskritische Sachen gemacht [...]. Was ich machte, passte in gewisser Weise in den Zeitgeist der siebziger Jahre, zum einen dadurch, dass Ökologie, das Grüne und die Umwelt zum Thema geworden sind."

lässt sich zum einen Haackes künstlerischer Wandel, zum anderen das gesellschaftliche Interesse für seine Arbeiten erklären.⁶¹¹ Herbert Marcuse sagte am Schluss eines Vortrages, den er 1967 an der New Yorker School of Visual Arts hielt:

"Die Verwirklichung, die wirkliche Veränderung Menschen und Gegenstände zu befreien – bleibt die Pflicht der politischen Aktion; der Künstler hat daran nicht als Künstler Anteil. Aber diese wesensfremde Aktivität heute ist vielleicht der Situation von Kunst zugehörig – und vielleicht sogar der Vollendung von Kunst."

Haacke, der als regelmäßiger Besucher der School of Visual Arts den Vortrag sehr wahrscheinlich gehört hat, hat diesen Wandel, von der politischen Aktion zum politischen Kunstwerk, in den folgenden Jahren kontinuierlich umzusetzen versucht. Am Ende so nachdrücklich, dass dem Betrachter einiger Arbeiten Zweifel bleiben, ob die Arbeit ein politisches oder künstlerisch-ästhetisches Statement ist, oder beides zur gleichen Zeit.⁶¹³

FOKUS Joseph Beuys' politische Kunst

"Da Politik Kunst sein muß, darf die Kunst, die Politik sein will, sich nicht nur damit begnügen, politische Thematik direkt kritisch abzubilden."

Joseph Beuys, 1970 614

In Deutschland ist Joseph Beuys untrennbar mit der Politisierung der Kunst und Gesellschaft in den späten sechziger und siebziger Jahren verbunden. Ab Mitte der sechziger Jahre wurden seine Arbeiten und Aktionen oder Happenings immer radikaler in ihrer politischen Aussage.⁶¹⁵ Sein Engagement ging so weit, dass er 1967 die *Deutsche Studenten-*

- Vgl. auch Burnham (1979), S. 2: "In retrospect, certain key events during the late 1960s did trigger Haacke's desire to create art with more purpose than penthouse decoration. During the spring of 1968 the artist closely followed events in Paris with May Revolution. What particularly fascinated him was the dissemination of posters and street graffiti by the Atelier Populaire. He became aware of the futility of the 'Angry Arts' exhibitions and demonstrations being held in New York City at the height of the Vietnam conflict. Also in spring 1969 Haacke, along with many other American artists, made the decision not to participate in the 10th Sao Paulo Biennale, due to American support of the political repression in Brazil."
- Herbert Marcuse "Zur Lage der Kunst in der eindimensionalen Gesellschaft" aus dem Englischen übersetzt von Johan Tilquist und Lin Denwald, in: *Kunst und Politik*. Ausst.-Kat. Badischer Kunstverein, 31. Mai bis 16. Juli 1970. Karlsruhe 1970, unpaginiert.
- Ursula Frohe und Christian Katti schreiben über die Politisierung der Kunst in den späten sechziger Jahren, Frohe / Katti (2008), S. 17: "Das große Problem dieser Ausweitung bildet die rekursive Verflüssigung der beiden Gegenstandbereiche von Kunst und Politik. Die Erosion einer eigenständigen linken Kultur und Kunst ist demnach nicht zuletzt eine Folge solcher Generalisierungen des Politischen [...]."
- Zitiert aus dem Multiple Manifest, Text, Plakat (1970), in: Jörg Schellmann (Hrsg.): Joseph Beuys. Die Multiples. Werkverzeichnis der Alltagsobjekte und Druckgraphik, 1965 1989. München 1992, S. 58.
- Vgl. Götz Adriani, Winfried Konnertz und Karin Thomas (Hrsg.): *Joseph Beuys*. Köln 1973. Hier wird eine Chronologie der stetigen Politisierung im Werk von Beuys dargelegt.

194

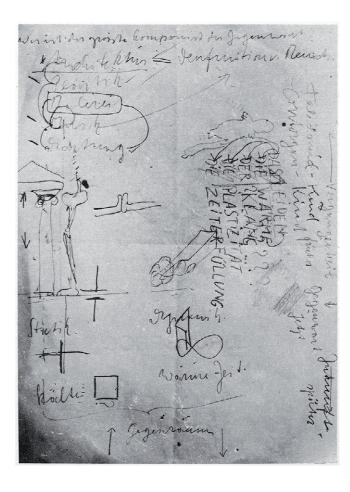


Abb. 90: Joseph Beuys: *Partitur zu der größte Komponist der Gegenwart ist das Contergankind*, Bleistift auf Papier, 29,7 x 21 cm (1966), Besitz: o. A., in: Götz Adriani, Winfried Konnertz und Karin Thomas (Hrsg.): Joseph Beuys. Köln 1973, S. 81, Foto: Ute Klopphaus. © VG Bild-Kunst, Bonn 2018.

partei als Metapartei gründete und später aktiv in der Politik der Grünen mitwirkte. Im Gegensatz zu Haacke sah Beuys sich explizit als politischer Künstler und postulierte Mitte der siebziger Jahre:

"I think art is the only political power, the only revolutionary power, the only evolutionary power, the only power to free humankind from all repression, I say not that art has already realized this, on the contrary; and because it has not, it has to be developed as a weapon – at first there are radical levels, then you can speak about special details."⁶¹⁶

Diese geforderte Radikalität setzte Beuys vor allem in seinen *Fluxus*-Aktionen, politischen Diskussionen und Demonstrationen um. Dabei verschwammen die Grenzen zwischen dem politisch aktiven Bürger Beuys und dem Künstler, der politische Aussagen in seinen künstlerischen Arbeiten miteinbezog – ganz nach Beuys' Maßgaben der "Sozialen Plastik" und des "Erweiterten Kunstbegriffs"⁶¹⁷. Maßgebliches Ziel seines politischen Engagements war die Verbesserung der Bildungspolitik, insbesondere der staatlichen Ausbildungssitua-

- Joseph Beuys zitiert nach Morgan (1994), S. 97, zuerst in: Avalanche Newspaper, Mai 1974, S. 7.
- Zu diesen Begriffen in Beuys' Werk siehe: Volker Harlan, Reiner Rappmann und Peter Schata (Hrsg.): Soziale Plastik. Materialien zu Joseph Beuys. Achberg 1980; vgl. auch das Kapitel 4.2 Walthers Werkbegriff im Transfer.

tion. Das Bewusstsein für den Umweltschutz und der Kampf für einen freien und demokratischen Sozialismus kamen im Laufe seiner politischen Karriere hinzu.

Die für seine Aktionen verwendeten, sogenannten "Partituren" dienten Beuys ab dem Ende der sechziger Jahre als Anleitungen oder Skizzen und waren nach Beendigung einer Aktion, neben den zahlreichen Fotografien und später auch Videos, deren einzige visuelle Quelle (vgl. Abb. 90). Im Vergleich zu Beuys' frühen Zeichnungen haben diese Partituren einen mehr demonstrativen und erklärenden Charakter. 618 Auf dem Kunstmarkt wurden sie als eigenständige künstlerische Arbeiten verkauft. Es handelte sich hauptsächlich um Diagramme oder Notizen mit kleinen Zeichnungen, in denen "das Skripturale eine mitbestimmende Rolle [übernahm]."619 Ihre Ästhetik war durch die persönliche Handschrift Beuys', sowie die Fragilität der vielen kleinen Zeichnungen nicht vergleichbar mit den sogenannten Working Drawings der meisten amerikanischen Conceptual-Artists,620 die sich durch Neutralität und Allgemeingültigkeit auszeichnen. Beuys' Arbeiten auf Papier waren bereits zu Beginn seiner Karriere bei den Sammlern beliebt. Dieser Umstand, dass nicht das künstlerische 'Endprodukt', sondern die Arbeitsskizzen eines lebenden Künstlers einen Marktwert besaßen, trat in Deutschland bei Beuys zum ersten Mal auf. Konzeptuelle Kunst, die meist schwer zugänglich und verkopft ist, und sich vor allem nicht leicht verkaufen ließ, wurde durch den Verkauf unter anderem von Projektskizzen für junge Künstler attraktiver. Im Zuge von Beuys' Erfolg eiferten viele Künstler dem Rheinländer nach. 621

Zur Zeit der *Fluxus*-Aktionen, in denen Beuys erste politische Akzente setzte, und die er in Düsseldorf ausführte, lebte Haacke in Köln und verdiente seinen Lebensunterhalt als Dozent an der Modeakademie in Düsseldorf. Später, ab 1965, wurden beide Künstler zeitgleich von der Galerie Schmela in Düsseldorf vertreten. Begegnet sind sie sich in diesen Kontexten nicht. Nach Haackes Aussage kannte man die Werke des Anderen; direkter Austausch in Gesprächen oder Debatten fand jedoch nicht statt.⁶²²

1973 waren beide im Kunstverein Hannover in der Ausstellung *Kunst im politischen Kampf* vertreten.⁶²³ Sowohl Beuys als auch Haacke waren zu dieser Zeit aus dem Kanon der politischen Künstler nicht mehr wegzudenken. Auf die Frage, was sie mit ihrer Arbeit bewirken wollen, antworteten beide mit ähnlichen Argumenten. Haacke sagte: "Unter anderem dazu anregen, über historisch bedingte und naturgegebene Abhängigkeiten nachzudenken, aus den gewonnenen Einsichten Schlüsse zu ziehen und entsprechend zu handeln [...]." Beuys antwortete:

"Einen sozialen Organismus als Kunstwerk. Diese modernste Kunstdisziplin Soziale Plastik, Soziale Architektur wird erst dann in vollkommener Weise in Erscheinung treten, wenn der letzte lebende Mensch auf dieser Erde zu einem Mitgestalter, einem Plastiker oder Architekten am sozialen Organismus geworden ist [...]. Allerdings muss das und vieles Unerforschte erst in die Bewusstseinsinhalte hineinkommen."

Beide sahen sich als Agitatoren für ihre jeweilige politische Meinung. Der Betrachter im Sinne von Haacke und der Bürger im Sinne von Beuys müsse auf die widrigen Umstände aufmerksam gemacht werden, die in der Gesellschaft vorherrschen. Zudem forderten beide Konsequenzen aus den durch Kunstwerke gewonnenen Erkenntnissen. Das Kunstwerk sollte zum politischen Handeln anregen.

Auch nach Haackes Auswanderung in die USA dürfte dem jungen Deutschen Beuys' Werdegang nicht entgangen sein. Wie Dirk Luckow in seinem Buch *Joseph Beuys und die amerikanische Anti Form-Kunst* belegt, war das Thema 'Beuys' vor allem in der New Yorker Künstlerszene sehr präsent.⁶²⁵ Haacke musste folglich Kenntnis von Beuys' Arbeiten gehabt haben, wobei sein Interesse, das wird im Vergleich der Arbeiten von Haacke und Beuys deutlich, mehr auf der inhaltlich-politischen als auf der künstlerischen Ebene lag.

Seine politischen Ansichten teilte Beuys 1969 einem großen amerikanischen Publikum zum ersten Mal in einem mehrere Seiten umfassenden, reich illustrierten Artikel im Artforum mit, noch bevor er jemals in die USA reiste. Damit hatte Beuys als europäischer Künstler der Nachkriegszeit, und zwar als einer, der politische Kunst macht, eine "beispiellose Einführung in Amerika"⁶²⁶. Der Umstand jedoch, dass Beuys sich, trotz mehrerer Einladungen in einer amerikanischen Institution auszustellen, über Jahre weigerte, so zeigt Luckow überzeugend, war im Gegensatz zu der landläufigen Meinung nicht in der Vietnam- oder Rassenpolitik der USA begründet, als vielmehr eine karrieristische Strategie.⁶²⁷

"Der Aktionsradius von Beuys' demonstrativen, didaktischen und praktisch politischen Handeln ist außergewöhnlich weit und konkret," so Kirsten Voigt, die Beuys' politisches Engagement anhand seiner Multiples untersuchte. Im Unterschied zu Haacke kann bei Beuys, nicht zuletzt durch die Einführung des Begriffs der "Sozialen Plastik", keine Trennungslinie zwischen künstlerischer und politisch-gesellschaftlicher Arbeit gezogen werden.

1969 ging aus den politisch interessierten und teilweise auch politisch aktiven Künst-

Vgl. Theodora Vischer: Joseph Beuys. Die Einheit des Werkes. Köln 1991, hier S. 136.

⁶¹⁹ Ebd., S. 135.

Vgl. Kapitel 2.2 Skizzen – Entwürfe – Konstruktionen und auch Kapitel 2.3 Conceptual Art und serielle Systeme.

Vgl. Kapitel 4.2 Walthers Werkbegriff im Transfer.

Haacke (2014a). Bereits 1971 verwies Klaus Honnef auf die künstlerische Beziehung von Beuys und Haacke, ging aber, da zu dem Zeitpunkt Haackes politische Arbeiten in den Anfängen waren, vornehmlich von dem Prozessualen als Vergleichspunkt aus; vgl. Honnef (1971).

⁶²³ Ausst.-Kat. Kunstverein Hannover (1973).

Beide zitiert nach Ausst.-Kat. Kunstverein Hannover (1973), unpaginiert.

⁶²⁵ Luckow (1998).

⁶²⁶ Ebd., S. 323. Gemeint ist der Aufsatz von Willoughby Sharp "An Interview with Joseph Beuys", in: Artforum, Dezember 1969, S. 40 – 47.

⁶²⁷ Luckow (1998), S. 320.

⁶²⁸ Kirsten Voigt, in: Frohe / Held (2008), S. 43 – 59, hier S. 46: "Und der weiße Hase unterhält den Fluß der Revolution. Joseph Beuys Vehicle Art als politisches Medium."

lern New Yorks der Zusammenschluss Art Workers Coalition hervor. 629 Ausschlaggebendes Ereignis für die Gründung der Gruppe war eine Aktion von Haackes Freund Takis, der gemeinsam mit befreundeten Künstlern seine eigene Skulptur aus dem MoMA New York entwendete - das Museum hatte, ohne vorher Takis Einverständnis einzuholen, eine seiner Skulpturen in einer Gruppenausstellung präsentiert. Der gebürtige Grieche, der mittlerweile auch seinen Hauptwohnsitz nach New York verlagert hatte und wie Haacke bei Howard Wise ausstellte, verlangte vom Museum, die Arbeit aus der Ausstellung zu nehmen. Da eine Reaktion des MoMA ausblieb, agierte der Künstler selbst und entfernte mit Hilfe einiger Künstlerfreunde seine Arbeit aus der Ausstellung. Haacke war einer der ersten, der Takis beistand, als dieser zu der Aktion mit anschließendem Sit-In im MoMA aufrief. 630 Es schlossen sich viele weitere Künstler an, darunter Carl Andre und Dan Graham, sowie einflussreiche New Yorker Kritiker und Förderer wie Lucy Lippard oder Seth Siegelaub. Aus diesem zunächst marginalen Vorfall entwickelte sich innerhalb kürzester Zeit ein Zusammenschluss, der sich, wie der Name schon sagt, für die Rechte von Künstlern einsetzte. 631 Das MoMA fungierte stellvertretend für alle anderen Museen als Platzhalter und nahm diese Rolle auch an: Die führenden Mitarbeiter des Museums luden 1969 die AWC zu einem Open Hearing ein, um die Zusammenarbeit zwischen Künstlern und Museen zu diskutieren und zu verbessern. Dabei durfte jeder Beteiligte im Vorfeld sein Statement zu der Situation schriftlich abgeben.

Haacke machte in seinem Kommentar auf die inhaltliche Trennung zwischen dem Metropolitan Museum of Art⁶³² und dem MoMA aufmerksam (vgl. Appendix Nr. 4). Er stellte Fragen wie: Wann wird ein Kunstwerk zum "Klassiker", ab wann ist Kunst "modern", in welchem Museum ist Platz für zeitgenössische Arbeiten?⁶³³ In seinem Statement lieferte Haacke zudem konstruktive Lösungsvorschläge, wie ein solcher Missstand gelöst werden könnte.

Das Statement basiert nicht bloß auf Haackes persönlicher Meinung, es bedurfte einer eingehenden Recherche seinerseits, um die Details der Vereinbarungen zwischen dem Met und dem MoMA in Erfahrung zu bringen. Hier zeigt sich zum ersten Mal Haackes investigative Arbeitsweise, die in den späteren politischen Arbeiten zu einem seiner Markenzeichen werden sollte. Haacke musste dazu die öffentlich zugänglichen Akten einsehen.⁶³⁴ Statements wie dieses tragen bereits die Handschrift von Haackes späteren

629 Im Folgenden mit AWC abgekürzt.

Arbeiten, und, um es mit den Worten Benjamin Buchlohs auszudrücken, zeugen von einer "Aesthetic of Administration"⁶³⁵.

Nach den Open Hearings verbesserte sich die Situation der Künstler nicht in dem Maße, wie es die AWC forderte, aber die Koalition arbeitete weiter an ihren Zielen und demonstrierte unter anderem für die Rechte schwarzer Künstler und die Gleichstellung von Künstlerinnen und Künstlern. 636 Eine weitere wichtige Einführung war "The Artist's Reserved Rights Transfer And Sale Agreement", ein Kaufvertrag, der den Künstler im weitesten Sinne Autonomie im Vergleich zum Käufer verlieh. Der Vertrag, der vom Anwalt Robert Projanski in Zusammenarbeit mit Seth Siegelaub und der AWC konzipiert wurde, sah unter anderem vor, dass der Käufer vor einer anstehenden Ausstellung der erworbenen Arbeit den Künstler kontaktieren solle, um dessen Zustimmung einzufordern. Der Künstler bekäme von dem Profit, den der Käufer bei einer eventuellen Leihgabe der Arbeit erhalten würde, die Hälfte. Zudem habe der Künstler das Recht, das Werk alle fünf Jahre für zwei Monate für eigene Zwecke zu verwenden. 637 Diese maßgeblichen Einschränkungen des Käufers waren für die meisten Sammler ein Hindernis für den Erwerb von Arbeiten der AWC-Mitglieder, weshalb der Vertrag in den folgenden Jahren immer seltener zum Einsatz kam – nur Haacke besteht bis heute als einziger ehemaliger AWC-Künstler darauf, dass Käufer seiner Arbeiten den Vertrag unterschreiben. Das verdeutlicht Haackes hohe Identifikation mit den allgemeinen Forderungen der AWC. Er war ein maßgeblicher Mitstreiter, vermutlich weil er bei solchen Themen zum ersten Mal in der politisch so aufgeladenen Zeit eine Legitimation für sein politisches Engagement sah. Während Haacke als deutscher Einwanderer zwar für die Rechte der Schwarzen oder gegen die amerikanische Vietnampolitik auf die Straße gehen konnte, waren die Belange der Künstler und Kreativen auch Teil seiner eigenen Interessen und Haacke somit überzeugender in seinen politischen Forderungen.

Aufgrund interner Differenzen löste sich die AWC 1971 allmählich auf. Was blieb, war das wachsende Bewusstsein der Kunstschaffenden und Museumsmitarbeiter für die Rechte der Künstler und deren Verantwortung für die Gesellschaft.⁶³⁸ Haacke blieb weiter-

was vital, as it not only catalyzed his investigations of the discursive framing of art but also affected his art's specific forms, particularly the polemical presentation of information."

- Zu den Umständen und Forderungen des *Open Hearings* vgl. Lucy Lippard: "The Art Workers' Coalition: not a History", in: Studio International, November 1970, Vol. 180, Nummer 927, S. 171 174.
- Haacke (2010), sagte zu der Verwendung des Kaufvertrags: "Gleich am Anfang als ich das sah, kam mir das sinnvoll vor und ich habe es übernommen. Ich war nicht der einzige. Ich habe nur eine Veränderung vorgenommen, wenn ich an Museen verkaufe. Dann modifiziere ich den Paragraphen, wonach sie mich fragen müssen, wenn das Werk ausgestellt werden kann. Da sage ich, dass die Museen mich normalerweise nicht fragen müssen, nur, wenn eine Themenausstellung ansteht, weil ich nicht unter jedem Thema ausstellen möchte."
- Zu den Umständen der Auflösung lese Carl Andre, Hans Haacke u. a: "The Role of the Artist in Today's Society", in: Art Journal, Vol. 34, No. 4, Sommer 1975, S. 327 331.

Bryan-Wilson (2009), S. 178. Vgl. auch Therese Schwartz: "The Politicization of the Avant-Garde, III", in: Art in America, März / April 1973, S. 67 – 71.

Eine gute Zusammenfassung der Geschichte der AWC liefert Bryan-Wilson (2009). Alle wichtigen Dokumente der AWC, sowie Pressereaktionen, sind online zusammengefasst: http://primaryinformation.org/files/FDoc.pdf (Zugriff am 1. September 2014).

⁶³² Im Folgenden mit Met abgekürzt.

⁶³³ Sinngemäße Übersetzung der Verfasserin aus Art Workers Coalition (1969), S. 51f.; vgl. Appendix Nr. 4.

In seinen späteren Arbeiten unterließ Haacke es jedoch, den in den Werken aufgezeigten Missständen auch Lösungsansätze folgen zu lassen; vgl. auch Bryan-Wilson (2009), S. 179: "Yet the AWC influence on Haacke

Buchloh (1990). Julia Bryan-Wilson nennt in ihrer Dissertation weitere inhaltliche und ästhetische Übereinstimmungen in der Arbeit der AWC und Haackes späteren politischen Arbeiten. Vgl. "Hans Haacke's Paperwork," in: Bryan-Wilson (2009), S. 173 – 213.

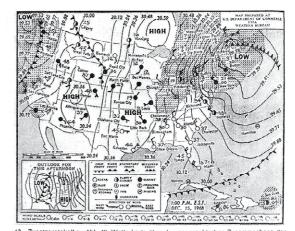
hin ein politisch aktiver Mensch, seine aktivistische Arbeit war nach Auflösung der AWC jedoch nicht mehr öffentlich präsent.

In der AWC engagierten sich hauptsächlich Conceptual-Artists, und diejenigen, die später als solche eingeordnet wurden. Haacke beschloss in seiner künstlerischen Entwicklung zunächst die Auseinandersetzung mit den kinetischen Vorbildern, nicht zuletzt auch, weil viele skulpturale Arbeiten der kinetisch arbeitenden Zeitgenossen nach seiner Auffassung eine Tendenz zum Dekorativen aufwiesen und die performativen Werke zum oberflächlichen Event verkamen. 639 Er fand einen Weg, diesem Trend entgegenzusteuern, indem er sich in seinen Arbeiten zunächst mit der General System Theory von Bertalanffy und später mit Burnhams Systemtheorie auseinandersetzte.⁶⁴⁰ Bis 1968 entstanden so zahlreiche unpolitische Arbeiten. 641 Mit den Real-Time-Systems ab 1969 hielten vermehrt politische Aspekte in Haackes Arbeit Einzug.⁶⁴² Die Ästhetik dieser Arbeiten veränderte sich nicht so eindeutig, wie deren inhaltliche Aussagen – es ging zunehmend um veränderte Umweltfaktoren, Luftverschmutzung und im weitesten Sinne auch um Klimawandel. Den systemischen Arbeiten wurde jedoch meist nur ein weiterführender, erörternder oder dokumentierender Beleg hinzugefügt. Zu der Arbeit Wind in Wasser: Schnee, 15.12.1968, Dach von 95 East Houston Street, New York von 1968 (vgl. Abb. 91), in der Haacke den Schnee auf dem Dach seines Hauses fotografisch dokumentierte, lieferte er in seiner Werkmonographie von 1972 ein sogenanntes "Zusatzprotokoll" in Form einer meteorologischen Wetterkarte, die den "geographischen Zusammenhang der Wetterentwicklung" darlegen sollte.⁶⁴³ Haacke beschäftigte sich in dieser Arbeit mit dem physikalischen System des Wetters, das er zunächst in einem Foto darstellte: Die Wetterkarte, die in der Monographie unter der Arbeit abgedruckt war, war ein weiterführendes Dokument, welches das Foto erörterte und wissenschaftlich nachweisbar machte. Ähnlich wie bei Kosuths Arbeit One and Three Chairs von 1965 (vgl. Abb. 46) versuchte Haacke einem Objekt oder in diesem Falle einem System auf unterschiedlichen semantischen Wegen zu begegnen. Kosuth wählte einen lexikalischen Eintrag, während Haacke eine meteorologische Karte verwendete. Bereits drei Jahre vor Haackes Monographie von 1972 wurde eine meteorologische Karte ganz prominent auf der Titelseite des Ausstellungskataloges von Op Losse Schroeven abgedruckt (vgl. Abb. 92).644 Es handelte sich um ein Detail des Weather Report von 1969, der Marinus Boezems Beitrag zur Ausstellung war, und ebenfalls das Wettersystem mittels verschiedenen Medien thematisierte. Ganz der Definition Tony Godfreys folgend, näherten sich

200



42 Wind in Wasser: Schnee, 15, 12, 1968, Dach von 95 East Houston Street, New York



43 Zusatzprotokoli zu Aob. 42, Wetterkarte über den geographischen Zusammennang de Wetterentwicklung

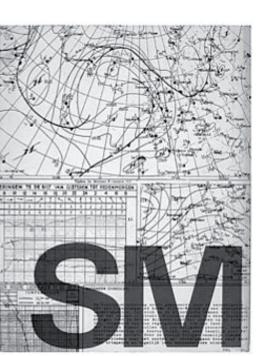


Abb. 91: Hans Haacke: *Wind in Wasser*: Schnee, 15.12.1968, Dach von 95 East Houston Street, New York (1968), Besitz: o. A., in: Haacke / Fry (1972), unpaginiert, Foto: o. A. © VG Bild-Kunst, Bonn.

Abb. 92: *Op Losse Schroeven*.

Situaties en cryptostructuren (1969),
Ausstellungskatalog Vorderseite, Stedelijk
Museum Amsterdam, 27,5 x 21 cm,
in: Siegelaub / Fricke / Fricke (2004), S. 13,
Foto: o. A.

⁶³⁹ Vgl. Burnham (1975), S. 127f.

⁶⁴⁰ Vgl. Kapitel 3.3 Beyond Modern Sculpture.

Burnham schreibt über diese Zeit: "In reading over Haacke's letters before 1968 I was stuck by the absence of political remarks, although Haacke has always impressed me as a keenly political being." Burnham (1975), S.129.

⁶⁴² Vgl. FOKUS Real-Time-Systems.

Vgl. Haacke / Fry (1972), hier Abb. 42 und 43, unpaginiert. Im Folgenden wird diese Arbeit mit *Wind und Wasser* abgekürzt.

⁶⁴⁴ Ausst.-Kat. Stedelijk Museum Amsterdam (1969).

Haacke und seine Zeitgenossen durch die vermehrte Verwendung von Dokumenten immer weiter der Ästhetik der *Conceptual Art* an.⁶⁴⁵ Haacke ist vor allem aufgrund des verwendeten Materials den *Conceptual-Artists* nahe. Dieser Wandel seiner künstlerischen Arbeiten fällt zeitlich zusammen mit seinem gesteigerten politischen und sozialen Engagement.⁶⁴⁶ Diese "Aesthetic of Administration" trieb Haacke ab 1969 voran, beendete seine "quasi-scientific experiments"⁶⁴⁷ und widmete sich seitdem ausschließlich politischen Themen.⁶⁴⁸

Der Wandel des Werkbegriffs, der schließlich zur Etablierung der Conceptual Art führte, gründete maßgeblich auf der Prämisse, die bereits LeWitt in seinen 1967 publizierten "Paragraphs on Conceptual Art" postulierte. Ein Kunstwerk kann als konzeptionelle Idee bestehen, ohne je ausgeführt werden zu müssen. 649 Viele, vor allem New Yorker Künstler, die sich der Conceptual Art zugehörig fühlten, stellten in Folge dessen die Ideenskizzen und Dokumente aus, die ein mögliches Werk dokumentierten. Sie machten damit ihre Ideen, die in maschinen- oder handschriftlich beschriebenen Papiere manifestiert waren, zu ihren Kunstwerken. So wie die am Anfang dieses Kapitels beschriebene Arbeit Proposal for Fort Greene Park, Brooklyn von 1968 (vgl. Abb. 88): Haacke reichte hier auch die Kartenansicht des Parks und die Beschreibung des geplanten Vorhabens ein, um sie als eigenständige Arbeit zu präsentieren. Als Haacke in einem Interview Ende der siebziger Jahre gefragt wurde, ob der Gebrauch von Sprache eine notwendige Eigenschaft politischer Kunst sei, antwortete er "I don't know if it is necessary, but for me it has been quite handy because I found that complex social situations are very difficult to lay bare in purely visual terms - through imagery alone. 650 Seit 1968, also dem Entstehungsjahr von Proposal for Fort Greene Park, Brooklyn, verwendete Haacke in seinen Arbeiten zunehmend Diagramme, Dokumente und schließlich Fotografien, womit er auch die allgemeine Tendenz der Conceptual Art zur 'Dokumentation' widerspiegelte. Dies kulminierte in den sogenannten Besucherbefragungen oder Polls, die ab 1969 ent-

Vgl. Kapitel 1. Grundlegendes; Godfrey (1998), S. 4: "Conceptual art is not about forms or materials, but about ideas and meanings. It cannot be defined in terms of any medium or style, but rather by the way it questions what art is. In particular, Conceptual art challenges the traditional status of the art object as unique, collectable and/or saleable. [...] This art can take a variety of forms: everyday objects, photographs, maps, videos, charts and especially language itself. Often there will be a combination of such forms. [...] Conceptual art has had a determining effect on the thinking of most artists"; vgl. auch "That was the moment when [...] Haacke's work from the late 1960s onward turned the violence of that mimetic relationship back onto the ideological apparatus itself, using it to analyze and expose the social institutions from which the laws of positivist instrumentality and the logic of administration emanate in the first place"; vgl. auch Buchloh (1990), S. 143.

Auch Bryan-Wilson (2009) konstatiert, S. 198: "It is by now common to link the dematerialization of Art to the political imperatives of the era."

647 Bryan-Wilson (2009), S. 178.

648 Buchloh (1990).

LeWitt (1978), S. 168: "10. [...] All ideas need not be made physical." Vgl. auch Kapitel 2.2 Skizzen – Entwürfe

Robert C. Morgan im Interview mit Hans Haacke vom 28. Dezember 1979, in: Morgan (1994), S. 149–161, hier S. 151.

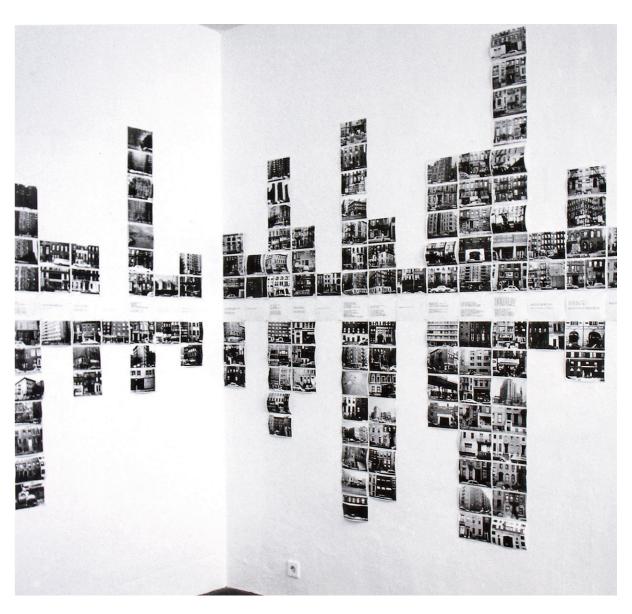


Abb. 93: Hans Haacke: *Gallery-Goers' Residence Profile*, 732 Fotos, 189 schreibmaschinenbedruckte Karten (1970), Privatbesitz, in: Grasskamp / Nesbit / Bird (2004), S. 48, Foto: o.A. © VG Bild-Kunst, Bonn.

standen (vgl. Abb. 93).⁶⁵¹ 1970 fand im New Yorker MoMA die erste großangelegte *Conceptual Art*-Ausstellung unter dem Titel *Information* statt, die ebendiese Entwicklung der "Aesthetic of Administration" in der zeitgenössischen Kunst thematisierte.⁶⁵² Am Eingang der Ausstellung wurden die Besucher durch eine Arbeit von Haacke aufgefordert, folgende Frage zu beantworten: "Would the fact that Governor Rockefeller has not denounced President Nixon's Indochina policy be a reason for you not to vote for

Die Ausstellung war nicht zuletzt auch als Aussöhnung mit den AWC-Künstlern vom MoMA konzipiert worden. Vgl. Ausst.-Kat. Museum of Modern Art New York (1979).

Die erste Besucherumfrage, die Teil einer Arbeit von Haacke war, fand in der Galerie Howard Wise statt: Gallery-Goers' Birthplace and Residence Profil, Part 1 (1969), vgl. Haacke (2006), S. 110f.



Abb. 94: Hans Haacke: *MOMA-Poll*, 2 transparente Acrylboxen, je 101,5 x 51 x 25,5 cm, farbiges Papier, fotoelektronische Zählmaschine, (1970), Privatbesitz, in: Bryan-Wilson (2009), unpaginiert, Foto: o. A. © VG Bild-Kunst, Bonn.

him in November?" Die Besucher sollten mit "Ja" oder "Nein" stimmen und eine Stimmkarte in die jeweilige Acrylglas-Box werfen. Diese Arbeit mit dem Titel *MOMA-Poll* von 1970 (Abb. 94) war nicht nur eine direkte Aufforderung zu einem politischen Statement der Besucher und damit eine Transformation des Publikums zu einer Öffentlichkeit. Haacke trug in diesem Werk auch – wenn noch indirekt – zum ersten Mal seine institutionskritische Meinung vor: Als Kuratoriumsmitglied des MoMA war Nelson Rockefeller eng mit dem Museum verbunden. Diese Konstellation war zwar nicht vielen Museumsbesuchern bekannt, aber die Arbeit bot Gelegenheit, über diese Verquickungen von Politik und Kunst zu informieren und nachzudenken. Institutionskritische Arbeiten

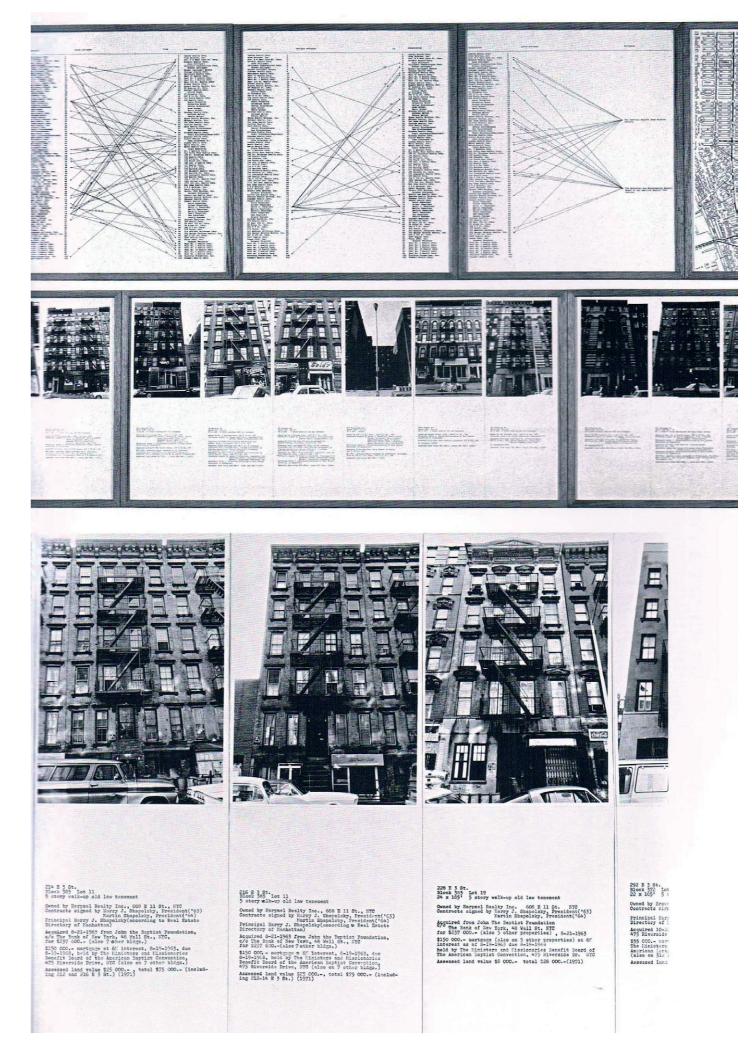


Abb. 95: Hans Haacke: Shapolsky et al. Manhattan Real Estate Holdings, a Real-Time Social System, as of May 1, Fotografien, Diagramme, Listen, (1971) Detail, Collection Centre Georges Pompidou, Paris, in: Ausst.-Kat. Haacke (2006), S. 115, Foto: Fred Scruton. © VG Bild-Kunst, Bonn.

⁶⁵³ Vgl. Maimon (2009), S. 89.

Isabelle Graw arbeitet in einem publizierten Vortrag den Begriff der "Institutionskritik" in den verschiedenen Facetten und Begriffsdefinitionen aus: Isabelle Graw: "Jenseits der Institutionskritik. Ein Vortrag im Los Angeles County Museum of Art", in: Texte zur Kunst, September 2005, Jahrgang 15, Heft 59, S. 40 – 53. Bryan-Wilson wertet die Institutionskritik sogar als genuines Produkt der AWC, wenn sie schreibt, dies. (2009), S. 213: "The brief life of the art worker as a coherent identity was also productive, and it ushered in new kinds of artistic forms – not least, institutional critique."

und Stellungnahmen wurden nach der Absage von Haackes Guggenheim-Ausstellung zu einem wichtigen Bestandteil seines Werkes. Diese Arbeiten, die eine Form der Faktenvermittlung beinhalteten, wenn sie auch nicht immer wissenschaftlichen Grundanforderungen von Befragungen entsprachen, bildeten ein Bindeglied zwischen den *Real-Time-Systems* und den explizit politischen Arbeiten Haackes. Soziologische, politische und gesellschaftliche Fragestellungen wurden dabei zwar von Haacke auf die Agenda gesetzt, die Antworten liefern die Museums- oder Galeriebesucher jedoch selbst.

In der 1972 geplanten monografischen Ausstellung Haackes im Guggenheim Museum hätte es drei dieser Arbeiten gegeben, die in ihrer Ästhetik der oben dargelegten Conceptual Art zuzuordnen gewesen wären: Sol Goldman and Alex DiLorenzo Manhattan Real Estate Holdings, a Real-Time Social System, as of May 1 sowie Guggenheim Museum Visitors Profile und Shapolsky et al. Manhattan Real Estate Holdings, a Real-Time Social System, as of May 1,656 alle drei im Jahre 1971 konzipiert (Abb. 95). Letztere war eine komplex-konzeptuelle Darstellung eines ausgeklügelt-monopolistischen wirtschaftlichen Geflechts von Eigentumsverhältnissen in gewissen Straßenzügen von Manhattan und damit eine politische Arbeit, die eine derartige Brisanz an Informationen aufwies, dass sie durch den damaligen Direktor des Guggenheim Museums, Thomas Messer, zensiert wurde. Als Reaktion darauf kam es zur Absage der gesamten Ausstellung seitens der Institution.657 Messer begründete diese damit, dass die Arbeit keine Kunst sei:

"Wir halten daran fest, daß sich Kunst zwar nicht willkürlich einschränken läßt, aber unsere institutionelle Rolle begrenzt ist. Infolgedessen arbeiten wir innerhalb solcher Grenzen und überlassen anderen Gebiete, die unseres Dafürhaltens außerhalb unserer fachlichen Zuständigkeit liegt."658

Offensichtlich war eine der ersten explizit politischen Arbeiten Haackes so stark in ihrer Wirkung, dass die Grenzen zwischen Kunst und Politik zu verschwimmen schienen. Wie das am Anfang des Kapitels dargestellte Aufbegehren der New Yorker Kunstszene nach dem Protest von Takis löste die Zensur von Haackes Arbeiten eine erneute Protest- und Solidarisierungswelle aus, die noch einmal die Rolle des Künstlers in Bezug auf Institutionen in Frage stellte.

Homes for America
Early 20th Century
Prosesses Solide House to the Quasi Discrete
Cell of 66
D. GRILLIN
The Control of Control

Abb. 96: Dan Graham: *Homes for America*, gedruckter Text mit Foto im Magazin-Layout, je Seite 101,5 x 84,5 cm (1966 / 1967), zuerst in Arts Magazine, Dez. 1966 / Jan. 1967, Besitz: o. A., in: Osborne (2002), S. 134, Foto: o. A.

Schon durch ihre ästhetische Wirkung hätte sich die Arbeit stark von den anderen Objekten, die Haacke für die Ausstellung geplant hatte, unterschieden. Vorwiegend waren systemische Werke, also Arbeiten aus Plexiglas und Wasser, und solche, die natürliches Wachstum thematisierten, dafür konzipiert und ausgewählt. Shapolsky et al. war die einzige zweidimensionale Arbeit, die an der Wand präsentiert werden sollte. Die inhaltliche Komplexität findet sich auch in der formalen Gestaltung der Arbeit wieder. Durch die Serialität und Wiederholung werden entscheidende Merkmale der Conceptual Art aufgegriffen, und auch in der Wahl der unterschiedlichen Medien folgte Haacke der Ästhetik seiner Zeitgenossen: Fotos, Diagramme und Dokumente sind so angeordnet, dass der Betrachter Mühe hat, sich vollkommen in das Werk 'einzulesen' und es somit zu verstehen. Doch auch dieser Aspekt ist Teil der Conceptual Art-Ästhetik, wie LeWitt in den "Paragraphs on Conceptual Art" konstatierte: "It doesn't really matter if the viewer understands the concepts of the artist by seeing the art. Once it is out of his hand the artist has no control over the way a viewer will perceive the work. 661

661 LeWitt (1967), S. 214.

Vgl. Frohe / Katti (2008), S. 17: "Die institutionskritische Kunst der sechziger und siebziger Jahre, die den revolutionären Geist avantgardistischer Positionen aufgreift. Sie verlässt die traditionellen Ausdruckskategorien der Kunst und erprobt neue Präsentationszusammenhänge: Der Werkbegriff weichtephemeren und aktionistischen künstlerischen Formen. Der öffentliche Raum wird zum politisch definierten Rezeptionsfeld der Kunst erklärt. Die Hierarchisierung zwischen Hoch und Alltagskunst beginnt sich aufzulösen."

Im Folgenden mit Shapolsky et al. abgekürzt.

Zur Dokumentation der Absage dieser Ausstellung siehe Haacke / Fry (1972). Diese Arbeit wird in nahezu jeder Publikation zu Haacke als politischem Künstler verhandelt, weswegen hier auf eine eingehende Analyse verzichtet wird. Vgl. u. a. Bryan-Wilson (2009), S. 202 – 213; Peter Zimmermann und Sabine

Schaschl (Hrsg.): *Skandal: Kunst.* Wien 2000, S. 51 – 77.

Brief von Thomas Messer an Hans Haacke vom 19. März 1971 zitiert nach Haacke / Fry (1972), S. 58f.

Der Erdhaufen war bereits in den Ausstellungräumen aufgeschüttet und mit Samen bepflanzt worden, sodass zur Ausstellungeröffnung eine dichte Grasfläche präsentiert hätte werden können.

Vgl. Maimon (2009), S. 87. Zur Rolle des Dokuments vgl. das Kapitel "Journalism", in: Bryan-Wilson (2009), S. 202 – 207 und das Kapitel "The Internalization of the Document", in: Morgan (1994), S. 27 – 47. Zur Rolle der Fotografie vgl. "The Photograph as Information within the context of Art" in Morgan (1994), S. 49 – 78.

Bryan Wilson kommt sogar zu dem Schluss, dass diese Arbeit von Haacke ein solches Chaos an Informationen darstellt, dass sie, vergleichbar mit Darbovens Rechnungen oder LeWitts Arbeitsskizzen, für den Betrachter völlig unverständlich sei. 662 Dem ist entgegenzusetzen, dass Haacke dem Betrachter durch die unterschiedlichen verwendeten Medien verschiedene Ansatzpunkte zur Rezeption bietet. Im ersten Eindruck mag die Arbeit chaotisch und schwer zugänglich wirken. Doch lässt sich der Betrachter durch das Lesen der Texte, das Auswerten der Diagramme oder das Betrachten der Fotos auf die Arbeit ein, eröffnet sich der gesamte Kontext. Dies erfolgt meist über eines der Medien und wird durch die anderen verstärkt. Margarethe Jochimsen nennt diese Art von Arbeiten "Text-Foto-Kombinationen" und unterscheidet sie aufgrund deren fehlender Narration von den in den späten siebziger Jahren populären "Text-Foto-Geschichten".663 Es zeigt sich tatsächlich, dass Haackes Zusammenstellung keine Stringenz in der Darlegung vorweisen kann, es gibt weder eine feste Leserichtung, noch eine irgendwie geartete Dramaturgie des Inhalts. Dennoch vermittelt sie dem 'ausdauernden' Leser einen informativen Inhalt im Sinne des klassischen Journalismus. Untermauert wird die inhaltliche Aussage bei Haacke durch die Verwendung von Fotos, die hier, wie allgemein in der Conceptual Art, keinerlei "Aura" im Benjaminschen Sinne aufweisen. 664 Vielmehr sollen die Aufnahmen der Häuserfassaden in Haackes Shapolsky et al. ganz im Sinne der Conceptual Art als "objective information" gelesen werden.665 Haacke agierte hier und in vielen seiner späteren Arbeiten ähnlich wie zum Beispiel seine Zeitgenossen Dan Graham oder John Baldessari. Er verbindet Text und Foto zu einem einheitlichen, meist informativen, eine politische Aussage tragenden Kunstwerk.

In Grahams 1966 / 1967 entstandener Arbeit *Homes for America* (Abb. 96) verwendete der Künstler eine vergleichbare "Text-Foto-Kombination": Um auf die Wohnsituation in seiner Heimatstadt New Jersey aufmerksam zu machen, fotografierte er mit einer herkömmlichen Kamera Häuserreihen und gewisse Details von Häusern in Neubausiedlungen und arrangierte sie zusammen mit einem Text, der die Beziehungslosigkeit von Neubaugebieten zu gewachsenen Gemeinschaften thematisiert. Zudem versuchte Graham in seinem Text und auch durch die Auswahl seiner Fotos, die Gemeinsamkeiten solcher Wohneinrichtungen zur gerade in Mode gekommenen *Minimal Art* herauszustellen. 666 Sowohl

662 Bryan-Wilson (2009), S. 207.

bei Haacke als auch bei Graham wurde mit Hilfe der gestalterischen Mittel der Conceptual Art auf gesellschaftliche Missstände aufmerksam gemacht. Die dargestellten "Text-Foto-Kombinationen" wirken unterstützend auf den Inhalt, da sie dem Betrachter einen Zugang auf zweierlei Ebenen, einer visuellen und einer inhaltlichen, ermöglichen.

Als deutscher Künstler in den USA hatte Haacke zunächst Schwierigkeiten, politische Ansichten in seiner Kunst zu vertreten, zum einen weil seine frühen Arbeiten nicht ohne weiteres als politische Äußerungen verstanden wurden, zum anderen, weil er sich als ausländischer Künstler vermeintlich nur schwer in die politischen Probleme der Amerikaner hineinversetzen konnte. Durch die Assoziierung mit der AWC wurde es ihm möglich, sich an den Belangen der Künstler in der amerikanischen Museumslandschaft und auch weit darüber hinaus zu beteiligen. Hier entstanden die ersten politischen Arbeiten, die sich fortan von einem konkreten politischen Statement ausgehend immer mehr in die institutionskritische Richtung orientierten.

Haacke kam in seinem Aufsatz "Arbeitsbedingungen. Ästhetik für Produzenten", in dem er auf die Institutionen Museum und Galerie einging, deren Vermarktungsstrategien untersuchte und die Voraussetzungen für Künstler beleuchtete, zu folgendem Schluss: "Kunst ist eine schwache, wenn auch aufgrund ihres sozialen Ansehens nicht vollständig unbedeutende Kraft, unser Bewußtsein zu formen."667 Als er diesen Artikel 1980 schrieb, war er bereits ein etablierter Künstler und Kunstprofessor und blickte auf über zehn Jahre politisch engagierte Arbeiten zurück. Welchen Wirkungsbereich politische Kunst einzunehmen vermag, konnte er in dieser langjährigen Erfahrung testen und unter Beweis stellen. Seine Arbeiten waren seit den späten sechziger Jahren, wie gezeigt wurde, durch das Zeitgeschehen geprägt und größtenteils erst durch diese ermöglicht worden. Die Politisierung der Gesellschaft und vor allem der Künstlerszene in New York seit 1968 ließ Haacke in dem Bewusstsein reifen, dass Kunst einer politischen Aussage bedarf, um aktuell und zeitgemäß zu bleiben. 668 Die sich in dieser Zeit etablierende Conceptual Art, mit all ihren ästhetischen Charakteristika, bot Haacke eine Grundlage zur Ausführung seiner Themen. Wobei sich die Ästhetik von Werk zu Werk, mit Ausnahme der sich ähnelnden Polls, themenimmanent veränderte. Sie blieb jedoch immer im weitesten Sinne mit der Conceptual Art verknüpft: "I use context as material," sagte Haacke über die unterschiedlichen gestalterischen Prinzipien in seinen Werken. 669

Die bislang von der Forschung nicht berücksichtigten informellen Anfänge im Frühwerk von Hans Haacke waren für den Rheinländer der Ausgangspunkt dafür, künst-

Margarethe Jochimsen: "Text-Foto-Geschichten", in: Kunstforum International, Band 33, Text-Foto-Geschichten / Story-Art / Narrative-Art, 1979, S. 9 – 23.

⁶⁶⁴ Vgl. Benjamin (1970).

Vgl. Morgan (1994), S. 50. Weiter heißt es, S. 59: "In Conceptual Art, the photograph either works or does not work within the context of the piece; in this sense, the photograph becomes a structural component which is capable of supporting a system of ideas. The photograph supports the non-visual structure of the piece as catalyst to its organization within the mind of the receiver."

Vgl. Osborne (2002), S. 134. Vgl. auch Reiner Metzger: "Vom Werk zum Text: Homes for America", in: ders. Kunst in der Postmoderne. Dan Graham. Köln 1996, S. 53 – 83. Zu dieser Arbeit von Graham schreibt Buchloh (1990), S. 123: "[...] [It] programmatically emphasized structural contingency and contextuality,

addressing crucial questions of presentation and distribution, of audience and authorship."

⁶⁶⁷ Hans Haacke: "Arbeitsbedingungen. Ästhetik für Produzenten", in: Kunstforum International, Band 42, 6 / 1980, S. 213 – 228, hier S. 225.

Vgl. Grasskamp (2004), S. 42: "It is scarcely possible to understand the development of Haacke's work in the late 1960's without being aware of the growing influence of the two failed Utopias of this decade, one political, one technological, both of which promised to bring the bourgeois religion of art to an end."

⁶⁶⁹ Bois / Crimp / Krauss (1984), S. 33.

lerische Erfahrungen außerhalb der deutschen Akademielandschaft zu sammeln. Haacke reiste während seines Studiums oft innerhalb Europas und suchte nach künstlerischen Positionen, die ihm näher standen als das deutsche Informel. Mehrere Stipendien ermöglichten es ihm schließlich, amerikanische Hochschulen zu besuchen. Seine zu dieser Zeit an die Düsseldorfer ZERO-Gruppe angelehnten skulpturalen Arbeiten wurden so mit der amerikanischen Minimal-Art konfrontiert. Dieser fruchtbare Transfer, so wurde deutlich, verstärkte sich, als Haacke den Künstler und Kunsthistoriker Jack Burnham und seine Überlegungen zu den sogenannten Real-Time-Systems kennenlernte. Die Spezifik der beschriebenen Transferprozesse zwischen Burnham und Haacke liegen auch im Ort des Austauschs begründet. Das M.I.T., an dem Burnham damals tätig war, galt weltweit als innovatives und einzigartiges Think tank, an dem im besonderen Maße naturwissenschaftliche, geisteswissenschaftliche und auch künstlerische Ideen ausgetauscht wurden. Ausgehend davon und unter zunehmendem Einfluss seines eigenen politischen Engagements, unter anderem in der Art Workers Coalition, begann Haacke mit seinen politisch motivierten Arbeiten. Auch hier stand er nicht alleine in dem Entwicklungsstrang der Conceptual Art zur politischen Kunst. Die vielfältigen Transferprozesse in Haackes Frühwerk, die ihn vom Informel über die kinetische Kunst hin zum politischen Konzeptkünstler führten – als der er heute noch gilt - geben ein weiteres Beispiel für die Wichtigkeit dieses Phänomens bei der Erforschung von künstlerischen Schaffensanfängen.

4. Franz Erhard Walther

Franz Erhard Walther zog 1967 und damit als letzter der in dieser Untersuchung betrachteten Künstler für nahezu sechs Jahre nach New York. Zuvor durchlief er eine handwerkliche und zusätzlich künstlerische Ausbildung in Offenbach, Frankfurt und Düsseldorf. Die 58-teilige Arbeit 1. Werksatz (1963 – 1969) stellt ein Hauptwerk im Schaffen Walthers dar und rückt in den Fokus dieser Untersuchung, da sie in Teilen in Düsseldorf und in Teilen in New York entstand. Der 1. Werksatz war darüberhinaus der Grund, warum Walther Deutschland verließ, denn er sah mit dieser Arbeitsweise keine Zukunft in seiner Heimat. Zudem erfuhr Walther durch die Ausstellung des 1. Werksatzes im New Yorker MoMA eine Wertschätzung auch und vor allem in Deutschland, die sein Wirken als Künstler maßgeblich voranbrachte.

Walthers Arbeitsweise wird in der Sekundärliteratur meist durch die theoretischen und methodischen Äußerungen des Künstlers selbst erläutert. Seine Selbstwahrnehmung als Künstler und die eigenen Kommentare zu seinen Arbeiten, die meist in einem größeren zeitlichen Abstand zur Entstehung der Werke publiziert wurden, werden in der vorliegenden Arbeit mit der nötigen Distanz in einer kritischen Auseinandersetzung als Quellen herangezogen. Seine Kommentare und Selbstäußerungen sind aber auch Beispiel dafür, wie sehr ein zeitgenössischer Künstler zu seiner eigenen Positionierung in der Kunstgeschichte beitragen konnte. Bereits als Student an der Düsseldorfer Kunsthochschule besetzte er die Begriffe "Materialprozess" und "anderer Werkbegriff" für sich und seine Arbeiten. Im Folgenden wird gezeigt, welche Rolle diese Selbstäußerungen Walthers für die Transferprozesse

spielen, das heißt, inwieweit er in diese Begrifflichkeiten Gedanken anderer Künstler einfließen ließ beziehungsweise wie seine Zeitgenossen von den Begriffsprägungen schöpften, aber auch, wie er sich durch diese selbstgewählten Termini seinen Platz in der Geschichte der *Conceptual Art* eroberte.

Die "Plastik als Handlungsform"⁶⁷⁰, die sich bei Walther seit dem Anfang der sechziger Jahre allmählich manifestierte, ist aus heutiger Sicht nicht ohne die Wechselwirkungen von *Fluxus*, *Happening* sowie *Performance*- und *Participation-Art* zu verstehen. Inwieweit kann der 1. *Werksatz* in diese Kunstströmungen, die in der Sekundärliteratur zum Teil als genuin amerikanisch dargestellt wurden, eingeordnet und kontextualisiert werden? War der Erfolg einer auf die Handlung des Betrachters ausgerichteten Arbeit wirklich nur in New York möglich? Kann es stimmen, dass der 1. *Werksatz* als "die Inkunabel der deutschen Conceptual Art"⁶⁷¹ betrachtet wird? Diesen Fragen wird in den folgenden Kapiteln nachgegangen und mit der Beantwortung ein weiteres Desiderat in der Erforschung der Entwicklung der *Conceptual Art* in Deutschland und den USA erforscht.

Forschungsstand

Bereits 1972, aus Anlass der Ausstellung *Franz Erhard Walter – Arbeiten 1955 bis 1969*, veröffentlichte die Kunsthalle Tübingen einen umfangreichen Katalog zum Frühwerk Walthers, der eine wichtige Grundlage der vorliegenden Untersuchung bildet.⁶⁷² Die beiden Texte von Götz Adriani und Wolfgang Schmalriede sind in ihren Erkenntnissen noch heute aktuell und aufgrund der zeitlichen Nähe ihrer Entstehung zum 1. *Werksatz* und des darin abgedruckten – während Walthers Studienzeit entstandenen – Bildmaterials eine fruchtbare Quelle. Auch Gottfried Boehms Aufsatz "Die Form der Erfahrung. Zur künstlerischen Konzeption Franz Erhard Walthers" von 1985 diente als Grundlage dieser Untersuchung, da Boehm das frühe Œuvre Walthers zum einen in einen größeren Zusammenhang seiner Zeitgenossen stellt, zum anderen als wichtige Hinführung zu den Arbeiten des 1. *Werksatzes* deutet.⁶⁷³

Die zahlreichen Ausstellungskataloge zu Walther und deren Texte haben größtenteils einen glorifizierenden Habitus, was die frühe Schaffensphase Walthers anbelangt. Seine New Yorker Jahre werden oft als "Durchmarsch durch die Institutionen" dargestellt, die Gruppenausstellung am MoMA wird sogar teilweise als Einzelausstellung und vor allem Walthers "Werk als Handlung" als Alleinstellungsmerkmal im Vergleich zu seinen deut-

Nach dem gleichnamigen Aufsatz von Manfred Schneckenburger, vgl. Schneckenburger (1979).

671 Metzger (2005), S. 210.

672 Ausst.-Kat. Walther (1972).

673 Boehm (1985).

schen und amerikanischen Zeitgenossen gewertet.⁶⁷⁴ In diesen Ausstellungskatalogen werden zudem meist eigene Texte des Künstlers oder Interviews mit diesem abgedruckt, die versuchen, die beschriebene Singularität zu unterstreichen.

Transferprozesse im Frühwerk von Walther werden in der Forschungsliteratur nahezu komplett ausgeklammert. Wenn Vergleiche zu seinen Zeitgenossen gezogen werden, dann meist mit dem Ziel, Walther als Pionier, sei es der partizipativen Kunst, des textilen Werkstoffs oder von genähten Kunstwerken, darzustellen. Die Ausnahme bildet der Aufsatz "Sculpture Not to Be Seen" von Elena Filipovic, der eine wichtige Kontextualisierung Walthers sowohl in der New Yorker Kunstszene als auch innerhalb der *Conceptual Art* im Allgemeinen vornimmt.⁶⁷⁵

Dieter Groll liefert mit seiner 2014 publizierten Dissertation zum "anderen Werkbegriff" die neueste Publikation zu Walthers Werk.⁶⁷⁶ Die Arbeit mit dem Titel *Der andere Werkbegriff Franz Erhard Walthers – Entstehung, Wandlung und Wirkung eines aus Handlung gedachten Werkes* ist mit seinen knapp 400 Seiten sehr umfangreich, liefert aber kaum neuere Erkenntnisse. Vielmehr gibt Groll, der Walther mehrfach zum Thema befragte, abermals die bereits in den Ausstellungskatalogen zitierte Künstlermeinung ungefiltert wieder, sodass sich eine Anekdote an die nächste reiht.⁶⁷⁷

Vgl. u. a. Hubertus Gaßner "Zur Einführung", in: Ausst.-Kat. Walther (2013), S. 7 – 9, hier S. 8: "Trotz dieser Vorreiterrolle nimmt Walther eine eigenständige Position im Verhältnis zur zeitgenössischen Minimal Art und zum Happening ein."

⁶⁷⁵ Filipovic (2014).

⁶⁷⁶ Groll (2014).

An der Université de Valenciennes et du Hainaut-Cambrésis habilitiert sich derzeit Dr. Erik Verhagen zum 1. Werksatz.

4.1 Lehrjahre und Stationen als "Materialprozess"678

"Konsequent wäre das Nichtbild."

Franz Erhard Walther, 1962 679

Franz Erhard Walthers frühe Arbeiten, die zwischen 1955 und den ersten Teilen des 1. Werksatzes von 1963 entstanden, und in der Sekundärliteratur meist unter dem Schlagwort "Materialprozess"680 verhandelt werden, sind Gegenstand dieses Kapitels. Damit verknüpfen sich folgende Fragen: Wie entwickelte sich Walther künstlerisch? Welche Stationen in seinem Werdegang waren prägend für sein späteres konzeptuelles Schaffen, und welche Bedeutung haben Walthers Lehrer in dieser Entwicklung? Seit wann war die Handlung ein Bestandteil in

678 Carl Vogel zu den frühen Arbeiten Walthers, in: Ausst.-Kat. Walther (1972), S. 191.

679 Walther in einem Tagebucheintrag vom Juni 1962, zitiert nach Ausst.-Kat. Walther (1994), S. 116.

seinem Denken und woher rührt das handlungsorientierte Arbeiten? Die Bearbeitung des Materials durch den Künstler, der "Materialprozess", spielt eine entscheide Rolle bei der Beantwortung dieser Fragen. Daher wird der Begriff "Materialprozess" und die künstlerische Vorgehensweise im Folgenden eingehender und mit Blick auf mögliche Transferprozesse hin untersucht.

In einem Brief an Barnett Newman schrieb Walther 1970, als er bereits seit drei Jahren in New York ansässig war und gerade den 1. Werksatz im MoMA New York präsentierte:⁶⁸¹ "Bei meiner nächsten Reise nach Deutschland bringe ich 3 Kisten mit frühen Arbeiten mit. Einiges davon möchte ich dir gerne zeigen. Es wird etwas über meine Herkunft erzählen."⁶⁸² Dieses Zitat und der dazugehörige Brief zeigen die Bedeutung, die Walther seinen frühen Arbeiten in der Entwicklung des von Newman und anderen Zeitgenossen hoch angesehen 1. Werksatzes beimaß. Bereits in jungen Jahren – Walther war 31 Jahre alt – verstand es der Künstler, das Augenmerk auf sein Frühwerk zu lenken, um auf diese Weise nicht nur auf sein, zu der damaligen Zeit auch in Amerika herausragendes, weil auf die Handlung sowohl des Künstlers als auch des Betrachters ausgerichtetes, Prinzip aufmerksam zu machen, sondern so auch seine "Vorreiterrolle" zu manifestieren.

Walthers Auseinandersetzung mit und seine hohe Wertschätzung für Künstler wie Newman begannen aber – und dahingehend soll der Prozess von Walthers Beschäftigung mit der amerikanischen Kunstlandschaft hier von Beginn an aufgeschlüsselt werden – knapp zehn Jahre vor dem zitierten Brief, nämlich auf der *II. documenta*. Walther sah in Kassel zum ersten Mal Arbeiten von Newman: die Werke *Tundra* und *Cathedra* waren ausgestellt. Er schloss zu diesem Zeitpunkt, also 1959, gerade die Offenbacher Werkkunstschule⁶⁸³ ab und begann mit dem Studium der freien Kunst an der Städelschule in Frankfurt.⁶⁸⁴ Newmans präsentierte Arbeiten hatten nach eigener Aussage eine nachhaltige Wirkung auf Walther. Die "Freiheit, Größe und auch Großzügigkeit"⁶⁸⁵, die Newmans Arbeiten in seinen Augen ausstrahlten, seien Eigenschaften, die er vorher so in der deutschen Kunstlandschaft nicht vorgefunden habe.⁶⁸⁶ Diese Erfahrung und die Auseinandersetzung mit Newmans Arbeiten seien letzten Endes auch zwei von mehreren Impulsen gewesen, einige Jahre später Deutschland zu verlassen und in die USA auszuwandern.⁶⁸⁷ Unzweifelhaft war die *II. documenta* mit

Unter anderem bei Lange / Museum für moderne Kunst Frankfurt am Main (1991), S. 14, Boehm (1985), S. 12 oder Stemmler (1980), S. 48. Wahrscheinlich ist, dass Carl Vogel in der Vorbemerkung zum Werkverzeichnis der frühen Arbeiten von 1972 den Begriff "Materialprozess" zum ersten Mal verwendete, und dieser zwei wesentliche Bestandteile in Walthers Frühwerk, nämlich das Material und den Prozess zusammenbringt, vgl. Ausst.-Kat. Walther (1972), S. 191. In der 1971 von Heiner Friedrich herausgegebenen Publikation Prozessmaterial wurde zumindest im Titel eine Grundlage für den "Materialprozess"-Begriff geschaffen, vgl. Friedrich (1971). Seitdem ist er aus der Literatur zu Walther nicht mehr wegzudenken, wird meist in Anführungsstriche gesetzt, ohne jedoch einen Urheber dieser Begriffsprägung zu nennen. Damit wird suggeriert, dass dieser vom Künstler selbst stammt. In Walthers erster Publikation von 1968, in der er einige Arbeiten des 1. Werksatzes mit grafischen Diagrammen und kurzen Texten erläutert, kommt der Begriff "Materialprozess" jedoch nicht vor, vgl. König (1968). In einer Publikation von 1985 behauptet Walther, dieser Begriff tauche bereits zur Entstehungszeit der Papier-Arbeiten in seinen Tagebüchern auf, vgl. Lingner / Walther (1985), S. 114, jedoch ist im Ausst.-Kat. Walther (1994), in dem Tagebucheinträge aus diesem Zeitraum abgedruckt sind, der Begriff abermals nicht zu finden. In einem Interview stellt Walther klar, dass sich der Terminus "Materialprozess" aus der Auseinandersetzung mit der Theorie des Informel, in der der Begriff "Malprozess" auftaucht, abgeleitet habe. Diese Beschäftigung fand in den Jahren 1960/61 statt, vgl. Walther (2015), s. auch S. 284 dieser Arbeit. In seinen späteren Statements übernimmt Walther selbst den "Materialprozess"-Begriff, als sei es sein eigener, vgl. u. a. Lingner / Walther (1985) und Walther (2009). Im Folgenden wird bei der Verwendung dieses Begriffes auf die geschilderten Ursprünge rekurriert und der Begriff "Materialprozess" somit nicht weiter ausgewiesen.

Die Ausstellung SPACES fand vom 30. Dezember 1969 bis zum 01. März 1970 im New Yorker MoMA statt. Zu der Präsentation des 1. Werksatzes im MoMA siehe Kapitel 4.2 Walthers Werkbegriff im Transfer.

Walther in einem Brief an Barnett Newman von 1970, zitiert nach Ausst.-Kat. Walther (1982b), unpaginiert.

⁶⁸³ Heute Hochschule für Gestaltung Offenbach.

⁶⁸⁴ Heute Staatliche Hochschule für bildende Künste – Städelschule.

Walther, zitiert nach Kölle / Röttig (2005), S. 124.

Weiterhin erinnert sich Walther in seinem autobiografisch gezeichneten Roman Sternenstaub daran, Walther (2009), S. 421: "Was hat mich dort berührt? Zwei Schnittbilder von Lucio Fontana, Bilder von Pollock und Wols, zwei Bilder von Newman, das Bild The Bed von Rauschenberg, Bilder von Mark Rothko, Nay und Clifford Still, viel 'Informel', doch verwischt sich hier nahezu alles, allein De Kooning und die Materialbilder von Bernard Schultze bleiben haften."

⁵⁸⁷ Walther (2010).

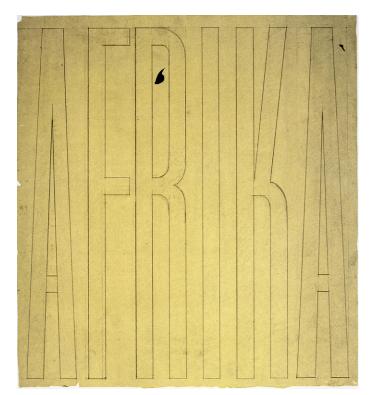


Abb. 97: F. E. Walther: *Afrika*, Bleistift auf Papier, 44,8 x 40,8 cm (1957), Besitz: o. A., in: Bohunovsky-Bärnthaler (1985), S. 28. Foto: o. A. © VG Bild-Kunst, Bonn 2018.

ihrem Fokus auf die abstrakte Nachkriegskunst eine der ersten und wichtigsten Ausstellungen zeitgenössischer US-amerikanischer Künstler in Deutschland und für viele Kunststudenten, wie Walther, aber auch Haacke und Darboven, ein wesentlicher Orientierungspunkt in ihrer künstlerischen Entwicklung. Die meist großformatigen Arbeiten der US-Amerikaner, wie Newman oder Jackson Pollock, und deren theoretisches Gedankengut ließen die Vermutungen und Hoffnungen vieler junger Künstler steigen, dass sich in den USA völlig andere, freiere und weniger der Tradition verhaftete Kunst realisieren ließe.

Bevor Walther den eigenen Wirkungskreis nach New York verlagerte, durchlief er zunächst eine handwerkliche Künstlerausbildung und wechselte im Anschluss auf eine klassische Kunstakademie: An der Offenbacher Werkkunstschule baute Walther, der bereits während seiner Schulzeit in Fulda bei Rudolf Kubesch privaten Zeichenunterricht nahm,⁶⁸⁸ seine gestalterischen Techniken aus. Kubesch war Volkshochschullehrer, Vorsitzender des Fuldaer Künstlerbundes und Organisator vieler Ausstellungen in Fulda und Umgebung. Er wurde für Walther aufgrund seiner bedeutenden Stellung in der heimischen Kunstszene ein wichtiger Weggefährte, auch über seine Schulzeit hinaus. Kubesch, der selbst traditionell ar-

Zu Kubesch, vgl. Ausst.-Kat. *Rudolf Kubesch* (1914 – 1970) der Kunstmanager, Vonderau Museum Fulda, Herausgegeben von Georg K. Stasch, o2. April bis 11. Mai 2014. Fulda 2014. Friedrich Sernetz schreibt in der Biographie in diesem Ausstellungskatalog, S. 41: "So sehr er sich für die Akzeptanz der modernen Kunst engagierte, so überraschend wenig konnte er sich selbst von der traditionellen Gegenständlichkeit lösen. Da waren ihm seine Schüler Oswald Pejas, Karlfried Staubach […] oder das damalige 'enfant terrible' Franz Erhard Walther vom Jungen Kunstkreis bereits voraus." Vgl. auch Walther (2009), S. 146ff., S. 171f. und S. 183f.



Abb. 98: F. E. Walther: *Zeichnungen*, verschiedene Papiere, Bleistift, Graphitstift, Kohlestift, Fettkreide, Deckfarben, Wasserfarben, Tusche, Sepia, Rötel, Öltempera, Blattgrößen von 30,8 x 24,3 cm bis 70,8 x 91,2 cm (1958 – 1959), überwiegend im Besitz des Künstlers, außerdem Teile in der Sammlung Dieter Pfarr, Frankfurt am Main und Sammlung Gisbert Seng, Fulda, in: Ausst.-Kat. Walther (1980), unpaginiert, Foto: o. A. (wahrscheinlich Timm Rautert). © VG Bild-Kunst, Bonn 2018.

beitete, verstand es, seinen Schülern die zeitgenössischen Tendenzen der abstrakten Malerei näherzubringen.

In Typographie- und technischen Zeichenkursen an der Werkkunstschule in Offenbach, die Walther zwischen 1957 und 1959 besuchte, wurden die Studierenden auf die Ausbildung als Werbezeichner, Typograph und technischer Zeichner vorbereitet. In der Schriftklasse von Hans Bohn⁶⁸⁹, einem erfolgreichen Werbegraphiker, arbeitete Walther an unterschiedlichen Schrifttypen und Gestaltungsformen von Plakatwänden. Neben typografischen Übungen, die vor allem die Schrift im Verhältnis zum Bildträger in den Vordergrund stellten (vgl. Abb. 97), entstanden in Offenbach ab 1958 die ersten Arbeiten, in denen sich Walther mit dem zeichnerischen Vorgang, hier vor allem mit der Schraffur, beschäftigte.⁶⁹⁰ Er schraffierte unter anderem die Rückseiten der zuvor mit typografischen

Zu Hans Bohn, vgl. Heinrich Jost: "Der Schrift- und Buchkünstler Hans Bohn, Frankfurt am Main", in: Gebrauchsgraphik. International Advertising Art, April 1941, S. 13 – 24.

Vgl. Walther (2009), S. 225: "Die in der Grundklasse gewünschten Arbeiten beginnen mich bald zu langweilen, ich treibe mich in der Schriftklasse, dem Aktsaal und den Gebrauchsgraphikklassen herum."

Übungen bearbeiteten Blätter, um so ein einfacheres Umpausen zu ermöglichen und entdeckte auf diese Weise seine Vorliebe für die Schraffur-Technik. Es entstanden unzählige
Schraffuren (vgl. Abb. 98), die zunehmend ihrem ursprünglichen Zweck, nämlich Flächen
zu markieren, entbunden waren. Diese Selbstständigkeit der als handwerkliche Technik
erlernten Tätigkeit eignete sich Walther mehr und mehr für seine künstlerischen Arbeiten
an.⁶⁹¹ Innerhalb des folgenden Jahres entstand so ein Konvolut an Schraffur-Arbeiten auf
unterschiedlichen Papiersorten mit verschiedenen Techniken, wie Wasserfarben, Öltempera
oder Graphit. Dierk Stemmler, der die frühen Arbeiten Walthers eingehend analysiert hat,
beschreibt die Werkgruppe der Schraffuren als eine, in der Walther

" [...] mit zeichnerischen und teilweise farblichen Mitteln kaum noch Ziele abstrakter Bildgestaltung, jedenfalls nicht allein visuelle Anliegen, verfolgte, als [er] Vorgänge zu strukturieren begann und teils schon haptische Momente aufspürte, die ab 1960 akut wurden."

Betrachtet man den 1. Werksatz als erstes Hauptwerk Walthers, also als die erste abgeschlossene Arbeit nach dem Kunststudium, und die Studienzeit davor als "vorbereitende Phase des 1. Werksatzes"693, wie es unter anderem Manfred Schmalriede formulierte, so kann man in der Werkgruppe der Schraffuren künstlerische Techniken ausmachen, die im 1. Werksatz und den späteren Arbeiten Walthers besonders evident werden: Die Schraffur lässt sich so als ein zeichnerischer Prozess ansehen, der auf die Handlung reduziert wird.⁶⁹⁴ Nicht mehr das "Was" wird zum Gegenstand des Werkes, sondern das "Wie". Die Zeichnung Überdeckt (zwei Ebenen) von 1958 (Abb. 99) zeigt deutlich, dass durch die fehlende Gegenständlichkeit und die Betonung der Schraffur eine auf die Handlung des Künstlers reduzierte Arbeit entstand. Die Schraffur dient der Hervorhebung und Modellierung von Flächen. Fehlt jedoch eine äußere Grenzlinie, kann sich, wie hier bei Walthers frühen Arbeiten, der Prozess des Zeichnens in einer monotonen, manchmal meditativen Ausführung verselbstständigen. In der Tätigkeit des Schraffierens lassen sich erste Hinweise auf die Bedeutung der Handlung in Walthers späterem Schaffen ausmachen. Die Ausbildung an der Offenbacher Werkkunstschule, also die Auseinandersetzung mit handwerklichen Gestaltungmitteln, war für Walther, im Gegensatz zu den meisten anderen Künstlern seiner Generation, die nicht auf eine solche Doppelausbildung zurückgreifen konnten, für eben diese hier kurz beschriebene eingängige Beschäftigung mit der manuellen Tätigkeit, also der Handlung, von besonderer Wichtigkeit. So ist die Betonung des Werkes auch auf diese frühe handwerkliche Prägung zurückzuführen: Der Titel seines ersten abgeschlossenen Zyklus' 1. Werksatz erinnert in der Namensgebung daher nicht zufällig an das Gesellenstück eines Handwerkers.

220



Abb. 99: F. E. Walther: *Überdeckt* (zwei Ebenen), Graphitstift auf Papier, 61 x 43 cm (1958), Besitz: o. A., in: Bohunovsky-Bärnthaler (1985), S. 28, Foto: o. A. © VG Bild-Kunst, Bonn 2018.



Abb. 100: F. E. Walther: Skizze, Aquarell und Bleistift, 29,5 x 20,5 cm, (1959), Besitz: o. A., in: Ausst.-Kat. Walther (1972), S. 39, Foto: Timm Rautert. © VG Bild-Kunst, Bonn 2018.

Walther zitiert nach Ausst.-Kat. Walther (1980), unpaginiert: "Irgendwann in dem Jahr sah ich diese Rückseiten losgelöst von ihrem Zweck – sie faszinierten mich, ohne dass ich hätte sagen können warum."

⁶⁹² Stemmler (1980), S. 48.

⁶⁹³ Schmalriede (1972), S. 8.

⁶⁹⁴ Vgl. Pickshaus (1981), S. 119.

Ausgehend von der Werkgruppe der Schraffuren widmete sich Walther anschließend, während seiner zweijährigen Studienzeit an der Städelschule in Frankfurt, der informellen Malerei. 695 Sowohl sein Lehrer an der Städelschule Ferdinand Lammeyer als auch im Anschluss daran Karl Otto Götz an der Düsseldorfer Kunstakademie waren informelle Maler. Die Auseinandersetzung mit der abstrakten Malerei bestätigte Walthers Suche nach einer Kunst, die zur Werkaktivierung des Betrachters bedurfte. Das experimentelle und gleichzeitig prozessuale Vorgehen des Informel, die Überwindung traditioneller Gestaltung und die Demonstration des Rohzustandes interessierten Walther besonders. 696 In der Folge entstanden informelle Zeichnungen, die die Idee der Formlosigkeit und das Gestaltungsprinzip der Schraffur aufgriffen und – hierin liegt neben der manuellen Handlung ein weiterer Verweis auf Walthers spätere Arbeiten – in ihrer Farbpalette stark reduziert waren. In der 1959 angefertigten Skizze (Abb. 100) in Aquarell und Bleistift ist diese Auseinandersetzung mit dem Informel deutlich zu erkennen: Die unregelmäßige, gestische Zeichnung ist mit auffälligen Schraffuren ausgeführt. Auch in der Bearbeitung des Papiers, die dadurch geprägt war, dass der Bildträger durch den expressiven Zeichengestus Falten und teilweise Risse bekam und so der Arbeitsprozess sichtbar wurde, wird die beginnende Auseinandersetzung mit dem Material - hier Papier - als Werkstoff deutlich.

Parallel zu den Schraffuren entstanden ebenfalls an das Informel angelehnte Zeichnungen, die den Bildrahmen zum Thema hatten. Sie zeigen das gestische Handeln auf der einen und die Materialität der Malmittel auf der anderen Seite. 697 In dem Werk Rahmenzeichnung mit überdeckter Mitte von 1960 (Abb. 101) arbeitete Walther einen Rahmen in Sepia und Farbkreide aus, der eine mit Deckfarbe übermalte und deshalb noch schwach erkennbare Binnenfläche umrahmt. Der Rahmen wird umso mehr betont, als er zum einen nicht am Rand des Bildträgers, sondern vielmehr zentral auf das Papier platziert wurde, und zum anderen, weil das Deckweiß sich in der Mitte vom cremeweißen Blattgrund abhebt. Die Übermalung des Kastenmusters in der Mitte verdeutlicht zudem die Relevanz des Rahmens. Ähnlich wie bei der Werkserie der Schraffuren bildet Walther durch die zeichnerische und in diesem Falle auch malerische Tätigkeit eine Leerstelle. Dafür ist das Moment der Übermalung relevant. Die Schraffuren deuteten bereits durch die der Technik inhärente Eigenart eine wie auch immer geartete Unterzeichnung an, die mittels der Schraffuren verdeckt wurde. Auch einige Titel, wie zum Beispiel Überdeckt (zwei Ebenen), suggerieren eine Übermalung. Walther verweist durch diese Leerstelle im Inneren der Bildfläche direkt auf den Betrachter. Er bezieht durch die Bildung einer Leerstelle zum ersten Mal in seinem Œuvre

222



Abb. 101: F. E. Walther:
Rahmenzeichnung mit überdeckter Mitte,
Sepia, Farbkreide und Deckfarbe,
21,4 x 14,5 cm (1960),
Besitz: o. A., in: Lingner (1990), S. 191,
Foto: Grafische Kunstanstalt Werner
Hentschel GmbH, Hamburg.
© VG Bild-Kunst, Bonn 2018.

den Betrachter als Bestandteil der Arbeit ein: dieser soll, per Vorstellung und Projektion, Bilder erzeugen und somit das Werk vervollständigen. Hier antizipiert Walther Umberto Ecos Deutung des *Informel* als "Offenes Kunstwerk"698. Gleichzeitig kann in diesen frühen Arbeiten wiederum ein Verweis auf die späteren, auf den Betrachter ausgerichteten Teile des 1. *Werksatzes* gesehen werden, indem Walther für seine Rahmen-Zeichnungen eine "Offenheit"699 beansprucht, die vom Betrachter eine gewisse Eigenleistung erfordert. Lars Blunck verweist in Bezug auf Eco darauf, dass Hans Robert Jauß in seiner Theorie der ästhetischen Erfahrung von 1984 den Begriff der "Poiesis" entwickelte, also die "Konkretisation rezeptionsästhetischer Leerstellen […] [übertragen] auf den realen Rezipienten."700 Dieser Prozess der *Poiesis*, in dem der Rezipient als Mitschöpfer des Werkes fungiert, wird in dem Frühwerk von Walther mitgedacht und in seinem späteren Schaffen immer mehr in den Mittelpunkt gestellt.

Jiri Svestka konstatiert, dass Walther nicht nur die Idee der Formlosigkeit, sondern auch die scheinbare Bedeutungslosigkeit vom deutschen *Informel* übernommen habe. Gleichzeitig stellt Svestka dar, dass die amerikanische *Conceptual Art* rational geprägt, "kalt und letzt-

Der Direktor der Offenbacher Werkkunstschule Henry Gowa legte Walther nahe, sich an der Städelschule zu bewerben, da er das künstlerische Potential in seinen Arbeiten erkannte; vgl. Walther (2009), S. 299.

⁶⁹⁶ Vgl. Schmalriede (1972), S. 11.

Vgl. Boehm (1985), S. 13. Paul Wember konstatiert, dass die Betonung der leeren Fläche durch den Rahmen bei Walther Ende der fünfziger Jahre Parallelen zu Yves Kleins *Le Vide* von 1958 vorweise, vgl. Paul Wember in Ausst.-Kat. Walther (1972a), unpaginiert. Die Kenntnis Walthers von Kleins Werk lässt sich jedoch eindeutig erst ab 1961 belegen, nachdem dieser in Krefeld ausstellte.

Eco (1977); vgl. besonders die Ausführungen zum Begriff des "offenen Kunstwerks" bei Umberto Eco und anderen in Kapitel 4.2 Walthers Kunstbegriff im Transfer.

⁶⁹⁹ Eco (1977), S. 29.

⁷⁰⁰ Jauß, 1984, zitiert nach Blunck (2001), S. 22.

lich 'bedeutungslos' sei", ohne dass er dies jedoch weiter ausführt.⁷⁰¹ Der Bezug zur *Conceptual Art* bei Walther scheint als Herleitung plausibler, da zwar die Idee der Formlosigkeit, die Walther nicht nur in seinen abstrakten Zeichnungen umsetzte, sondern die sein späteres Schaffen weitgehend prägte, in der Tat auf das *Informel* zurückgeführt werden kann.⁷⁰² Allerdings beanspruchten, was die Bedeutungslosigkeit angeht, die wenigsten Maler des *Informel* dieses Prinzip für ihre Werke, vor allem nicht Walthers Lehrer Lammeyer und Götz. Die "Offenheit"⁷⁰³ in Walthers informellen Zeichnungen spricht zudem gegen das Prinzip der Bedeutungslosigkeit, ganz im Gegenteil: der Betrachter war vom Studenten Walther bereits als wesentlicher Bestandteil des Werkes und dessen Bedeutung mitgedacht worden.

Eine Einschränkung hinsichtlich der Bedeutungslosigkeit konstatierte Walther selbst ausschließlich für die Verwendung bestimmter Materialien, auf die im Folgenden noch näher eingegangen wird. Walther behauptete 2005, also mit großer zeitlicher Distanz zur Entstehungszeit der Arbeiten des 1. Werksatzes: "Meine Materialien und Formen sind bedeutungsfrei,"⁷⁰⁴ und äußerte damit einen ähnlichen Anspruch wie Walter De Maria in seinem 1960 geschriebenen und zwei Jahre später publizierten Konzept des Meaningless Work:

"Meaningless work is obviously the most important and significant art form today. The aesthetic feeling given by meaningless work cannot be described exactly because it varies with each individual doing the work. Meaningless work is honest. Meaningless work will be enjoyed and hated by intellectuals – though they should understand it […]. Meaningless work is potentially the most abstract, concrete, individual, foolish, indeterminate, exactly determinate, varied, important art-action-experience one can undertake today. This concept is not a joke […]."⁷⁰⁵

Was De Maria hier als ironische Provokation verstand, indem er schrieb, dass eine bedeutungslose Arbeit die bedeutendste sei, war und ist für Walther ein gesetzter Anspruch an das eigene Schaffen. So schrieb er in einem englischen Text Mitte der achtziger Jahre: "The programmed "meaninglessness" was intended as a challenge to build up meanings myself in a process of interaction. To Dieser Anspruch auf Bedeutungslosigkeit in Form und Material konnte jedoch, das wurde Walther bereits während seines Studiums zunehmend deutlich, nicht aufrechterhalten werden. Jedes Material ist Träger eines bestimmten Bedeutungshorizonts und kann in der Kunst nicht isoliert betrachtet werden. Die Auseinandersetzung mit der Bedeutung von Materialien führte Walther schließlich dazu, weitestgehend kunstimmanente Materialien, wie Papier und Nessel, zu verwenden und diese zum wesentlichen

224

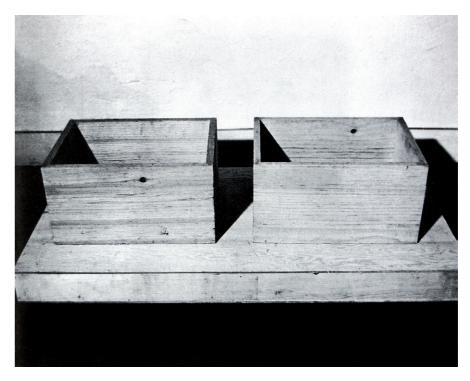


Abb. 102: Walter De Maria: Boxes for Meaningless Work, zwei Holzkisten, 24,5 x 33, 5 x 46 cm, auf einem Sockel, 10,5 x 10,2 x 61 cm (1961), Besitz: o. A., in: Meyer / Museum für moderne Kunst Frankfurt am Main (1991), S. 9, Foto: Bob Benson.

Bestandteil seiner Arbeiten zu deklarieren. Dies geschah sicherlich auch als Maßnahme, um sich von seinen Zeitgenossen abzusetzen, da in den sechziger Jahren viele Künstler durch Verwendung kunstfremder Materialien, wie Sand oder Textilien, den Kunstbegriff auszureizen versuchten. Aber auch die Art und Weise wie De Maria letztendlich sein zunächst nur im theoretischen Konzept existierendes Meaningless Work in eine skulpturale Form umsetzte, und welche Konzeption er wiederum damit verband, war wichtig für Walthers künstlerische Entwicklung: Die zwei kleine Holzkisten der Boxes for Meaningless Work auf einem Sockel (Abb. 102) sollten dazu dienen, Gegenstände von einer in die andere Kiste zu legen. Am Sockel ist mit Bleistift die Handlungsanweisung eingeschrieben: "Transfer things from one box to the next box, back and forth, back and forth etc. Be aware that what you are doing is meaningless."708 In dieser Arbeit von 1961 wird also der Betrachter zum Benutzer, zum Handelnden, auch wenn die vorgeschriebene Art der Benutzung keinen Sinn zu ergeben scheint.⁷⁰⁹ Hier nutze Walther ein Konzept, das Walther in den Arbeiten des 1. Werksatzes ebenfalls zur Anwendung brachte. Es konnte nicht abschließend geklärt werden, ob Walther die Arbeit von De Maria in ihrer Entstehungszeit Anfang der sechziger Jahre kannte. Wichtig ist jedoch der Umstand, dass sowohl die Handlung des Künstlers als auch die Handlung des Rezipienten in den sechziger Jahren auf beiden Kontinenten bei unterschiedlichen Künstlern zunehmend Bedeutung erlangte. De Maria und Walther befreundeten sich wäh-

Jiri Svestka: "Der veränderte Kunstbegriff", in: Ausst.-Kat. Nationalgalerie Berlin (1985), S. 266 – 279, hier S. 274.

⁷⁰² Über seine Siebdruckarbeiten von 1960 sagte Walther, zitiert nach Ausst.-Kat. Walther (1980), im unpaginierten Bild-katalog: "Das Formvokabular entstammte dem *Informel*, dessen Grundidee der 'Formlosigkeit' mich beschäftigte."

⁷⁰³ Eco (1977), S. 29.

⁷⁰⁴ Walther zitiert nach Metzger (2005), S. 221.

⁷⁰⁵ De Maria (1962), unpaginiert.

Walther zitiert nach Metzger (2005), S. 221: "Die angestrebte Bedeutungslosigkeit (in der Verwendung bestimmter Materialien) brachte mir nur Probleme mit den Künstlern meiner Umgebung. Was konnte das Ganze denn überhaupt beanspruchen, wenn Bedeutungen verleugnet werden."

⁷⁰⁷ Walther, in: Bohunovsky-Bärnthaler (1985), S. 31: "The other concept of work."

Walter De Maria *Boxes for Meaningless work* (1961), zitiert nach Meyer / Museum für moderne Kunst Frankfurt am Main (1991), S. 13.

⁷⁰⁹ Vgl. Meyer / Museum für moderne Kunst Frankfurt am Main (1991), S .13.

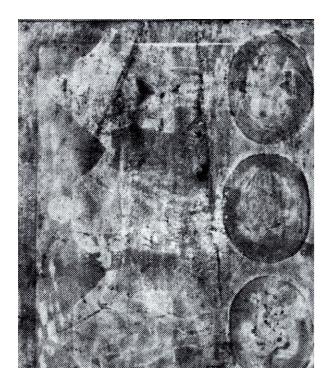


Abb. 103: F. E. Walther: *Nesselgrund VI*, Leim-Kreidegrund und dünne Ölfarbe auf Nessel über Holzrahmen gespannt, 79,5 x 70 cm, (1961 / 1962), Besitz: o. A., in: Ausst.-Kat. Walther (1980), S. 78, Foto: o. A. © VG Bild-Kunst, Bonn 2018.

rend Walthers späterem New York-Aufenthalt und unterstützten sich gegenseitig in ihrem Wirken. Die aus diesem Austausch abzuleitenden Transferprozesse werden in den folgenden Kapiteln näher betrachtet.

Während seines Studiums an der Städelschule experimentierte Walther, wie bereits erwähnt, mit unterschiedlichen Materialien: Auf einem dünnen und schwach grundierten Nesselstoff, die er zuvor mit "symbolträchtigen Bildern"⁷¹⁰ bemalt hatte, schlugen die verwendeten Farben, da sie mit Terpentin verdünnt wurden, auf der Rückseite der Oberfläche durch. Walther wurde so abermals auf die Rückseiten seiner Arbeiten, diesmal der Nesselbespannungen, aufmerksam. Ähnlich wie schon bei den zeichnerischen Schraffuren begann die Beschäftigung mit dem vermeintlich Nebensächlichen und in der Folge erklärte Walther die Rückseiten zum eigentlichen Gegenstand seiner Arbeiten, indem er den Nesselstoff vom Keilrahmen löste und ihre Rückseiten wieder aufspannte.⁷¹¹ Der Prozess, der im Material erfolgte, stand dabei für Walther im Mittelpunkt. In der Arbeit Nesselgrund VI von 1961 / 1962 (Abb. 103) lassen sich noch deutlich Spuren der einstigen Vorderseite erkennen: Auf der 79,5 x 70 cm großen Arbeit sind umrisshaft drei schematisierte Figuren zu sehen, die auf jeweils einer ovalen Fläche positioniert wurden. Das vormalige Querformat wandelte Walther in der Umspannung der Leinwand in ein Hochformat, sodass

226



Abb. 104: F. E. Walther: *Nesselgrund I*, Nessel, Leim-Kreidegrund, dünne Ölfarbe, Holzrahmen, 110 x 150 cm (1961 / 1962), Besitz: o. A., in: Ausst.-Kat. Walther (1980), S. 80, Foto: o. A. © VG Bild-Kunst, Bonn 2018.

die Figuren um 90 Grad nach rechts gekippt und die Darstellung somit zunehmend verfremdet wurde. In einem weiteren Schritt verzichtete Walther auf die Wiederverwendung alter bearbeiteter Stoffe und beließ neue Arbeiten lediglich bei der Grundierung. Bei Nesselgrund I (Abb. 104) grundierte Walther den Stoff mit einem Leim-Kreidegemisch und bearbeitete ihn mit dünner Ölfarbe. Das Resultat war eine nahezu monochrome, großflächige, weiße Nesselbespannung, ohne wesentliche Spuren eines künstlerischen Eingriffs. Wieder schuf Walther durch die farblosen Flächen in diesen Arbeiten Leerstellen, die die evozierte Aktivierung des Betrachters implizieren, da durch dessen Vorstellungsvermögen das Werk vollendet werden soll. Walthers Lehrer Lammeyer betonte in seinen Schriften die geistige Tätigkeit im Malprozess, meinte dabei aber ausschließlich die des Malers selbst.⁷¹² Arbeiten, die in ihrer Konzeption als 'unfertig' galten, weil sie vom Betrachter gedanklich vollendet werden mussten, waren in Lammeyers Horizont nicht vorstellbar. Mit dem Hinweis, dass Arbeiten, die den Rezipienten als Konstituente mitdenken, einer deutschen Kunsthochschule nicht angemessen seien, wurde Walther von der Frankfurter Städelschule verwiesen.⁷¹³

Er wechselte daraufhin an die Düsseldorfer Kunstakademie, wo er in der Anfangszeit das prozessuale und manuelle Arbeiten mit künstlerischen Materialien fortsetzte. Er stellte mit seiner Art der Materialbearbeitung den Schaffensprozess in den Vordergrund

Walther zitiert nach Ausst.-Kat. Walther (1980), unpaginierten Bildkatalog.

Vgl. Walther (2009), S. 486: "In Zusammenhang mit meinen grundierten Flächen und Spachtelgründen löse ich die Nesselgründe mit Malereien aus den Jahren 1957 und 1958 von den Holzrahmen / spanne sie, mit den Rückseiten als Sichtflächen wieder auf / die durchgeschlagenen Ölfarben, Flecken und Spuren / erkläre diese Flächen zu Bildern / einige der Flächen erhalten geringfügige Korrekturen."

Vgl. Lammeyer, 1949, zitiert nach Ausst.-Kat. *Verwandlung der Farbe. Ferdinand Lammeyer Retrospektive*, Vonderau Museum, Fulda, 04. Dezember 1999 bis 16. Januar 2000. Fulda 1999, S. 15: "Ausgangspunkt der künstlerischen Arbeit ist immer das geistige Auge als Vorstellung des Malers, das bleibt, durch Malen ins Sichtbare verwandelt, geistige Tat."
Vgl. Ausst.-Kat. Walther (1980), unpaginierter Bildkatalog.



Abb. 105: F. E. Walther: 15 Rahmenzeichnungen, Papier, Pflanzenöl, Sojasoße, Kaffee und Binder, 13 Blätter 75 x 59 cm, 1 Blatt 77,5 x 61,5 cm, 1 Blatt 78,7 x 62,7 cm (1962), Besitz: 0. A., in: Ausst.-Kat. Walther (1980); unpaginiert, Foto: 0. A. © VG Bild-Kunst, Bonn 2018.

und damit die Handlung des Künstlers ins Zentrum. Aus den beiden Hauptbestandteilen dieser ab 1960 entstehenden Werke, dem Material und dem Prozessualen, prägte Carl Vogel 1972 den Begriff "Materialprozess"⁷¹⁴. Dieser wird seither von Walther wie auch größtenteils in der Sekundärliteratur häufig zur Beschreibung seines Œuvres angeführt, als sei es eine Wortschöpfung des Künstlers selbst. In Düsseldorf entstanden anfänglich überwiegend Arbeiten auf Papier, bei denen das Trägermaterial auf unterschiedliche Weise bearbeitet wurde. Bei der Serie 15 Rahmenzeichnungen von 1962 (Abb. 105) arbeitete Walther mit flüssigen Substanzen auf verschiedenen Papieren. Diese Papiere wurden entweder in die Flüssigkeiten getunkt oder am Rand bemalt.⁷¹⁵ Die Thematisierung des Rahmens und die Bildung einer Leerstelle waren damit auch in den Papierarbeiten ein wichtiger Grundgedanke. War Walthers bisherige Auseinandersetzung mit dem Rahmen meist in singulären Arbeiten verhandelt worden, kam hier das Prinzip der Serie hinzu.

Was bereits in den Überlegungen zu Darboven und Haacke ausgearbeitet wurde,⁷¹⁶ trifft auch für Walthers Arbeitsweise zu: Seine prozessuale Arbeitsweise hatte er von den informellen Malern, und hier besonders von seinem Lehrer Götz, gelernt. Mittels verschiedener elementarer Handgriffe wie Falten, Knittern und Anreißen des Papiers oder durch Tränken, Beschichten, Leimen, Stapeln oder Aufreihen rückte die künstlerische, meist prozessuale Handlung zunehmend in den Vordergrund.⁷¹⁷ "Mit jenem Ende der Komposition wurde der selbsttätige Materialprozess wesentlich."⁷¹⁸ Walther erinnert sich:

"In dieser Zeit suchte ich nach neuen Mitteln. Eines davon war, Substanzen zu haben, die in Papier eindringen und nicht, wie die gängigen Farben, auf der Oberfläche sitzen. Ich nahm Pflanzenöl, Kaffee, Sojasoße und Erde, die Papierbögen betrachtete ich als flache Körper, und als Formpunkt war der Rahmen noch immer brauchbar … Es war die Auseinandersetzung mit dem Diktat der überlieferten Bildformate. Ich wollte mich selbst provozieren: gelten sollte nur das, was Merkmale und Eigenheiten hatte wie: setzt neue Bildvorstellungen frei, ist unverbrauchte Form, zeigt anderen Materialgebrauch. Dabei waren mir erfundene und gefundene Formen gleichwertig."⁷¹⁹

Walther unternahm während seiner Studienzeit in Düsseldorf zahlreiche Versuche mit dem Werkstoff Papier, bezog den Zufall in sein Schaffen mit ein und kam über den prozessualen Charakter seiner Vorgehensweise zu seriellen Reihen. Wie bereits im Kapitel zu Darboven ausgearbeitet wurde, war die Verwendung der Serie in der Kunst der sechziger Jahre, vor

- Carl Vogel zu den frühen Arbeiten Walthers, in: Ausst.-Kat. Walther (1972), S. 191; vgl. Walther (2009), S. 509: "Beginne das Papier als Werkstoff zu betrachten, als eigenes Material zur Formung. 'Bildträger' soll es jetzt nicht mehr sein. Bewege mich in Richtung 'Materialprozesse'."
- Walther äußerte sich im Ausst.-Kat. Walther (1980) zu diesen Arbeiten folgendermaßen: "Die Rahmenform wurde 1960-61 wieder wichtig und begann mein Formdenken zu beherrschen […]. Im Jahr darauf hatte ich wenigstens an einem Punkt Klarheit: Ich war mit den illusionistischen Mitteln der Malerei fertig."
- Vgl. Kapitel 2.1 Konzept im Gepäck und Kapitel 3.1 Von Kassel nach New York Akademische Bildung und Wege in die Ferne.
- 717 Vgl. Dieter Honisch: "Franz Erhard Walther", in: Ausst.-Kat. Nationalgalerie Berlin (1985), S. 444.
- 718 Pickshaus (1981), S. 120.
- Walther, 1980, zitiert nach Ausst.-Kat. Walther (1997), S. 11f.



Abb. 106: F. E. Walther: *Eingeschlagene Papierbahn*, Papier, Kunstharz, 78,2 x 125,7 cm (1962), Besitz: o. A., in: Ausst.-Kat. Walther (1972), unpaginiert, Foto: Timm Rautert. © VG Bild-Kunst, Bonn 2018.

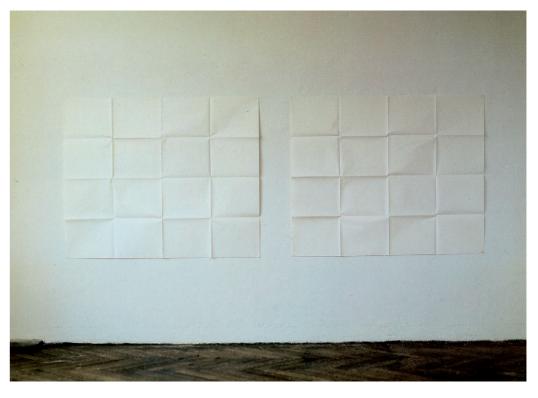


Abb. 107: F. E. Walther: *Zwei große Papierfaltungen*, Papier gefaltet, je 128,2 x 156,2 cm (1962), Besitz: o. A., in: Ausst.-Kat. Walther (1972), unpaginiert, Foto: Timm Rautert. © VG Bild-Kunst, Bonn 2018.

allem bei konzeptuell arbeitenden Künstlern, mehr eine Frage der Haltung, der inneren Einstellung, denn eine stilistische.⁷²⁰ David Lee schrieb dazu: "A series is a way of viewing one's experience and a way of representing one's view. By 'experience' I mean daily life […]. It is the process of the series."⁷²¹

Exemplarisch für diesen Werkfindungsprozess steht die Arbeit Eingeschlagene Papierbahn von 1962 (Abb. 106), bei der Walther eine mehrere Meter lange Bahn dünnen gelblichen Packpapiers offenbar regellos von beiden Seiten her zur Mitte einschlug. Anschließend wurden die offenen Ränder zehn cm tief in Kunstharz eingetaucht.⁷²² Im Ergebnis präsentierte er eine knittrige Papierfaltung, die nicht viel mehr als eine Behandlung des Papieres darstellt. Eine ähnliche Vorgehensweise, wenn auch mit anderen ästhetischen Mitteln, trat in der Arbeit Zwei große Papierfaltungen ebenfalls von 1962 (Abb. 107) zutage. Hier faltete Walther zwei industriell gefertigte, von einer Rolle abgeschnittene, gleich große Bögen in unterschiedlicher Weise vier mal zum Rand hin.⁷²³ Die Bearbeitung des Materials ist bei dieser Arbeit zwar durch das sukzessive Falten auf einen gestisch-manuellen Handlungsprozess geprägt; wichtiger scheint hier jedoch zu sein, dass das exakte Falten des Papieres einen konzentrierten Umgang mit dem Material widerspiegelt und durch die äußere Form, aufgrund der Exaktheit der Ausführung, der Monochromie sowie des entstandenen Rasters an Minimal Art-Arbeiten denken lässt.

In der Auseinandersetzung mit dem Material Papier war Walther nicht allein: Unter seinen deutschen Künstlerkollegen war es Anfang der sechziger Jahre ein beliebtes Mittel der Werkgenese. Einige Arbeiten aus Walthers Papier-Reihe sind mit der Werkserie des ZERO-Künstlers Oskar Holweck vergleichbar, der durch seine Papierarbeiten, vor allem die an Lucio Fontana erinnernden Ritzungen im Papier, in den sechziger Jahren bekannt wurde (vgl. Abb. 108 und 109). Holwecks Beschäftigung mit unbehandeltem Papier als Arbeitsmaterial erfolgte zeitgleich mit der Walthers Ende der sechziger Jahre. Ob man aber bei dieser Koinzidenz von Transferprozessen sprechen kann, ob also Holweck die frühen Arbeiten Walthers kannte und in dieser Auseinandersetzung zu seiner eigenen Werkfindung kam, ist nicht nachweisbar. 724

Aus den Papierarbeiten, die noch an der Wand verhaftet waren, entwickelten sich während Walthers Studienzeit an der Düsseldorfer Akademie allmählich erste Papier-, Karton-, und Stoffobjekte, an denen grundlegende Organisationsformen wie Reihung, Auslegung, Schichtung und Faltung vollzogen wurden. Die ab 1963 entstandenen *Ready-mades* in Anlehnung an Arbeiten der ZERO-Künstler wie *Gelb und Blau*, bestehend aus zwei mit

720 Vgl. Kapitel 2.3. *Conceptual Art* und serielle Systeme.

721 Lee (1967), S. 42.

722 Vgl. Beschreibung der Arbeit, in: Ausst.-Kat. Walther (1972), S. 194.

723 Vgl. Ebd., S. 197.

Was Walther angeht, so müsste er Holwecks Ritzungen, und damit seinen Umgang mit Papier, ab 1961 in der Galerie dato in Frankfurt gesehen haben; vgl. Walther (2009), S. 417, S. 455 und S. 617.

232



Abb. 108: Oskar Holweck: 28/VIII69/4, Buchungspapier, 100 x 70 cm (1969), Besitz: o. A., in: Ausst.-Kat. Oskar Holweck. Arbeiten auf Papier. Moderne Galerie des Saarland-Museums, Saarbrücken, 15. Dezember 1985 bis 02. Februar 1986, Kaiserslautern 1985, S. 35. Foto: o. A.

Abb. 109: Oskar Holweck: 30 VIII 69/3, gefaltetes Buchungspapier, 100 x 70 cm (1969), Besitz: o. A., in: Ausst.-Kat. Oskar Holweck. Arbeiten auf Papier, Moderne Galerie des Saarland-Museums, Saarbrücken, 15. Dezember 1985 bis 02. Februar 1986, Kaiserslautern 1985, S. 37. Foto: o. A.



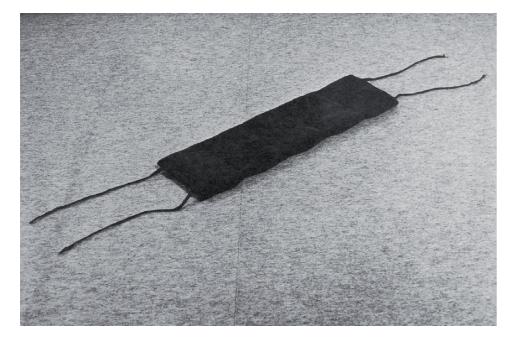




Abb. 110: F. E. Walther:
Fünf – Kissen – Streifen mit
Bändern, Schwarzer Nessel,
dünner Schaumstoff, zerschnittene
Stoffstücke, schwarze Leinenbänder,
85 x 24 x 4,5 cm (1963), Besitz: o. A.,
in: Ausst.-Kat. Walther (1972), unpaginiert,
Foto: Timm Rautert.
© VG Bild-Kunst. Bonn 2018.

Abb. 111: F. E. Walther: Stirn / Kopfstück, gepolsterter
Stoff-Samtstreifen, 105 x 27 cm,
in regelmäßigen Abständen viermal
quer abgenäht, Aufhänger hinten,
Baumwolle, Holzstock (1963), Besitz: o. A.,
in: Ausst.-Kat. Walther (1972), unpaginiert,
Foto: Timm Rautert.
© VG Bild-Kunst, Bonn 2018.

Pigmenten befüllten Gläsern, die an Kleins Pigment-Arbeiten denken lassen, oder *Raum*, bestehend aus einer 10 Meter langen Hanfschnur und vier Stahlnägeln, in der Walther Manzonis Schnur-Arbeiten aufgriff, verwiesen zunehmend auf die Handlung als Teil des Werkes. Die Auseinandersetzung mit ZERO, die im folgenden Unterkapitel eingehender behandelt wird, erweiterte Walthers Horizont im Hinblick auf partizipative Prozesse sowohl des Künstlers als auch des Betrachters als Mittel der Werkgenese.

Die Technik des Nähens und die Erarbeitung von Objekten aus textilem Gewebe wurde im Weiteren eine der wesentlichen Gestaltungsformen in seinem Werk. Die handwerkliche Ausbildung in Offenbach war diesbezüglich sicherlich prägend für Walther, zum einen, was die Möglichkeiten des Umgangs mit Textilien anging, zum anderen, was die Arbeitsweise des Nähens als Technik betraf. Walther selbst besuchte keinen Nähkurs an der Werkkunstschule, aber das erscheint in Anbetracht des Umfeldes, in dem er sich während seiner ersten Ausbildung befand, nebensächlich. Indes war es für die Bestimmung des Nähens als künstlerischer Technik hilfreich, dass Walthers damalige Ehefrau Johanna eine ausgebildete Bekleidungstechnikerin war und durch den elterlichen Textilbetrieb das Material kostengünstig, wenn nicht gar kostenlos besorgen konnte. Walther hatte also beste Voraussetzungen für den Umgang mit textilen Werkstoffen und nutzte diese in seinen frühen Arbeiten. 1963 entstand als eine der ersten textilen Arbeiten Fünf - Kissen - Streifen mit Bändern (Abb. 110), die circa 85 x 24 x 4,5 cm groß ist. Im selben Jahr arbeitete Walther bereits eine der ersten Arbeiten des 1. Werksatzes, das Stirn/Kopfstück eins (vgl. Abb. 111) aus, die sich nur marginal von der Arbeit Fünf - Kissen - Streifen mit Bändern unterscheidet. Daraus lässt sich schließen, dass mit dem Wechsel des Materials von Papier zu Textil auch eine veränderte Arbeitsweise einsetzte: Statt singuläre Arbeiten zu fertigen, oder Werkserien, wie zu Anfang seiner Ausbildung, ging Walther dazu über, die Arbeiten als eine bis dahin noch unabgeschlossene, aber zusammenhängende Werkreihe, oder wie es der übergeordnete Titel auch suggeriert, als einen "Werksatz" aufzubauen. Walther stellte rückblickend fest, dass die Technik des Nähens in Düsseldorf als Kunstgewerbe angesehen worden sei und seine Stoff-Arbeiten bei den Kommilitonen und Hochschullehrern wie zum Beispiel Joseph Beuys nicht ernst genommen wurden.⁷²⁵ Gleichzeitig betont Walther in den zahlreichen Interviews und Statements immer wieder, dass er der Erste gewesen sei, der sich dem textilen Gewebe mittels Nähungen in seinen Objekten gewidmet habe, angeblich vor Gotthard Graubner und ohne Kenntnis von Claes Oldenburgs Arbeiten.⁷²⁶ Ob Walther Oldenburgs Arbeiten kannte, in denen dieser ab den späten fünfziger Jahren aus zusammengenähten und ausgestopften Stoffen skulpturale Werke entstehen ließ (vgl. Abb. 112), bevor beim Deutschen die Nähmaschine zum Einsatz kam, konnte bisher nicht endgültig geklärt werden, auch nicht, ob Gotthard Graubner Walthers Stoff-Objekte sah, bevor er selbst seine Arbeiten aus textilem

Walther zitiert nach Kölle / Röttig (2005), S. 122.

⁷²⁶ Vgl. u. a. Karlheinz Schmid: "Wieder ganz am Anfang", Kunstforum International, Band 104, 1989, S. 314ff.



Abb. 112: Claes Oldenburg: Upside Down City,
299,7 x 152,4 x 152,4 cm,
Musselin, Emaillack, Zeitungspapier, Holz, Wäscheklammern und
Bügel (1962), Besitz: o. A.,
in: Coosje van Bruggen und
Museum für moderne Kunst
Frankfurt am Main (Hrsg.): Claes
Oldenburg: Nur ein anderer Raum.
Frankfurt am Main 1991, S. 95,
Foto: Sidney Janis Gallery,
New York.



Abb. 113: Gotthard Graubner, Dunkelblaues Kissen, bemalte Matratze im Plexiglasbehälter, 133 x 106 cm(incl. Kasten) (1963), Ludwig Forum für Internationale Kunst, Köln, in: Ludwig Forum für Internationale Kunst – Auswahl aus dem Bestand der Sammlungen, Köln 1992, S. 155, Foto: o. A. © VG Bild-Kunst, Bonn 2018.

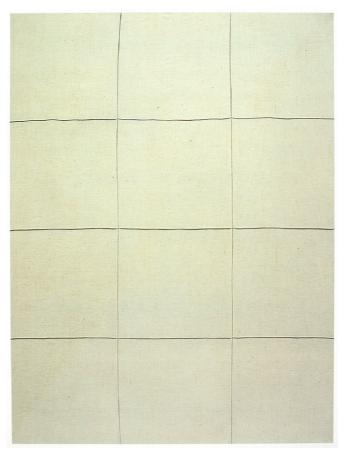


Abb. 114: Piero Manzoni: Achrome, Leinwand in Quadrate genäht, 80 x 60 cm (1960), Collection Rira, Deutschland, in: Ausst-Kat. Sepentine Gallery London (1998), S. 137, Foto: o. A. © VG Bild-Kunst, Bonn 2018.

Gewebe fertigte (vgl. Abb. 113). Den Mythos zur Urheberschaft von textilen Kunstwerken aufzuklären wird wohl kaum möglich sein. Entscheidender als die Frage, welcher dieser Künstler als Erster eine bestimmte Technik anwendete, ist, dass unterschiedliche Künstler zeitgleich zu ähnlichen Lösungen kamen. Auch hier wird Anfang der sechziger Jahre ein Betätigungsfeld (das Nähen) für Künstler akut, dass unterschiedliche Ausprägungen auch über die Kontinente hinaus erkennen lässt. Die Tatsache, dass Piero Manzoni seit Ende der fünfziger Jahre seine Leinwände mit der Nähmaschine bearbeitete und Walther diese Arbeiten kannte (vgl. Abb. 114), wird bezeichnenderweise sowohl in den Selbstdarstellungen Walthers als auch in der Forschung bisher ausgeklammert.⁷²⁷ Dies vedeutlicht abermals, wie wenig sich eine bestimmte Technik auf einen Künstler reduzieren lässt und wie sehr ein sich wandelnder Umgang mit der Gattung der Skulptur, mit dem sich wandelnden Werkbegriff überhaupt, einhergeht und dies in der Folge bei vielen Künstlern zu ähnlichen Bildlösungen führen kann.

Wie erwähnt stellten Walthers Kommilitonen in der Klasse Götz, besonders Sigmar Polke, Konrad Lueg und Gerhard Richter sowie einige Hochschullehrer die Ernsthaftigkeit

Vgl. Piero Manzoni, 1961, zitiert nach Piene / Mack (1973), S. 213: "Since 1959 the raster of the fabrics of white light that I call Achromes have been stitched in sewing machines."

von Walthers Arbeiten infrage. Überliefert ist eine Anekdote, die Gisbert Seng, ein früher Förderer Walthers, folgendermaßen wiedergibt:

"Die Kollegen verletzten den vermeintlich derben, etwas unbeholfen wirkenden 'Rhönbauern' z. B., indem sie ihn durch eine geringe Veränderung an einer seiner Papierpackungen auf die Probe stellten. Die Unterschätzung brachte keine Schadenfreude ein, da Franz Erhard Walther die Veränderung sofort bemerkte [...]."⁷²⁸

Mit dieser und anderer ähnlich gelagerter Geschichten wird in der Sekundärliteratur, aber auch in den Selbstdarstellungen Walthers versucht, zweierlei zu zeigen: einerseits die fehlende Wertschätzung dem jungen Künstler gegenüber, andererseits die mangelnde Bereitschaft der Zeitgenossen, sich mit prozessualen, auf die Handlung ausgelegten Arbeiten auseinanderzusetzen. Joseph Beuys, der in seinem eigenen künstlerischen Konzept jedermann zu einem Künstler machen wollte, ging in seiner Rezeption von Walthers Arbeiten so weit, diesen als "Schneider" zu bezeichnen und seinem Galeristen mit der Aufkündigung der Zusammenarbeit zu drohen, sobald dieser mit Walther eine Ausstellung veranstalten würde.⁷²⁹ Die vielen Techniken seiner Kunst, deren Urheberschaft Walther schon als Student für sich beanspruchte, zum Beispiel die Nähung, die Stapelung und das prozessuale, auf den Betrachter ausgerichtete Handeln, führten zu vielerlei Kontroversen in der Düsseldorfer Kunstszene. In einem Zeitungsartikel zu Walthers frühen Arbeiten schrieb Georg Jappe Anfang der siebziger Jahre:

"Wenn man Beuys in statu-nascendi vorwegnimmt, Nesselplatten stapelt oder lässig an die Wand lehnt, mit Stellecken im Raum und an der Wand überrascht oder gar mit einem Beuys-Kreuz auf gelblichem Karton, wenn man ungeschriebene Materialbücher macht wie Dieter Roth, kartonierte Rechtecke seriell nebeneinanderlegt wie später Peter Roehr und auf dem Boden ausbreitet wie noch später Carl André [sic], Samtkissen baut und durch Wellungen zerriebenen Öls im Inneren eines Blattes 'Papierkörper' anschwellen läßt wie später Gotthard Graubner, Weiß auf Weiß streicht wie später Robert Ryman, mit dem Rahmenproblem sich befaßt wie später Joe Baer und nebenbei auch noch Twombly vorauseilt und auch noch Oldenburg und auch noch Garry Kuehn und auch noch Robert Morris und – das gibt natürlich Krach."⁷³⁰

Die vielen möglichen Kontroversen, die Jappe hier anspricht, können Zeugnis darüber ablegen, dass Walther in der deutschen, auch weit über Düsseldorf hinaus reichenden Kunstszene durch seine Art der Selbstdarstellung und der eigenen Verortung seiner Kunst auf Widerstand traf. In seinen eigenen Worten drückte Walther diesen Umstand folgendermaßen aus:

"The situation really unscrambled itself round about 1965, when I started to have a conception of the future, of the perspectives, how it might be. Discussion with friends might have been helpful; but there

just wasn't any as far as I was concerned. In Düsseldorf I was more or less totally isolated [...]. The discussions I did have were always pretty unfocused. The indifference sprang above all from the lack of points of comparison. This was one of the things that made me decide to go to New York. That would have been May 1967."⁷³¹

Franz Erhard Walther

Die hier von Walther beschriebene Isolation muss nicht zwangsläufig so stattgefunden haben, da die Erinnerung – in diesem Fall stammt das Zitat von 1976, also knapp zehn Jahre nach den beschriebenen Geschehnissen – oft manche Begebenheiten dramatisieren kann. Gegeben ist jedoch das Gefühl, das der Student Walther in Bezug auf die Wertschätzung seiner Arbeiten hatte. Wie eingangs erwähnt, können schöpferische Prozesse, und in diesem Falle auch Transferprozesse nach Victor Turner, in Folge eines inneren Umbruchs beziehungsweise Konflikts maßgeblich vorangebracht werden.⁷³²

Nach Abschluss von Walthers Studium fanden die einzigen Ausstellungen, die er realisieren konnte, in seiner Heimat Fulda und in Zusammenarbeit mit dem dort ansässigen *Jungen Kunstkreis* statt. Als der deutsche Künstlerbund 1966 für die Jahresausstellung drei Arbeiten von Walther einforderte, war es für ihn, wie er es rückblickend ausdrückte, ein "Test": Entweder er werde zur Ausstellung zugelassen, was einen Wandel im Denken der Verantwortlichen für ihn bedeutete und somit eventuell weitere Ausstellungsmöglichkeiten ermöglicht hätte, oder er werde abgelehnt, und dann wäre ihm klar, dass es zu dieser Zeit in Deutschland keine Zukunft für seine Arbeiten gebe.⁷³³ Der Künstlerbund lehnte die Arbeiten ab, und Walther beschloss 1967, in eine Stadt zu gehen, die für ihn vermeintlich mehr Möglichkeiten bieten würde. Die Entscheidung für einen Neuanfang in New York – Walther wanderte mit seiner Familie in die USA aus – war unter anderem durch seine Bekanntschaft mit den ZERO-Künstlern motiviert, die bereits einige Male in Amerika ausgestellt und ihn ermutigt hatten, diesen Schritt zu gehen.

FOKUS Auseinandersetzung mit der "Europäischen Avantgarde"734

"Zero ist die Stille. Zero ist der Anfang. Zero ist rund. Zero dreht sich. Zero ist der Mond. Die Sonne ist Zero. Zero ist weiss […],"⁷³⁵ heißt es im Manifest *Zero der neue Idealismus*, einer der vielen Definitionen der Künstlergruppe um Heinz Mack, Otto Piene und Günther Uecker. Als Walther 1962 in Düsseldorf ankam, um an der Kunstakademie zu studieren,

Gisbert Seng: "Erinnerungsbericht", in: Ausst.-Kat. Walther (1980), S. 6 – 11, hier S. 9f.

⁷²⁹ Vgl. Ausst.-Kat. Walther (2000), S. 58.

Georg Jappe: "Die Zeit der Wahrnehmungsräder. Frühe Arbeiten von F. E. Walther in Krefeld", in: Frankfurter Allgemeine Zeitung vom 26. September 1972, unpaginiert.

⁷³¹ Walther zitiert nach Jappe (1976a), S. 65.

⁷³² Turner spricht vom "Phantasiepotential", das durch die Liminalität freigesetzt würde, vgl. Anm. 70.

⁷³³ Vgl. Walther (2009), S. 755.

Der Begriff "Europäische Avantgarde" wurde vom Galeristen Rochus Kowallek durch seine 1963 kuratierte Ausstellung mit demselben Titel geprägt. Kowallek vereinte in der Ausstellung sowohl die mit der ZERO-Gruppe assoziierten Künstler, neben Mack, Piene und Uecker auch Holweck und Mavignier sowie Yves Klein und Piero Manzoni, aber auch den wesentlich älteren Lucio Fontana, vgl. Ausst.-Kat. Galerie d Frankfurt am Main (1963).

Zitiert nach Ausst.-Kat. Martin-Gropius-Bau Berlin / Stedelijk Museum Amsterdam (2015), S. 20.

waren die drei Künstler nicht nur in der rheinländischen, sondern in der deutschen und bereits auch europaweiten Kunstszene fest eingebunden. Mit ihren Düsseldorfer Ursprüngen und den dortigen "Abend- und Gruppenausstellungen" waren sie zudem in der Stadt und ihrer Kunstszene präsent.

1962 veranstaltete die ZERO-Gruppe eine Präsentation ihrer Arbeiten auf den Düsseldorfer Rheinwiesen: In der *Demonstration – Mack, Piene, Uecker* ging es vor allem darum, das kollegiale Zusammensein, nicht nur der Künstler untereinander, sondern auch gemeinsam mit den Besuchern, Passanten und Bürgern der Stadt, als eine Möglichkeit künstlerischer und partizipatorischer Ausdrucksweise zu zelebrieren. Die Teilnehmer wurden unter anderem aufgefordert, von Scheinwerfern angestrahlte Luftballons in den nächtlichen Himmel steigen zu lassen oder Macks *Silberwald* aus zahlreichen Aluminiumfolien-Bahnen zu betreten. Walther war Teilnehmer dieser "Demonstration" und sah dabei die erweiterten Möglichkeiten des Kunstbegriffs mitels der Partizipation des Betrachters: Aktion und Prozess.

Dieser öffentlichen Veranstaltung war, besonders bei Mack und Piene, eine seit circa 1955 intensivierte Auseinandersetzung mit dem deutschen Tachismus und *Informel* vorausgegangen, zu denen eine Gegenposition gesucht wurde. Durch kinetische Arbeiten, die bereits im vorangegangenen Kapitel thematisiert wurden,⁷³⁶ und die Fokussierung auf die Monochromie, die im Kontext einer sich etablierenden "Europäischen Avantgarde"⁷³⁷ eine deutliche gemeinsame Sprache fand, wurde der Versuch unternommen, einen notwendigen wie zeitgemäßen Übergang "hin zu einer durch kein gestriges Bewusstsein wieder zum Verstummen gebrachten Gegenwart" zu schaffen.⁷³⁸

Walther befand sich durch seinen Düsseldorfer Studienort mitten in der öffentlichen Auseinandersetzung mit ZERO und deren künstlerischen Ansprüchen, die seit 1961 in Alfred Schmela einen passionierten Galeristen gefunden hatten. Als Kunststudent nahm Walther in seinem Umfeld den im Wandel befindlichen Kunstbegriff sowohl bei der ZERO-Gruppe als auch bei den *Fluxus*-Tendenzen wahr, die in Düsseldorf vor allem durch Joseph Beuys verkörpert wurden, und ungefähr zeitgleich zum Vorschein kamen.⁷³⁹ Aktionen von Günther Uecker, wie das *Pfeilschießen* von 1961 und *Straße weiß gestrichen, malerische Handlung* von 1960 / 1961 verdeutlichten Walther, welche Möglichkeiten die Handlung als Werkprinzip bot und trugen damit sicherlich ihren Teil zu Walthers Formulierung des "anderen Werkbegriffs" bei.⁷⁴⁰

Vgl. Kapitel 3.2 Kinetische Kunst und Kunstkritik und den Exkurs zu *Op Art* und Kinetik in Kapitel 2.4 Mathematik.

737 Vgl. Ausst.-Kat. Galerie d Frankfurt am Main (1963).

240

In Walthers Arbeiten, die zu Beginn seiner Studienjahre in Düsseldorf 1962 bis 1963 entstanden, lassen sich einige formale Gemeinsamkeiten vor allem mit Piero Manzoni und Yves Klein feststellen, die seit Mitte der fünfziger Jahre ZERO verbunden waren.⁷⁴¹ Seit Gründung der Galerie dato in Frankfurt am Main 1961 wurden sowohl Arbeiten von Manzoni als auch Klein regelmäßig in Deutschland ausgestellt. Walther besuchte den dato-Galeristen Rochus Kowallek oft in seiner Galerie⁷⁴² und bemerkte: "Hier ist wirklich Avantgarde"⁷⁴³. Er sah dort die von Kowallek 1963 kuratierte Ausstellung *Europäische Avantgarden* im Frankfurter Römer, die als Überblicksschau von knapp 50 mit der ZERO-Gruppe assoziierten Künstlern, unter anderem Manzoni, Klein und Holweck, konzipiert war.⁷⁴⁴ Mit der Entdeckung der Werke dieser "Europäischen Avantgarde" veränderte sich Walthers Kunstverständnis. Der junge Künstler gewann dadurch das nötige Selbstbewusstsein für seine künstlerischen Ausdrucksformen. Über die Frankfurter Ausstellung von 1963 schrieb Walther rückblickend:

"Dort sehe ich zum ersten Mal das Original ,1 km lange Linie" von Piero Manzoni. Die in dieser Ausstellung für mich wichtigste Arbeit. Sie entspricht meiner Kunstkonzeption der Beteiligung der Vorstellung des Betrachters an der Werkbildung […] fühle mich in meinem Kunstwollen bestätigt."⁷⁴⁵

Aber nicht nur Manzonis partizipatorische Arbeiten weckten Walthers Interesse, sondern auch die Serie der *Achrome*, die er mehrfach in Frankfurt sah (vgl. Abb. 114). Manzoni verzichtete dabei fast vollständig auf Farbe oder verwendete unterschiedliche Weiß-Varianten als deckende Farbschichten. Vor allem aber bearbeitete er die Leinwand, indem er regelmäßige Quadrate in den Stoff einnähen ließ. In dem Werk *Achrome* von 1960 ist die 80 x 60 cm große Leinwand so bearbeitet, dass durch Faltung und Nähung zwölf gleichmäßige Quadrate entstehen. Damit stand Manzoni in einer Reihe mit den ZERO-Künstlern, deren Suche nach einer reinen, lichterfüllten Farbigkeit sich in den meisten Fällen durch die Verwendung von Weiß manifestierte, das zunächst häufig in Verbindung mit einer Struktur von Reliefbildern auftrat.⁷⁴⁶ Im Gegensatz zu Kleins Serie der monochromen Bilder, mit

Bild, für solche befreienden Aktionen bin ich sehr empfänglich, doch das unklar definierte künstlerische Material sehe ich auch skeptisch, trotzdem – diese Künstler sind aus dem Üblichen herausgehoben."

741 Vgl. dazu Ausst.-Kat. Museum Kunst Palast Düsseldorf (2006).

743 Vgl. Walther (2009), S. 417.

Ausst.-Kat. Galerie d Frankfurt am Main (1963); vgl. auch Ausst.-Kat. Martin-Gropius-Bau Berlin / Stedelijk Museum Amsterdam (2015), S. 108 – 114.

745 Vgl. Walther (2009), S. 617.

Zur Struktur in den monochromen ZERO-Arbeiten fasste Mack zusammen: "Überwindung der Vielfarbigkeit durch die Farbe selbst entspricht, dass man die Komposition aufgibt zugunsten einer einfachen Strukturzone." Mack, 1961, zitiert nach Catherine Millet: "Eine paradoxale Utopie", in: Ausst.-Kat. Museum Kunst Palast Düsseldorf (2006), S. 22 – 31, hier S. 29. Er nahm, so Catherine Millet, Sol LeWitts methodische Grundlage der *Conceptual Art* vorweg, vgl.: Ebd., S. 22 – 31.

Heinz-Norbert Jocks: "Der große Aufbruch", in: Ausst.-Kat. Museum Kunst Palast Düsseldorf (2006), S. 32 – 39, hier S. 36, vgl. auch Ebd., S. 36: "Keine Anpassung individueller Fantasien an die Forderungen eines Allgemeinen war da anvisiert, sondern die Bündelung der individuellen Vielfalt künstlerischen Ausdrucks in einem von allen gleichermaßen getragenen Rahmen mit gemeinsamer inhaltlicher Stoßrichtung."

Zu Beuys und *Fluxus* vgl. Kapitel 4.3 *Performance* – eine typisch amerikanische Erfindung?

⁷⁴⁰ Zu Walthers Reaktion auf das Pfeilschießen, vgl. Walther (2009), S. 517: "Uecker schießt mit Pfeil und Bogen ein

Vgl. Walther (2009), S. 417, S. 455 und S. 617. Allerdings ist Walthers zeitliche Einordnung dieser Besuche in dem autobiografischen Roman nicht korrekt. Walther schreibt über Besuche bei Rochus seit 1959, die Galerie dato wurde allerdings erst 1961 mit einer Ausstellung von Otto Piene eröffnet, vgl. ZADIK (2006), S. 23f.

denen sich Walther benfalls seit Anfang der sechziger Jahre auseinandersetzte,⁷⁴⁷ demonstrierte Manzoni jedoch keine erstrebenswerte Immaterialität der Farbe, sondern vermittelte mit seinen *Achromes* eine unmittelbare Materialität, die auch für Walther zunehmend wichtig werden sollte. Zu den monochromen Arbeiten von Klein schrieb er im Nachhinein:

"Lese, dass hier nicht das Farbpigment, sondern das 'Licht' die Farbe erzeugen soll. Das ist nicht meine Welt. Auch ich nehme die Farbe weitestgehend aus meinen Bildern und plastischen Werken heraus, doch dies aus einem anderen Grund. Sehe sie als Material, das mit der Stofflichkeit meiner Materialflächen kollidiert. Das Material soll sprechen, gleich ob Farbe, Paste, Nessel, Leim, [...]."⁷⁴⁸

Anhand solcher kommentierter Rückblicke und der in diesem Zeitraum entwickelten Arbeiten, wie zum Beispiel Zwei große Papierfaltungen von 1962 (vgl. Abb. 107) kann man erkennen, wie sehr Walthers Frühwerk als ein Kommentar zu verstehen ist und seine Beschäftigung mit den ZERO-Tendenzen widerspiegelt. Interessant ist dabei, dass diese Auseinandersetzung eines Künstlers, der damals wie heute viel Wert auf seine Positionierung in der Kunstgeschichtsschreibung legt, hervorgetan wird. Während in Walthers frühen Statements selten seine Nähe zu ZERO betont wurde, steigt mit wachsender Rezeption der ZERO-Gruppe in den letzten etwa zehn Jahren die Häufigkeit der Rückbezüge sowohl bei Walther selbst als auch in der Sekundärliteratur.

Der Einsatz von Material und Farbe in Walthers Werken war, verglichen mit dem seiner Kommilitonen und Hochschullehrern, so ungewöhnlich, dass er mehrmals die Studienorte wechseln musste und selbst in Düsseldorf auf Widerspruch bei seinen Mitstudenten traf. Doch durch die Arbeiten von ZERO erlangte er eine gewisse Legitimation für sein Schaffen.⁷⁴⁹ Er sah sich in seinen Bemühungen um die Entwicklung eines neuen Kunstbegriffs bestätigt.

Mack und Uecker wurden auf die Arbeiten von Walther aufmerksam und besuchten 1964 gemeinsam mit Alfred Schmela dessen Atelier in der Kunstakademie. Die anschließende finanzielle Unterstützung durch diverse Ankäufe von Mack und Uecker sowie der Zuspruch Schmelas, der ihm sogleich eine Ausstellung in seiner Galerie anbot, bestärken Walther, seine Arbeiten in die auf den Betrachter ausgelegte prozessuale Richtung weiterzuentwickeln, obgleich die Ausstellung bei Schmela letztlich nicht stattgefunden hat.⁷⁵⁰

4.2 Walthers Werkbegriff im Transfer

"Ich setze auf Amerika, denn Europa scheint, was die Kunst anlangt, müde geworden zu sein und läßt sich amerikanisieren."

Franz Erhard Walther, 1964⁷⁵¹

Mit 19 Jahren zeigte sich bei Walther ein im Vergleich zu seinen Zeitgenossen besonders offenes Kunstverständnis: 1958 spannte er, der sich im elterlichen Haus ein Atelier eingerichtet hatte, ein Nesseltuch auf einen Holzrahmen. Er stellte rechts und links je einen Scheinwerfer auf und ließ sich vor dieser stark ausgeleuchteten weißen Bespannung fotografieren. Zunächst waren es Posen mit Gegenständen, wie einem Stierschädel, einer Blechschüssel oder Boxhandschuhen, die er zuvor als Grundlagen für realistische Zeichnungen verwendet hatte. Erwähnenswert ist jedoch eine Fotografie, in der Walther beim Versuch eine Skulptur zu sein (Abb. 115), so der Titel dieser Foto-Aktion, einen Springbrunnen imitierte, indem er im Schneidersitz hockend Wasser in eine vor ihm stehende Schüssel spuckte. Obwohl Walther sich bei dieser studentischen Arbeit drauf bezog, einen "eigenartigen Brunnen in der Werkkunstschule Offenbach" nachgeahmt zu haben, 1917, präziser deren verweigerte Präsentation, bereits zu einer Kontroverse über den gängigen Kunstbegriff geführt hatte. Wahrscheinlich ist die Analogie der Form zwischen dem auf dem Kopf stehenden Pissoir und der Umrissform, die Walther mit seinem Körper bildete, in dieser Gegenüberstellung auch nicht zufällig.

¹⁹⁶¹ stellte Klein in Krefeld aus, es war die erste deutsche Ausstellung seines umfangreichen Œuvres. Walther sah zwar nicht die Ausstellung, besorgte sich aber den Katalog zu Monochromie und Feuer. Vgl. Yves Klein. Monochrome und Feuer. Ausst.-Kat. Museum Haus Lange Krefeld, 14. Januar bis 26. Februar 1961, Krefeld 1961, vgl. Walther (2009), S. 493; vgl. auch Stemmler (1980), S. 63: "Zwei gelbe Kästen, Wand (1962-63) [...] und die beiden mit reinen Pigmenten gefüllten Gläser reflektieren die Kenntnis von Yves Klein, über dessen Ausstellung im Museum Haus Lange Krefeld 1961 Walther in der Zeitung las, und von dem er im Sommer 1962 zum ersten Mal Arbeiten sah."

⁷⁴⁸ Walther (2009), S. 493.

Walther zitiert nach Karlheinz Schmid: "Wieder Ganz am Anfang. Ein Gespräch mit Karlheinz Schmid", in: Kunst-forum International, Band 104, 1989, S. 314: "Aber auch ich habe bei der Klärung meiner Position von anderen Künstlern profitiert. So war mir zum Beispiel Piero Manzonis kilometerlange Linie in der Blechtonne hilfreich, das war um 1963."

⁷⁵⁰ Vgl. Kapitel 4.1 Lehrjahre und Stationen als "Materialprozess".

⁷⁵¹ Walther in einem Tagebucheintrag von 03. Februar 1964 zitiert nach Ausst.-Kat. Walther (1994), S. 118.

⁷⁵² Vgl. Walther (2009), S. 327.

⁷⁵³ Ebd.

Vgl. Robert Lebel: "1914 – 1918. Die Ready-mades – Der Krieg – Unfreiwillige Eroberung New Yorks", in: ders.: *Marcel Duchamp*. Köln 1961, S. 62 – 71, hier S. 63.

⁷⁵⁵ Dank an Nana Kintz für diesen Hinweis.



Abb. 115: F. E. Walther: Speier aus der Werkserie Versuch eine Skulptur zu sein, Fotografie ohne Maßangabe (1958), Archiv Franz Erhard Walther Foundation, in: Ausst.-Kat. Walther (2013), S. 84, Foto: Egon Halbleib. © VG Bild-Kunst, Bonn 2018.

So wie Duchamp mit der Ausstellung eines von ihm signierten Pissoirs die eingefahrene Meinung, was als Kunst zu deuten sei, ausreizte, so kann auch Walthers *Versuch eine Skulptur zu sein*, als eine Möglichkeit, gelesen werden, den Kunstbegriff der späten fünfziger Jahre zu erweitern.⁷⁵⁶ Indem Walther den handelnden Künstler, sein prozessuales und gestisches Agieren, zum Ausdruck seines künstlerischen Werkes machte, nahm er seinen Jahre später an der Düsseldorfer Kunstakademie entwickelten sogenannten "anderen Werkbegriff" vorweg.⁷⁵⁷ Doch nicht nur das, er antizipierte mit dieser Fotografie

Boehm (1985), S. 11, zweifelt jedoch daran, dass der "[...] junge Walther [...] in seiner provinziellen Situation" die Werke von Duchamp gekannt hat.

Luisa Pauline Fink stellt in ihrem Aufsatz "Franz Erhard Walther in der Sammlung der Hamburger Kunsthalle" fest, dass der "andere Werkbegriff" von Walther bereits 1964 in einem Gespräch mit Jörg Immendorf eingeführt wurde, ohne einen Beleg dafür zu liefern, vgl. Ausst.-Kat. Walther (2013), S. 32. Walther selbst gibt an, dass sich der "andere Werkbegriff" aus der Auseinandersetzung mit Beuys' "Erweitertem Kunstbegriff" während seiner Zeit an der Düsseldorfer Kunstakademie entwickelt hat, also ca. 1967. Vgl. dazu Walther (2015), s. auch S. 269 dieser Arbeit: "Beuys sprach ja vom erweiterten Werkbegriff [sic] - damit habe ich mich natürlich auch auseinandergesetzt, was bedeutet das überhaupt? Eine Erweiterung ist das nicht, sondern es ist ein anderer Werkbegriff. Ich erweitere ja nicht den klassischen Werkbegriff, weil Bedeutung aus dem Stück herausgenommen ist. Vielleicht war es Ende 1968 schon da aber 1969 ganz bestimmt." Diese Auseinandersetzung wird im Folgenden thematisiert. In der Literatur zu Walther wird der "andere Werkbegriff" zwar ab 1972 zunächst als "Benutzungsprinzip" oder "Benutzungsprozeß" umschrieben, vgl. Schmalriede (1972), S. 25, später als "neuer Werk-Begriff" betitelt, vgl. Kern (1976), S. 11, aber als solches noch nicht explizit verwendet. Bei Walther taucht der Begriff erstmals in einer Zeichnung von 1972 auf, publiziert in Walther (1972), vgl. dazu das Unterkapitel FOKUS Modelle / Diagramme / Publikationen. Zwei inhaltsgleiche jedoch nicht identische Texte von Walther, die den Titel "Der andere Werkbegriff" tragen, sind auf 1978 und 1986 datiert, vgl. Walther (1978) und Walther (1986). Seither wird dieser Begriff in der Literatur zu Walther, ähnlich wie der der "Materialprozesse" ohne Angaben eines Urhebers verwendet. In dieser Untersuchung wird eine Passage aus einem Statement von Walther von 1969 zitiert, in dem der Künstler den "anderen Werkbegriff" beschreibt und der als erste derartige Verwendung anzusehen ist; Im Folgenden wird - wann immer der "andere Werkbegriff" verwendet wird - auf diese Passage rekurriert, ohne dies weiter auszuweisen.

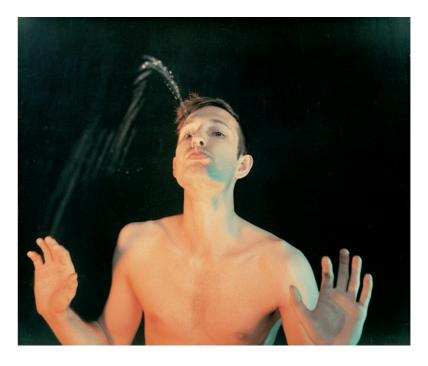


Abb. 116: Bruce Nauman: Self-Portrait as a Fountain, Farbfotografie, ca. 50 x 58 cm (1966), Besitz: o. A., in: Beatrice von Bismarck (Hrsg.): Bruce Nauman, The true artist, Der wahre Künstler. Ostfildern 1998, Foto: Courtesy Leo Castelli Gallery, New York.

teilweise auch performativ-konzeptuelle Fotoarbeiten (unter anderem) von Bruce Nauman, der sich 1966 in der Arbeit *Self-Portait as a Fountain* (Abb. 116) ebenfalls als Springbrunnen portraitierte. Judith Plodeck schreibt über Naumans Arbeit, dass dieser mit der Metapher des Springbrunnens bewusst auf im Künstlermythos verankerte Vorstellungen von quellender Schöpferkraft zurückgreife und diese für seine Arbeit nutzbar mache.⁷⁵⁸ Nauman wird gemeinhin eine besondere Originalität in seinem Schaffen attestiert, indem er Mitte / Ende der sechziger Jahre seinen eigenen Körper in Raum und Zeit als Werk verortete und den Betrachter in seine installativen Arbeiten miteinbezog.⁷⁵⁹ Was diese Kriterien angeht, war auch Walther seinen Zeitgenossen weit voraus. Aber diese progressive Haltung, dass der Betrachter werkimmanenter Teil einer Arbeit sein kann – besser sein muss – formulierte Duchamp wiederum einige Jahre zuvor, ohne explizit in seinen eigenen Kunstwerken einen aktiv-partizipativen Betrachter zu fordern. Duchamp hielt 1957, also ein Jahr bevor Walther begann, prozessuale Arbeiten herzustellen, eine Rede mit dem Thema "Der schöpferische Akt", in der er seine Ansichten dazu folgendermaßen zusammenfasste:

"In summa ist der Künstler nicht der einzige, der den Schöpfungsakt vollzieht; denn der Betrachter stellt den Kontakt des Werkes mit der Umwelt her, indem er seine tieferen Eigenschaften entziffert und deutet und dadurch einen Beitrag zum schöpferischen Prozess liefert."⁷⁶⁰

Vgl. Judith Plodeck: *Bruce Nauman und Olafur Eliasson – Strategien performativer Installationen*. Potsdam 2010. Online zugänglich unter: http://publishup.uni-potsdam.de/opus4-ubp/frontdoor/index/index/docId/3973 (Zugriff am 09. März 2015).

Vgl. u. a. Christine von Asche: "People die of exposure", in: Ausst.-Kat. *Bruce Nauman. Image / Text* 1966 – 1996. Kunstmuseum Wolfsburg, 24. Mai bis 28. September 1997. Ostfildern 1997, unpaginiert.

 $Duchamp, 1957, zitiert nach Robert Lebel: \textit{Duchamp. Von der Erscheinung zur Konzeption.} K\"{o}ln 1962, S. 167. \ Manfred Manner auf der Manner auch der Manner auf der Manner auch der Manner auch der Manner auch der Manner auch d$

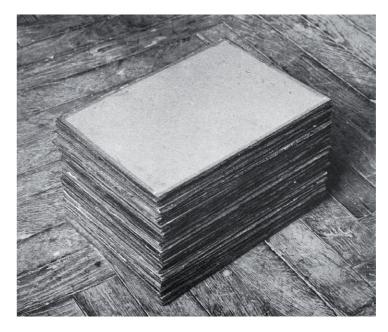
Walther steht folglich in einer langen Tradition und Geschichte der Partizipation des Betrachters als schöpferischem Prozess.

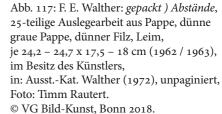
Wie bereits im Kapitel zu Walthers Frühwerk dargelegt wurde war es sein künstlerisches Anliegen, Prozesse sichtbar zu machen - Prozesse im Sinne von Behandlungen des Werkmaterials - sogenannte "Materialprozesse". Mittels einfachster technischer Handgriffe, wie dem Umspannen seiner Keilrahmen oder diverser Bearbeitungen von Papieren, verdeutlichte Walther zunächst den Arbeitsprozess des Künstlers. Er kam in diesem Zusammenhang aber auch dazu, Arbeiten zu realisieren, die nicht mehr vordergründig passiv das künstlerische Schaffen zeigen, sondern hauptsächlich auf ein prozessuales Handeln hindeuten: Die Arbeit gepackt) Abstände von 1962 / 1963 (vgl. Abb. 117) besteht aus 50 gleich großen, dünnen Pappen und 25 ebenso großen Filzstücken, jedes Stück ca. 24 x 18 cm. 761 Ein Filz wurde zwischen zwei Pappen geklebt und das dreiteilige Ensemble an allen vier Rändern einen Zentimeter tief in Leim getaucht. Diese sich so ergebenden 25 Papp-Filz-Platten werden in einem Stapel aufbewahrt, bis sie vom Künstler in regel- und gleichmäßigen Abständen auf dem Boden verteilt werden (vgl. Abb. 118). Diese - an Carl Andres Werke erinnernde, gleichzeitig jedoch auch die Bodenplastik der Minimal Art antizipierende - Arbeit Walthers verdeutlicht die prozessuale, wenn auch nicht weiterführende, weil sinnfreie Handlung des Künstlers.⁷⁶² Das Werk an sich existiert zwar ohne den Eingriff Walthers, jedoch in einem anderen 'Aggregatzustand'. Durch den handelnden Künstler, dessen Bewegungen im Raum und Benutzung der Arbeit Teil des Werkes sind, verändert sich der Zustand der Arbeit von einer statischen Stapelung über eine performative Handlung zu einer Bodenplastik.⁷⁶³ Die Arbeit *gepackt*) Abstände soll hier stellvertretend für viele weitere Werke in Walthers Frühwerk stehen, die das Handeln des Künstlers zum Thema haben und sich gleichzeitig in einer Entwicklungslinie mit dem studentischen Versuch eine Skulptur zu sein befinden.

Im Laufe seiner künstlerischen Entwicklung vertiefte Walther den performativen Gedanken seiner Arbeiten: nicht mehr nur der Künstler sollte die Arbeiten 'handhaben', auch der Betrachter oder Rezipient wurde zur Interaktion mit dem Werk aufgefordert. Mit Blick auf den 1964 formulierten "anderen Werkbegriff" kann die kurze Zeit nach der

Schmalriede verwies bereits auf den Zusammenhang von Duchamps Text und Walthers Kunstbegriff; vgl. Schmalriede (1972), S. 10.

246





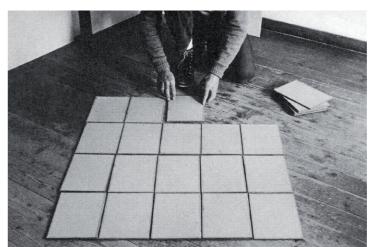
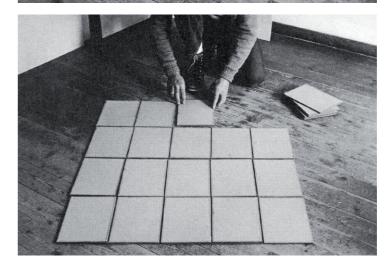


Abb. 118: F. E. Walther: *gepackt*) *Abstände*, 25-teilige Auslegearbeit aus Pappe, dünne graue Pappe, dünner Filz, Leim, je 24,2 – 24,7 x 17,5 – 18 cm (1962 / 1963), Besitz: o. A., in: Ausst.-Kat. Walther (1972), unpaginiert, Fotos: Timm Rautert. © VG Bild-Kunst, Bonn 2018.



Der Titel der Arbeit ist der ersten Publikation zu dem Frühwerk und gleichzeitig dem vom Künstler autorisierten Werkverzeichnis, erarbeitet von Carl Vogel, entnommen: Ausst.-Kat. Walther (1972). Auch in den folgenden Titelnennungen wird dieser Ausstellungskatalog zitiert. Dieselbe Arbeit wird in der Sekundärliteratur unterschiedlich betitelt, zum Beispiel Fünfundzwanzig Pappen mit Filzfüllung in Lingner (1990), S. 220 oder Fünfundzwanzig Platten in Ausst.-Kat. Walther (1980), S. 30. Hilfreich zur Differenzierung der unterschiedlichen Werktitel ist die tabellarische Auflistung dieser in Ausst.-Kat. Walther (1982a), unpaginiert.

Vgl. hierzu die Ausführungen zum *Meaningless Work* von Walter De Maria in Kapitel 4.1 Lehrjahre und Stationen als "Materialprozess". Zum Vergleich von Arbeiten von Andre und Walther; vgl. Schneckenburger (1979), S. 23.

Schmalriede fasste diese Dreiteilung von Walthers Arbeiten schematisch folgendermaßen zusammen, in: Schmalriede (1972), S. 19: "1. Zustand > Handlung > 2. Zustand."

Arbeit gepackt) Abstände entstandene Werkgruppe mit dem Titel zwölf Elemente WAND von 1963 (Abb. 119) als erstes Werk mit einer expliziten Aufforderung an den Betrachter gelesen werden:764 Die Gruppe besteht aus zwölf Platten unterschiedlicher Größe und unterschiedlichen Materials. Die Hartfaser- und Sperrholzplatten wurden teils mit Nesselstoff umgeschlagen, mit Grundiermasse oder weißer Kaseinfarbe eingestrichen, teils unbearbeitet gelassen.⁷⁶⁵ In dem Titelzusatz des bereits 1972 publizierten Werkverzeichnisses heißt es, dass die "Arbeit nicht abschließbar" sei, was auf den performativen Charakter hindeutet.766 Weiter wird in der Werkbeschreibung die "Handlungsanweisung"767 zu dem Werk geliefert: "Die 12 Platten sollen nebeneinander oder einander überdeckend an der Wand aufgestellt und zu einer Gruppe oder zu Gruppen vereinigt werden, "768 so der Künstler. Zudem zeigen die Fotos im Katalog zwei unterschieliche Stellmöglichkeiten der Arbeit. Während bei der Darstellung der vorhergehenden Arbeiten oft der agierende Künstler mit abgebildet wurde, wird hier auf eine Darstellung der Künstlerpartizipation verzichtet. Lediglich zwei Variablenzur Positionierung der Platten werden geliefert. Alles Weitere liegt in der Vorstellungskraft des Betrachters, beziehungsweise kann der Betrachter, wenn er die Möglichkeit bekommt, das Werk im Ausstellungsraum zu benutzen, theoretisch selbst ausprobieren.⁷⁶⁹

Ebenfalls 1963 entstanden die ersten Stücke des 1. Werksatzes, an dem Walther noch bis 1969, also sowohl in Düsseldorf, als auch während seiner ersten Jahre in New York, arbeitete. "Meine Konzeption und die darin steckenden Theorien hatten sich schon 1962/63 geformt," sagte Walther bezüglich des Werkentwurfes für den 1. Werksatz.⁷⁷⁰ Analog zu Hanne Darboven geht Walther also davon aus, dass es keine wesentlichen Änderungen seiner Konzeption durch und während seiner Zeit in New York gab. Als er Deutschland verließ, war mehr als die Hälfte der 58-teiligen Arbeit bereits konzipiert und angefertigt. Die komplettierenden letzten 18 Objekte wurden in New York entworfen und von Johanna Walther als Näharbeiten fertiggestellt.

In allen Objekten des 1. Werksatzes geht es Walther um die körperliche und gedankliche Aktivierung des Betrachters. Ihnen liegt eine aisthetische, eine im Modus der Wahrnehmung liegende Erfahrung zugrunde. Ohne sein Handeln existiert die Arbeit nur als

248

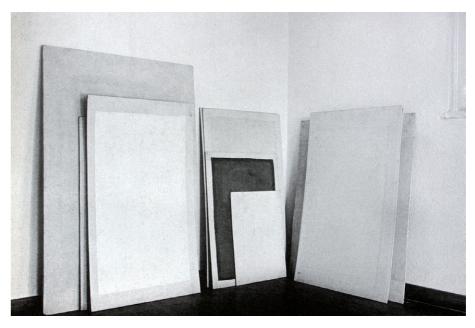


Abb. 119: F. E. Walther: zwölf Elemente WAND, 12-teilige Stellarbeit, Hartfaserplatte, Sperrholzplatte, Nessel, weiße Grundiermasse, weiße Kaseinfarbe, Leim, zwischen 122,5 x 24,2 und 45,9 x 37,8 cm (1963), Besitz; o. A., in: Ausst.-Kat. Walther (1972), unpaginiert, Foto: Timm Rautert. © VG Bild-Kunst, Bonn 2018.

"Lagerform"⁷⁷¹, als ruhender 'Aggregatzustand' (vgl. Abb. 120). Analog zu Umberto Ecos Überlegungen zum "Offenen Kunstwerk", erhebt Walther für seine Werke den Anspruch, dass sie ohne eine Benutzung unfertig und unabgeschlossen seien.⁷⁷² Seit 1958 befasste sich Eco ebenfalls mit solch unterschiedlichen 'Aggregatzuständen' in der Kunst.⁷⁷³ Eco leitete seine Überlegungen zum "Offenen Kunstwerk" aus der informellen Malerei ab, ebenso wie sich diese Idee für Walther aus seinem informellen Frühwerk entwickelte. Nach Eco müsse der Betrachter des informellen Bildes unter Einbezug seiner Erfahrung das Bild vollenden.⁷⁷⁴ Was wiederum zu einer Aufwertung des Rezipienten führe. Ecos sogenannte "Werke in Bewegung"⁷⁷⁵ erfordern, anders als die (bedeutungs-)offenen Kunstwerke, nicht allein die mentale Aktivität des Interpreten, sondern überdies auch eine praktische Mitarbeit an ihrer Formwerdung.⁷⁷⁶ Der Interpret sei am "Machen"⁷⁷⁷ des Kunstwerks beteiligt. Gemäß der Theorie Ecos und grundlegend in Walthers Werkkonzeption ist er Teil des Produktionsprozesses.⁷⁷⁸ Die so entstehende "Offenheit" bedeutet in Walthers 1. Werksatz jedoch keine Beliebigkeit des Umgangs mit den Objekten. In den Titeln der einzelnen Arbeiten, den Werkdemonstrationen oder den Diagrammen werden vom Künstler

Dieselbe Arbeit wird in der Sekundärliteratur unterschiedlich betitelt, zum Beispiel Zwölf Flächen in Lingner (1990), S. 364 oder Zwölfteilige Stellarbeit in Ausst.-Kat. Walther (1980), unpaginiert.

Vgl. Beschreibung der Arbeit, in: Ausst.-Kat. Walther (1972), S. 218.

Ausst.-Kat. Walther (1972), Katalogteil unpaginiert. Walther selbst spricht von der "Nichtbeendbarkeit" der Arbeiten, Walther (1976), S. 25.

⁷⁶⁷ Zur Auseinandersetzung mit dem Begriff "Handlungsanweisung", vgl. Kern (1976), S. 8.

⁷⁶⁸ Ausst.-Kat. Walther (1972), S. 218.

Es ist nicht nachzuweisen, dass diese Arbeit im unmittelbaren Entstehungszeitraum ausgestellt wurde, und wenn ja, ob die Besucher der Ausstellung frei mit den Platten hantieren konnten. In späteren Retrospektiven Walthers wurde die Arbeit in ihrer "Lagerform" oder in einer Variation aufgestellt und durfte, meist aus konservatorischen Gründen, vom Betrachter nicht verändert werden.

⁷⁷⁰ Walther, zitiert nach Metzger (2005), S. 217.

Ebd., S. 220: "Ich habe bald gemerkt, dass es zu wenig wäre, also habe ich darauf geachtet, dass eine Präsentaton in Lagerform eine zwingende, präzise Gestalt hat."

⁷⁷² Eco (1977

Die Theorie zum "Offenen Kunstwerk" formulierte Eco erstmals 1958 in unterschiedlichen Vorträgen, die 1962 auf Italienisch publiziert wurden. Erst 1973 wurde das Buch ins Deutsche übersetzt.

⁷⁷⁴ Vgl. Eco (1977), S.154.

⁷⁷⁵ Vgl. Ebd., S. 42.

⁷⁷⁶ Vgl. Ebd., S. 158.

⁷⁷⁷ Vgl. Ebd., S. 41.

Bereits 1970 wurde Walther in einem Briefwechsel mit Yves-Alain Bois gefragt, ob er sich mit Ecos "Offenem Kunstwerk" auseinandergesetzt habe und verneinte die Kenntnis des Buches, vgl. Bois / Walther (1970).

bestimmte Bewegungsabläufe und sogenannte 'Handlungsanweisungen' dezidiert vorgegeben.⁷⁷⁹ "Das jeweilige Objekt zeichnet einen Handlungsrahmen vor."⁷⁸⁰

Mit der Einbringung des eigenen Körpers, der mit den Materialien der Objekte in Beziehung tritt, wird der Betrachter selbst zum Gegenstand der Kunst. Walther deklarierte den Körper desjenigen der sich mit den Objekten des 1. Werksatzes auseinandersetzt, also Betrachter oder Künstler selbst, zu einem Ready-made in seiner Kunst, ein Entstehungszeitpunkt der einzelnen ausgeführten Arbeitszustände kann somit nicht bestimmt werden.

Der mit dem Objekt agierende Betrachter - Peter Weibel nennt diesen sogar "Gebraucher"781 - wird in ganz bestimmter Weise angesprochen. Er wird auf seine Grundbefindlichkeiten befragt: sein Körpergefühl, den Ortssinn, den Sinn für Vertikale und Horizontale, die Orientierung im Raum, sein Erkenntnisvermögen insgesamt, sei es nun sinnlicher oder kognitiver Art. Es findet eine Interaktion zwischen dem Objekt und dem Körper statt, die einerseits eine äußerliche, physische Veränderung des Materials der Werkstücke, und andererseits eine innere, psychische Veränderung des Betrachters bewirkt.⁷⁸² Daraus sind zwei Einsichten abzuleiten: Erstens hat das künstlerische Material in Walthers frühen Arbeiten mit dem Materialverständnis der traditionellen Kunst kaum mehr als die Bezeichnung gemeinsam, sodass ein neuer Materialbegriff nötig wird: Bei Walther zählen zum Material nicht nur die Stoffbahnen, das Holz und anderes, sondern vornehmlich der eigene Körper, der die "Werkhandlungen"⁷⁸³ exekutiert, der Ort, an dem sie ausgeführt werden, die Zeit, die sie dauern, und der Raum, den sie einnehmen. Insofern ist das Kunstwerk zweitens auch mehr als das physische Material: Es ist die Idee des Künstlers, es sind die Vorstellungen des Betrachters sowie die Erfahrungen, die dieser allein oder gegebenenfalls mit anderen gemeinsam macht im tätigen Umgang mit dem Werk. Dahingehend zielt auch Walthers Programmatik, wenn er beschreibt, dass die

"Verantwortung für das, was bei der Objektbenutzung 'an Kunst' entsteht, […] letztlich jeder Handelnde selbst und nicht der Künstler [trage], weil nicht das Stück Werk ist, sondern die Handlung damit Werk werden kann. So 'steckt' auch die Bedeutung […] nicht in den Stücken […]. Vielmehr bekommt alles seine Bedeutung erst durch die Art und Weise, wie der Einzelne handelt."⁷⁸⁴

Um die Spanne der unterschiedlichen Objekte des 1. Werksatzes darzustellen, sollen hier die erste und die letzte Arbeit des Werkensembles betrachtet werden:⁷⁸⁵ Die erste Arbeit von

250

1963 ist mit *Stirn/Kopfstück eins* (Abb. 111) betitelt:⁷⁸⁶ Sie besteht aus einem 105 cm langen und 27 cm breiten Stoffstreifen aus rotem Samt auf der Vorder- und schwarzer Baumwolle auf der Rückseite. Der Streifen ist durch vier horizontale Nähte in fünf gleichgroße Segmente unterteilt. Diese sind mit Schaumstoff gefüllt, wodurch sich für jedes Segment die Form eines kleinen Kissens ergibt. Auf der Rückseite befindet sich ein durch zwei Schlaufen geschobener Holzstock zur Befestigung des Wandobjekts, das auf Stirnhöhe angebracht wird. Wie dem angedeuteten Bewegungsverlauf in den zugehörigen Diagrammen und "Werkzeichnungen" zu entnehmen ist,⁷⁸⁷ soll der Benutzer des Objekts seine Stirn, den Stoffstreifen berührend, von oben nach unten entlang des Stoffkissens herunterführen. Die Nähte können dabei jeweils als Unterbrechungen beziehungsweise als Übergänge zu einem nächsten Teilabschnitt wahrgenommen werden und zu einem kurzen Anheben oder wiederholten Ansetzen der Stirn auffordern. So ergeben sich fünf unterschiedliche Anfangspunkte eines möglichen Bewegungsablaufs, die eine neuerliche Konzentration auf die Fortsetzung der Bewegung ermöglichen.⁷⁸⁸

Die letzte, 1969 realisierte Arbeit des 1. Werksatzes, ist mit exercise-piece betitelt. Im Gegensatz zum Stirn/Kopfstück eins handelt es sich hierbei um eine zweiteilige Bodenarbeit, für deren Ausführung zwei handelnde Personen notwendig sind. Die zwei aus unterschiedlich großem, genähtem Nesselstoff bestehenden Rechtecke sind mit Hilfe einer wiederum mit Nessel überzogenen Brettkonstruktion verschieden unterteilt. Das erste Rechteck, 2,20 x 1,54 m groß, in der Werkbeschreibung "Teil eins" genannt, ist in der Mitte durch ein Brett geteilt und durch "vier nach innen faltbare Arme an den Kopfenden" abgeschlossen. Das zweite, doppelt so lange, 4,40 x 1,54 m große, Rechteck – "Teil zwei" – ist mittels der Brettkonstruktion "kreuzweise unterteilt."789 Aus den Werkdiagrammen und Fotografien der Arbeit im Museumskontext ist zu entnehmen, dass sich die zwei Teilnehmer abwechselnd in eines der menschengroßen, durch die Brettkonstruktion sich ergebenden Felder zu legen haben. Die Position innerhalb der sechs Liegemöglichkeiten und die Dauer des Liegevorgangs können individuell vom Partizipienten entschieden werden. Durch den Titel exercise-piece ist aber ein gewisser Bewegungsablauf vorgegeben; eine bloß ruhende Lage, ohne Änderung der Position ist vom Künstler nicht intendiert. Vielmehr sollen sich die zwei agierenden Personen zwischen "Teil eins" und "Teil zwei" hin und her bewegen, sich hinlegen, bäuchlings oder rücklings, wieder aufstehen, ihre Position verändern und sich dann wieder hinlegen.

⁷⁷⁹ Vgl. FOKUS Modell / Diagramme / Publikationen.

⁷⁸⁰ Vgl. Boehm (1985), S. 16.

⁷⁸¹ Weibel (2007), unpaginiert.

⁷⁸² Vgl. von Pape (2008), S. 48.

Dieser Neologismus von Walther ist zitiert nach Walther, 1979, "So war der Weg zu den Werkhandlungen", in: Ausst.-Kat. Walther (2013), S. 85 – 89 und wird im Folgenden nicht weiter ausgewiesen.

Walther zitiert nach Walther / Lingner (1985), S. 47; Auslassungen und Hervorhebungen, sofern nicht in eckigen Klammern, stammen von Walther.

Einen Überblick über alle Teile des 1. Werksatzes liefern u. a. der Ausst.-Kat. Walther (1972) oder Lange / Museum für moderne Kunst Frankfurt am Main (1991).

Die Titel für die einzelnen Objekte des 1. Werksatzes variieren in der Literatur zu Walther stark. Es wird darauf verzichtet, alle existierenden Titel aufzuzählen. Hier und im Folgenden werden der Einheitlichkeit halber die Titel aus der Werkmonographie im Ausst.-Kat. Walther (1972) übernommen.

Zu den "Werkzeichnungen" siehe FOKUS Modelle / Diagramme / Publikationen. Der Begriff "Werkzeichnungen" ist Walthers Text von 1999 entnommen, vgl. "Die Diagramme und Werkzeichnungen zum ersten Werksatz 1963 – 1975", in: Ausst.-Kat. Franz Erhard Walther. Der Kopf zeichnet – Die Hand denkt. Hessisches Landesmuseum Darmstadt, 25. April bis 27. Juni 1999. Ostfildern 1999, S. 72, und wird im Folgenden nicht weiter ausgewiesen

Vgl. die Beschreibung dieser Arbeit bei Lange / Museum für moderne Kunst Frankfurt am Main (1991), S. 15.

Die Werkbeschreibung ist teilweise aus dem Ausst.-Kat. Walther (1972) übernommen.



Die Einbeziehung des Betrachters in das künstlerische Werk ließ sich für Walther nicht länger in die bestehenden Kategorien von Skulptur und Plastik fassen, sodass ein eigener, ein "anderer Werkbegriff" nötig wurde.⁷⁹⁰ Walther legte in der frühesten Stellungnahme zum "anderen Werkbegriff" folgendes fest:

"Der ehemalige Rezipient sollte zum Produzenten werden. Der Künstler, in dem Falle ich, sollte die notwendigen Instrumente bereitstellen. Die galt es zu entwickeln … Was ich für die Künste wünschte: die Forderung an den Menschen, seine EIGENEN kreativen Fähigkeiten einzusetzen und zwar tatsächlich verantwortlich, sah ich in den konventionellen Ausdrucksformen oder Medien, wie Malerei, Plastik, Theater, Literatur, nicht enthalten. Wie ich bald wußte, war mit diesen konventionellen Medien jene Forderung auch gar nicht zu stellen. Das aber wollte ich. Der Betrachter, Hörer, Leser sollte für das, was sein würde, verantwortlich sein. Er würde etwas tun müssen – ohne seine Tätigkeit könnte kaum etwas sein … […]. Die Objekte (diese Bezeichnung wählte ich 1962, da ich keine bessere wusste) – als Instrumente für etwas. Wichtig sind nicht die Objekte, sondern das, was man mit ihnen tut, was damit und dadurch möglich ist. Wir, die Benutzer, haben es zu leisten. UNSERE Fähigkeiten (und Unfähigkeiten) zählen, unsere Bewegung."⁷⁹¹

Diese Forderung nach der aktiven Teilhabe des Betrachters entwickelte Walther während seiner Studienjahre in Düsseldorf und in Auseinandersetzung mit dem "Erweiterten Kunstbegriff" in der Theorie der "Sozialen Plastik" von Beuys.⁷⁹² Dabei ging es ihm auch um eine neue Wahrnehmung des Betrachters durch die Kunst. Hubert Klockner attestiert, dass es der Generation, die Beuys nachfolgte, nicht mehr "um einen erweiterten ideologischen Kunstbegriff, sondern um einen erweiterten entideologisierten Werkbegriff [gehe] [...]. In diesem Sinne [sei] [...] Walthers emanzipatives Kunstverständnis als expliziter Gegenpol zu Beuys zu deuten."⁷⁹³ Walther versuchte mit den partizipativen Objekten den Betrachter nicht nur zur Teilhabe aufzufordern, sondern dessen Körper- und Raumwahrnehmungen zu verändern. Der Benutzer von Walthers Objekten sollte sich seines Volumens und seiner Proportionen bewusst werden, dieses Bewusstsein, so die Vorstellung, solle auf sein eigenes skulpturales Empfinden verweisen. "Die Haltung des Betrachters ist passiv, weil er empfängt; gleichzeitig ist er in dem Maße aktiv, als er die Botschaft re-produziert – eine Haltung, die Walther "passive Aktivität" [...] [nannte]."⁷⁹⁴

Es ist zu vermuten, dass Walther in seinem künstlerisch-intellektuellen Kontext, abgesehen von Duchamps Theorie zum schöpferischen Akt und Beuys' Theorie zur So-

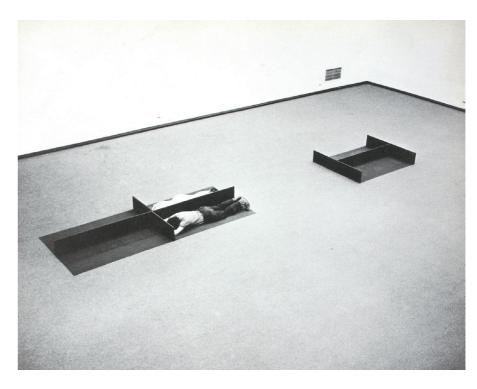


Abb. 121: F. E. Walther: excercise-piece, 2 Leinwandrechtecke, Teil 1: 2,20 x 1,54 m; Teil 2: 4,40 x 1,54 m, auf beiden Rechtecken eine leinwandüberzogene Brettkonstruktion, 0,29 m hoch, Teil 1: Brett in der Mitte, vier nach innen faltbare Arme; Teil 2: kreuzweise unterteilt (1969), im Besitz des Künstlers, in: Ausst.-Kat. Walther (1972), unpaginiert, Foto: Timm Rautert. © VG Bild-Kunst, Bonn 2018.

zialen Plastik", auch mit den phänomenologischen Körperkonzeptionen von Maurice Merleau-Ponty konfrontiert wurde. Letzterer publizierte 1945 eines seiner Hauptwerke, die *Phänomenologie der Wahrnehmung.*⁷⁹⁵ 1962, im ersten Jahr Walthers an der Kunstakademie, wurde Merleau-Ponty ins Englische übersetzt, vier Jahre später ins Deutsche.⁷⁹⁶ In der, wie Manfred Schneckenburger es nannte, "Theorie der aktiven Wahrnehmung"⁷⁹⁷ forderte Merleau-Ponty, die oppositionelle Setzung von Ich und Welt oder Subjekt und Objekt zugunsten einer Auffassung der wechselseitigen Bedingtheit beider Kategorien zu verschieben.⁷⁹⁸ Der "Leib", nach Merleau-Ponty zu verstehen als vemittelnde Instanz zwischen Körper und Geist, ist die Bedingung der Möglichkeiten der Wahrnehmung. Unser gesamtes Handeln und Denken, das "Zur-Welt-sein", sei auf den "Leib" zurückzuführen.⁷⁹⁹ Merleau-Ponty schrieb:

"Insofern ich einen Leib habe und durch ihn hindurch in der Welt handle, sind Raum und Zeit für mich nicht Summen aneinandergereihter Punkte, noch auch übrigens eine Unendlichkeit von Beziehungen, deren Synthese mein Bewußtsein vollzöge, meinen Leib in sie einbeziehend; ich bin nicht im Raum und in der Zeit, mein Leib heftet sich ihnen an und umfängt sie. Die Weite dieses Umfangs ist das Maß der Weite meiner Existenz [...]."800

Ina Klein weist in ihrem Aufsatz "Materialgeschichte" im Werk Franz Erhard Walthers", in: Lingner (1990), S. 215 – 233, hier S. 226, darauf hin, dass Peter Kemény und Laszlo Moholy-Nagy bereits 1922 forderten, das "historische Modell" (Künstler – Werk – Rezipient) aufzugeben und anstelle des Rezipienten den Menschen als "aktiven Faktor" in das Kunstwerk einzubeziehen [...], das dem Waltherschen Kunstmodell in entscheidenden Parallelen vorgreift."

Walther, 1969, zitiert nach Ausst.-Kat. Walther (1997), S. 13. In Teilen war der Text auch in der Publikation *Ars Povera*, herausgegeben von Germano Celant 1969, abgedruckt, vgl. Celant (1969), S. 174.

Beuys formulierte seine Theorie des "Erweiterten Kunstbegriffs" im Rahmen seiner politischen Aktivitäten 1967 in Düsseldorf, als Walther an der Kunsthochschule eingeschrieben war, vgl. Wolfgang Zumdick: *Joseph Beuys als Denker.* Stuttgart und Berlin 2002, S. 12.

Hubert Klockner: "Gestus und Objekt. Befreiung als Aktion: Eine europäische Komponente performativer Kunst", in: Out of Actions, Aktionismus Body Art und Performance, 1949 – 1979, Ostfildern 1998, S. 158 – S. 195, hier S. 191.

⁷⁹⁴ Kern (1976), S. 11.

⁷⁹⁵ Maurice Merleau-Ponty: Phénoménologie de la Perception. Paris 1945.

Maurice Merleau-Ponty: *Phenomenology of Perception*. New York 1962; ders.: *Phänomenologie der Wahrnehmung*. Berlin 1966.

⁷⁹⁷ Schneckenburger (1979), S. 29.

Vgl. Anja Osswald: Sexy Lies in Videotapes. Künstlerische Selbstinszenierung im Video um 1970. Bruce Nauman, Vico Acconci, Joan Jonas. Berlin 2003, S. 100.

⁷⁹⁹ Vgl. Merleau-Ponty (1966), S. 91ff.

⁸⁰⁰ Merleau-Ponty (1966), S. 170.

Seine Analysen zum menschlichen Körper können wie Vorlagen zu Walthers Theorie des "anderen Werkbegriffs" des 1. Werksatzes gelesen werden. Walther forderte darin explizit, dass der Betrachter durch den Einsatz seiner persönlichen Fähigkeiten nicht nur die Möglichkeiten des Künstlers oder auch des Kunstwerks weiterentwickle, sondern auch seine eigenen. Boi Diese Fähigkeiten sollten, nach Walthers Vorstellung, aber auch auf die Welt außerhalb der Kunst anwendbar sein:

"Was konkret werden kann, sind die Erfahrungen des Dilettanten im historischen, nicht abwertend gemeinten, Sinne mit der Kunst. Ich plädiere damit nicht für eine Kunst um der Kunst willen und möchte gerade nicht, dass die ästhetischen Erfahrungen, die das Publikum machen kann, wieder nur in Kunst münden. Sie sollen übertragbar sein auf alle Lebensbereiche und das Gesamtdenken."⁸⁰²

Dieser Erfahrungsprozess wurde bei Walther dadurch zugespitzt, dass die äußeren einflussnehmenden Faktoren reduziert wurden: meist werden Walthers Arbeiten in sonst leeren musealen Räumen oder in weiten menschenleeren Landschaften präsentiert. Was bleibt, ist die eigene körperliche Präsenz, das Handeln an und mit den textilen Werken. Sowohl die Beziehung zum Objekt, zum Raum als manchmal auch die Beziehung zu den anderen agierenden Personen konzentrieren den Handelnden auf die Empfindungen des eigenen Körpers. Bazon Brock ging in einer Rezension zu Walthers Arbeiten sogar so weit zu behaupten, dass der 1. Werksatz "die Überführung der ästhetischen Praxis in die gesellschaftliche Praxis" darstelle,⁸⁰³ was wiederum Eckehard Schneider zu dem Schluss führte, dass Walthers 1. Werksatz als "Werk als Utopie" zu deuten sei.⁸⁰⁴

Walther ging davon aus, dass sein Kunstbegriff "als Modell […] einer neuen Kunstauffassung […], die in den tradierten Kunstmodellen nicht enthalten ist," gelten könnte.⁸⁰⁵ Kurz nach Abschluss seines 1. Werksatzes sagte er in einem Interview:

"[Die Theorie, die in meiner Arbeit steckt], bedeutet […] einen radikalen Gegenentwurf […] [zur] tradierten Kunsttheorie […]. Der Mensch ist immer nur dazugekommen als Rezeptor – während er hier nicht mehr Rezeptor sein kann von etwas, sondern er muß etwas produzieren, er wird zum Produzent […]. Was mich wundert ist, daß es nicht gesehen wird, es ist ein ganz wesentliches Moment, das es auf künstlerischem Gebiet gibt, das da verändert worden ist."

Abermals versucht Walther in diesem 1972 publizierten Interview seine Vorreiterrolle herauszustellen. Das künstlerische Selbstverständnis des jungen Mannes, der einige Jahre

256

zuvor sein Heimatland verlassen hatte, weil seine Kunst in Deutschland nicht die nötige Anerkennung bekam, überrascht. 807 Die Zeit, die Walther in New York verbrachte, und die Wertschätzung, die seinen Arbeiten dort entgegengebracht wurde, können paradigmatisch für die konzeptuell arbeitende Generation stehen: Wurde eine erste kommerzielle Ausstellung von Walthers partizipativen Arbeiten, die für das Frühjahr 1965 in der Galerie Schmela geplant war, noch abgesagt und konnten seine Arbeiten in den Jahren nach Beendigung seines Studiums lediglich in einer studentisch geführten Galerie ausgestellt werden,808 so war er kurz nach seinem Umzug nach New York 1967 bereits zu einer Gruppenausstellung in der New Yorker Galerie von Howard Wise eingeladen. Zu der Ausstellungsbeteiligung an diesem Festival of Lights and Material kam er wiederum über seine Bekanntschaft zu Otto Piene, der, neben Takis, selbst dort ausstellte. Durch diverse Besuche von europäischen Kuratoren und Sammlern in New York Ende der sechziger Jahre wurden Walther wichtige Beteiligungen in Gruppenausstellungen in Europa ermöglicht, unter anderem nachdem Harald Szeemann ihn in seinem New Yorker Atelier besucht hatte und er daraufhin eingeladen wurde, Teil der When Attitudes Become Form-Gruppenschau zu sein.809

Walther erinnert sich rückblickend, dass die Akzeptanz in den USA am Anfang jedoch hauptsächlich von seinen Künstlerkollegen ausging:

"[...] [Das ging] in sehr kurzer Zeit durch die Ateliers, dass da ein Typ aus Europa war – Deutschland kannten die nicht – der Sachen macht, mit denen man agiert. Ich kriegte Anrufe, dass die das gerne mal sehen würden. Das habe ich in Düsseldorf so nie erlebt. Ich war nach sehr kurzer Zeit eingebunden in die damalige Szene, die allein in New York und nur dort und primär in den Studios bekannt war [...]. Diese Auseinandersetzung – ich wusste sehr wohl, da ist was da, die Ablösung der Pop Art, dieses

Walther antwortete 1970 in einem Textinterview mit Yves Alain Bois auf die Frage, warum er nach Amerika gegangen sei, folgendermaßen, Walther (1970b): "This question is simple and complex at the same time. For the first time I had the idea to come here about 1963. I only was curious to see this place I had heard a lot about. My means did not allow that trip. The reasons changed or after a while there was an accumulation, a mixture of reasons to go to New York. (Strange, I never thought of going to another American city.) If I am asked to recall the time when I made the final decision to come here and tell, what made me finally move, I just can give a key-word: Europe at that time had no attractions to me and I felt it would be good to leave it behind for a certain time. I can't say, that I was attracted by the American art-movement. It was rather that I hoped to find a situation, which gives me the opportunity, to formulate, to explain my claims and demands. Europe seemed to be busy with other things."

Die Ausstellung mit dem Titel *Leihobjekte* fand vom 03. September 1966 für ca. sechs Wochen in der Galerie Aachen statt, vgl. Ausst.-Kat. Walther (1966). Im darauffolgenden Jahr wurde sie unter dem Titel *Leihobjekte benutzen* in der Galerie Heiner Friedrich, München, wiederholt (Anfang Januar bis etwa Mitte Februar 1967). Der Katalog Ausst.-Kat. Walther (2000) gibt einen guten Überblick zu den Ausstellungspartizipationen Walthers.

Szeemann wurde über Kasper König auf einige New Yorker Künstler aufmerksam gemacht. Unter den amerikanischen Künstlern wiederum hatte sich Walther bereits einen Namen gemacht, sodass Szeemann nach den vielen Berichten der Amerikaner auf das Werk des Deutschen stieß, erinnert sich Walther. Walther (2015), s. auch S. 267 dieser Arbeit. So kam es unter anderem auch zu einer ersten großen Ausstellung in Deutschland, die im Katalog auch das für Walthers Werdegang wichtige Werkverzeichnis einthält, Ausst.-Kat. Walther (1972). Walther erinnert sich, wie er den damaligen Direktor der Tübinger Kunsthalle Götz Adriani traf, Walther zitiert nach Ausst.-Kat. Walther (2000), S. 90: "Götz Adriani hatte ich 1970 kennengelernt. Er machte mit Gerhard Bott eine New York-Reise, um mit den in der Stöher Sammlung vertretenen Künstlern zu sprechen. Bei der Gelegenheit zeigte ich auch einige meiner früheren Arbeiten, die ich mir gerade nach New York hatte schicken lassen [...]."

⁸⁰¹ Vgl. auch Kern (1976), S. 13.

Walther zitiert nach Lingner / Walther (1985), S. 88.

Bazon Brock: "Die Überwindung der Kunst durch die Kunst – Franz Erhard Walther als Beispiel / Über sein Buch "Objekte benutzen", in der Frankfurter Allgemeine Zeitung vom 28. Februar 1969.

Eckehard Schneider: "Franz Erhard Walther", in: Ausst.-Kat. Walther (1998), S. 5 – 6, hier S. 5; vgl. auch die folgenden Überlegungen zur Durchführbarkeit des "anderen Werkbegriffs."

Walther im Interview mit Ursula Meyer, New York 1970, in: Ausst.-Kat. Walther (1972), S. 271 – 280, hier S. 278.

⁸⁰⁶ Ebd.

konzeptuell bestimmte Arbeiten – [...] war auf einer Höhe und Akzeptanz [...]. Ich war in kurzer Zeit in die Szene in New York fest eingebunden."⁸¹⁰

Für Walther kam die schnelle Bestätigung seiner künstlerischen Arbeit unerwartet, wenn auch nicht unverhofft, schließlich stellte er bereits nach einem Jahr an der Düsseldorfer Akademie fest: "Der Prophet muss das eigene Land verlassen, um bekannt zu werden."811 Diese etwas überhebliche Selbsteinschätzung sollte sich, zumindest was die Reputation Walthers angeht, in der Folge seines New York-Aufenthalts bestätigen.⁸¹²

Höhepunkt der Ausstellungsbeteiligungen zwischen 1967 und 1970 war Walthers Einladung der Kuratorin Jennifer Licht, seine Arbeiten in der Ausstellung SPACES im MoMA New York zu präsentieren. Neben Michael Asher, Larry Bell, Dan Flavin, Robert Morris und der Pulsa Group präsentierte Walther in einem Zeitraum von knapp drei Monaten einige handlungsbezogene Objekte seines Frühwerks sowie den kurz zuvor fertiggestellten kompletten 1. Werksatz. Walther entschied sich für einen von der 54. Straße durch eine große Glasfront einsehbaren Raum bei seiner ersten Demonstration der Werkstücke auf amerikanischem Boden. Er selbst war während der gesamten Ausstellungsdauer mehrere Stunden am Tag in dem Raum, um interessierten Besuchern persönlich die Werkstücke zu demonstrieren, oder ihnen bei der Benutzung zur Hand zu gehen. Die Kuratorin schrieb im Katalog zur Ausstellung SPACES: "These activities are disturbing and arouse rarefied feelings of one's own physical and mental processes, and one's relationship to others. "814 Damit nahm Jennifer Licht in ihrem Katalogtext vorweg, dass die Arbeiten von Walther in einer gewissen Art gewöhnungsbedürftig seien. Diese Erfahrung machte Walther selbst nicht nur während dieser, sondern auch in weitere Werkdemonstrationen:

"Wenn ich auf die Fähigkeiten und Möglichkeiten des Menschen schlechthin spekuliere und nicht nur auf die Fähigkeiten des sogenannten Künstlers, muß ich versuchen, etwas über den Zustand zu erfahren, in dem sich diese Fähigkeiten befinden. Gelegenheit dazu fand ich dann bei der Benutzung der Objekte. Sehr bald lernte ich, dass mein Vertrauen in die Fähigkeiten der Leute zwar begründet war, aber diese Fähigkeiten: Phantasie, Imaginationskraft, Urteilskraft, Improvisationsgabe, bildnerische Kraft, Zusammensetzen, Sich-fallen-lassen, Meditieren können, Gefühl für Reflexion, Erlebnisfähigkeit schlechthin etc. waren und sind nur noch verkümmert vorhanden – und zudem an Nützlichkeit und Effektivität orientiert."815

- Walther (2015), s. auch S. 267 dieser Arbeit. In einem weiteren Interview erinnert sich Walther zitiert nach Kölle / Röttig (2005), S. 126: "In enger Freundschaft stand ich mit Richard Artschwager und Walter De Maria, für Walter waren meine Vorstellungen, ein Werk aus der Handlung zu definieren, nachvollziehbar, wohl auch wegen seiner eigenen frühen Stücke [...]. Wir hatten eine sehr ähnliche Sprache."
- Walther, 1963, zitiert nach dem unveröffentlichten Manuskript "Zu F. E. Walther und seinem anti-kulturellen Umfeld" von Verena Pfisterer aus dem Jahre 1971, ausgestellt zum Anlass der Ausstellung *Happy Birthday Franz!*, Galerie Jocelyn Wolff, London, 05. Juli bis 02. August 2014. Dank an Jocelyn Wolff und Louise Desmas für die Bereitstellung des Materials.
- Walther zitiert nach Jappe (1976a), S. 66: "I didn't expect to be welcomed with open arms. I was curious to be in on what was happening. I found a dialogue developing out of this. What other people were doing provided me with points of comparison for myself. When people started coming, there were only a few of them, but I had the impression that they were more open."

258

- Vgl. Ausst.-Kat. Museum of Modern Art New York (1970a).
- 814 Jennifer Licht: "SPACES", in: Ausst.-Kat. Museum of Modern Art New York (1970a), unpaginiert.
- Walther, 1969, zitiert nach Ausst.-Kat. Walther (1997), S. 13.



Abb. 122: F. E. Walther: 1. Werksatz in Benutzung, in: Ausst.-Kat. Franz Erhard Walther – vroege werken, 1966 – 1963, 1. Werksatz, bestaande uit 58 stukken, 1963 – 1969, Van Abbe Museum Eindhoven, 13. Oktober 1972 bis 29. Oktober 1971, Eindhoven 1972, unpaginiert, Foto: o. A. © VG Bild-Kunst, Bonn 2018.

In der hier zitierten Tagebuchaufzeichnung, die einige Monate nach der New Yorker Ausstellung gemeinsam mit Diagrammen zum 1. Werksatz von Heiner Friedrich publiziert wurde, wird deutlich, dass die Benutzung der Objekte, so wie Walther sie forderte, vom Publikum nicht mit derselben Euphorie aufgenommen wurde. Man liest dort zwar, dass die Ausstellungsbesucher weniger Schwierigkeiten hatten, die Werke an sich zu akzeptieren, als vergleichsweise Besucher in deutschen Ausstellungen, jedoch auch, dass es wesentliche Schwierigkeiten gab, die eigene, vom Betrachter und nicht vom Künstler ausgehende Handlung als künstlerische Arbeit zu akzeptieren. Wenn Walther beispielsweise schreibt:

"Das Publikum war völlig unvorbereitet, und es gerieten die Begriffe und Anschauungen durcheinander […]. Da es nicht genügt, dem Publikum die Hantierung der Werke zu erklären, … muss ich so etwas wie eine Strategie haben, um die Leute bis zu dem Punkt zu führen, wo ihnen ein selbstständiger Prozeß möglich ist."⁸¹⁸

Im Laufe der folgenden, sowohl in den USA als auch in Europa realisierten Ausstellungen des 1. Werksatzes probierte Walther unterschiedliche Vermittlungsstrategien aus (vgl. Abb. 122):

- 816 Vgl. Friedrich (1971a).
- Walther zitiert nach Ebd., unpaginiert: "Was hatte ich in Deutschland für Widerstände zu überwinden und fruchtlose Diskussionen durchzusetzen! … Hier finde ich Bereitschaft zu lernen und Fragen, die wirkliches Interesse zeigen, ohne die in Deutschland so häufig anzutreffenden unbeteiligten und belehrenden Deutungsversuche." Friedrich (1971a), unpaginiert.

von der persönlichen Werkdemonstration des Künstlers, über Skizzen und Diagramme bis hin zu Fotos der sich in Benutzung befindlichen Objekte, die im folgenden FOKUS miteinander in Beziehung gesetzt werden.

FOKUS Modelle / Diagramme / Publikationen

Die Informationsbroschüre, die vom Asta der Universität Düsseldorf über die ersten Werksatz-Arbeiten Walthers 1967 herausgegeben wurde, unterschied sich maßgeblich von der ersten Publikation Walthers, die im Zuge einer Einzelausstellung in der Galerie Aachen ein Jahr zuvor herausgegeben worden war.⁸¹⁹ In beiden Ausstellungen, und folglich auch in den Publikationen, wurden die ersten Arbeiten des erst 1969 fertiggestellten 1. Werksatzes präsentiert.

In Aachen durften die Besucher der Ausstellung, nachdem Walther zur Eröffnung einige Arbeiten in ihrer Anwendbarkeit vorführte, die Werkstücke als Leihobjekte, so auch der Titel der Ausstellung, mit nach Hause nehmen und sie dort benutzen. Das Heft, das Walther zu diesem Anlass gestaltet hatte und das an die Besucher beziehungsweise Benutzer ausgehändigt wurde, enthielt neben den technischen Beschreibungen der Objekte Assoziationen, die - wohl dem Künstler selbst, dies wird aber nicht explizit klargestellt - beim Benutzen der Arbeiten in den Kopf kommen könnten; so zum Beispiel die Wortkette, mit der die Arbeit Blindobjekt abgedruckt wurde: "Kerze Uhr Tropfen Leiter Bombe Lippenstift Ohr Scheißhaufen Autoreifen [...] [usw.]. "820 Zudem wurde zu einigen Arbeiten zwar eine Beschreibung ihrer möglichen Anwendung geliefert, wenn es unter anderem bei der Arbeit Gehobjekt heißt "Begehen ohne Schuhe nicht unter 10 Minuten,"821 dem Betrachter aber auch die freie Assoziationsmöglichkeit ausdrücklich gestattet. Unter der Beschreibung der Arbeit Unbezeichnetes Objekt stand zum Beispiel "Ich überlasse es gerne jedermann, hier seine eigenen Gedanken und Möglichkeiten anzufügen."822 Am Ende des Heftes führte der Künstler gar einen sinnfreien Text an. Mit Ausnahme des Heftcovers, auf dem eine Fotografie der Arbeit Grundmaße der Schote von 1964 abgebildet war, wurde keinerlei Bildmaterial abgedruckt.

Ein Jahr später, bei Walthers sogenannter "Abschiedsvorstellung"⁸²³ an der Düsseldorfer Kunstakademie und kurz vor seiner Übersiedlung nach New York, war die Broschüre zur Werkdemonstration, abgesehen von fast identischen Beschreibungen der Objekte, gespickt mit Fotos der Arbeiten, Fotos von "Werkhandlungen", Zeichnungen von Objekten und einem grafischen Modell (Abb. 123). Dass in der zweiten Publikation so viel Wert auf visuelle Hilfe-

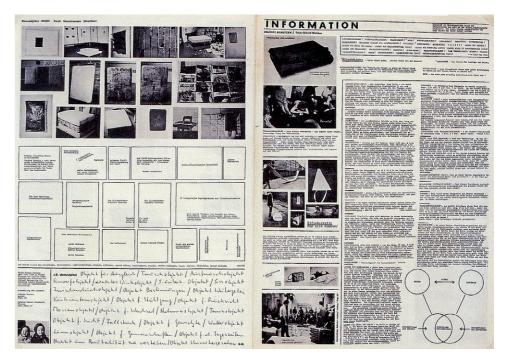


Abb. 123: Informationsbroschüre zur Werkdemonstration an der Düsseldorfer Kunstakademie, Archiv der Franz Erhard Walther Foundation, Foto: Agata Klaus.

stellungen gelegt wurde, war ein maßgeblicher Unterschied zur ersten Publikation und verdeutlicht die Wichtigkeit der medialen Vermittlung von Walthers Arbeiten. Offensichtlich wurden die Objekte, die in Aachen ausgestellt waren, nicht in dem Sinne benutzt, wie es sich der Künstler vorgestellt hatte, und so musste auf weitere Vermittlungsmaßnahmen zurückgegriffen werden. Nicht nur, dass Walther Fotos von Objekten, die in Benutzung waren, abdrucken ließ, er entwarf auch ein vermeintlich neues grafisches Modell zur Veranschaulichung seiner Werktheorie. Vermeintlich deshalb, weil man bei genauerer Betrachtung dieses Modells feststellt, dass es sich weniger um ein eigens für die Anwendbarkeit und Analyse von Walthers Arbeiten entworfenes Modell handelt; vielmehr hat ein Kommunikationsmodell als Grundlage der besagten Graphik gedient (Abb. 124).

Walther wandelte dafür das Kommunikationsmodell von Abraham Antoine Moles (vgl. Abb. 125) um, ohne dies auszuzeichnen. Der Franzose Moles war Ingenieur, Physiker und Philosoph und lehrte zeitweilig an der Hochschule für Gestaltung in Ulm.⁸²⁴ Es ist anzunehmen, dass Walther Moles' Kommunikationsmodell, das dieser erstmals 1958 veröffentlichte,⁸²⁵ kannte, da der Asta der Düsseldorfer Kunsthochschule, der auch Walthers Informationsblatt mitherausgab, einige Monate zuvor die Publikation mit dem Titel *Abraham Antoine Moles: Informationstheorie in der Kunst* publizierte, in der zwei Vorträge von Moles

Vgl. Ausst.-Kat. Walther (1966) und Ausst.-Kat. Walther (1967).

⁸²⁰ Ausst.-Kat. Walther (1966), unpaginiert.

⁸²¹ Ebd.

⁸²² Ebd.

⁸²³ Walther (2015a), unpaginiert.

⁸²⁴ Vgl.: http://monoskop.org/Abraham_Moles (Zugriff am 20. März 2015). Neben Max Bense gilt Moles als Begründer der Informationsästhetik.

⁸²⁵ Abraham Antoine Moles: Théorie de l'information e perception esthétique. Paris 1958.

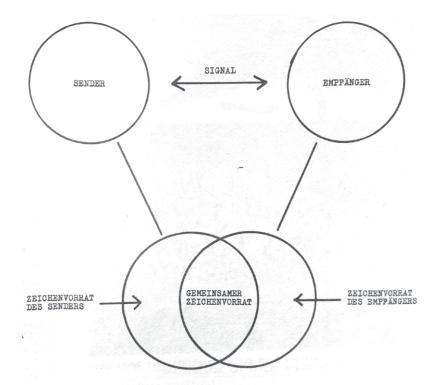
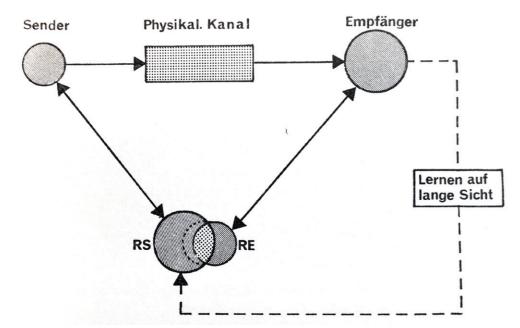


Abb. 124: Detail aus Informationsbrochüre zur Werkdemonstration an der Düsseldorfer Kunstakademie, Archiv der Franz Erhard Walther Foundation, Foto: Agata Klaus.

Abb. 125: Abraham Antoine Moles: Modell der Informationstheorie, aus: Abraham A. Moles: Informationstheorie und ästhetische Wahrnehmung. Köln 1971, S. 22, Foto: Agata Klaus.



262

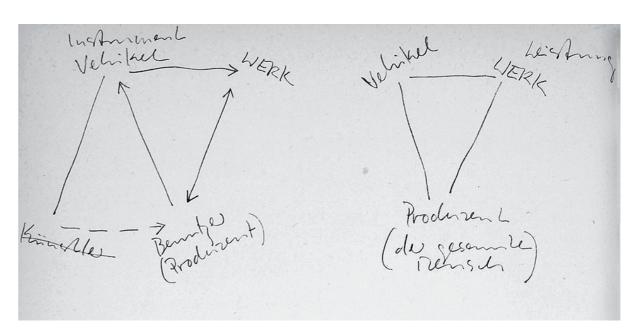


Abb. 126: F. E. Walther: Zeichnung zu seinem "anderen Werkbegriff", in: Ausst.-Kat. Walther (1972), unpaginiert. Foto: Agata Klaus. © VG Bild-Kunst, Bonn 2018.

abgedruckt waren. 826 Dass es sich bei den Arbeiten des 1. Werksatzes auch um Kommunikationsobjekte handeln kann, vor allem wenn mehr als eine Person die Werke benutzt, steht außer Frage. Auch der kommunikative Akt zwischen Künstler und Benutzer ist in Walthers Arbeiten ein wichtiger Bestandteil, der in der Forschung bisher unzureichend behandelt wurde. Was das Kommunikationsmodell von Moles jedoch für die Arbeiten von Walther leisten sollte, vor allem mit der Verwendung der Begriffe aus der Informationstheorie, bleibt unklar. Wer wäre der Sender, wer der Empfänger und was der gemeinsame Zeichenvorrat im Bezug auf seine Arbeiten? Es war ein weiterer Versuch, seine Werkkonzeption für den Rezipienten nachvollziehbar zu machen. Klar ist, und das arbeitet Astrit Schmidt-Burkhardt in ihrem Buch Die Kunst der Diagrammatik deutlich heraus, dass ein grafisches Modell, wie es Walther benutzte, wenn es denn auf die eigene Arbeit ausgerichtet ist, dem Leser und in diesem Fall auch dem Benutzer der Werke als Hilfestellung dienen kann. Schaubilder erweisen sich als benutzerfreundlich und dienen meist der Vereinfachung von komplexen Sachverhalten.827 So modifizierte Walther das Molessche Kommunikationsmodell und nutzte es ein paar Jahre später als Ausgangspunkt für die visuelle Darstellung seiner Werkbegriff-Theorie (vgl. Abb. 126).

Dieses Diagramm zu Walthers Werkbegriff wurde erstmals 1972 in dem Überblickswerk zu seinen frühen Arbeiten und dem 1. Werksatz, das auch ein Werkverzeichnis

⁸²⁶ Asta der Kunsthochschule Düsseldorf (Hrsg.): Abraham Antoine Moles: Informationstheorie in der Kunst. Düsseldorf 1966.

⁸²⁷ Vgl. Astrid Schmidt-Burkhardt: *Die Kunst der Diagrammatik. Perspektiven eines neuen bildwissenschaftlichen Paradigmas.* Wetzlar 2012, besonders das Kapitel "Das Diagramm als Erkenntnisinstrument", S. 21 – 32.

beinhaltete, neben zahlreichen Fotografien der Arbeiten in unterschiedlichen 'Aggregatzuständen, publiziert. Es handelt sich hierbei um zwei deskriptive Zeichnungen im Sinne der Working Drawings. 828 So wie es Bochner für die Conceptual Art forderte, lieferte Walther in seinen Zeichnungen den Niederschlag seines Denkens und versuchte damit, das Konzept seiner Arbeit darzustellen.⁸²⁹ Er wandelte das dreiteilige Kommunikationsmodell, bestehend aus Sender, Empfänger und gemeinsamen Zeichenvorrat, von Moles um, indem er die Bezeichnungen zu Vehikel / Instrument, Werk und Produzent / Benutzer veränderte. Diese drei Werkkonstituenten waren ausschlaggebend für den "anderen Werkbegriff" der Künstler, der im ersten grafischen Modell noch mitgedacht war, wurde weggestrichen und verlor damit an Bedeutung. Zwischen Vehikel, Werk und Produzent sollte sich, nach Walthers Vorstellung und Zeichnung, die Werkschöpfung abspielen. Auch wenn diese Reduzierung auf drei Schlagworte viel gedanklichen Spielraum zur Ausdeutung lieferte, so wurde dem Leser des Buches und damit meist auch demjenigen, der sich mit den handlungsbezogenen Arbeiten von Walther auseinandersetzte, deutlich, welche Wünsche und Vorstellungen der Künstler an seine Objekte stellte. Ohne diese Zeichnung und die darin steckende Erläuterung des "anderen Werkbegriffs" würde es für den Rezipienten deutlich schwieriger, die Konzeption Walthers allein aus den Arbeiten heraus zu verstehen.

Zwischen dem Düsseldorfer Informationsblatt und der Werkmonographie von 1972, also genau in dem Zeitraum, den Walther in New York verbrachte und der Gegenstand dieser Untersuchung ist, entstand eine weitere Art der Publikation, die für die Rezeption des Künstlers einen maßgeblichen Beitrag leistete: Gemeinsam mit Kasper König konzipierte Walther 1968 ein Künstlerbuch, das die bis dahin entstandenen 40 Arbeiten des 1. Werksatzes in unterschiedlicher Weise abbildete.⁸³⁰

König war zwischen 1965 und 1969 als freischaffender Kurator in New York, finanzierte sich seinen Aufenthalt durch einige Auftragstätigkeiten als "Scout" junger Talente für deutsche Galeristen, einzelne Verkäufe und teilweise bezahlte Vermittlungsarbeit.⁸³¹ 1968 gründete er gemeinsam mit seinem Bruder einen Verlag für Künstlerbücher. Die Idee dazu entstand, nachdem König in New York Walthers Arbeiten gesehen hatte. Sie waren für ihn offensichtlich so beeindruckend und bedurften gleichzeitig einer gewissen publizistischen Tätigkeit für das allgemeine Verständnis, dass er Walther ein Buch mit Fotos der Aktionen am 1. Werksatz vorschlug. Im Nachhinein ist das aus dieser Idee entstandene Buch Objekte







Abb. 127: F. E. Walther: *Blindobjekt* (1966), Besitz: o. A., in: König (1968), unpaginiert, Fotos: Barbara Brown.

© VG Bild-Kunst, Bonn 2018.

benutzen, das also denselben Titel trägt wie die Asta-Broschüre, nicht nur bedeutend für die Rezeption Walthers, sondern auch der Grundstein für eine inzwischen international renommierte verlegerische Tätigkeit Königs.⁸³²

Die Publikation *Objekte benutzen* ist eindeutig zu unterscheiden von allen anderen Publikationen Walthers. Als dezidiertes Künstlerbuch ist es weniger ein erläuterndes Werk, sondern vielmehr als eine subjektive künstlerische Darlegung zu lesen. So gibt auch der Herausgeber vorab zu bedenken:

"Die Diagramme stellen das subjektive Erlebnis F. E. Walthers bei der Benutzung seiner Objekte dar. Sie sind sekundär und erheben keinen Anspruch auf Verbindlichkeit. Kritik in Form selbständiger Betrachtung wird herausgefordert."⁸³³

- Vgl. Helga Behn: "Franz Erhard Walther Objekte benutzen, Köln / New York 1968", in: ZADIK (Hrsg.): Kasper König. The Formative Years. Köln 2014, S. 91: "Er [Walther] hat früh und wegweisend mit seinen partizipativen Objekten einen Beitrag zu einer Neubewertung und Erweiterung von Skulptur geleistet. Sein Buch 'Objekte benutzen' und mit ihm der Herausgeber Kasper König haben wesentlich zur internationalen Karriere von Franz Erhard Walther beigetragen und damit auch zur Bestätigung seiner richtungsweisenden Position innerhalb der Konzept-, Minimal und Prozesskunst bis hin zur Performance." König verlegte u. a. auch Haackes Buch Framing and beeing framed. 7 Works 1970 1975, Haacke (1975). Die Tatsache, dass König die drei in dieser Arbeit untersuchten Künstler unterstützte und förderte, macht ihn zu einem wichtigen Netzwerker und Förderer der Conceptual Art, der sowohl die amerikanische als aus die europäische Sichtweise kannte und diese Kenntnisse zu nutzen wusste
- 833 König (1968), unpaginiert.

Vgl. Kapitel 2.2 Skizzen – Entwürfe – Konstruktionen.

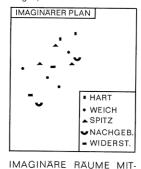
Bochner (1998), Bochner veröffentlichte seinen Text "Anyone can learn to draw", in dem er auf die Bedeutung der Zeichnung in der *Conceptual Art* hinwies und die verschiedenen Zeichnungstypen erläuterte in der Ausstellungsbrochüre zu *American Drawings*, die 1969 in der Galerie Heiner Friedrich, München stattfand. Da zu diesem Zeitpunkt Walther einer der von Friedrich betreuten Künstler war, ist anzunehmen, dass er den Text auch kannte. König (1968).

Vgl. Walter Grasskamp: *Kasper König*. Köln 2013 und Zentralarchiv des internationalen Kunsthandels – ZADIK (Hrsg.): *Kasper König. The Formative Years*. Köln 2014. Über diese Vermittlungsarbeit ist auch Hanne Darboven zur Galerie Fischer, Düsseldorf, gekommen; vgl. Kapitel 2.3 *Conceptual Art* und serielle Systeme.

BLINDOBJEKT

BELIEBIGKEIT DER TAGES-ZEIT. JEDOCH BESTIMMTE WETTERBEDINGUNGEN

Mischungen aus Temperaturen, nicht genau wissen, wo man sich befindet, Berührungen und die Frage, was das ist und wo das ist, Geräusche, deren Quellen man nicht erkennen kann, Vermutungen, Angespannt sein.



TELS DER BERÜHRUNGEN.
BESTIMMTE QUALITÄTSUND QUANTITÄTSVORSTELLUNGEN.

Entfernungen feucht Vertiefung Strecke Weite Druck Luftbewegung Schräge Verschiebungen hoch



TASTSKALA VON KAUM BEMERKBAR BIS STARK

Genaue Werte über die Stärke des Anstoßens, Schematisches Bild der Anstoßstärke, verbunden mit dem Zwang der Definition des Gegenstandes und der Bestimmung der Gegend - begleitet von einem undefinierbaren Unsicherheitsgefühl, das manchmal für kurze Momente in Angst umschlägt.

Während des Benutzens:

VERLUST DES ORIENTIERUNGSSINNS

VERMUTETE UHRZEIT

SELTSAMES MIT-SICH-SEIN VERANDERTES ZEITEMPFINDEN

DAUER DER BENUTZUNG STOLPERGEGEND

ZIELLOSIGKEIT

SEHR ZÖGENDES GEHEN PROJEKTIONEN

was ständig vage bleibt was sich genügend erklärt

Eine Art präventiven Gehens

Abb. 128: F. E. Walther: Diagramm zu Blindobjekt (1966), in: König (1968), unpaginiert, Foto: Anke Napp. © VG Bild-Kunst, Bonn 2018.

Jedes Objekt ist zunächst in mehreren Fotografien dargestellt (vgl. Abb. 127): als ruhendes, meist gefaltetes Stück Stoff und in der Benutzung in verschiedenen Variationen. Walther entwickelte weiterhin objektspezifische Diagramme, die – grafisch ausgearbeitet – sowohl persönliche Assoziationen des Künstlers darstellen als auch "Handlungsanweisungen" auflisten (vgl. Abb. 128). Die Diagramme waren von Walther ursprünglich als Textzeichnungen konzipiert, mussten aber aufgrund finanzieller Engpässe in einer drucktechnischen Umsetzung wiedergegeben werden. Fes folgt eine leere Seite, auf der der Leser aufgefordert ist, seine eigenen Gedanken und Überlegungen zum Werkstück aufzuschreiben. Peter Weibel bemerkt, dass der "Emanzipation eines selbstständigen Betrachters [...] damals auch der offenkundige Verzicht auf einleitende Essays und Erläuterungen, Zuordnungen oder Seitenzahlen [dient]." Trotz oder gerade aufgrund dieser Andersartigkeit zog das Buch weite Kreise und verbreitete Walthers Arbeiten des 1. Werksatzes noch bevor dieser überhaupt abgeschlossen war. Fig. Offensichtlich, das zeigen die vier ersten, allesamt unterschiedlichen Publikationen, in denen zunehmend häufiger mit visuellen Hilfsmitteln gearbeitet wurde, bedurfte Walthers Arbeit



Abb. 129: Eva Hesse: *Untitled* (Clothespin Piece), gummiertes Mulltuch mit Plastikwäscheklammer, 107,9 x 15,2 – 17,8 x 1,9 cm (1968), in: Bill Barrette: Eva Hesse. Sculpture, Catalogie Rausonné. New York 1989, S. 197, Foto: Lynton Gardiner.

Abb. 130: James Lee Byars: *Four in a Hat* (1968), Foto aus der New York Times vom 22. September 1968, in: Weibel (2014), S. 36, Foto: Alix Jeffry.



In der überarbeiteten Neuauflage dieses Buches von 2014 sind die Graphiken wieder durch die originalen Textzeichnungen ersetzt, vgl. Weibel (2014).

Walther (2015), s. auch S. 267 dieser Arbeit, erinnert sich: "[…] [die erste Publikation] hat die Arbeit in Deutschland schlagartig bekannt gemacht, sozusagen über Nacht. So ein Buch hat es so noch nie gegeben."



Abb. 131: Walter De Maria:

Mile-Long Parallel Drawing,
Kreidelinien von 2 x 10 cm x 1000 m Länge,
Mohave Desert, Kalifornien (1968),
in: Ausst.-Kat. Walter De Maria –
5 Kontinente Skulptur, Anfang und Ende
der Unendlichkeit, der 25 Meter Stab,
Staatsgalerie Stuttgart, 11. Juni 1987 bis
22. Mai 1988, bearbeitet von Thomas
Kellein. Stuttgart 1987, S. 78,
Foto: Michael Heizer.

in den Anfangsjahren eines verstärkten Vermittlungsprozesses mittels Fotos, Modellen und Diagrammen.⁸³⁶ In diesem Zusammenhang muss zum Abschluss dieses Exkurses noch kurz auf eine weitere Art der Werkvermittlung verwiesen werden: Die sogenannten "Werkzeichnungen", die zunächst als Vorstudien, als Mittel der Werkgenese, entstanden und später, nach Fertigstellung der Arbeit, durch Erfahrungswerte des Künstlers ergänzt wurden, dienten Walther anfänglich als eine Art persönliches Tagebuch und waren nicht zur Ausstellung oder zum Verkauf bestimmt.⁸³⁷ Die "Werkzeichnungen" bilden einen unabhängigen Werkkomplex, der weitestgehend untersucht ist,⁸³⁸ und daher hier nicht weiter beleuchtet wird.

Walther hat mit seinen Werkobjekten, mit denen er die Betrachter zum prozessual-partizipativen Handeln aufforderte, der New Yorker Kunstszene wichtige Impulse gegeben: Sein prozessuales Denken – die formalen Ähnlichkeiten mit den Arbeiten von Eva Hesse und James Lee Byars (vgl. Abb. 129 und 130), die sich deutlich auf Walthers frühe Arbeiten bezogen,

268



Abb. 132: F. E. Walther: unbezeichnet (Landmaß),
Werksatz Nr. 6, in einer
Taschenkonstruktion eine
Holzrolle mit einem ca. 1 km
langem Seil. An der Taschenkonstruktion innen in einer
Tasche eine Uhr. In zwei
Laschen eine Taschenlampe
und eine Blechpackung mit
gelbem Farbpuver, (1964 / 1965),
Besitz: o. A., in: Ausst.-Kat.
Walther (1972), unpaginiert,
Foto: Timm Rautert.

© VG Bild-Kunst, Bonn 2018.

ganz außer Acht gelassen⁸³⁹ – traf offensichtlich den Nerv der New Yorker Künstler. So war zum Beispiel De Maria während Walthers Aufenthalt in den USA eng mit ihm befreundet und beide in stetigem Austausch miteinander.⁸⁴⁰ War das Konzept des *Meaningless Work* des Amerikaners zunächst ein wichtiger Anknüpfungspunkt für den Studenten Walther, so fand während Walthers New Yorker Jahren ein Transfer auf Augenhöhe statt. De Marias Arbeit *Mile Long Drawing* von 1968 (Abb. 131) und Walthers *unbezeichnet (Landmaß)* von 1964 / 1965 (Abb. 132) wurden in dieser Hinsicht bereits mehrfach untersucht.⁸⁴¹ Nicht nur, dass New Yorker Künstler Interesse an Walthers Arbeiten zeigten und seine Werke anderen Kuratoren und Journalisten nahelegten, sondern auch, dass sie Walthers Werkauffassung übernahmen, wird in einer Aussage Richard Serras besonders deutlich:

"Ich wollte die Verben im Hinblick auf Materialien ausführen ohne zu denken, ohne über Zweck und Ergebnisse nachzudenken, ohne sie als Kunst definieren zu müssen. Stattdessen wollte ich mich in den Herstellungsprozessen vertiefen, das physische Potential dessen austesten, was das bedeutet, mit Material zu interagieren; ohne mich in Urteils- und Bewertungshierarchien über ihre Definition als Kunst oder Skulptur hineinbegeben zu müssen."842

Als kleine Anekdote lässt sich an dieser Stelle ein Brief von Walter De Maria an Walther anführen, De Maria (1969): Offensichtlich beklagte sich Walther bei De Maria darüber, dass er seine Arbeiten ständig den Museums besucher erklären musste, woraufhin De Maria vorschlug: "(Don't let them bother you) or just say 'try this on for size' perhaps you should only talk to people when they are holding or wearing an object?" Walther antwortete darauf, Walther (1969): "I learned to say: read the book first, than we will talk. But it seems to me, that this even more complicates the way of understanding [...]. Everybody has another starting point."

Walther (2015), s. auch S. 270 dieser Arbeit. Nach einem sich einstellenden kommerziellen Erfolg wurden diese dann auch ausgestellt und verkauft; vgl. auch: Walther, 1999, wie Anm. 790, S. 72: "Die frühen Diagramme, die ich als Werkgrundrisse verstand und später Werkzeichnungen nannte, datieren von 1963. Sie sind selten in einem Guß entstanden, oft ist daran in größeren Zeitabständen gearbeitet worden."

Vgl. u. a. Dietrich Helms: "Ortsbestimmung. Zu Franz Erhard Walthers Zeichnungen zum 1. Werksatz", in: Produzentengalerie Hamburg (Hrsg.): Franz Erhard Walther. Werkzeichnungen. Hamburg 1981 und Kern (1976).

Vgl. dazu u. a. Groll (2014), S. 301 – 309; Renate Petzinger: "Gedanken zum Frühwerk 1959 – 1965", in: *Eva Hesse* Ausst.-Kat. Museum Wiesbaden, 11. Juni bis 13. Oktober 2002. Spangenberg 2002, S. 17 – 33, hier S. 28f.

Davon legen u. a. zahlreiche Briefe De Marias an Walther Zeugnis ab, vgl. Briefe in der Franz Erhard Walther Foundation, Fulda.

⁸⁴¹ Vgl. Groll (2015).

Richard Serra zitiert nach einem Interview mit John Tusa, BBC Radio 3,15. August 2008, Transkription des Interviews unter: http://ktstudiokt.net/KT_Studio_KT/ARCH3502SP08/Entries/2008/1/8_1.01_Essay_on_Materiality_and _Construction_files/BBC%20-%20Radio%203%20-%20Richard%20Serra%20Interview.pdf (Zugriff am 13. März

+	to	toroll	to curve
to roll to crease	to curve	to crease	tolist
to fold	to inlay	to fold	to inlay
to store	to impless	to store	to impress
tobrad	to fire	tobrad	to fire
to shorten	to flood	to phorten	to Hood
to twest	to smear	to twest	to smear
to dapple	to rotate	to dapple	to rotate
to crimple	to swerl	to crimple	to swerl
to shave	to support	to Shair	to support
to tear	to hook	to tear	to hook
to chip	to suspend	to chip	to suspend
to Split	to spread	to Split	to spread to hang
to cut	to hung	to cut	to collect
to sevar	to collect	to drop	of tension
to drop	of gravity	to remove	of gravety
to simplefy	of Entrops	to simplefy	of Entrope
to differ	of nature	to differ	of nature
to disarrang	of entropy nature of grouping	to disarrang	of entropy nature of grouping
to open	a cauering	to open	of layering
to mix	to grass	to mix	of layering to grass
to Splash	to grass	to Splash	to grass
to knot	ro ugnun	to knot	to lighten
to spill	to bundle	to spill	to bundle
to droop	to heap	to droop	to heap
to flow	to gather	to How	to gather
	V		•

Abb. 133: Richard Serra: *Verb List*, Graphitstift auf Papier, 2 Blätter, je 25,4 x 20,3 cm (1967 – 1968), zuerst 1972 im Magazin The New Avant-Garde, Issues for the Art of the Seventies in New York publiziert, in: Clara Weyergraf: Richard Serra. Interviews, etc. 1970 – 1980, New York 1980, S. 10 – 11, Foto: o. A.

Was wie eine Verfahrensbeschreibung von Walther klingt, ist tatsächlich eine Beschreibung von Serras Arbeit *Verb List*, auch unter dem Titel *Verb List Compilation* publiziert, von 1967 / 1968 (vgl. Abb. 133). Darin listet Serra 84 Verben auf, die eine Person als Handlung mit einem bestimmten Material ausüben kann – Verben wie "to roll", "to match", "to store", "to fold" etc. lesen sich im Kontext der handlungsbezogenen Arbeiten wie eine Auflistung der Möglichkeiten, die ein Benutzer des 1. *Werksatzes* mit diesem ausüben kann.

Was schließlich zur Prägung des Begriffs "Conceptual Art" führte, wie ihn LeWitt in seinen theoretischen Schriften zusammenfasste und wie er in dieser Untersuchung ver-

270

2015): "I wanted to enact the verbs without thinking, in relation to material without thinking about their ends or their conclusions, without having to define them in terms of art, but to involve myself in a process of making so that I could understand the physical potential of what it was to do something in relation material without having to get into a hierarchy of judgement or evaluation about its definition as art or sculpture." Deutsche Übersetzung, in: Patrizia Dander und Julienne Lorz: "Skulpturales Handeln", in: dies. (Hrsg.): *Skulpturales Handeln*. Ausst.-Kat. Haus der Kunst München, 11. November 2011 bis 26. Februar 2012. Ostfildern 2012, S. 11 – 15, hier S. 11. Interessanterweise weisen die Kuratoren der Ausstellung *Skulpturales Handeln* Robert Morris' "Notes on Sculpture" (vgl. Anm. 525) und Donals Judds "Specific Objects" maßgeblichen Einfluss auf die Kunstpraxis des "skulpturalen Handelns" zu, Walther kommt in dieser neuesten Publikation zu dieser künstlerischen Richtung nicht vor.

wendet wird, war ein allgemeiner Wandel in der Kunst und vor allem ein sich im Wandel befindender Kunstbegriff. Walther entwickelte, wie dargestellt wurde, seine Darstellungsweise parallel zu seinen Zeitgenossen. Während in Europa die Herausbildung maßgeblich – mit Ausnahme von Beuys' "Erweitertem Kunstbegriff" – von Theoretikern wie Eco und Merleau-Ponty vorangetrieben wurde, waren es in den USA vorwiegend Künstler wie Morris, Judd und Bochner, die im Zuge ihrer theoretischen Auseinandersetzung mit der Skulptur der *Minimal Art*, Stichwort "Primary Structures"⁸⁴³, den Kunstbegriff der *Conceptual Art* antizipierten.⁸⁴⁴

Walthers New Yorker Jahre ebneten dem damals noch unbekannten Künstler den Weg in die internationale Kunstszene. Durch die Publikation *Objekte benutzen* und die anschließende Unterstützung des Verlegers und Kurators König, seine Teilnahme an Szeemanns Ausstellung *When Attitudes Become Form* in Bern und schließlich die dreimonatige Werkdemonstration im MoMA New York gelang Walther schließlich auch in Deutschland der Durchbruch.

⁸⁴³ Vgl. Anm. 525

Vgl. auch Gaßner (vgl. Anm. 674), S. 7: "In seinen Schriften und Zeichnungen entwickelte Walther in Deutschland und New York einen Objektbegriff, eine Konzeption des Kunstwerks als Handlung, die von ihm zur gleichen Zeit formuliert wurde, als die Künstler und Theoretiker – vor allem in Amerika – Anspruch und Theorie der Minimal Art oder Primary Structures formulierten. Zentrale Begriffe, Maxime und Postulate, die von Walther zu seiner Definition einer neuen Kunst eingeführt wurden, erwiesen sich somit im Nachhinein als durchaus zeittypisch und fortwirkend, wobei es müßig scheint, zu fragen, welcher Künstler oder Theoretiker welchen Begriff zuerst formulierte [...]."

4.3 Partizipationskunst – eine typisch amerikanische Erfindung?

"The performer should make clear to the listener that the hearing of the piece is his own action […]."

John Cage, 1968 845

Lars Blunck resümiert am Ende seiner Untersuchung zu *Object & Event. Partizipationskunst zwischen Mythos und Teilhabe*, dass sich die Partizipation des Betrachters "Mitte / Ende der fünfziger Jahre konzeptionell zu einer Schlüsselstrategie künstlerischer Praxis in den USA" herausgebildet habe.⁸⁴⁶ Er entwickelt diese Erkenntnis nach einer detaillierten Analyse objektbezogener, performativer und partizipativer Arbeiten von unter anderem Marcel Duchamp, Robert Rauschenberg, Allan Kaprow, George Brecht und Jean Tinguely. Obwohl Blunck einleitend klarstellt, dass sich die auf zumeist US-amerikanische Künstler zentrierte Untersuchung lediglich aus der gebotenen "analytisch-interpretatorischer Tiefenschärfe" ergebe,⁸⁴⁷ bleibt am Ende die Essenz, dass amerikanische Künstler als Begründer der – den Betrachter animierenden – Arbeiten anzusehen seien. Wie bei Blunck liest man in vielen amerikanischen und europäischen Überblickswerken zur partizipativen Kunst, dass es amerikanische Pioniere waren, allesamt inspiriert von John Cages "performativer Ästhetik"⁸⁴⁸,

Zitiert nach Natalie Crohn Schmitt: "John Cage, nature, and theater", in: Peter Gena und Jonathan Brent (Hrsg.): *A John Cage Reader: In Celebration of His Seventieth Birthday.* New York 1982, S. 17 – 37, hier S. 22.

272

die den Betrachter erstmals als Urheber von Kunstwerken gedacht haben.⁸⁴⁹ Wie sind dann die frühen Arbeiten Walthers – der sich nahezu zeitgleich zu seinen amerikanischen Zeitgenossen an partizipativen und performativen Arbeiten versuchte – die Hilton Kramer, wohl auch im Hinblick auf Cage, als "partizipative Ästhetik"⁸⁵⁰ verbuchte, zu bewerten? Ist die Partizipation des Betrachters eine typisch amerikanische Erfindung?⁸⁵¹

"Walthers Werk ist bestimmt durch Prozessualität. Diese Grundbestimmung des Werkes kennzeichnet sowohl die frühen als auch die späten Arbeiten,"852 so Michael Pauseback. Wie bereits gezeigt wurde, ist die Handlung des Künstlers ebenso in die Objekte Walthers eingeschrieben, wie das Handeln, Benutzen oder Partizipieren des Betrachters. Die minimalistische Ästhetik der Objekte ist auf Körperverhältnisse abgestimmt und soll bei den Beteiligten kategoriale Erfahrungen auslösen. Walthers Arbeiten hinterfragen die Trennbarkeit von Künstler und Werk sowie die Warenform traditioneller Kunstwerke. 1979 erklärte Manfred Schneckenburger in dem Aufsatz "Plastik als Handlungsform", dass die Parallelität im Aufkommen von, wie er sie nannte, "Handlungs-Plastiken" und der Performance kein Zufall sei. Er schrieb: "Diese Plastik [als Handlungsform] ruht nicht autonom in sich. Sie ist weder Objekt noch bloßes Ambiente, sondern fordert die Aktion eines "Benutzers: "853 Er hob die paradigmatische Bedeutung Walthers für das Konzept der "Plastik als Handlungsform" hervor. Walther habe die Instrumentalisierung der Plastik nicht nur am konsequentesten durchdacht und praktiziert, sondern sie auch am frühesten zur Grundlage seines gesamten Werkes gemacht.⁸⁵⁴ Georg Jappe hingegen unterschied Walthers Arbeiten im Vergleich zu seinen Zeitgenossen, indem er erläuterte, dass Walther nicht performe, sondern demonstriere.855 Ob Walthers "Instrumentalisierung der Plastik" auf performative oder demonstrative Aktionen ausgelegt waren, scheint in Bezug auf seine

schloss mit den Worten "So there is no 'Performance' at all in the American sense. There are moments of it – but only moments – to be seen in the theatre and in music." Als Gegenposition lässt sich Kristine Stiles Aufsatz zur "Performance Art" lesen. Sie stellt die performativen Aspekte in der Kunst nach 1945, die mit den partizipativen Hand in Hand gehen, als eine simultane Entwicklung in Japan, Europa und den USA dar, vgl. Kristine Stiles und Peter Selz (Hrsg.): *Theories and Documents of Contemporary Art.* Berkeley, Los Angeles und London 1996, S. 679 – 694. Auch Schneckenburger (1979) erläutert seine Idee einer "Plastik als Handlungsform" anhand einer Reihe von Werkbeispielen amerikanischer Künstler, versäumt es jedoch nicht, auch die Arbeiten Walthers in seine Überlegungen einzubeziehen und diesen als eine Art "Gegenpol" zu seinen amerikanischen Zeitgenossen darzustellen, wie im Folgenden noch dargestellt wird.

- 849 Hans-Friedrich Bormann: Verschwiegene Stille. John Cages performative Ästhetik. München 2005, besonders Kapitel 1.5 Cages poetry, S. 35 46.
- Seine Rezension der Ausstellung *SPACES* im MoMA New York, in der Hilton Kramer hauptsächlich von Walthers Arbeiten berichtete, betitelte er mit der Überschrift "Participatory Esthetics", die Übersetzung erfolgte durch die Verfasserin; vgl. Hilton Kramer: "Participatory Esthetics", in der New York Times vom 11. Januar 1971.
- Den Begriff der "Partizipation" legt Blunck im Hinblick auf eine 1966 publizierte Unterhaltung zwischen Allan Kaprow und dem Kurator am New Yorker MoMA William C. Seitz als eine besondere Rezeptionsanforderung für den Betrachter aus. Eine aktive Handlung des Rezipienten sei demnach konstitutiv für die Partizipation, vgl. Blunck (2001), "Invited to be a Participant" Zum Begriff der Partizipation", S, 16 19, hier S. 17.

- Michael Pauseback: "Franz Erhard Walther", in: Ausst.-Kat. Walther (1981), S. 6.
- 853 Schneckenburger (1979), S. 20.
- 854 Vgl. Ebd., S. 30.
- 855 Jappe (1976), S. 61.

⁸⁴⁶ Blunck (2001), S. 233.

Ebd., S. 9, weiter heißt es: "[...] daß europäische Künstler (wie etwa die Nouveaux Réalistes) nur dort betrachtet werden, wo sie oder ihre Werke in einer direkten Beziehung zu den Amerikanern gesehen werden können."

Thomas Kellein ist zum Beispiel der Meinung, dass die durch ZERO initiierte Überwindung des Tachismus und der damit verbundene "Ausstieg aus dem Bild" sich als zu schwach erwiesen hätten in Anbetracht der Tatsache, dass sich in den USA mit "Rauschenbergs "Combines" oder Jackson Pollocks "Drippings" zu Allan Kaprows Happening" der Wandel vom herkömmlichen Tafelbild längst, und vor allem wesentlich früher, vollzogen habe, vgl. Thomas Kellein: "Zwischen "Serieller Formation" und Ironie", in: Ausst.-Kat. Kunsthalle Bielefeld (2009), S. 80 – 119, hier S. 85. Als Jappe (1976) den Versuch unternahm, in die deutsche *Performance*-Kunst einzuführen, stellte er gleich zu Beginn seines Aufsatzes fest: "There is no such thing as "Performance" in Germany [...]," und

Positionierung zu den Zeitgenossen und auf die Transferprozesse, die es im Folgenden zu beleuchten gilt, jedoch zweitranging.

Was seine partizipativen Arbeiten angeht, sind am ehesten Transferprozesse aus dem Kontext der *Fluxus*-Bewegung abzuleiten. Die Idee hinter dieser internationalen Bewegung, die sich aus New Yorker Ursprüngen ab 1961 entwickelte, war zunächst einmal ein "elementarer Angriff auf das Kunstwerk."856 "Das Werk im herkömmlichen Sinne erschien [für die *Fluxus*-Künstler] als fixe Idee und bürgerlicher Fetisch. Was einzig zählte, war die schöpferische Idee."857 Um dem Warencharakter der Kunst entgegenzutreten, veranstalteten die *Fluxus*-Künstler Aktionen und Events, die nicht verkäuflich und damit monetär nicht messbar waren. Ein wesentliches Anliegen dieser Aktionen war es auch, den Betrachter in das Geschehen einzubinden. Dass Walther von diesem Denken in seiner Kunst angeregt wurde, wird in einem Bericht eines Jugendfreundes deutlich, der folgende Begebenheit beschreibt:

"Im Juli 1965 mutete er [Walther] der Fuldaer Bürgerschaft in der Galerie, Kanalstraße 70, ein Konzert zu, das unvergessene, sogenannte 'Tomatenkonzert', von dem die Presse zu berichten wußte, daß es mehr Publikum anzog, als manches städtische Konzert. Rhythmus und Klangfolge ergaben sich hier aus dem Bestreichen der Tasten eines Klavieres mit Tomatenketchup und Mayonnaise sowie dem jeweils anschließenden Reinigungsvorgang. Die Kritik war niederschmetternd."⁸⁵⁸

Zu diesem Zeitpunkt war Walther bereits Student an der Kunstakademie in Düsseldorf und arbeitete an den Objekten des 1. Werksatzes; sein Lehrer Karl Otto Götz war zeitgleich eine Art Mentor für Nam June Paik, 59 der sich um 1963 künstlerisch zwischen Fluxus-Arbeiten und den ersten Video-Installationen bewegte. Paik wiederum kam über Karlheinz Stockhausen und John Cage zur "Aktionsmusik" 60, deren wichtigster Bestandteil meist das Klavier und die unsachgemäße Bearbeitung bis hin zur Zerstörung des Musikinstruments war. 1964 war Walther zudem Teilnehmer des Festivals der Neuen Musik an der Aachener Technischen Hochschule, auf dem Joseph Beuys in einer seiner Fluxus-Aktionen Waschmittelpulver und Müll in ein Klavier schüttete, um so eine neue Art von Musik zu präsentieren. Walther vermerkte bereits für das Jahr 1961, dass er sein Herz an John Cage verschenkte. Die Auseinandersetzung hatte wahrscheinlich ihren Höhepunkt, als Cage an der Düsseldorfer Kunstakademie 1964 ein "Materialmusik" 52 -Konzert spielte, bei dem auch Walther zugegen war. Ein Jahr nach den Begegnungen mit Paik, Beuys und Cage unternahm also auch Walther den Versuch, dem – im Vergleich zu Düsseldorf eher

856 Schneede (2001), S. 209.
857 Ebd.
858 Gisbert Seng: "Erinnerungsbericht", in: Ausst.-Kat. Walther (1980), S. 6 – 11, hier S. 6.
859 Vgl.: http://www.medienkunstnetz.de/kuenstler/paik/biografie/ (Zugriff am 24. März 2015).
860 Edith Decker: Paik Video. Köln 1988, S. 44.
861 Walther (2009), S. 497.
862 Ebd., S. 685.

274

provinziellen – Fuldaer Publikum ein einzigartiges Konzert zu bieten. Das sogenannte "Tomatenkonzert" trug den Titel *Musikalischer Vorgang. Hommage à Nam June Paik und Dick Higgins*⁸⁶³ und ist in Walthers Œuvre, bis auf eine weitere Aktion beim *Festival der Neuen Musik*, bei der er während eines Konzerts durch die Zuschauerreihen ging und Tannenduft versprühte, einmalig. Zweierlei ist aus diesen singulären Aktionen abzuleiten: Zum einen zeigen sie die Beschäftigung mit den Arbeiten der *Fluxus*-Künstler, denen er damit eine Huldigung erwies. Diese lässt Rückschlüsse auf sein eigenes skulpturales Werk zu, das er zu dieser Zeit entwickelte und das in Teilen von der Performativität der *Fluxus*-Aktionen angeregt war. Ein zum anderen sah Walther sicherlich auch, dass, obwohl mit Paik und auch Georges Maciunas zwei wichtige Protagonisten dieser Szene zeitweilig ihren Lebensmittelpunkt in Deutschland hatten und ihnen dort auch eine gewisse Anerkennung entgegengebracht wurde, sich diese Art von Kunst nicht in Deutschland durchsetzen könne. Ein Benjamin Patterson, ein Mitbegründer der *Fluxus*-Bewegung, der ebenfalls vorübergehend in Köln lebte und wieder nach Amerika zurückkehrte, schrieb:

"In dieser Zeit (1963 – 1968) zog jeder nach New York oder kam zu längeren Besuchen hin, wenn er nicht bereits dort lebte. Ungefähr 80 bis 90 Prozent der Fluxus-Künstler und -Freunde befanden sich jederzeit irgendwo im Umkreis von 30 Meilen des Empire State Buildings. Die meisten Europäer und Japaner wurden wahrscheinlich von George Maciunas angezogen, der nach New York zurückgekehrt war und verschiedene Aktivitäten und Projekte organisierte."

Die Tatsache, dass die meisten *Fluxus*-Künstler nach New York zogen, mag auch für Walther ein ausschlaggebendes Argument für seine Ausreise gewesen sein.⁸⁶⁸

Walther war aufgrund seines Düsseldorfer Studienortes in unmittelbarer Nähe zu den Entwicklungsstätten der *Fluxus*-Bewegung. Als 1963 das *Festum Fluxorum Fluxus* an der Kunstakademie veranstaltet wurde, das als "Colloquium für die Studenten der Akademie"869 ausgeschrieben war, gehörte Walther zur Zuhörerschaft. Maciunas, Paik, Beuys

- Der Titel *Musikalischer Vorgang. Hommage à Nam June Paik und Dick Higgins* verweist wiederum auf einen Titel von Paiks Arbeit: 1959 komponierte Paik das Stück *Hommage à John Cage*.
- Zu Klavierzerstörungen in der Kunst im Allgemeinen, vgl. Gunnar Schmidt: *Klavierzerstörungen in Kunst und Popkultur*. Berlin 2013. Walthers "Tomatenkonzert" kommt in dieser Publikation jedoch nicht vor.
- In der neuesten Publikation zur ZERO-Gruppe zeigt Margriet Schavemaker in ihrem Aufsatz "Performing ZERO" zudem die performativen Ansätze auf, die die Düsseldorfer Künstler in ihrer Kunst aufgriffen, vgl. Ausst.-Kat. Martin-Gropius-Bau Berlin / Stedelijk Museum Amsterdam (2015), S. 211 223.
- Georges Maciunas gilt als Begründer der Fluxus-Bewegung. Der gebürtige Litauer, der in New York studierte, gab eine Zeitschrift mit dem Titel FLUXUS heraus. Ab 1962 organisierte Maciunas die FLUXUS-Internationale Festspiele neuester Musik in Wiesbaden und führte damit diese Kunstrichtung auch in Deutschland ein, vgl. Kellein (1993).
- Benjamin Patterson: "Ich bin froh, daß Sie mir diese Frage gestellt haben", in: Kunstforum International, Band 115, September / Oktober 1991, S. 166 177, hier S. 173f.
- Walther beschloss bereits 1963 die Heimat zu verlassen, was aber aufgrund familiärer und ausreisetechnischer Umstände erst vier Jahre später in die Tat umgesetzt werden konnte.

275

869 Ebd.

und Wolf Vostell waren unter anderem an diesem "Instrumentalen Theater"⁸⁷⁰ beteiligt.⁸⁷¹ Zwei Jahre später war Walther bei Beuys' Aktion *Wie man dem toten Hasen die Bilder erklärt* (1965) in der Galerie Schmela zugegen.⁸⁷²Auch wenn Beuys sich in seiner künstlerischen Arbeit zunehmend von den *Fluxus*-Ideen entfernte, indem er zum Beispiel bei der letztgenannten Aktion die Besucher der Galerie vor der Tür stehen ließ und sie also nicht in die Handlung einbezog, sondern das Werk vorwiegend auf die Person des Künstlers ausgerichtet blieb,⁸⁷³ so lässt der Umstand, dass Walther in diesem Kontext seine eigenen künstlerischen Strategien entwickelte, auf die Ursprünge seines partizipativen Werkbegriffs schließen. "Ausdrücklicher noch als Happening und Fluxus fordert[e] Walther nicht nur die aktive Teilnahme des Rezipienten heraus, sondern sie [wurde] […] zum konstitutiven Teil der Arbeit."⁸⁷⁴ Die physische wie auch mentale Teilhabe des Betrachters ist in Walthers Arbeiten eingeschrieben.

Die physisch-partizipatorische Teilhabe wird dem Betrachter von Walthers 1. Werksatz dadurch erleichtert, dass die meisten Arbeiten aus textilen Stoffen gefertigt sind. Dieses Material, so arbeitet Cora von Pape in ihrer Untersuchung zu Kunstkleider. Die Präsenz des Körpers in textilen Kunst-Objeten des 20. Jahrhunderts heraus, bekäme aufgrund seiner materiellen Eigenschaften und sinnlichen Besetzung in der Kunst des 20. Jahrhunderts immer mehr Aufmerksamkeit. Per von Walther gewählte weiche und veränderbare Stoff sei für die "Formoffenheit" der Arbeiten von besonderer Bedeutung. Peilnehmer durch die unterschiedlichen Formen der Umhüllung seine eigenen körperlichen Grenzen [...]. Das textile Medium verändert dabei die Selbsterfahrung des Menschen sich und anderen gegenüber. Das textile Material ist folglich ein probates Mittel, um die Aktivierung des Betrachters zu erleichtern.

Barbara Grotkamp-Schepers weist nach der Beschreibung einer beobachteten Handlung eines Museumsbesuchers mit dem Werkstück Vergessen macht leer (Nr. 37) des

276

1. Werksatzes darauf hin, dass die "minimalistischen, auf Elementares reduzierten Vorgänge" keine Geltung in sich besäßen, sondern auf "weitergehende Zusammenhänge verweisen, die zwar gedanklich vermittelt, doch vor allem emotional vollzogen werden müssen".880 Die mentale Teilhabe des Partizipienten ist folglich ein sehr individuelles und auf die persönliche Konstellation desjenigen, der sich den Arbeiten widmet, ausgelegtes Werkcharakteristikum. Diese Art der Teilhabe ist also weniger abhängig von den Konstituenten der Arbeit, die der Künstler zuvor bestimmt, als vielmehr von einem unvorhersehbaren Faktor: dem Gemütszustand des Benutzers. Grotkamp-Schepers schildert eine weitere Begebenheit im Museum folgendermaßen:

"Schließlich wählt er [Walther] das 'Gleichzeitigkeitsstück' Nr. 26 aus, entfernt die Stoffteile und erklärt den Umgang mit dem Objekt. Obwohl er nicht ausdrücklich zum mitmachen auffordert, ist der Appell-Charakter seines Verhaltens deutlich zu spüren. So daß sich bei den Umstehenden Betroffenheit und auch Verlegenheit bemerkbar macht. Nur zögernd entschließen sich einige, in die breiten Latschen und Kreuzarme zu kriechen und dort, die Köpfe einander zugekehrt, zu verharren. Das ruft bei den anderen Belustigung, auch Sprachlosigkeit ob eines solchen im Museum doch recht ungewöhnlichen Vorgangs hervor. Einer der am Boden liegenden kichert, wendet den Kopf und spielt mit seinen Händen. Die Ablenkung überträgt sich auf die anderen, die es daraufhin in ihrer Position auch nicht aushalten und aufstehen. Der Ablauf dieses ersten Versuchs entspricht nicht den Vorstellungen Franz Erhard Walthers [...]."881

Die Idee der Benutzung, die hinter den einzelnen Arbeiten des 1. Werksatzes steckt, erfüllt sich folglich nicht immer. "Eine solche schrittweise Annäherung, die in der gedanklichen und gefühlsmäßigen Versenkung in den Werksatz endet, [geht] nur in den seltensten Fällen auf", schlussfolgert Grotkamp-Schepers richtigerweise.⁸⁸² Als Konsequenz aus den häufigen Verfehlungen des Publikums – sei es Vandalismus aber auch Verständnislosigkeit – stellte Walther seinen 1. Werksatz immer häufiger als "Lagerform" aus (vgl. Abb. 120).

Die Diagramme und Werkzeichnungen dienen dann nicht mehr vorwiegend als "Handlungsanweisungen", um dem Museumsbesucher die Möglichkeiten des Umgangs mit den Werkstücken darzulegen, wie es zum Beispiel auch die *Happening*-Partituren leisteten, sondern vielmehr als kontemplative Hilfestellungen. Der Besucher wird lediglich mit dem geschlossenen "Aggregatzustand" des 1. Werksatzes im Museum konfrontiert, der an sich nichts mit der beschriebenen "Offenheit" nach Eco gemein hat. Einzig die Leerstelle, die "Poiesis" im Sinne von Jauß, ses die dieser "Aggregatzustand" bildet, lässt den Betrachter am Werk partizipieren. Aber vielleicht ist eine Partizipationskunst, so wie es

Vgl. Ausstellungsflyer abgedruckt u. a., in: Ausst.-Kat. *Happening & Fluxus: Materialien*, Kunstverein Köln, 6. November 1970 bis 6. Januar 1971. Köln 1970, unpaginiert.

Das Festum Fluxorum Fluxus fand am 02. und 03. Februar 1963 statt.

Joseph Beuys: Wie man dem toten Hasen die Bilder erklärt, Galerie Schmela, Düsseldorf, am 25. November 1965.

Vgl. Roman Grabner: "Künstler als Zeremonienmeister. Aspekte performativer Kunst um 1968", in: Ausst.-Kat. Kunsthalle Bielefeld (2009), S. 296 – 313, hier S. 296.

Lange / Museum für moderne Kunst Frankfurt am Main (1991), S. 8. In dieser Betrachtung wird die explizite Trennung von *Happening* und *Fluxus*, wie es Maciunas immer wieder herausstellte, nicht unternommen. *Fluxus* wird eher mit den Worten von Allan Kaprow als "activity type" des *Happening* angesehen, vgl. ders.: "Pinpointing Happenings", in: Art News, Oktober 1967, S. 46 – 47, hier S. 47.

⁸⁷⁵ Von Pape (2008).

⁸⁷⁶ Die Arbeiten des 1. Werksatzes sind aus unterschiedlichen Oberflächenmaterialien gearbeitet, z. B. Leinen, Baumwolle oder Samt.

Von Pape (2008), S. 43, den Begriffder "Formoffenheit" entnimmt von Pape dabei von Wilhelm Bojesculs Text: "Form und Formoffenheit in den Wandformationen von Franz Erhard Walther", in: Ausst.-Kat. Walther (1986), S. 49 – 53.

⁸⁷⁸ Ebd., S. 45.

Grabner (2009), S. 306, bemerkt, dass "der Performative und partizipatorische Gebrauch von Tüchern und Kleidungsstücken wie bei OHO und Byars [...] um 1968 den Puls der Zeit zu treffen [scheint]."

⁸⁸⁰ Grotkamp-Schepers (1981), S. 76.

⁸⁸¹ Ebd., S. 75.

⁸⁸² Zu den Diagrammen und Werkzeichnungen, vgl. das Kapitel FOKUS Modelle / Diagramme / Publikationen.

Walther selbst legt in einem Interview von 1976 dar, Jappe (1976a): "I thought that the participants themselves would exhaust the possibilities of a given object – but that was naive. I've got to set all the possibilities out myself; people haven't been able to cope with the idea alone. That 's something I've found out."

⁸⁸⁴ Vgl. Blunck (2001), S. 105.

⁸⁸⁵ Vgl. Anm. 700.

Rudolf Frieling in der Einleitung zum Ausstellungskatalog *The Art of Participation – 1950 to Now* feststellte,⁸⁸⁶ die über bloße symbolische Gesten hinausgehe, reine Utopie.

Ende der sechziger bis Mitte der siebziger Jahre unterschieden die meisten Kunsthistoriker nicht zwischen *Performance* und *Participation*, vielleicht auch, weil bereits Cage erkannte, dass jede Aufführungssituation unweigerlich eine Beteiligung der Rezipienten mit sich brächte. So deutete Marlis Güterich den Performancekünstler, der in der heutigen Forschung von dem der Partizipationskünstler getrennt wird, in ihrem Aufsatz "Performance – Musik – Demonstration", als jemanden, der in Person, vor und *mit* dem kunstinteressierten Publikum eine Arbeit durchführt. Güterich wies den Unterschied zwischen amerikanischer und deutscher Performance folgendermaßen aus:

"Das generelle Interesse der amerikanischen Performance-Künstler ist die psychische personale Erfahrung und dabei die Frage nach Erfahrungsweisen […]. Dagegen legen die deutschen *Demonstrationen*, wie die von Beuys und Klaus Rinke, mehr Wert auf die Denkerfahrung des Durchgangsstadiums von Kunstbedingungen und konfrontieren sie mit dem Zustand der Welt des Menschen im Allgemeinen."⁸⁸⁹

Ende der siebziger Jahre schlussfolgerte Georg Jappe in seinem Artikel "Performance in Germany: An Introduction" jedoch: "There is no such thing as Performance in Germany […]. Outside the States, Happening and Fluxus – whose activities intersect and overlap – have nowhere achieved such publicity as in Germany. Most of it has been negative."890

Zeitgleich zu dieser Debatte einer amerikanischen oder europäischen Vormachtstellung in der zeitgenössischen Kunst, stellte Walther seine partizipativen Arbeiten im New Yorker MoMA aus. In einem unveröffentlichten Brief an seinen Freund Klaus Beck schrieb Walther – im Wissen um diese Debatte – kurz nach seiner Ausstellungseröffnung als Kommentar zu einem Zeitungsartikel:

"[…] Dabei ist lediglich bemerkenswert, dass es … prepared by Franz Erhard Walther, the Germanborn artist […] heißt. Also ich bin kein Deutscher, sondern – unausgesprochen bleibts – Amerikaner (in Deutschland geboren). Natürlich muss es heißen: …the German artist. Das ist bestimmt kein Versprecher. Ich hatte den Rezensenten meine Situation und Bedingungen erklärt. Du wirst entweder integriert oder bleibst draußen. Dennoch halte ich daran fest, dass die paar chauvinistischen Amerikaner auf dem Gebiet der Kunst letztlich kein Problem darstellen. Es liegt schließlich an den Künstlern, die Entwicklung zu bestimmen."891

An diesen Zeilen wird deutlich, dass Walther, der aus Deutschland in die USA auswanderte, weil er der Ansicht war, dass seine Kunst in der Heimat nicht genügend Anerkennung

278

fand, seine eigene Nationalität wichtig war. Er wollte nicht als Amerikaner angesehen werden, der in Deutschland geboren wurde. Trotz seines verbalen Angriffs auf die Amerikaner in diesem Brief, schließt Walther beschwichtigend, dass sich die Künstler (egal welcher Nationalität) durchsetzen würden. Ein paar Wochen später – nachdem Walther die ausgestellten Stücke des 1. Werksatzes über einige Wochen im MoMA mit Besuchern benutzt, deren Feedback gehört und auch seine New Yorker Künstlerfreunde und Kritiker dazu befragt hatte – wird seine Sprache im Brief an den deutschen Freund konkreter:

"Deutlich wird, dass meine Arbeit den anderen Artisten davongelaufen ist. Sie steht – ich möchte mich vorsichtig ausdrücken – neben den anderen Sachen außer Konkurrenz. Das fällt sogar den voreingenommenen Kunstprofis auf. Mit jedem Tag wird es deutlicher, zumal den Leuten allmählich zum Bewusstsein kommt, dass die Arbeiten nicht erst in den letzten Jahren entstanden sind. (Vielleicht gibt es bald wieder so etwas wie: "man muss wieder an Europa denken". Warten wir ab). Ich fühle mich hier ziemlich stark."892

Der Vergleich mit seinen amerikanischen Zeitgenossen fällt mit zunehmender Ausstellungsdauer für Walther zwar immer kritischer, aber auch immer selbstsicherer aus. Durch seinen kommerziellen – sich an die MoMA-Ausstellung anschließenden – Erfolg, sowohl in den USA als auch in Europa, wurde Walther in seinen Ansichten bestätigt. Es folgten, neben der bereits erwähnten ersten Publikation des 1. Werksatzes bei den Gebrüdern König, Einladungen zu Gruppen- und Einzelausstellungen in wichtigen Museen⁸⁹³ und schließlich der Ruf als Hochschulprofessor an die HfbK nach Hamburg,⁸⁹⁴ die seinen Amerika-Aufenthalt 1971 beendete.

Partizipative Ansätze in der Kunst der sechziger Jahre gab es, so kann zusammenfassend festgestellt werden, zeitgleich in Europa und Amerika. De Cage oder Beuys als
geistige Väter einer den Betrachter einbeziehenden Kunst herangezogen werden, ob partizipative Kunst von kinetischer Kunst oder von *Fluxus* abgeleitet wird, spielt dabei eine
untergeordnete Rolle. *Participation* ist ein seit den fünfziger Jahren aufkommendes, internationales Phänomen der zeitgenössischen Kunst. Die Positionierung Franz Erhard
Walthers als Protagonist dieser Kunst ist daher aus heutiger Sicht wenig erkenntnisreich,
wenn es um die Transferprozesse geht. Zwar gab es in den einzelnen Ländern spezifische

Rudolf Frieling: "Introduction", in: Ausst-Kat. San Francisco Museum of Modern Art (2008), S. 12 – 15, hier S. 12.

Blunck (2001), S. 97. Auch Eckhard Schneider spricht in der Einleitung zum Ausstellungskatalog von Franz Erhard Walther, Ausst.-Kat. Walther (1998), S. 5, vom "Werk als Utopie."

⁸⁸⁸ Vgl. Güterlich (1975), S. 130.

⁸⁸⁹ Ebd.

⁸⁹⁰ Jappe (1976), S. 59.

⁸⁹¹ Walther (1970).

⁸⁹² Walther (1970a).

Als wichtige Einzelausstellungen in der Folgezeit seien hier die von 1971 im Hessischen Landesmuseum, 1972 im Stedelijk Van Abbe Museum in Eindhoven und 1976 in der Kunsthalle Baden-Baden erwähnt. Zudem wurde Walther zu folgenden Gruppenausstellungen eingeladen (Auswahl): 1971, Experimenta, Frankfurter Kunstverein; 1972, documenta 5, Kassel; 1976, 20 Jahre Museum Haus Lange, Krefeld.

¹⁹⁷⁰ erhielt Walther eine Gastprofessur an der HfbK, ein Jahr darauf, in seinem 32. Lebensjahr, folgte eine ordentliche Professur, die er bis 2005 inne hatte.

Die Feststellung unterstützend, dass partizipatorische Kunst weder als genuin nationales oder spezifisch kontinentales Phänomen zu lesen ist, kann durch neuste Forschung untermauert werden, die die Internationalität partizipatorischer Kunst über Amerika und Europa hinaus sowohl für Südamerika als auch für Russland postuliert, vgl. Ausst-Kat. San Francisco Museum of Modern Art (2008).

Vgl. Boris Groys: "A Genealogy of Participatory Art", in: Ausst-Kat. San Francisco Museum of Modern Art (2008), S. 18 – 31.

Franz Erhard Walther

Schwerpunkte und sicher auch eine jeweils voneinander abweichende Akzeptanz beim Publikum, die in gewisser Weise die oben zitierte Euphorie Walthers in Bezug auf seine Arbeiten des 1. Werksatzes rechtfertigt, jedoch die Vormacht- oder Alleinstellung des Künstlers nicht nachvollziehen lässt.

Franz Erhard Walthers Entwicklung begann zunächst mit einer handwerklichen Ausbildung an der Offenbacher Werkkunstschule und führte ihn dann über die Kunsthochschule in Frankfurt an die Akademie nach Düsseldorf. Diese vielen Stationen verbunden mit dem Umstand, dass er zunächst handwerklich tätig war, können als Faktoren angesehen werden, die dazu beigetragen haben, dass Walther sich in seiner Werkkonzeption zunehmend von der Oberfläche löste und prozessuale Arbeiten zu gestalten begann. Damit einher ging eine Auseinandersetzung mit dem Material seiner Werke, die wiederum an Arbeiten des ZERO-Umfeldes angelehnt war, und gleichzeitig die Hinterfragung des gängigen Werkbegriffs. Es konnte gezeigt werden, welche Transferprozesse in diesem Zusammenhang zwischen Walther und seinen deutschen Zeitgenossen und, nach seinem Weggang in die USA, den amerikanischen Künstlern stattgefunden haben. Durch die Analyse der Konzeption des 1. Werksatzes, der in Deutschland entwickelt und in den USA fertiggestellt wurde, ließ sich zeigen, welche Veränderugen sich nach Walthers Übersiedlung nach New York in seinem Werk erkennen lassen. Das partizipative Moment, das mit einer allgemein im Umbruch befindlichen Werkvermittlung in den sechziger und siebziger Jahren einherging, wird von Walther in den späteren Arbeiten des 1. Werksatzes immer stärker in den Mittelpunkt gestellt.

5. Von der Transferforschung zur Global Art History

"Ein junger Künstler hatte die Kunstakademie gerade hinter sich. Er fragte seinen Lehrer, was er als nächstes tun solle. Geh nach New York, sagte der Lehrer, und nimm Dias von all deinen Werken mit zu allen Galerien und frage, ob sie deine Arbeiten ausstellen wollen.

Was der Künstler tat.

Er ging von Galerie zu Galerie mit seinen Dias.

Jeder Direktor nahm seine Dias, eins nach dem anderen, in die Hand, hielt jedes gegen das Licht, um es besser zu sehen, und blinzelte mit den Augen wenn er hindurchsah. 'Du bist ein zu provinzieller Künstler' sagten sie alle. 'Du bist nicht in der Hauptströmung.'

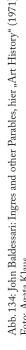
"Wir suchen Kunstgeschichte."

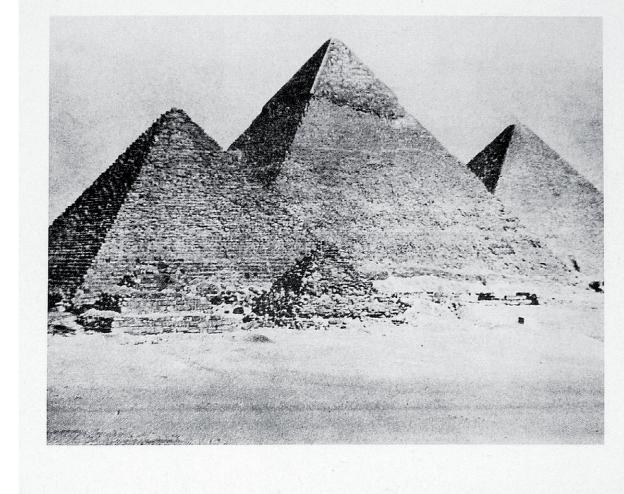
Er versuchte es. Er zog nach New York. Er malte ruhelos, schlief selten. Er ging zu Eröffnungen in Galerien und Museen, zu Atelierfesten und zu Künstlerbars. Er sprach mit jedem, der irgendwas mit Kunst zu tun hatte; er reiste und dachte und las beständig über Kunst.

Er brach zusammen.

Er nahm seine Dias ein zweites Mal mit in alle Galerien. ,Ah', sagten dieses Mal die Galeriedirektoren, 'endlich bist du geschichtlich.' Moral: Historisch falsch ausgesprochen klingt [wie] hysterisch."897

John Baldessari: "Art History", in: ders: Ingres and other Parables, London 1971, unpaginiert.





ext." Go to New York," the instructor replied, "and take slides of your work around to all te galleries and ask them if they will exhibit your work." Which the artist did, He went to gallery after gallery with his slides. Each director picked up his slides one

held each up to the light the better to see it, and squinted his eyes as he looked. "You're rovincial an artist," they all said. "You are not in the mainstream." "We're looking for

Int History.

He tried. He moved to New York. He painted tirelessly, seldom sleeping. He went to nuseum and gallery openings, studio parties, and artists' bars. He talked to every person naving anything to do with art; travelled and thought and read constantly about art. He

He took his slides around to galleries a second time, "Ah," the gallery directors said thi

HISTOIRE DE L'ART

s d'aristes. Il discuta avec qui que ce soit, qui air quoi que ce soit à faire avec l'art; il sgea, rélichit et lut constamment sur l'art. Il s'effondra. Il l'effondra l'Il l'effondra l'Il l'effondra l'Il l'entre set dispositives pour une deaxième tournée des galeries. « Ah » dirent eet les directeurs de galerie, « enfin vous êtes historique. »

KUNSTGESCHICHTE

Ein junger Künstler hatte die Kunstakademie gerade hinter sich, Er fragte seinen er, was er als nächstes tun solle. Geh nach New York, sagte der Lehrer, und nimm Dia-il deinen Werken mit zu allen Galerien und frage, ob sie deine Arbeiten ausstellen woll

Er ging von Galerie zu Galerie mit seinen Dias, Jeder Direktor nahm seine Dias, ein Er ging von Galerie zu Galerie mit seinen Das. Jeder Direktor nahm seine Das, eins in dem anderen, in die Hand, hielt isede segeme das Licht, um es bester zu sehen, und zeite mit den Augen wenn er hindurchash. »Du bist ein zu provinzieller Künstlere sagte lle. "Du bist nicht in der Haupstersteinung, « weit suchen Kunstgesschichte.« Er versuchte es. Er zog nach New York. Er mahr erubelos, schlief selten. Er ging zu finungen in Galerien und Museen, zu Atelierfesten und zu Künstlerbars. Er sprach mit m, der ingendetwas mit Kunst zu tun hatte; er eiste und dachte und be beständig über m, der ingendetwas mit Kunst zu tun hatte; er eiste und dachte und be beständig über

to protect gasammen. Er nahm seine Dias ein zweites Mal mit in alle Galerien. »Ah,« sagten dieses Mal die iedirektoren, »endlich bist du geschichtlich.«

Moral: Historisch falsch ausgesprochen klingt wie hysterisch.

ARTE STORICA

Cominció subito a darsi da fare, e si trasferi a New York. Dipingeva im ramiente doministri frequentata musei e inaugurazioni di gallerie, studio-parties e caffe di isiati partò con ogni persona che avesse qualcosa a che fare con l'arte; viaggiò e pensò e lesse mpre sotto il segno dell'arte. Alla fine croliò.

Il giovane artista portò le diapositive per tutte le gallerie una seconda volta. « Ah.) » clamarono questa volta i galleristi « ora si che lei è storicamente valido! »,

Von der Transferforschung zur Global Art History

John Baldessari veröffentlichte 1971 sein erstes Künstlerbuch Ingres and other Parables in Form eines Wandkalenders (Abb. 134). Klappt man diesen Kalender auf, ist auf dem oberen Teil die Aufnahme eines bestimmten Gegenstandes oder Ortes abgedruckt und im unteren Teil eine dazugehörige Parabel. Unter der Aufnahme der Pyramiden von Gizeh findet sich der oben abgedruckte Text mit der Überschrift "Art History", übersetzt in vier Sprachen.898

Was Baldessari in seinem Text beschreibt, ist ein Lebensabschnitt, der sich so oder ähnlich bei vielen jungen Künstlern seiner Generation zugetragen haben könnte, aber mit verblüffender Präzision auf die Lebenslinien von Darboven, Haacke und Walther zutrifft. Sowohl US-Amerikaner als auch viele Europäer zogen im Anschluss an ihre Ausbildung an der Kunsthochschule nach New York. Neben den hier untersuchten Deutschen waren es zum Beispiel auch Nam Junk Paik, Walther de Maria oder Le Monte Young, die ihr Glück im New York der sechziger Jahre versuchten. Sie alle hatten die Hoffnung, dort zum erfolgreichen Künstler aufzusteigen und von ihrer Kunst leben zu können. Es war eine gängige Annahme, dass Akzeptanz für zeitgenössische Kunst einzig in New York zu finden sei. Diese Hoffnung erfüllte sich zwar nicht bei allen Künstlern, für die drei Protagonisten dieser Untersuchung bestätigte sie sich jedoch durchaus.

Gemäß Baldessaris Ausführungen, war der Weg zum Durchbruch nicht einfach, und es bedurfte eines starken Durchhaltevermögens, um die erhoffte Anerkennung zu erhalten. Auch die drei Deutschen waren anfänglich mit viel Ablehnung konfrontiert. Am Ende, so die glückliche Wendung in Baldessaris (Kunst-)Geschichte, wird die Mühe belohnt, und der Künstler stellt endlich in einer New Yorker Galerie aus. Was dieser Schritt wiederum für die berufliche Zukunft als freischaffender Künstler bedeutete, ist in Wirklichkeit nicht immer so eindeutig, wie es Baldessari in seiner Parabel schildert. Er setzt eine Einzelausstellung in einer New Yorker Kunstinstitution gleich mit dem Beginn einer erfolgreichen Künstlerkarriere, was nicht immer stimmte. Für Darboven, Haacke und Walther, die nach ihrem Aufenthalt in den USA nach Deutschland heimkehrten, war eine Ausstellung in New York allerdings die Eintrittskarte für zahlreiche Museen in Europa.

Baldessari formulierte diese Parabel bereits 1971 und zeichnete, retrospektiv betrachtet, ein stereotypes aber oft zutreffendes Bild einer künstlerischen Karriere in den sechziger und siebziger Jahren. Was Baldessari darin ausließ, ist die Bedeutung der vielfältigen Transferprozesse, die wirksam werden mussten, bis es zu der dargestellten Anerkennung kam. Denn in den seltensten Fällen verlagerten junge Künstler ihren Lebensmittelpunkt in

Vgl. zu dieser Arbeit von Baldessari die Dissertation von Ingo Maeker: John Baldessaris Arbeiten aus den sechziger und siebziger Jahren als Modell einer kritischen Selbstbefragung der Kunst. Eine Untersuchung der Rolle der Conceptual Art für den Paradigmenwechsel zur Postmoderne. Freiburg 2006. www.freidok.uni-freiburg.de/volltexte /6354/pdf/IngoMaerker_Dissertation_Baldessari.pdf (Zugriff am 20. November 2014). Hier besonders das Kapitel "Ingres and other Parables (1971)", S. 158 - 180, in dem Maeker diese Serie als Statement Baldessaris zum Betriebssystem Kunst liest.

285

eine Stadt wie New York, um dann in ihrem Atelier zu sitzen und ohne Kontakt zur Außenwelt alleine an ihren Werken zu arbeiten, wie es beispielsweise in vielen Publikationen zu Hanne Darboven beschrieben wird und in dieser Untersuchung widerlegt werden konnte. Erst durch die dargestellten Transferprozesse, die durch ein intaktes Netzwerk an Kontakten in der New Yorker Kunstszene, Beziehungen zu einheimischen Künstlern und vermittelnde Unterstützung von ausländischen Sammlern oder Kuratoren möglich waren, erhielt das künstlerische Werk die Aufmerksamkeit, die es für einen internationalen Durchbruch brauchte.

Es gibt einen Zeitraum von zwei Jahren, in dem Hanne Darboven, Hans Haacke und Franz Erhard Walther gleichzeitig in New York waren – 1967 und 1968. Während dieser Zeit hatten die drei Künstler jedoch keinen Kontakt untereinander, erst viel später lernten sie sich kennen. Die Netzwerke, denen sie angehörten, und die Künstlerfreunde, die sie in New York trafen, waren teilweise sogar identisch, und doch fand das naheliegende Szenario nicht statt: junge deutsche Hochschulabsolventen vernetzten sich nicht miteinander. Stattdessen baute jeder für sich ein individuelles Netzwerk auf. Hierbei waren die deutschen ZERO-Mitglieder von besonderer Wichtigkeit.

Mack, Piene und Uecker, das zeigt vor allem das aktuelle Forschungsprojekt des Guggenheim Museums New York, der ZERO Foundation Düsseldorf und des Stedelijk Museums Amsterdam, und zahlreiche ZERO-assoziierte Künstlerkollegen bauten ein internationales Netzwerk auf, das von "1957 bis 1967 die Keimzelle kritischer und experimenteller Kunst war."899 Es spannte sich sowohl über Europa als auch über Nordamerika. Von diesen internationalen Beziehungen konnten Darboven, Haacke und Walther während ihrer Anfänge in New York profitieren, und sie knüpften über diese Verbindungen Kontakte in der New Yorker Kunstszene. Noch vor der *Conceptual Art* kann also die ZERO-Bewegung als "transnationales Netzwerk" 900 angesehen werden, das sich zwar in ihren Anfängen um die drei Düsseldorfer entwickelte, aber schnell eine Eigendynamik entfaltete, die außerhalb der "konventionellen kunsthistorischen Narrative des Nationalen oder Biographischen" liegt.901 Zudem ebneten die ZERO-Künstler durch ihre eigenen Erfolge auf dem New Yorker Kunstmarkt den Weg für weitere junge deutsche Künstler. Darbovens frühe Perforationen, Haackes kinetische Arbeiten und Walthers "Aktionen" haben vielfältige Anknüpfungspunkte an die "ZERO Haltung"902, die in der vorliegenden

Untersuchung als Grundlage konzeptueller Werkideen erkannt wurde, aber in ihrem gesamten Umfang ein Forschungsdesidarat darstellt.

1967 und 1968 sind gleichzeitig auch die Kernjahre in Lucy Lippards Buch Six Years: The dematerialization of the art object from 1966 to 1972, in dem die Autorin und Künstlerin in der Genauigkeit und Akribie einer Zeitgenossin die Entstehung und Entwicklung der Conceptual Art in Amerika, Europa und Asien nachzeichnet.903 Lippard lebte damals selbst in New York, und hier ist auch der Schwerpunkt der allgemeinen Entwicklung der Conceptual Art und damit auch ihrer Publikation zu verorten. Darboven, Haacke und Walther waren zu eben jener Zeit an dem Ort, der maßgeblich die Entfaltung der Conceptual Art prägte. Versteht man – so wie Lippard – die Conceptual Art als Avantgarde-Bewegung nach Duchamp, die die Idee des Künstlers noch vor eine "konkrete Verwirklichung in objektgebundener Formation"904 stellt, dann ist New York ein wichtiger Knotenpunkt in einer solchen Narration. Die vorliegende Untersuchung zeigt, dass sich konzeptuelle Ideen nicht nur und auch nicht hauptsächlich im New Yorker Umfeld entwickelt haben. In verschiedenen Teilen der Welt lassen sich weitere Knotenpunkte dieser Bewegung nachweisen. In Deutschland war dies hauptsächlich das Umfeld der Düsseldorfer Kunstakademie. Sowohl Hanne Darboven als auch Hans Haacke und Franz Erhard Walther, bei denen zwar ein - im weiten Spektrum der Conceptual Art - vergleichbar kleiner, aber maximal ausdifferenzierter Teil konzeptueller Werkideen nachweisbar ist, haben Vieles davon bereits vor ihrer Reise nach New York verwirklicht. Die vielfältigen Transferprozesse trugen kurz vor, während und im Anschluss an die New Yorker Zeit der drei Künstler zur Ausprägung weiterer konzeptueller Werkideen und gleichzeitig zur Entwicklung der Conceptual Art bei.

Die dargelegten Transferprozesse sind aufgrund des Untersuchungszeitraums und des Alters der drei Künstler allesamt im Frühwerk zu verorten. Dieser Umstand ist keinesfalls zufällig, denn, so wurde am Anfang der Untersuchung bereits erörtert, das Frühwerk ist aus vielerlei Hinsicht ein besonders geeigneter Zeitpunkt für mögliche Transfers. Die Analyse künstlerischer Transferprozesse in einzelnen Œuvres kann folglich als Instrument zur Erforschung der Entwicklung von künstlerischen Strömungen oder Bewegungen dienen.

So unterschiedlich die drei Künstler also gearbeitet haben – Darboven als akribische "Schreiberin", Haacke als politischer "Aktivist" und Walther als den Betrachtereinbeziehender "Hand-Werker" – so eint sie doch der Umstand, dass ihr Lebensabschnitt in New York als der Durchbruch ihrer künstlerischen Karriere und – historisch gesehen – als der Beginn einer Kunstströmung anzusehen ist, die in diesen und vielen weiteren Facetten noch in der heutigen Kunst gegenwärtig ist. Die vorliegende Untersuchung zeigt deutlich, dass sich für die Kunstgeschichte eine neue Lesart der *Conceptual Art* ergibt: New York

⁸⁹⁹ Vgl. Ausst.-Kat. Martin-Gropius-Bau Berlin / Stedelijk Museum Amsterdam (2015), S. 15.

⁹⁰⁰ Ebd., S. 187.

Ebd., S. 15; vgl. auch den Artikel "Geografie der Zusammenarbeit" von Valerie L. Hillings,in: Ausst.-Kat. Museum Kunst Palast Düsseldorf (2006), S. 76 – 85, hier S. 85: "In einer durch die Gründung der Vereinten Nationen und die Expansion der Massenmedien gekennzeichneten Zeit spiegelten länderübergreifende Bewegungen wie ZERO und GRAV einen neuen, globalen Kunst- und Künstlerbegriff und kartierten eine Geografie der Zusammenarbeit, die ein unbestreitbares und bleibendes kunstgeschichtliches Erbe ist." Alexander Alberro stellt die These auf, dass die *Conceptual Art* die erste Kunstströmung gewesen sei, die kein geografisches Zentrum gehabt habe, vgl. Alberro (2003), S. 287.

Vgl. Ausst.-Kat. Martin-Gropius-Bau Berlin / Stedelijk Museum Amsterdam (2015), S. 17.

⁹⁰³ Lippard (1997). 904 Honnef (1971), S. 7.

war in vielerlei Hinsicht der Nukleus konzeptueller Werkideen, aber durch die genaue Betrachtung des Werks nicht-amerikanischer Künstler, wie in diesem Fall der drei Deutschen, lässt sich darlegen, dass die Conceptual Art keine genuin amerikanische Strömung darstellt, die aus den USA in den Rest der Welt 'überschwappte'. Vielmehr wird im Sinne der Histoire croisée als vergleichende Geschichtswissenschaft und Transferforschung in diesem Falle eine multiperspektivische Geschichtsschreibung vorgeschlagen. Die vielfältigen Transferprozesse, die in dieser Untersuchung aufgezeigt werden konnten, charakterisieren einen Wandel in der Kunst, der nicht auf eine geografische Region zu reduzieren ist, wie es in der Vergangenheit oft der Fall war. Darboven, Haacke und Walther kamen nicht nur mit konzeptuellen Werkideen ,im Gepäck' nach New York, sie hinterließen bei den New Yorker-Künstlerkollegen auch Spuren ihrer eigenen Werkkonzeptionen. Durch die Betrachtung dieser "Import- und Exportmechanismen"905, wie es Michel Espagne formulierte, oder des von Uwe Fleckner so bezeichneten "aktiven Dialogs"906, wurde verdeutlicht, dass in der Konjunktur von Globalisierungsprozessen, wie sie seit dem Ende des Zweiten Weltkriegs durch zum Beispiel verbesserte Kommunikationswege und Reisemöglichkeiten einsetzten, eine Synchronizität und gleichzeitig eine Hybridisierung in der Entwicklung von künstlerischen Strömungen zu beobachten ist.

In der Kunst des 20. und vor allem des 21. Jahrhunderts führten ebendiese Transferprozesse zu einer "Transkulturalität" ⁹⁰⁷, die in ihrer Komplexität eine neuartige Historiographie benötigt. In Zeiten digitaler Vernetzung zum Beispiel werden Transferprozesse eine weitaus wichtigere Rolle spielen. Diese gilt es in Zukunft auszumachen, etwa um die Weltkarte der Kunstgeschichte in der Manier von Aby Warburg auszuweiten.

Die *Global Art History* befasst sich mit eben diesem sich verändernden Zeitalter und der methodologischen und programmatischen Ausarbeitung von Konzepten für eine Kunstgeschichte, die sowohl die alten Expansions- und Austauschformen als auch die jüngeren und neuesten Formen der soziokulturellen Verflechtung fassen kann.⁹⁰⁸ Sie sucht nach "Beziehungen, Zuordnungen, Sichtweisen und Perspektiven, die durch die transkulturelle Mobilität der Menschen entstanden sind."⁹⁰⁹ Wichtig ist jedoch nicht nur die geografische

288

Dezentralisierung und Vielfalt der Kunstproduktion⁹¹⁰, sondern auch die Gleichzeitigkeit von bestimmten Entwicklungen, die durch Globalisierungsprozesse befördert werden. Genealogien werden im Sinne dieser multiperspektivischen Kunstgeschichtsschreibung aufgebrochen, weshalb die Erforschung von Transferprozessen in diesen Forschungszusammenhang Eingang finden muss.

289

⁹⁰⁵ Espagne (2000), S. 42.

⁹⁰⁶ Fleckner (2000), S. 11.

Wolfgang Schmale: "Eine transkulturelle Geschichte Europas – migrationsgeschichtliche Perspektiven", auf der Homepage von Europäische Geschichte Online: http://ieg-ego.eu/de/threads/theorien-und-methoden/transkul turelle-geschichte/wolfgang-schmale-eine-transkulturelle-geschichte-europas-migrationsgeschichtliche-pers pektiven (Zugriff am 18. Oktober 2014): "Mit der Institutionalisierung europäischer Interaktion seit 1948 (Europarat), stellt sich die Frage, ob wir es mit einer neuen Form von Transkulturalität zu tun haben oder mit einer europäisch-regionalen Variante von Globalisierung." Im Februar 2015 fand in Berlin die Konferenz Situating Global Art statt, die ebendiese Entwicklung thematisierte. Im Ankündigungstext stand: "Transcending these dichotomies, the term global art has been established to call attention to poly-centered, plural, and transnational art worlds under postcolonial conditions." http://situating-global-art.org/ (Zugriff am 12. Februar 2015).

⁹⁰⁸ Vgl. James Elkins, wie Anm. 61.

Monica Juneja im Interview mit Mareike Bracht und Caroline Marié vom 27. September 2010 "Die 'Global Art History' hinterfragt den Kanon", unter: http://www.artefakt-sz.net/kunsthistoriker-im-gespraech/die-global-art-history-hinterfragt-den-kanon (Zugriff am 8. Dezember 2015).

⁹¹⁰ Ebd.: "Metropolen sind nicht mehr nur Berlin, New York etc., sondern auch Shanghai, Mumbai, Seoul etc.: Diese Pluralisierung fließt wiederum in die Theorie ein – das wird allerdings mindestens noch eine Generation von Wissenschaftlern beschäftigen."

I. Appendix

Nr. 1 - Hanne Darboven - Artists on their Art

I built up something by having disturbed something: destruction becomes construction.

Action interrupts contemplation, as the means of accepting something among many given alternatives, for accepting nothing becomes chaos.

A system became necessary: how else could I in a concentrated way find something of interest which lends itself to continuation? My systems are numerical concepts, which work in terms of progressions and/or reductions akin to musical themes with variation.

In my work I try to expand and contract as far as possible between limits known and unknown. Generally, I couldn't talk about limits I know.

I only can say at times I feel closer to them, particularly while doing or after having done some conceptual series. But it does not really matter weather I come closer or not to the limits, either known or unknown. The meaningful experience for me is the exploration of the negative or positive avenues. In a sense – for me – the negative is the proof of the existence of the positive, and vice versa.

Then, time and timing constitutes its own impact. – Today I could not restructure beginnings. For these depend on work previously done.

The most simple means for setting down my ideas and conceptions, numbers and words, are paper and pencil.

I like the least pretentious and most humble means, for my ideas depend on themselves and not upon material; it is the very nature of ideas to be non-materialistic.

Many variations exist in my work. There is consistent flexibility and changeability, evidencing the relentless flux of events.

In this moment I know about what I did. What I am doing, what will happen further, I shall see.

Hamburg, February 1968 In: Darboven (1968a).

Nr. 2 - Hans Haacke - Untitled Statement 1967

The concept of 'systems' is widely used in the natural and social sciences and especially in various complex technologies. Possibly it was Jack Burnham, an artist and writer, who first suggested the term (not to be confused with 'systematic') for the visual arts. By its use, he was trying to distinguish certain three-dimensional situations which, misleadingly, have been labelled as 'sculpture'.

A system is most generally defined as a grouping of elements subject to a common plan and purpose. These elements or components interact so as to arrive at a joint goal. To separate the elements would be to destroy the system. Outside the context of the whole, the elements serve no function. Naturally these prerequisites are also true of every good painting, sculpture, building or similarly complex but static visual entity. The original use of the term in the natural sciences is valuable for understanding the behaviours of physically interdependent processes. It explained phenomena of constant change, recycling and equilibrium. Therefore, I believe there are sound reasons for reserving the term 'system' for certain non-static 'sculptures', since only in this category does a transfer of energy, material or information occur.

Painters, and sculptors of static works, are anxious to prevent their works from being influenced by time and environmental conditions. Patina is not looked for as a record of the bronzes' response to atmospheric exposure nor is the darkening and crackle of paintings desirable in order to demonstrate their reaction to environmental conditions. Although physical changes take place, the intention of these artists is to make something that alters as little as possible. Equally, the viewer hopes to see the work as it appeared immediately after its execution.

Works, however, have been produced with the explicit intention of having their components physically communicate with each other and the whole communicate physically with the environment. It is this type of work which cannot be classified as 'sculpture', whereas it can be described appropriately as a 'system'.

The physical self-sufficiency of such a system has a decisive effect on the viewer's relationship to the work, due to its hitherto unknown independence from his mental involvement. His role might be reduced to being the source of physical energy in works conceived for viewer participation. In these, his actions-pulling, pushing, turning, etc. – are part of the programme. Or his mere presence might be sufficient. However, there are systems which function properly even when the viewer is not present at all, i.e., their programme operates absolutely independently of any contribution on the part of the viewer.

Appendix Appendix

Whether the viewer's physical participation is required or not, the system's programme is not affected by his knowledge, past experience, the mechanics of perceptual psychology, his emotions or degree of involvement. In the past, a sculpture or painting had meaning only at the grace of the viewer. His projections into a piece of marble or a canvas with particular configurations provided the programme and made them significant. Without his emotional and intellectual reactions, the material remained nothing but stone and fabric. The system's programme, on the other hand, is absolutely independent of the viewer's mental participation. It remains autonomous - aloof from the viewer. As a tree's programme is not touched by the emotions of lovers in its shadow, so the system's programme is untouched by the viewer's feelings and thoughts. The viewer becomes a witness rather than a resounding instrument striving for empathy.

Naturally, also a system releases a gulf of subjective projections in the viewer. These projections, however, can be measured relative to the system's actual programme. Compared to traditional sculpture, it has become a partner of the viewer rather than being subjected to his whims. A system is not imagined; it is real.

294

Previously unpublished, 1967.
In: Grasskamp / Nesbit / Bird (2004), S. 102 – 103.

Nr. 3 - Hans Haacke - Niemandsland

Der quadratische oder der rechteckig lange unter dem Straßenniveau liegende Hof im Baukomplex des Ministeriums für Bildung und Wissenschaft und des Ministeriums für Justiz der Bundesrepublik in Bonn-Bad Godesberg ist völlig auszubetonieren. Darauf wird eine Kreisfläche von ca. 25 m Durchmesser markiert.

Auf dem so abgegrenzten Areal soll mit einem Förderband in die Mitte solange Erde aufgehäuft werden, bis sie natürlich nach den Seiten abrutschend die gesamte Kreisfläche bedeckt. Die Höhe des Hügels wird durch die Erdmenge bestimmt, welche erforderlich ist, um die markierte Zone in der beschriebenen Weise zu füllen.

Nach seiner Vollendung bleibt der Erdhügel sich selber überlassen. Es ist zu erwarten, daß Erosion ihn verändert, daß Flugsamen und im Erdreich mitgeführter Samen aufgehen und gelegentlich wilde Vegetation den Hügel bedeck. Das Areal darf in keiner Weise im Auftrag oder auf Anregung des Anrainers hin kultiviert oder gesäubert werden. Der natürliche Prozeß soll ungehindert seinen Lauf nehmen.

Wenn die Erdaufschüttung beendet ist, wird dem markierten Territorium der Status einer völkerrechtlich unabhängigen Enklave verliehen, in der kein Staat Hoheitsrecht besitzt und die Gesetzte keines Staates gelten.

Die Bundesrepublik schließt mit mir einen völkerrechtlich bindenden Vertrag unbegrenzter Dauer, in dem sie auf sämtliche Rechte in und an diesem Territorium verzichtet, in dem sie sich verpflichtet, jedermann Zugang zur Enklave zu gewähren und weder direkt noch indirekt auf Ergebnisse und Entwicklungen im Niemandsland Einfluß zu nehmen. Ich versichere ebenfalls in diesem Vertrag, mich jeglichen Eingriffs in das Geschehen im markierten Territorium zu enthalten.

295

In: Ausst.-Kat. Haacke (2006), S. 282f.

Nr. 4 - Hans Haacke - Art Workers Coalition, Open Hearings

In 1947 the Museum of Modern Art agreed to sell all "classical" works to the Metropolitan Museum and concentrate on those that were "still significant in the modern movement". 26 works were sold at the time. The proceeds were "to be used for the purchase of more 'modern' works." The Board of Trustees reversed this enlightened policy in 1953 and decided to establish a permanent collection of "masterworks", a species of works that is impossible to define. We are witnessing the consequences of this decision today, a decision worthy of a stamp collector's mind. The Museum of Modern Art has become an art-historical mausoleum. Most of the space is taken by classical works and the majority of special exhibitions are historical exhibitions. The "masterwork" approach has resulted in timidity, conservatism, arrogance and a systematic mythelogyzation of modern art. Consequently at the rare occasions, when contemporary works are shown, these works receive more attention, prestige and ensueing commercial value than they would have accumulated and deserved, if large contemporary exhibitions were being held continuously. Certain galleries and collectors naturally have an interest in influencing the choice of works, since such rare chances for exposure can yield sizable profits.

If the Museum of Modern Art and for that matter all museums concerned with the art of this century were seriously committed to their stated objectives, they would have to do a lot of soulsearching, and an adjustment of the traditional list of priorities. This would lead to a type of museum that has little resemblance to what we know today. Artists would participate in the decision making process and be represented on the Board of Trustees. And such an institution could certainly not fulfil its job in a high-rise structure in Midtown-Manhattan, a plan the Modern is considering at present. The very idea of a skyscraper for art shows how much museum officials have lost touch with the present. A radical decentralisation, a dispersal of the Museum's activities into all areas of the city and the establishment of numerous autonomous branches might be the only viable approach for the future. It is necessary to introduce a highly flexible system, able to adjust to the changing needs and not another plan for further petrification and the greater glory of the Museum's priesthood. Such a decentralisation would liberate the arts from their fashionable Midtown ghetto and would open them to the communities. A relocation in cheaper neighbourhoods would also contribute to decorating the temple. As soon as Museum officials are willing to work in the various loft-district of the city a lot of financial problems are solved.

Following the policy of 1947 the Museum of Modern Art could sell all its "classical" to the great museums for the history of art in the country. This would provide space, a considerable

amount of money and an unfamiliar urge to look out for contemporary work. There is no reason to hang on to a precious painting on 53rd Street, if it could equally be shown on Fifth Avenue and 52nd Street. On its way uptown it would have made a couple of 100 000 dollars. The money is required to fulfil the needs of the artists and the communities today and in the future. A modern museum with all its resources and political influences has the responsibility to morally and financially encourage the work of living artists, without my claim to grant a dubious step of approval. This entails an extensive program of sponsorship of artists, irrespective of gallery connections, as well as the additional recruitment of government and business sponsorship. Hopefully this will relieve the artist from thinking in terms of saleability of his works in the profit-interested art market.

Modern Museums should be places that make things possible, not impossible.

Hans Haacke, April 10th, 1969 *In: Art Workers Coalition* (1969), S. 51 – 52.

296

II. Quellen- und Literaturverzeichnis

Das vorliegende Literaturverzeichnis ist in drei Teile gegliedert. Zunächst werden die von der Verfasserin erhobenen Quellen dargelegt. Hierbei handelt es sich meist um von der Verfasserin geführte Interviews und Archivfunde. In Anschluss folgt eine Auflistung der verwendeten Ausstellungskataloge jeweils zu Darboven, Haacke und Walther, um einen besseren Überblick über die in der vorliegenden Arbeit analysierten Ausstellungen zu liefern. Zum Schluss wird die übrige Literatur alphabetisch angeführt. Internetquellen werden unter der Literatur mitgelistet.

Quellen

Andre (2011)

Carl Andre: Schriftliches Interview mit der Verfasserin vom 6. Januar 2011. Archiv der Verfasserin.

Bois / Walther (1970)

Yves-Alain Bois und Franz Erhard Walther: Unveröffentlichter Briefwechsel zwischen 13. April 1970 und 17. Mai 1970, in der Franz Erhard Walther Foundation, Fulda.

Darboven (1966 - 2009)

Hanne Darboven: Unveröffentlichte Taschenkalender der Jahre 1966 bis 2009, in der Hanne Darboven Stiftung, Hamburg.

Darboven (1968)

Hanne Darboven: Unveröffentlichter Brief an Kasper König vom 29. Juli 1968, Go20, VIII 115A 0003, im ZADIK Archiv, Köln.

De Maria (1969)

Walther De Maria: Unveröffentlichter Brief an Franz Erhard Walther vom 17. Juli 1969. Franz Erhard Walther Foundation, Fulda.

Fischer (2012)

Dorothee Fischer: E-Mail vom 21. August 2012. Archiv der Verfasserin.

Friedrich (2013)

Heiner Friedrich: Persönliches Interview mit der Verfasserin vom 17. April 2013. Archiv der Verfasserin.

Grimm (1966)

Willem Grimm: Unveröffentlichtem Brief von Willem Grimm an Hanne Darboven vom 11. März 1966, im Nachlass der Künstlerin verwaltet durch die Hanne Darboven Stiftung, Hamburg.

Haacke (2014)

Hans Haacke: E-Mail vom 14. August 2014. Archiv der Verfasserin.

Haacke (2014a)

Hans Haacke: E-Mail vom 28. September 2014. Archiv der Verfasserin.

Haacke (2013)

Hans Haacke: Persönliches Interview mit der Verfasserin vom 12. April 2013. Archiv der Verfasserin.

Haacke (2010)

Hans Haacke: Persönliches Interview mit der Verfasserin vom 30. November 2010. Archiv der Verfasserin.

Haacke (2009)

Hans Haacke: Persönliches Interview mit der Verfasserin vom 27. Oktober 2009. Archiv der Verfasserin.

Haacke (1967)

Hans Haacke: Unveröffentlichter Brief von Hans Haacke an Alfred Schmela vom 12. März 1967, Alfred Schmela Gallery Records. Series I. Correspondence, 1951-2006, Box 3, folder 29 (Hans Haacke), im Getty Research Institute, Los Angeles.

Haacke (1966)

Hans Haacke: Unveröffentlichter Brief von Hans Haacke an Alfred Schmela vom 23. Mai 1966, Alfred Schmela Gallery Records. Series I. Correspondence, 1951-2006, Box 3, folder 29 (Hans Haacke), im Getty Research Institute, Los Angeles.

Haacke (1965)

Hans Haacke: Unveröffentlichter Brief von Hans Haacke an Heinz Mack vom 24. Mai 1965, Vorlass von Heinz Mack in der ZERO-Foundation, Düsseldorf.

Mavignier (2011)

Almir Mavignier: Schriftliches Interview mit der Verfasserin vom 30. März 2011. Archiv der Verfasserin.

Mavignier (1963)

Almir Mavignier: Unveröffentlichter Brief von Almir Mavignier an Heinz Mack vom 23. April 1963, Vorlass von Heinz Mack in der ZERO-Foundation, Düsseldorf.

McShine, Kynaston Information Exhibition Research

Kynaston McShine Information Exhibition Research, II.5. The Museum of Modern Art Archives, New York.

Pfisterer (1971)

Verena Pfisterer: Unveröffentlichten Manuskript "Zu F.E. Walther und seinem antikulturellen Umfeld", ausgestellt zum Anlass der Ausstellung Happy Birthday Franz!, Galerie Jocelyn Wolff, London, 5. Juli bis 2. August 2014.

Schulze-Vellinghausen (1963)

Albert Schulze-Vellinghausen: Unveröffentlichte Korrespondenz von Albert Schulze-Vellinghausen mit Hans Haacke, Goo4 Albert Schulze-Vellinghausen; V Künstlerkorrespondenz Hans Haacke, im ZADIK Archiv, Köln.

Walther (2015)

Franz Erhard Walther: Persönliches Interview mit der Verfasserin vom 16. März 2015. Archiv der Verfasserin.

Walther (2015a)

Franz Erhard Walther: Brief an die Verfasserin vom 13. April 2015. Archiv der Verfasserin.

Walther (2010)

Franz Erhard Walther: Persönliches Interview mit der Verfasserin vom 15. September 2010. Archiv der Verfasserin.

Walther (1969)

Franz Erhard Walther: Unveröffentlichter Brief an Walter De Maria vom 29. August 1969. Franz Erhard Walther Foundation, Fulda.

Walther (1970)

Franz Erhard Walther: Unveröffentlichter Brief an Klaus Beck vom 3. Januar 1970. Franz Erhard Walther Foundation, Fulda.

Walther (1970a)

Franz Erhard Walther: Unveröffentlichter Brief an Klaus Beck vom 29. Januar 1970. Franz Erhard Walther Foundation, Fulda.

Walther (1970b)

Franz Erhard Walther: Unveröffentlichter Brief an Yves Alain Bois vom 17. Mai 1970. Franz Erhard Walther Foundation, Fulda.

Literatur

Ausstellungskataloge Darboven

Ausst.-Kat. Darboven (2015)

Hanne Darboven: Aufklärung – Zeitgeschichten. Eine Retrospektive. Ausst.-Kat. Haus der Kunst, München / Bundeskunsthalle, Bonn, 18. September 2015 bis 14. Januar 2016. München 2015.

Ausst.-Kat. Darboven (2004)

Hanne Darboven: Ein Jahrhundert ABC. Ausst.-Kat. Kestnergesellschaft, Hannover / Sammlung Falckenberg, Hamburg, 29. März bis 24. Juni 2004. Hannover 2004.

Ausst.-Kat. Darboven (1999 / 2000)

Hanne Darboven: Das Frühwerk. Ausst.-Kat. Hamburger Kunsthalle. 29. Oktober 1999 bis 13. Februar 2000. Hamburg 1999 / 2000.

Ausst.-Kat. Darboven (1999)

Hanne Darboven: Works 1969 / 1972 / 1982. Ausst.-Kat. Busch-Reisinger Museum, 4. September bis 7. November 1999. Harvard 1999.

Ausst.-Kat. Darboven (1999a)

Hanne Darboven: Menschen und Landschaften. Ausst.-Kat. Halle für neue Kunst Schaffhausen, 2. Mai bis 31. Oktober 1999. Hamburg 1999.

Ausst.-Kat. Darboven (1997)

Hanne Darboven: Kinder dieser Welt. Ausst.-Kat. Staatsgalerie Stuttgart, 12. Juli bis 28. September 1997. Ostfildern 1997.

Ausst.-Kat. Darboven (1991)

Hanne Darboven: Die geflügelte Erde. Requiem. Ausst.-Kat. Deichtorhallen Hamburg, 22. Oktober bis 24. November 1991. Ostfildern 1991.

Ausst.-Kat. Darboven (1982)

Hanne Darboven: Biennale Venedig 1982. Ausst.-Kat. Biennale Venedig 1982, Pavillon der Bundesrepublik Deutschland. Stuttgart 1982.

Ausst.-Kat. Darboven (1979)

Hanne Darboven: Bismarckzeit. Ausst.-Kat. Rheinisches Landesmuseum Bonn. 19. April bis 3. Juni 1979. Bonn 1979.

Ausst.-Kat. Darboven (1979a)

Dokumentation 4. Hanne Darboven. Ausst.-Kat. Halle für internationale Kunst Zürich, 14. August bis 24. September 1979. Zürich 1979.

Ausst.-Kat. Darboven (1974)

Hanne Darboven: Ein Monat, Ein Jahr, Ein Jahrhundert. Arbeiten von 1968 bis 1974. Ausst.-Kat. Kunstmuseum Basel, 9. November bis 29. Dezember 1974. Basel 1974.

Ausst.-Kat. Darboven (1971)

Hanne Darboven. Ausst.-Kat. Westfälischer Kunstverein Münster, 16. Oktober bis 14. November 1971. Münster 1971.

Ausst.-Kat. Darboven (1969)

Hanne Darboven. Ausst.-Kat. Städtisches Museum Mönchengladbach, 25. Februar bis 7. April 1969. Mönchengladbach 1969.

Ausstellungskataloge Haacke

Ausst.-Kat. Haacke (2011)

Hans Haacke 1967. Ausst.-Kat. Massachusetts Institute of Technology, 21. Oktober bis 31. Dezember 2011. Massachusetts 2011.

Ausst.-Kat. Haacke (2006)

Hans Haacke: Wirklich. Werke 1959-2006. Ausst.-Kat. Deichtorhallen Hamburg, 17. November 2006 bis 4. Februar 2007 und Akademie der Künste Berlin, 18. November 2006 bis 14. Januar 2007. Berlin 2006.

Ausst.-Kat. Haacke (1995)

Hans Haacke: Obra Social. Ausst.-Kat. La Fondatió Antoni Tàpies Barcelona. 21. Juni bis 3. September 1995. Barcelona 1995.

Ausst.-Kat. Haacke (1986)

Hans Haacke: Unfinished Business. Ausst.-Kat. New Museum of Contemporary Art und Massachusetts Institute of Technology, 12. Dezember 1986 bis 15. Februar 1987. New York 1986.

Ausst.-Kat. Haacke (1984)

Hans Haacke: Nach allen Regeln der Kunst. Ausst.-Kat. Kunsthaus Bethanien, 2. September bis 14. Oktober 1984. 1984. Berlin 1984.

Ausst.-Kat. Haacke (1979)

Hans Haacke: Recent Works. Ausst.-Kat. The Renaissance Society at the University of Chicago. 4. Februar bis 10. März 1979. Chicago 1979.

Ausst.-Kat. Haacke (1978)

Hans Haacke: Volume I. Ausst.-Kat. Museum of Modern Art Oxford, 1978 / Van Abbemuseum, Eindhoven 1979. Eindhoven 1978.

Ausstellungskataloge Walther

Ausst.-Kat. Walther (2014)

Franz Erhard Walther. The Body decides. Ausst.-Kat. WIELS Center for Contemporary Art, Brüssel, 21. Februar bis 11. Mai 2014. Brüssel 2014.

Ausst.-Kat. Walther (2013)

Franz Erhard Walther. Ausst.-Kat. Hamburger Kunsthalle, Hamburg. Herausgegeben von Luisa Pauline Fink und Hubertus Gaßner. 24. März bis 23. Juni 2013. Ostfildern 2013.

Ausst.-Kat. Walther (2000)

Franz Erhard Walther: Orte der Entstehung – Orte der Wirkung, Ausstellungen 1962 – 2000. Ausst.-Kat. Städtische Galerie Nordhorn, 18. September bis 31. Oktober 1999. Nordhorn 2000.

Ausst.-Kat. Walther (1998)

Franz Erhard Walther: Ich bin die Skulptur. Handlungsstücke und Zeichnungen 1957 – 1994. Ausst.-Kat. Kunstverein Hannover, 14. März bis 26. April 1998. Hannover 1998.

Ausst.-Kat. Walther (1997)

Franz Erhard Walther: Mit dem Körper sehen. Werkentwicklung, Werkbeispiele 1957 – 1997. Ausst.-Kat. Kunstsammlung Gera, 29. Juni bis 24. August 1997. Gera 1997.

Ausst.-Kat. Walther (1994)

Franz Erhard Walther: Sieben Werkgesänge, eine Ausstellung von 1964. Ausst.-Kat. Museum Fridericianum, Kassel, 12. Juni bis 12. August 1994. Fulda 1994.

Ausst.-Kat. Walther (1986)

Franz Erhard Walther: Ich bin die Skulptur. Ausst.-Kat. Kunstverein Braunschweig, 17. April bis 1. Juni 1986. Braunschweig 1986.

Ausst.-Kat. Walther (1982)

Franz Erhard Walther: 40 Sockel. Schritte seitwärts. Ausst.-Kat. Kunstraum München, 8. Juni bis 24. Juli 1982. München 1982.

Ausst.-Kat. Walther (1982a)

Franz Erhard Walther: Werkzeichnungen. Ausst.-Kat. Museum Haus Lange, Krefeld, 14. Februar bis 18. April 1982. Lübeck 1982.

Ausst.-Kat. Walther (1982b)

30 x Werkbau. Ausst.-Kat. Galerie Schiessel, München. 9. September bis 23. Oktober 1982. Fulda 1982.

Ausst.-Kat. Walther (1981)

Franz Erhard Walther: Handlung – Werk. Ausst.-Kat. Nationalgalerie Berlin, 20. März bis 3. Mai 1981. Berlin 1981.

Ausst.-Kat. Walther (1980)

Franz Erhard Walther. Arbeiten 1959 – 1963. Ausst.-Kat. Städtisches Kunstmuseum Bonn, 2. Dezember 1980 bis 11. Januar 1981. Bonn 1980.

Ausst.-Kat. Walther (1977)

Franz Erhard Walther: 2. Werksatz. Skulpturen, Zeichnungen. Ausst.-Kat. Museum Ludwig, Köln, 2. Mai bis 26. Juni 1977. Köln 1977.

Ausst.-Kat. Walther (1978)

Franz Erhard Walther: Arbeiten 1954 – 1963 aus der Sammlung Seng. Ausst.-Kat. Stadtschloss Fulda, 28. April bis 28. Mai 1978. Fulda 1978.

Ausst.-Kat. Walther (1976)

Franz Erhard Walther: Diagramme zum 1. Werksatz. Ausst.-Kat Kunstraum München, 29. Januar bis 20. März 1976. München 1976.

Ausst.-Kat. Walther (1972)

Franz Erhard Walther: Arbeiten 1955 – 1963. Material zum 1. Werksatz 1963 – 1969. Herausgegeben von Götz Adriani. Ausst.-Kat. Kunsthalle Tübingen. 11. Mai bis 9. Juli 1972. Köln 1972.

Ausst.-Kat. Walther (1972a)

Franz Erhard Walther. New York / Hamburg. Arbeiten 1955 – 1963. Ausst.-Kat. Museum Haus Lange Krefeld. 6. August bis 1. Oktober 1972. Krefeld 1972.

Ausst.-Kat. Walther (1967)

Objekte Benutzen. Ausst.-Broschüre Kunstakademie Düsseldorf. Düsseldorf 1967.

Ausst.-Kat. Walther (1966)

Leihobjekte. Ausst.-Kat. Galerie Aachen, Aachen, 3. September 1966. Aachen 1966.

Weitere Literatur

Alberro (2003)

Alexander Alberro: Conceptual Art and the Politics of Publicity. Cambridge / London 2003.

Alberro (1999)

Alexander Alberro: "Reconsidering Conceptual Art, 1966 – 1977", in: Alberro / Stimpson (1999), S. XVI – XXXVII.

Alberro / Buchmann (2006)

Alexander Alberro und Sabeth Buchmann (Hrsg.): Art after Conceptual Art. Wien 2006.

Alberro / Stimpson (1999)

Alexander Alberro und Blake Stimpson (Hrsg.): Conceptual Art: A Critical Anthology. Cambridge 1999.

Allerstorfer / Leisch-Kiesl (2017)

Julia Allerstorfer und Monika Leisch-Kiesl (Hrsg.): "Global Art History". Transkulturelle Verortungen von Kunst und Kunstwissenschaft. Bielefeld 2017.

Amanshauser (1988)

Hildegund Amanshauser: "Sol LeWitt – Konzept und Intuition", in: Ausst.-Kat. Wiener Secession (1988), S. 5 – 16.

Art Workers Coalition (1969)

Art Workers Coalition: Open Hearing, Flugblätter, zugänglich unter http://primaryinformation.org/files/FOH.pdf (Zugriff am 15. Dezember 2015).

Atkinson / Mintcheva (2006)

Robert Atkinson und Svetlana Mintcheva: Censoring Culture. New York 2006.

Ausst.-Kat. Akademie der Künste Berlin (1972)

Heinz Mack: Objekte, Aktionen, Projekte. Ausst.-Kat. Akademie der Künste Berlin. 28. Mai bis 2. Juli 1972. Berlin 1972.

Ausst.-Kat. Art Gallery of Ontario Toronto (1969)

New Alchemy. Elements. Systems. Forces. Ausst.-Kat. Art Gallery of Ontario Toronto, 27. September bis 26. Oktober 1969. Toronto 1969.

Ausst.-Kat. Art Institute of Chicago (2007)

Mel Bochner: Language: 1966 – 2006. Ausst.-Kat. Art Institute of Chicago, 5. Oktober 2006 bis 7. Januar 2007. Chicago 2007.

Ausst.-Kat. Deichtorhallen Hamburg (1990)

Concept Art – Eine Perspektive. Ausst.-Kat. Deichtorhallen Hamburg, 16. Mai bis 1. Juli 1990. Hamburg 1990.

Ausst.-Kat. Galerie d Frankfurt am Main (1963)

Eine europäische Avantgarde. Ausst.-Kat. Galerie d Frankfurt am Main, 9. Juli bis 11. August 1963. Frankfurt am Main 1963.

Ausst.-Kat. Galerie Heseler München (1992)

ZERO – eine europäische Avantgarde. Ausst.-Kat. Galerie Heseler München, 11. September bis 17. Oktober 1992. München 1992.

Ausst.-Kat. Hirshhorn Museum and Sculpture Gardens Washington DC (2010)

Yves Klein: With the Void, Full Powers. Ausst.-Kat. Hirshhorn Museum and Sculpture Gardens Washington DC, 20. Mai bis 12. September 2010. Ostfildern 2010.

Ausst.-Kat. Howard Wise Gallery New York (1966)

Uecker. Ausst.-Kat. Howard Wise Gallery New York, 1. bis 19. November 1966. New York 1966

Ausst.-Kat. Kestner Gesellschaft Hannover (1964 / 1965)

Zero: Mack, Piene, Uecker. Ausst.-Kat. Kestner Gesellschaft Hannover, 7. Mai bis 7. Juni 1965. Hannover 1965.

Ausst.-Kat. Kestner-Gesellschaft Hannover (1968)

Almir Mavignier. Ausst.-Kat. Kestner-Gesellschaft Hannover. 9. Oktober bis 24. November 1968. Hannover 1968.

Ausst.-Kat. Kunsthalle Bern (1969)

Live in Your Head. When Attitudes Become Form. Works, Concepts, Processes, Situations, Information. Ausst.-Kat. Kunsthalle Bern, 22. März bis 27. April 1969. Bern 1969.

Ausst.-Kat. Kunsthalle Bielefeld (2009)

1968. Die Große Unschuld. Ausst.-Kat. Kunsthalle Bielefeld, 15. März bis 2. August 2009. Bielefeld 2009.

Ausst.-Kat Kunsthalle Bremen (1965)

Neues Forum '65 zeigt: Künstler unter 35 Jahren in der Kunsthalle Bremen. Ausst.-Kat Kunsthalle Bremen, 22. August bis 19. September 1965. Bremen 1965.

Ausst.-Kat. Kunsthalle Düsseldorf (1990)

Um 1968. Konkrete Utopien in Kunst und Gesellschaft. Ausst.-Kat. Kunsthalle Düsseldorf, 27. Mai bis 08. Juli 1990. Bramsche 1990.

Ausst.-Kat. Kunstmuseum Düsseldorf (1973)

Almir Mavignier: Prinzip Seriell. Ausst.-Broschüre Kunstmuseum Düsseldorf, 12. Oktober bis 23. November 1973. Düsseldorf 1973.

Ausst.-Kat. Kunsthalle Nürnberg (2003)

Robert Barry: Works 1963 – 1975. Some places to wich we can come, and for a while "be free to think about what we are going to do". Ausst-Kat. Kunsthalle Nürnberg, 18. September bis 16. November 2003. Nürnberg 2003.

Ausst.-Kat. Kunstverein Hamburg (1958)

Jackson Pollock: 1912-1956. Ausst.-Kat. Kunstverein Hamburg, 19. Juli bis 17. August 1958 und Kunsthalle Basel 19. April bis 26. Mai 1958. Hamburg 1958.

Ausst.-Kat. Kunstverein Hannover (1973)

Kunst im politischen Kampf. Ausst.-Kat. Kunstverein Hannover, 31. März bis 15. Mai 1973. Hannover 1973.

Ausst.-Kat. Martin-Gropius-Bau Berlin / Stedelijk Museum Amsterdam (2015)

ZERO – Die internationale Kunstbewegung der 50er und 60er Jahre. Ausst.-Kat. Martin Gropius Bau, Berlin, 21. März bis 8. Juni 2015, Berlin 2015.

Ausst.-Kat. Museen der Stadt Köln (1981)

Westkunst. Zeitgenössische Kunst seit 1939. Hrsg. von Laszlo Glozer, 30. Mai bis 16. August 1981. Köln 1981.

Ausst.-Kat. Museu d'Arte Contemporani de Barcelona (2010)

Mit der Möglichkeit gesehen zu werden – Dorothee und Konrad Fischer: Archiv einer Haltung. Ausst.-Kat. Museu d'Art Contemporani de Barcelona, 15. Mai bis 12. Oktober 2010. Düsseldorf 2010.

Ausst.-Kat. Museum Fridericianum Kassel (1959)

II. documenta. Kunst nach 1945, Malerei – Skulptur – Druckgrafik. Ausst.-Kat. Museum Fridericianum, Kassel, 11. Juli bis 1. Oktober 1959. Katalog: Band 1: Malerei. Kassel / Köln 1959.

Ausst.-Kat. Museum für angewandte Kunst Wien (1998)

Out of Actions. Zwischen Performance und Objekt – 1949 – 1979. Ausst.-Kat. Museum für angewandte Kunst Wien, 17. Juni bis 6. September 1998. Ostfildern 1998.

Ausst.-Kat. Museum Kunst Palast Düsseldorf (2006)

ZERO. Internationale Künstler-Avantgarde der 50er & 60er Jahre. Ausst.-Kat. Museum Kunst Palast Düsseldorf, 8. April bis 9. Juli 2006. Ostfildern 2006.

Ausst.-Kat. Museum Ludwig Köln (1986)

Europa / Amerika. Die Geschichte einer künstlerischen Faszination seit 1940. Ausst.-Kat. Museum Ludwig Köln, 6. September bis 30. November 1986. Köln 1986.

Ausst.-Kat. Museum Morsbroich Leverkusen (1969)

Konzeption – Conception. Dokumentation einer heutigen Kunstrichtung. Ausst.-Kat. Museum Morsbroich Leverkusen, Oktober bis November 1969. Köln 1969.

Ausst.-Kat. Museum of Modern Art Los Angeles (2004)

A Minimal Future? Art as Object 1958 – 1968. Ausst.-Kat. Museum of Modern Art Los Angeles, 14. März bis 2. August 2004. Los Angeles 2004.

Ausst.-Kat. Museum of Modern Art New York (1978)

Sol Lewitt. Ausst.-Kat. Museum of Modern Art, New York 1978, 3. Februar bis 4. April 1978. New York 1978.

Ausst.-Kat. Museum of Modern Art New York (1970)

Information. Ausst.-Kat. Museum of Modern Art New York, 2. Juli bis 20. September 1970. New York 1970.

Ausst.-Kat. Museum of Modern Art New York (1970a)

Spaces. Ausst.-Kat. Museum of Modern Art New York, 30. Dezember 1969 bis 1. März 1970. New York 1970.

Ausst.-Kat. Museum of Modern Art New York (1965)

The Responsive Eye. Ausst.-Kat. Museum of Modern Art New York, 23. Februar bis 25. April 1965. New York.

Ausst.-Kat. Museum of Modern Art Oxford (1993)

Sol LeWitt: Structures 1962-1993. Ausst.-Kat. Museum of Modern Art Oxford, 24. Januar bis 28. März. Oxford 1993.

Ausst.-Kat. Nationalgalerie Berlin (1985)

Kunst in der Bundesrepublik Deutschland: 1945-1985. Ausst.-Kat. Nationalgalerie Berlin, 27. September 1985 bis 21. Januar 1986. Berlin 1985.

Ausst.-Kat. Neues Museum Weserburg Bremen (1994)

Sol LeWitt's Systeme in Buchform. Ausst.-Kat. Neues Museum Weserburg, Bremen, 13. März bis 15. Mai 1994. Bremen 1994.

Ausst.-Kat. New York Cultural Center (1970)

Conceptual Art and Conceptual Aspects. Ausst.-Kat. New York Cultural Center, 10 April bis 10. August 1970. New York 1970.

Ausst.-Kat. Palazzo delle Papesse Siena (2004)

ZERO – 1958 – 1968 Tra Germania e Italia. Ausst.-Kat. Palazzo delle Papesse Siena, 29. Mai bis 19. September 2004. Mailand 2004.

Ausst.-Kat. Queens Museum of Art New York (1999)

Global Conceptualism: Points of Origin 1950s – 1980s. Ausst.-Kat. Queens Museum of Art New York, 28. April bis 29. August 1999. New York 1999.

Ausst-Kat. San Francisco Museum of Modern Art (2008)

The Art of Participation – 1950 to Now. Ausst-Kat. San Francisco Museum of Modern Art, 8. November bis 8. Februar 2008. Ostfildern 2008.

Ausst-Kat. Schirn Kunsthalle Frankfurt (2007)

Op Art. Ausst-Kat. Schirn Kunsthalle Frankfurt, 17. Februar bis 20. Mai 2007. Köln 2007.

Ausst-Kat. Sepentine Gallery London (1998)

Piero Manzoni. Ausst-Kat. Sepentine Gallery London. Herausgegeben von Germano Celant. 28. Februar bis 26. April 1998. Mailand 1998.

Ausst-Kat. Staatsgalerie Stuttgart (1997)

Magie der Zahl in der Kunst des 20. Jahrhunderts. Ausst-Kat. Staatsgalerie Stuttgart. 1. Februar bis 19. Mai 1997. Ostfildern 1997.

Ausst.-Kat. Stedelijk Museum Amsterdam (1969)

Op Losse Schroeven. Ausst.-Kat. Stedelijk Museum Amsterdam, 15. März bis 27. April 1969. Amsterdam 1969.

Ausst.-Kat. Stedelijk Museum Amsterdam (1965)

NUL. Ausst.-Kat. Stedelijk Museum Amsterdam, 15. April bis 7. Juni 1965. Amsterdam 1965.

Ausst.-Kat. Studio Galerie der Universität Frankfurt (1967)

Serielle Formationen. Ausst.-Kat. Studio Galerie der Universität Frankfurt, 22. Mai bis 30. Juni 1967. Frankfurt am Main 1967.

Ausst.-Kat. Ulmer Museum (2003)

Ulmer Modelle – Modelle nach Ulm / Hochschule für Gestaltung 1953 – 1968. Ausst.-Kat. Ulmer Museum, 14. September bis 30. November 2003. Ulm 2003.

Ausst.-Kat. Visual Arts Gallery / School of Visual Arts (1966)

Mel Bochner: Working Drawings And Other Visible Things On Paper Not Necessarily Ment To Be Viewed As Art. Ausst.-Kat. Visual Arts Gallery / School of Visual Arts, New York, 2. Dezember bis 23. Dezember 1966. Neu aufgelegt bei Walther König. Köln 1997.

Ausst-Kat. Whitney Museum New York (1999)

The American Century, Art and Culture 1950 – 2000. Ausst-Kat. Whitney Museum, New York, Part I, 23. April bis 22. August 1999, Part II, 26. September 1999 bis 13. Februar 2000. New York 1999.

Ausst.-Kat. Wiener Secession (1988)

Sol LeWitt - Wall Drawings. Ausst.-Kat. Wiener Secession. 28. Mai bis 3. Juli 1988. Wien 1988.

Baldessari (1971)

John Baldessari: "Art History", in: ders.: Ingres and other Parables. London 1971, unpaginiert.

Barthes (2000)

Roland Barthes: "Der Tod des Autors" (1968), übersetzt von Matias Martinez, in: Fotis Jannidis (Hrsg.): Texte zur Theorie der Autorenschaft. Stuttgart 2000, S. 186 – 197.

Battcock (1996)

Gregory Battcock (Hrsg.): Minimal Art. A Critical Anthology. Berkeley 1996.

Battcock (1970)

Gregory Battcock: "The Politics on Space", in: Arts Magazine, Februar 1970, S. 40 – 43.

Battcock (1960)

Gregory Battcock: "Documentation in Conceptual Art", in: Arts Magazine, April 1979, S. 42 – 45.

Belting (2009)

Hans Belting: "Contemporary Art as Global Art", in: ders. und Andrea Buddensieg: The Global Art World. Audiences, Markets, and Museums. Ostfildern 2009, S. 38 – 74.

Belting / Birken / Biddenstieg / Weibel (2011)

Hans Belting, Jacob Birken, Andrea Buddenstieg und Peter Weibel (Hrsg.): Global Studies. Mapping Contemporary Art and Culture. Ostfildern 2011.

Belting (1998)

Hans Belting: Das unsichtbare Kunstwerk. München 1998.

Benjamin (1970)

Walter Benjamin: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit (1936). Frankfurt am Main 1970.

Berger (2015)

Verena Berger: Hanne Darboven unbändig. Ostfildern 2015.

Berger (1997)

Maurice Berger: Minimal Politics. Performativity and Minimalism in Recent American Art. Issues In Cultural Theory. Baltimore 1997.

Bickers / Wilson (2007)

Patricia Bickers und Andrew Wilson (Hrsg.): Talking Art. Interviews with Artitst since 1976. London 2007.

Bippus (2009)

Elke Bippus: "Skizzen und Gekitzel. Relationen zwischen Denken und Handeln in Kunst und Wissenschaft", in: Martina Heßler, Dieter Mensch (Hrsg.): Logik des Bildlichen. Zur Kritik der ikonischen Vernunft. Wezlar 2009, S. 76 – 93.

Bippus (2003)

Elke Bippus: Serielle Verfahren. Pop Art, Minimal Art, Concept Art und Postminimalism. Frankfurt am Main 2003.

Bippus (1999)

Elke Bippus: "Wiederholungen, Reihen und Netze. Zum Verhältnis von Konstruktionszeichnungen und Textarbeiten im Werk von Hanne Darboven", in: Ausst.-Kat. Darboven (1999 / 2000), S. 17 – 26.

Bippus (1998)

Elke Bippus: "Minimal Art und Serialität", in: Metzger / Möntmann / Sanio (1998), S. 197 – 210.

Bippus (1997)

Elke Bippus: Bild und Schrift bei Hanne Darboven (unveröffentlichte Magisterarbeit). Hamburg 1993.

Bippus / Westheider (2002)

Elke Bippus und Ortrud Westheider (Hrsg.): Hanne Darboven – Kommentiertes Werkverzeichnis der Bücher. Köln 2002.

Bippus / Westheider (2002a)

Elke Bippus und Ortrud Westheider (Hrsg.): "Das Buch als Werk. Eine neue Sicht auf Hanne Darbovens Schreiben", in: Bippus / Westheider (2002), S. 11 – 19.

Blunck (2005)

Lars Blunck (Hrsg.): Werke im Wandel? Zeitgenössische Kunst zwischen Werk und Wirkung. München 2005.

Blunck (2001)

Lars Blunck: Object & Event. Partizipationskunst zwischen Mythos und Teilhabe. Weimar 2001.

Bobka (1996)

Vivian Bobka: darboven project. Dia Center for Arts 1996. http://www.diacenter.org/exhibs/darboven/project/one.html, (Zugriff am 6. August 2012).

Bobka (1999)

Vivian Bobka: "Unergründliche Oberflächen", in: Ausst.-Kat. Darboven (1999a), S. 18 – 30.

Bochner (2000)

Mel Bochner: "Primary Stuctures" (1966), zuerst in Arts Magazine, Juni 1966, S. 32 – 35, in: Meyer (2000), S. 222 – 223.

Bochner (1998)

Mel Bochner: "Anyone can learn to draw" (1969), in: Mel Bochner und Barry Schwabsky (Hrsg.): Drawings 1966 – 1973. New York 1998, S. 37.

Bochner (1996)

Mel Bochner: "Serial Art, Systems, Solipsism" (1967), zuerst in Arts Magazine, Sommer 1967, S. 39 – 43, in: Battcock (1996), S. 92 – 102.

Bochner (1967)

Mel Bochner: "The Serial Attitude", in: Artforum, Dezember 1967, S. 28 – 33.

Bochner (1966a)

Mel Bochner: "Art in Progress – Structures", in: Arts Magazine, September / Oktober 1966, S. 38 – 39.

Bochner (1966b)

Mel Bochner: "Systemic", in: Arts Magazine, November 1966, S. 40.

Boehm (1985)

Gottfried Boehm: "Die Form der Erfahrung. Zur künstlerischen Konzeption Franz Erhard Walthers", in: Bohunovsky-Bärnthaler (1985), S. 7 – 21.

Böhme / Bergemann / Dönike / u. a. (2011)

Hartmut Böhme, Lutz Bergemann, Martin Dönike u. a. (Hrsg.): Transformation. Ein Konzept zur Erforschung kulturellen Wandels. München 2011.

Bohunovsky-Bärnthaler (1985)

Irmgard Bohunovsky-Bärnthaler (Hrsg.): Franz Erhard Walther: Ort und Richtung angeben. Zeichnungen 1957 – 1984. Klagenfurt 1985.

Bois (1993)

Yve-Alain Bois: "François Morellet / Sol LeWitt: A Case Study", in: Gaehtgens (1993), Bd. II, S. 305 – 318.

Bois / Crimp / Krauss (1984)

Yve-Alain Bois, Douglas Crimp und Rosalind Krauss: "A Conversation with Hans Haacke", in: October, Vol. 30, Herbst 1984, S. 23 – 48.

Bourdieu (1990)

Pierre Bourdieu: "Die biographische Illusion", in: BIOS. Zeitschrift für Biographisches und Oral History, Heft 1 / 1990, S. 75 – 81.

Brodersen / Gross / Mewes (1990)

Waltraut Brodersen, Friedrich Gross und Claus Mewes: "Concept Art – Eine Perspektive", in: Ausst.-Kat. Deichtorhallen Hamburg (1990), S. 5 – 23.

Bryan-Wilson (2009)

Julia Bryan-Wilson: Art Workers. Radical Practice In The Vietnam War Era. Berkeley, Los Angeles, London 2009.

Buchloh (2000)

Benjamin H.D. Buchloh: Neo-Avantgarde and Culture Industry. Essays on European and American Art from 1955 to 1975. Cambridge 2000.

Buchloh (2000a)

Benjamin H.D. Buchloh: "Hans Haacke: Memory and Culture Industry" (1988), in: ders. (2000), 203 – 241.

Buchloh (1990)

Benjamin H.D. Buchloh: "Conceptual Art 1962 – 1969: From the Aesthetic of Administration to the Critique of Institutions", in: October, Vol. 55, Winter 1990, S. 105 – 143.

Buchloh (1995)

Benjamin H.D. Buchloh: "The Entwinement of Myth and Enlightment", in: Ausst.-Kat. Haacke (1995), S. 45 – 60.

Buchmann (2007)

Sabeth Buchmann: "Serielle Zeichnungen. Zum Entwurf der Wall Drawings von Sol LeWitt", in: Werner Busch, Oliver Jehle und Carolin Meister (Hrsg.): Rundgänge der Zeichnung. München 2007, S. 303 – 321.

Buchmann (2007a)

Sabeth Buchmann: Denken gegen das Denken. Produktion, Technologie, Subjektivität bei Sol LeWitt, Yvonne Rainer und Hélio Oiticica. Berlin 2007.

Burgbacher-Krupka (1994)

Ingrid Burgbacher-Krupka: Hanne Darboven. Konstruiert, literarisch, musikalisch. The sculpting of time. Stuttgart 1994.

Burke (2000)

Peter Burke: "Kultureller Austausch" (übersetzt von Burkhardt Wolf), in: ders.: Kultureller Austausch. Frankfurt am Main 2000, S. 9 – 40.

Burnham (1979)

Jack Burnham: "The Clarification of Social Reality", in: Ausst.-Kat. Haacke (1979), S. 1 – 10.

Burnham (1975)

Jack Burnham: "Steps in the Formulation of Real-Time Political Art", in: Haacke (1975), S. 127 – 141.

Burnham (1974)

Jack Burnham: "System Esthetics" (1968), zuerst in Artforum, September 1968, S. 15 – 25, in: ders.: Great Western Salt Works: Essays on the Meaning of Post-Formalist Art. New York 1974.

Burnham (1972)

Jack Burnham: Beyond Modern Sculpture. The Effects Of Science And Technology On The Sculpture Of This Century (1968). New York 1972.

Burnham (1971)

Jack Burnham: The Structure of Art. New York 1971.

Burnham (1970)

Jack Burnham: "Alice's Head – Reflections on Conceptual Art", in: Artforum, Februar 1970, S. 37 – 43.

Burnham (1969)

Jack Burnham: "Real Time Systems", in: Artforum, September 1969, S. 28 – 34.

Burnham (1967)

Jack Burnham: "Hans Haacke Wind and Water Sculpture", in: Tri-Quartely Supplement, No. 1, Frühjahr 1967, S. 1 – 24.

Burton (2007)

Johanna Burton: "The weight of the word: Mel Bochner's material language", in: Ausst.-Kat. Art Institute of Chicago (2007), S. 12 – 36.

Busche (1997)

Ernst A. Busche: "Ausgewählte Werke", in: Ausst.-Kat. Darboven (1997), S. 156 – 171.

Busche (1986)

Ernst A. Busche: "Zeit und Stunde", in: ART, 1986, Nummer 5, S. 62 – 69.

Celant (1969)

Germano Celant (Hrsg.): Ars Povera. Tübingen 1969.

Charleston (1966)

Price Charleston: "The Responsive Eye by W. C. Seitz", in: The Journal of Aesthetics and Art Criticism, Vol. 24, No. 3 (Frühjahr 1966), S. 460 – 461.

Churner (2008)

Rachel Churner: "Hans Haacke's Zero Hour", in: ATHANOR, XXVI / 2008, S. 107 - 115.

Cladders (1969)

Johannes Cladders: "Hanne Darboven", in: Ausst.-Kat. Darboven (1969), unpaginiert.

Cladders (1969a)

Johannes Cladders: "Hanne Darboven. 6 Manuskripte 1969. Verschiedene grafische Darstellungen von den Daten des Jahres 1969", in: Kunstzeitung, Nummer 3, Juli 1969. Düsseldorf 1969, unpaginiert.

Collins (1973)

James Collins: "Hanne Darboven, Leo Castelli Gallery, Downtown", in: Artforum, September 1973, S. 83 – 87.

Colpitt (1990)

Frances Colpitt: Minimal Art. The Critical Perspective. Seattle 1990.

Corris (2004)

Michael Corris: Conceptual Art – Theory, Myth and Practice. Cambridge 2004.

DaCosta Kaufmann / Dossin / Joyeux-Prunel (2015)

Thomas DaCosta Kaufmann, Catherine Dossin und Béatrice Joyeux-Prunel (Hrsg.): Circulations in the Global History of Art. Farnham / Burlington 2015.

Danto (1998)

Arthur Danto: "Hans Haacke and the Industry of Art", in: ders.: Essays – The wake of Art. Amsterdam 1998, S. 129 – 137.

Darboven (1997)

Hanne Darboven: Briefe aus New York 1966-1968 an zu Hause. Ostfildern 1997.

Darboven (1973)

Hanne Darboven: Information. Mailand 1973.

Darboven (1972)

Hanne Darboven: N.Y.C. Diary - February 15th until March 4th 1974. Torino 1974.

Darboven (1968a)

Hanne Darboven: "Hanne Darboven, Artists on their Art", in: Art international, Vol. XII / 4, April 1968, S. 55. Vgl. auch Appendix Nr. 1.

De Palma (1966)

Brian De Palma (Regie): The Responsive Eye (Dokumentarfilm zur gleichnamigen Ausstellung im Museum of Modern Art New York, 23. Februar bis 25. April 1965, New York). 30 Minuten. http://www.youtube.com/watch?v=XSVQqJooPmk, (Zugriff am 25. Oktober 2012).

Derrida (2004)

Jacques Derrida: Die differénce (1967). Herausgegeben von Peter Engelmann. Stuttgart 2004.

Dienst (1979)

Rolf-Gunter Dienst: "Art Abroad – Germany", in: Arts Magazine, November 1979, S. 45 – 46.

Dogramaci / Mersman / Minta / u. a. (2015)

Burcu Dogramaci, Birgit Mersman, Anna Minta u. a (Hrsg.): Kritische Berichte 2.2015. Kunsttopographien globaler Migration. Heft 2, 2015. Jahrgang 43. Marburg 2015.

Dogramaci (2013)

Burcu Dogramaci (Hrsg.): Migration und künstlerische Produktion. Aktuelle Perspektiven. Bielefeld 2013.

von Drahten (2000)

Doris von Drathen: "Das Labyrinth der geraden Linie. Über die Zeit bei Hanne Darboven", in: Kunstforum International, Band 150, 2000. S. 138 – 155.

Dreher (1992)

Thomas Dreher: Konzeptuelle Kunst in Amerika und England zwischen 1963 und 1976. Frankfurt am Main 1992.

Eco (1977)

Umberto Eco: Das offene Kunstwerk (1962). Übersetzt von Günter Memmert. Frankfurt am Main 1977.

Ehrhard (1975)

Ernst Otto Erhard: Pop, Kitsch, Concept-Art. Aufsätze zur gegenwärtigen Situation der Kunst. Ravensburg 1975.

Eichhorn (2009)

Maria Eichhorn: The Artist's Contract. Interviews with Carl Andre, Daniel Buren, Paula Cooper, Hans Haacke 🗵... 🗵 . Köln 2009.

Elkins (2007)

James Elkins (Hrsg.): Is Art History Global. New York / Abingdon 2007.

Engelhard (1965)

Ernst Engelhard: "Kein Werk kann von der Hülle Leben. Das Neue Forum zeigt Arbeiten junger Künstler aus Norddeutschland und Berlin in der Bremer Kunsthalle", in: Weser Kurier vom 21. August 1965, unpaginiert.

Enwezor (2015)

Okwui Enwezor: "Falten des Ich: Hanne Darboven und die Suche nach dem Universalwissen", in Ausst.-Kat. Darboven (2015), S. 170 – 193.

Espagne (2000)

Michel Espagne: "Kulturtransfer und Fachgeschichte der Geisteswissenschaften", in: Middell (2000), S. 42 – 61.

Espagne / Werner (1988)

Michel Espage und Michael Werner: "Deutsch-französischer Kulturtransfer als Forschungsgegenstand. Eine Problemskizze", in: dies. (Hrsg.): Transferts. Les rélations interlecturelles dans l'espace franco-allemand (XVIIIe – XIX siècle). Paris 1988, S. 11 – 34.

Espagne / Werner (1986)

Michel Espagne und Michael Werner: "Deutsch-Französischer Kulturtransfer im 18. und 19. Jahrhundert", in: Deutsches Historisches Institut Paris (Hrsg.): Francia. Forschungen zur westeuropäischen Geschichte. Sigmaringen 1986, S. 502 – 509.

Fabozzi (2002)

Paul F. Fabozzi: Artists, Critics, Context. Readings in and around American Art since 1945. New Jersey 2002.

Fakultät für Gestaltung der Bauhaus-Universität (1998)

Fakultät für Gestaltung der Bauhaus-Universität (Hrsg.): Hans Haacke: Standortkultur. Das Politische und die Kunst. Weimar 1998.

Felix (1999)

Zdenek Felix (Hrsg.): Hanne Darboven – Ein Reader. Ostfildern 1999.

Filipovic (2014)

Elena Filipovic: "Sculpture Not to be Seen", in: Ausst.-Kat. Walther (2014), S. 13 – 35.

Fischer (1993)

Galerie Konrad Fischer (Hrsg.): Galerie mit Bleistift. Ausstellungen bei Konrad Fischer – 1967 – 1992. Bielefeld 1993.

Fleckner (2000)

Uwe Fleckner: "Au rendez-vous des amis. Deutsch-französische Kunsterziehungen im 20. Jahrhundert – Fragmente einer Einführung", in: Fleckner / Schieder / Zimmermann (2000), Bd. 3, S. 9 – 28.

Fleckner / Schieder / Zimmermann (2000)

Uwe Fleckner, Marin Schieder und Michael F. Zimmermann (Hrsg.): Jenseits der Grenzen. Französische und deutsche Kunst vom Ancien Régime bis zur Gegenwart. 3 Bände. Köln 2000.

Fleckner / Steinkamp / Ziegler (2015)

Uwe Fleckner, Maike Steinkamp, Hendrik Ziegler (Hrsg.): Der Künstler in der Fremde. Migration – Reise – Exil. München 2015.

Fleckner / Steinkamp, / Ziegler (2015a)

Uwe Fleckner, Maike Steinkamp, Hendrik Ziegler: "In die Welt geschickt. Künstlerische Mobilität vom Mittelalter bis in die Gegenwart", in: Fleckner / Steinkamp / Ziegler (2015), S. 1 – 23.

Flynt (1961)

Henry Flynt: "Concept Art" (1961), in: Young / Mc Low (1963), unpaginiert.

Fried (1995)

Michael Fried: "Art an Objecthood" (1967), in: Stemmrich (1995), S. 335 – 374.

Friedrich (1971)

Heiner Friedrich (Hrsg.): Prozessmaterial. Köln 1971.

Friedrich (1971a)

Heiner Friedrich (Hrsg.): Franz Erhard Walther. Tagebuch. Museum of Modern Art, New York – 28. Dezember 1969 – 1. März 1970. Köln 1971

Frohe / Held (2008)

Ursula Frohe und Jutta Held (Hrsg.): Schwerpunkt: Politische Kunst heute. In der Schriftenreihe Kunst und Politik. Göttingen 2008.

Frohe / Katti (2008)

Ursula Frohe und Christian Katti: "Einführung: Bruchlinien und Bündnisse zwischen Kunst und Politik", in: Frohe / Held (2008), S. 15 – 26.

Fry (1972)

Edward Fry: "Hans Haacke - Realzeitsysteme", in: Haacke / Fry (1972), S. 8 - 22.

Fry (1971)

Edward Fry: "Hans Haacke, the Guggenheim: The Issues", in: Arts Magazine, May 1971, S. 17.

Gaehtgens (1993)

Thomas W. Gaehtgens (Hrsg.): Künstlerischer Austausch. Akten des XXVIII. Internationalen Kongresses für Kunstgeschichte. 3 Bände. Berlin 1993.

Gaehtgens (1993a)

Thomas W. Gaehtgens (Hrsg.): "Eröffnungsrede", in: ders. (1993), S. 11 – 15.

Germer (1999)

Stefan Germer: "Luftbrücke. Überlegungen zu den deutsch-amerikanischen Kunstbeziehungen" (1997), in: Julia Bernard (Hrsg.): Germeriana. Unveröffentlichte oder übersetzte Schriften von Stefan Germer zur zeitgenössischen und modernen Kunst. Köln 1997, S. 65 – 84.

Glasmeier (2003)

Michael Glasmeier: "Ansichten von Zeichnungen", in: Mattenklott / Weltzien (2003), S. 75 – 85.

Glueck (1993)

Grace Glueck: "Was ist so amerikanisch an der amerikanischen Kunst", in: ART, Nummer 5, Mai 1993.

Godfrey (1998)

Tony Godfrey: Conceptual Art. London 1998.

Goldie / Schellekens (2007)

Peter Goldie und Elisabeth Schellekens (Hrsg.): Philosophy & Conceptual Art. New York 2007.

Grabner (2009)

Roman Grabner: "Künstler als Zeremonienmeister. Aspekte performativer Kunst um 1968", in Ausst.-Kat. Kunsthalle Bielefeld (2009), S. 296 – 313.

Grande (1991)

John K. Grande: "Hanne Darboven: Writing Time", in: Espace Sculture, Nummer 17, 1991, S. 29 – 31.

Grasskamp (2004)

Walter Grasskamp: "Real Time: The Work of Hans Haacke", in: Grasskamp / Nesbit / Bird (2004), S. 28 – 81.

Grasskamp / Nesbit / Bird (2004)

Walther Grasskamp, Molly Nesbit und John Bird (Hrsg.): Hans Haacke. London / New York, 2004.

Graw (1996)

Isabelle Graw: "Work ennobles – I'm staying bourgeois (Hanne Darboven)", in: Catherine de Zegher (Hrsg.): Inside the visible: An ellipical traverse of 20th century art in, of, and from the feminine. Boston 1996. S. 247 – 256.

Graw (1989)

Isabelle Graw: "Interview mit Hanne Darboven", in: Monika Sprüth (Hrsg.): Eau de Cologne III. Köln 1989, S. 24 – 33.

Groh (1984)

Klaus Groh: If I had a Mind (Ich stelle mir vor). Ostfildern 1984.

Groll (2014)

Dieter Groll: Der andere Werkbegriff Franz Erhard Walthers. Köln 2014.

Grotkamp-Schepers (1981)

Barbara Grotkamp-Schepers: "Zum ,1. Werksatz' (1963-69) von Franz Erhard Walther", 1979, in: Kunst in Hessen und am Mittelrhein, No. 21, 1981. S. 75 – 85.

Grube / Kogge / Krämer (2005)

Gernot Grube, Werner Kogge und Sybille Krämer (Hrsg.): Schrift. Kulturtechnik zwischen Auge, Hand und Maschine. München 2005.

Güterich (1975)

Marlis Güterich: "Performance. Musik. Demonstration. Kunst, die sich nach dem Evolutionsprinzip präsentiert", in: Kunstforum International, Band 3, Februar / April 1975, S. 130 – 160.

Guilbaut (1997)

Serge Guilbaut: Wie New York die Idee der modernen Kunst gestohlen hat. Abstrakter Expressionismus – Freiheit und Krieg (1983). Dresden / Basel 1997.

Haacke (2010a)

Hans Haacke: "Wider die Selbstzensur und undurchsichtige wirtschaftliche und kulturelle Verflechtungen und Machenschaften. Ein Gespräch von Dieter Burchhardt und Gerald Nester", in: Kunstforum International, Bd. 200 Januar – Februar 2010, S. 154 – 169.

Haacke (2004)

Hans Haacke: "Artist's Writings. Untitled Statement 1965" (1965), zuerst publiziert als Ausstellungsankündigung für Haackes Ausstellung in der Galerie Schmela, Düsseldorf 1965, in: Grasskamp / Nesbit / Bird (2004), S. 100.

Haacke (2004a)

Hans Haacke: "Artist's Writings. Untitled Statement 1967" (1967), in: Grasskamp / Nesbit / Bird (2004), S. 102 – 103.

Haacke (2001)

Hans Haacke: "Bemerkungen zur kulturellen Macht" (1983), in: Kravagna / Kunsthaus Bregenz (2001), S. 82 – 83.

Haacke (2000)

Hans Haacke: "Memory and Instrumental Reason" (1988), zuerst erschienen in Art in America 76, Februar 1988, S. 97 – 108, in: Buchloh (2000), S. 157 – 159.

Haacke (1975)

Hans Haacke: Framing and beeing framed. 7 Works 1970 – 1975. New York 1975.

Haacke (1973)

Hans Haacke: "Selbstdarstellung", in: Herzogenrath (1973), S. 60 – 71.

Haacke (1972)

Hans Haacke: "Erklärung von Hans Haacke zur Absage seiner Ausstellung im Guggenheim Museum, New York", in: Haacke / Fry (1972), S. 56 – 58.

Haacke (1968)

Hans Haacke: "Hans Haacke, Artist on their Art", in: Art international, Vol. XII / 4, April 1968, S. 55.

Haacke / Bourdieu (1994)

Hans Haacke und Pierre Bourdieu (Hrsg.): Freier Ausstausch: für die Unabhängigkeit der Phantasie und des Denkens. Frankfurt am Main 1994.

Haacke / Fry (1972)

Hans Haacke und Edward Fry (Hrsg.): Hans Haacke – Werkmonographie. Bramsche 1972.

Haase (1984)

Amine Haase: "Hanne Darboven", in: dies.: Gespräche mit Künstlern. Köln 1984. S. 46 – 49.

Halley (2003)

Herzogenrath (1973)

Wulf Herzogenrath (Hrsg.): Selbstdarstellung. Künstler über sich. Düsseldorf 1973.

Hoffmann (2011)

Gabriele Hoffmann: Hans Haacke. Art Into Society – Society Into Art. Weimar 2011.

Hoffmann (2008)

Christoph Hoffmann (Hrsg.): Daten sichern. Schreiben und Zeichnen als Verfahren der Aufzeichnung. Berlin 2008.

Holzer-Kernbichler (2011)

Monika Holzer-Kernbichler: "Das Konzept des kulturellen Transfers aus kunsthistorischer Sicht", in: Federico Celestini und Helga Mittelbauer (Hrsg.): Ver-rückte Kulturen. Zur Dynamik kultureller Transfers. Tübingen 2011, S. 137 – 150.

Honisch (1985)

Dieter Honisch: "1956 – 1970, Auf der Suche nach der eigenen Identität", in: Ausst.-Kat. Nationalgalerie Berlin (1985), S. 17 – 23.

Honisch / Jensen (1976)

Dieter Honisch, Jens Christian Jensen (Hrsg.): Amerikanische Kunst von 1945 bis heute. Kunst der USA in europäischen Sammlungen. Köln 1976.

Honnef (1999)

Klaus Honnef: "Hanne Darboven in New York", in: Ausst.-Kat. Darboven (1999 / 2000), S. 127 – 132.

Honnef (1999a)

Klaus Honnef: "Hanne Darboven" (1971), zuerst in Ausst.-Kat. Darboven (1971), in: Felix (1999), S. 43 – 52.

Honnef (1989)

Klaus Honnef: "Kunst-Enzyklopädien der Kultur. Klaus Honnef über Hanne Darboven", in: Lothar Romain und Detlef Bluemler (Hrsg.): Künstler, Kritisches Lexikon der Gegenwartskunst. München 1989, S. 3 – 11.

Honnef (1976)

Klaus Honnef: "Conceptual Art", in: Honisch / Jensen (1976), S. 50 – 55.

Honnef (1971)

Klaus Honnef: Concept Art. Köln 1971.

Hormann (1991)

Anne Hoormann: "Außerhalb des Ateliers: Land Art und Concept Art", in: Wagner (1991), S. 591 – 609.

Hulst (2007)

Titia Hulst: "The Leo Castelli Gallery", in: Archives of American Art Journal, Vol. 46, Nummer 3 / 4, Winter 2007, S. 14 – 27.

Iden (1976)

Peter Iden: "Der große Bruch. Arbeiten von Hans Haacke im Kunstverein", in: Frankfurter Rundschau vom 17. September 1976, unpaginiert.

Jappe (1976)

Georg Jappe: "Performance in Germany: An Introduction", in: Studio International, Juli / August 1976, S. 59 – 61.

Jappe (1976a)

Georg Jappe: "Franz Erhard Walther Interview with Georg Jappe", in: Studio International, Juli / August 1976, S. 65 – 68.

Johnson (1976)

Ellen H. Johnson: Modern Art And The Object. A Century Of Changing Attitudes. London 1976.

Jones (2011)

Caroline A. Jones: "Hans Haacke 1967", Ausst.-Kat. Haacke (2011), S. 6 – 27.

Jones (2009)

Caroline A. Jones: "Zero in New York", in: Artforum, Dezember 2009, S. 178 – 181.

Jürgen-Fischer (1966)

Klaus Jürgen-Fischer: "Die New Yorker Szene", in: Das Kunstwerk, 10-12 XII, April / Juni 1966, S. 3 – 5.

Jürgen-Fischer (1976)

Klaus Jürgen-Fischer: "Nach Amerika und zurück", in: Honisch / Jensen (1976), S. 73-79.

Juneja (2016)

Monica Juneja: "Jenseits der Glaswand. Museen der Moderne und die Herausforderung der Globalität", in Kulturstiftung des Bundes No. 27 Herbst / Winter 2016, S. 29.

Juneja (2011)

Monica Juneja: "Global Art History and the "Burden of Representation", in Belting / Birken / Biddenstieg / Weibel (2011), S. 274 – 297.

Jussen (2000)

Bernhard Jussen (Hrsg.): Hanne Darboven - Schreibzeit. Köln 2000.

Kaak (1999)

Joachim Kaak: "Hanne Darboven – 7 Tafeln, II, 1972 / 73" (1997), zuerst in Staatsgalerie moderner Kunst München (Hrsg.): Hanne Darboven, John Cage. Ostfildern 1997, S. 12 – 37, in: Felix (1999), S. 106 – 127.

Kaeble (2005)

Hartmut Kaeble: "Die Debatte über Vergleich und Transfer und was jetzt?", in: H-Soz-u-Kult, o8. Februar 2005, http://hsozkult.geschichte.hu-berlin.de/forum/id=574&type=artikel, (Zugriff am 26. September 2014).

Kellein (1993)

Thomas Kellein: "Es ist die schiere Größe. Die Rezeption der amerikanischen Kunst in Europa", in: Christo M. Joachimedes und Norman Rosenthal (Hrsg.): Amerikanische Kunst im 20. Jahrhundert. Malerei und Plastik. Berlin 1993, S. 2011 – 218.

Keller (1999)

Eva Keller: "Hanne Darboven" (1991), zuerst in Ausst.-Kat. Hanne Darboven (1991), in: Felix (1999), S. 88 – 95.

Kern (1976)

Hermann Kern: "Zeit, Energie, Prozeß, Denken, Sprache – einige Aspekte der Arbeit von Franz Erhard Walther", in: Ausst.-Kat. Walther (1976), S. 7 – 23.

Kölle (2007)

Brigitte Kölle: Okey Dokey Konrad Fischer. Köln 2007.

Kölle (2005)

Brigitte Kölle: Die Kunst des Ausstellens. Untersuchungen zum Werk des Künstlers und Kunstvermittlers Konrad Lueg / Konrad Fischer (1939 – 1996). Dissertationsschrift veröffentlicht an der Universität Hildesheim. Hildesheim 2005. http://opus.bsz-bw.de/ubhi/volltexte/2011/91/pdf/51407163X.pdf, (Zugriff am 11. Dezember 2014).

Kölle / Röttig (2005)

Brigitte Kölle und Petra Röttig: "Mit ihrer Ausstellung bei Fischbach im Jahr 1968 war sie da.' Brigitte Kölle und Petra Röttig im Gespräch mit Franz Erhard Walther", in Hubertus Gaßner, Brigitte Kölle und Petra Röttig (Hrsg.): Eva Hesse. One more than one. Ausst.-Kat. Hamburger Kunsthalle, Hamburg, 29. November 2013 bis 2. März 2014. Hamburg 2013, S. 120 – 126.

König (1968)

Kasper König (Hrsg.): Franz Erhard Walther – Objekte, benutzen. Köln / New York 1968. Neu aufgelegt: Weibel (2014).

Kostka (2007)

Alexandre Kostka: "Transfer", in: Kritische Berichte, Bd. 35, Nummer 3, 2007, S. 15 – 18.

Kosuth (1999)

Joseph Kosuth: "Art after Philosophy – Part II" (1969), zuerst in Studio International, November 1969, S. 160 – 161, in: Alberro / Stimpson (1999), S. 170 – 177.

Kosuth (1984)

Joseph Kosuth: "Art after Philosophy – Part I" (1969), zuerst in Studio International, Oktober 1969, S. 134 – 137, in: Groh (1984), unpaginiert.

Kotz (2007)

Liz Kotz: Words To Be Looked At: Language in 1960s Art. Cambridge 2007.

Krahe (1999)

Martin Krahe: Serie und System. Essen 1999.

Krämer / Bredekamp (2003)

Sybille Krämer und Horst Bredekamp (Hrsg.): Bild – Schrift – Zahl. München 2003.

Krauss (1993)

Rosalind Krauss: "Die LeWitt Matrix" (1978), zuerst in: Krauss (1978), in: Ausst.-Kat. Museum of Modern Art Oxford (1993), S. 52 – 55.

Krauss (1978)

Rosalind Krauss: "Sol LeWitt in Progress", in: October, Vol. 6, Herbst 1978, S. 46 - 60.

Krauss / Hollier et al. (1994)

Rosalind Kraus, Denis Hollier, Annette Michelson, Hal Foster, Silvia Kolbowski, Martha Buskirk und Benjamin Buchloh: "The Reception of the Sixties", in: October, Vol. 69, Sommer 1994, S. 3 – 21.

Krauthausen / Nasim (2010)

Karin Krauthausen und Omar W. Nasim (Hrsg.): Notieren, Skizzieren. Schreiben und Zeichnen als Verfahren des Entwurfs. Zürich 2010.

Kravagna / Kunsthaus Bregenz (2001)

Christina Kravagna und Kunsthaus Bregenz (Hrsg.): Das Museum als Arena. Institutionskritische Texte von Künstlern. Köln 2001.

Krüger (2000)

Klaus Krüger: "Die Zeit der Schrift. Medium und Metapher in der 'Schreibzeit", in: Jussen (2000), S. 43 – 84.

Kuhn (1991)

Anette Kuhn: ZERO – Eine Avantgarde der 60er Jahre. Berlin 1991.

Kunstkreis Luzern (1972)

Kunstkreis Luzern (Hrsg.): Dokumente zur aktuellen Kunst 1967 – 1970. Material aus dem Archiv Szeemann. Luzern 1972.

Lander (2003)

Tobias Lander: Europäische Künstler in den USA – Amerikanische Künstler aus Europa. Freiburg im Breisgau 2003.

Lange / Museum für moderne Kunst Frankfurt am Main (1991)

Susanne Lange / Museum für moderne Kunst Frankfurt am Main (Hrsg.): Der 1. Werksatz (1963 – 1969) von Franz Erhard Walther. Frankfurt am Main 1991.

Langfeld (2011)

Gregor Langfeld: Deutsche Kunst in New York. Vermittler – Kunstsammler – Ausstellungsmacher, 1904 – 1957. Berlin 2011.

Last (2005)

Nana Last: "Systematic Inexhausstion", in: Art Journal, Vol. 64, Nummer 4, Winter 2005, S. 110 – 121.

Lee (2004)

Pamela M. Lee: Chronophobia. On Time in the Art of the 1960s. Cambridge 2004.

Lee (1967)

David Lee: "Serial Rights", in: Art News, Dezember 1967, S. 42 – 68.

Lehmann (2004)

Robert Lehmann: Lectures on Contemporary Art. New York 2004.

Leisch-Kiesl (2017)

Monika Leisch-Kiesl: "Kunstwissenschaft in globaler Perspektive. Westliche Kunstgeschichtsschreibung und Ansätze inter- bzw. transkultureller Blicke.", in: Allerstorfer / Leisch-Kiesl (2017), S. 19 – 28.

Lenz / Lenz / Bleicker-Honisch (2009)

Anna Lenz, Gerhard Lenz und Ulricke Bleicker-Honisch (Hrsg.): Epoche Zero. Sammlung Lenz Schönberg. Leben mit Kunst. Band 1 und 2. Ostfildern 2009.

LeWitt (1966)

Sol LeWitt: "Serial Project No. 1 (ABCD)" (1966), in: Stemmrich (1995), S. 181 – 184.

LeWitt (1967)

Sol LeWitt: "Paragraphs on Conceptual Art" (1967), in: Osborne (2002), S. 213 – 215.

LeWitt (1978)

Sol LeWitt: "Sentences on Conceptual Art" (1969), in: Ausst.-Kat. Museum of Modern Art New York (1978), S. 168. Deutsche Übersetzung unter anderem in: Ausst.-Kat. Museum Morsbroich Leverkusen (1969), unpaginiert.

Lingner (2011)

Michael Linger (Hrsg.): Romanticism revisited #1. Stationen der Ausstellung. Runge Heute: Konstruierte Empfindungen – Beobachtbare Zeit. Hamburg 2011.

Lingner (1990)

Michael Linger (Hrsg.): Franz Erhard Walther – Das Haus in dem ich wohne. Die Theorie zum Werkentwurf von Walther. Klagenfurt 1990.

Lingner / Walther (1985)

Michael Lingner, Franz Erhard Walther (Hrsg.): Zwischen Kern und Mantel – Michael Lingner und Franz Erhard Walther im Gespräch über Kunst. Klagenfurt 1985.

Lippard (1997)

Lucy Lippard: Six Years: The dematerialization of the art object from 1966 to 1972 (1973). Berkeley 1997.

Lippard (1978)

Lucy Lippard: "The Structures, the Structures and the Wall Drawing, the Structures and the Wall Drawing and the Books", in: Ausst.-Kat. Museum of Modern Art New York (1978), $S.\ 23-30$.

Lippard (1973)

Lucy Lippard: "Hanne Darboven: Deep in Numbers", in: Artforum, Oktober 1973, S. 35 – 39.

Lippard / Chandler (1968)

Lucy Lippard und John Chandler: "The Dematerialization of Art", in: Art International, Vol. XII / 2, Februar 1968, S. 31 – 36.

Lippert / Maenz (1991)

Werner Lippert und Paul Maenz: Peter Roehr. Frankfurt am Main 1991.

Luckow (1998)

Dirk Luckow: Joseph Beuys und die amerikanische Anti Form-Kunst. Einfluss und Wechselwirkung zwischen Beuys, Morris, Hesse, Nauman, Serra. Berlin 1998.

Lüsebrink (2005)

Hans-Jürgen Lüsebrink: "Kulturtransfer – neuere Forschungsansätze zu einem interdisziplinären Problemfeld der Kulturwissenschaften", in: Mittelbauer / Scherke (2005), S. 23 – 41.

Maenz / de Vries (1972)

Paul Maenz und Gerd de Vries (Hrsg.): Art & Language. Texte zum Phänomen Kunst und Sprache. Terry Atkinson, David Bainbridge, Michael Baldwin, Harold Hurrell, Joseph Kosuth. Köln 1972.

Maimon (2009)

Vered Maimon: "The Third Citizen – Contemporary Artistic Practices", in: October, Vol. 129, Sommer 2009, S. 85 – 112.

De Maria (1962)

Walter De Maria: "Meaningless Work" (1960), in: Young / Mc Low (1962), unpaginiert.

Mattenklott / Weltzien (2003)

Gundel Mattenklott und Friedrich Weltzien (Hrsg.): Entwerfen und Entwurf. Praxis und Theorie des künstlerischen Schaffensprozesses. Berlin 2003.

Mattenklott / Weltzien (2003a)

Gundel Mattenklott und Friedrich Weltzien: "Einleitung", in: Mattenklott / Weltzien (2003), S. 7 – 12.

von Maur (1997)

Karin von Maur: "Vom Bild der Zahl zwischen "Objet Trouvé", Code und Metasprache", in: Ausst.-Kat. Magie der Zahl in der Kunst des 20. Jahrhunderts, Staatsgalerie Stuttgart, 1. Februar bis 19. Mai 1997. Ostfildern 1997, S. XI – XXIII

Meltzer (2013)

Eve Meltzer: Systems We Have Loved: Conceptual Art, Affect, and the Antihumanist Turn. Chicago 2013.

Menninger (1959)

Karl Menninger: Mathematik und Kunst. Göttingen 1959.

Merali (2008)

Shaheen Merali (Hrsg.): New York - States of Mind - Art in the city. London 2008.

Merleau-Ponty (1966)

Maurice Merleau-Ponty: Phänomenologie der Wahrnehmung. Berlin 1966.

Messer (1971)

Thomas Messer: "The Cancellation of Haacke's Exhibition: Thomas M. Messer's ,Misgivings", in: Studio International, Juni 1971, S. 248 – 149.

Metzger (2005)

Rainer Metzger: "Von der Ganzheit des Fragments. Ein Gespräch mit Franz Erhard Walther", in Kunstforum International, Band 175, 2005, S. 210 – 225.

Metzger / Möntmann / Sanio (1998)

Christoph Metzger, Nina Möntmann und Sabine Sanio (Hrsg.): Minimalism, Minimalism. Rezeptionsformen der 90er Jahre. Ostfildern 1998.

Meyer (2001)

James Meyer: Minimalism. Art and Polemics in the sixties. New Haven / London 2001.

Meyer (2000)

James Meyer: Minimalism. London 2000.

Meyer (1999)

Franz Meyer: "Hanne Darboven. Ein Monat, ein Jahr, ein Jahrhundert – Arbeiten von 1968 – 1974" (1974), zuerst in Ausst.-Kat. Darboven (1974), in: Felix (1999), S. 3 – 12.

Meyer / Museum für moderne Kunst Frankfurt am Main (1991)

Franz Meyer / Museum für moderne Kunst Frankfurt am Main (Hrsg.): Walter De Maria. Frankfurt am Main 1991.

Middell (2000)

Matthias Middell (Hrsg.): Comparativ. Leipziger Beiträge zur universitären Geschichte und vergleichender Gesellschaftsformen. Kulturtransfer und Vergleich. Leipzig 2000.

Mittelbauer / Scherke (2005)

Helga Mittelbauer und Katharina Scherke (Hrsg.): Ent-grenzte Räume. Kulturelle Transfers um 1900 und in der Gegenwart. Wien 2005.

Möning (2010)

Roland Möning: "Von Carl Andre bis Gregor Schneider – Die Sammlung Dorothee und Konrad Fischer", in: Ausst.-Kat. Museu d'Arte Contemporani de Barcelona (2010), S. 169 – 188.

Morgan (1994)

Robert C. Morgan: Conceptual Art an American Perspective. Jefferson, 1994.

Morschel (1977)

Jürgen Morschel: "Jede Kunst ist politisch' Hans Haackes Entwurf der Kunst als 'System", in: Kunstnachrichten, 13. Jahrgang, Heft 4, Mai 1977, S. 90 – 96.

Naumann (1997)

Berthold Naumann: Rationalität und Innerlichkeit. Strategien des Umgangs mit der gesellschaftlichen Realität im werk von Hans Haacke, K.H. Hödicke, Matt Mullican und Werner Trübke. Weimar 1997.

Newman (2004)

Michael Newman: "Remembering and Repeating: Hanne Darboven's work", in: Lehmann (2004), S. 123 – 154.

Newman / Bird (1999)

Michael Newman und Jon Bird (Hrsg.): Rewriting Conceptual Art. London 1999.

Norvell / Alberro (2001)

Patricia Norvell und Alexander Alberro (Hrsg.): Recording Conceptual Art – Early Interviews with Barry, Huebler, Kaltenbach, LeWitt, Morris, Oppenheim, Siegelaub, Smithson, Weiner. Berkeley / Los Angeles / London 2001.

Osborne (2002)

Peter Osborne: Conceptual Art. London, New York 2002.

Owens (1980)

Craig Owens: "The Allegorical Impulse: Toward a Theory of Postmodernism", in: October, Vol. 12, Frühling 1980, S. 67 – 86.

von Pape (2008)

Cora von Pape: Kunstkleider. Die Präsenz des Körpers in textilen Kunst-Objekten des 20. Jahrhunderts. Bielefeld 2008.

Phillips (1999)

Lisa Phillips: "The American Century, Art and Culture 1950 – 2000", in: Ausst-Kat. Whitney Museum New York (1999), S. 11 – 376.

Piene /Mack (1973)

Otto Piene und Heinz Mack (Hrsg.): Zero. Nachdruck der Zeitschriften Zero 1, 2, 3 von 1958 und 1961. Köln 1973.

Pickshaus (1981)

Peter Moritz Pickshaus: "Franz Erhard Walther, Arbeiten 1959 – 1963. "Wechsel ist nicht Austausch", in: Kunstnachrichten, 17. Jahrgang, Heft 5, September 1981. S. 118 – 122.

Plagens (1969)

Peter Plagens: "The Possibilities of Drawing", in: Artforum, Oktober 1969, S. 50 – 56.

Plagens (1969a)

Peter Plagens: "The Impact of recent Art on the Teaching of Drawing", in: Art Journal, Vol. 28, Nummer 4, Sommer 1969, S. 403 – 404.

Polaschegg (2005)

Andrea Polaschegg: "diese geistig technischen Bemühungen...' Zum Verhältnis von Gestalt und Sinnversprechen der Schrift: Goethes arabische Schreibübungen und E.T.A. Hoffmanns "Der goldene Topf", in: Grube / Kogge / Krämer (2005), S. 279 – 304.

Popper (1975a)

Frank Popper: Art – Action and Participation. London 1975.

Rebentisch (2013)

Juliane Rebentisch: Theorien der Gegenwartskunst. Eine Einführung. Hamburg 2013.

Reise (1969)

Barbara Reise: "Sol LeWitt Drawings 1968-1969", in: Studio International, Dezember 1969, S. 222 – 226.

Richard (2009)

Sophie Richard: Unconcealed. The international Network of Conceptual Artists 1967 – 77. Dealers, Exhibitions and Public Collections. London 2009.

Römer (2005)

Stefan Römer (Regie): Conceptual Paradiese. There is a place for sophistication. Dokumentarfilm, Dauer 108,30 min.

Rorimer (2001)

Anne Rorimer: New Art in the 60s and 70s. Redefining Reality. London 2001.

Rorimer (1993)

Anne Rorimer: "Approaches to Seriality: Sol LeWitt and his Contemporaries", in: Ausst.-Kat. Museum of Modern Art Oxford (1993), S. 61 – 71.

Rose (1974)

Barbara Rose: "Twighlight of the Superstars", in: Partisan Review, Nummer 4, 1974, S. 563 – 572.

Rose (2000)

Barbara Rose: "ABC Art" (1965), zuerst in Art in America, Oktober / November 1965, S. 57 – 69, in: Meyer (2000), S. 214 – 217.

Roters (1972)

Eberhard Roters: "Struktur des Lichts oder die Erscheinungsweise der Engel", in: Ausst.-Kat. Akademie der Künste Berlin (1972), unpaginiert.

Rottmann (2008)

Michael Rottmann: "Einmal Cubeland und Zurück. Mathematische Aspekte in der Minimal und Concept-Art der 1960er-/1970er Jahre. Mel Bochner – Donald Judd – Sol LeWitt – Ruth Vollmer", in: Ausst-Kat. Genau und Anders. Mathematik in der Kunst von Dürer bis Sol LeWitt. Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien, 29. Februar bis 18. Mai 2008. Wien 2008, S. 120 – 143.

Ruby (1998)

Sigrid Ruby: Have we an American Art? Präsentation und Rezeption amerikanischer Malerei in Westeuropa der Nachkriegszeit. Bonn 1998.

Rübel / Lange-Berndt / Liebelt (2015)

Dietmar Rübel, Petra Lange-Berndt und Susanne Liebelt (Hrsg.): Hanne Darboven: Korrespondenz. Briefe 1967-1975. Köln 2015.

Rübel / Lange-Berndt (2015)

Dietmar Rübel und Petra Lange-Berndt: ",heute / today' – Schreiben zwischen den Dingen", in: Rübel / Lange-Berndt / Liebelt (2015), S. 21 – 84.

Seitz (1965)

William Seitz: "The Responsive Eye", in: Ausst.-Kat. Museum of Modern Art New York (1965), S. 5 – 43.

Sello (1966)

Gottfried Sello: "Vielerlei Abenteuer fürs Auge. Muntere Experimente Hamburger Künstler / Plastiken von Götz Löpelmann," in: Hamburger Abendblatt vom 3. Februar 1966, S. 14.

Schmalriede (1972)

Manfred Schmalriede: "Zu den frühen Arbeiten von Franz Erhard Walther", in: Ausst.-Kat. Walther (1972), S. 8 – 27.

Schneckenburger (1979)

Manfred Schneckenburger: "Plastik als Handlungsform", in: Kunstforum International, Bd. 34 4 / 79, S. 20 – 31.

Schneede (2001)

Uwe M. Schneede: Die Geschichte der Kunst im 20. Jahrhundert. München 2001.

Schneede (1997)

Uwe M. Schneede: Konzeptkunst in der Hamburger Kunsthalle. Die Sammlung Elisabeth und Gerhard Sohst. Hamburg 1997.

Schoofs (2012)

Miriam Schoofs: "Intermediate Aspects in the early Work of Hanne Darboven – the Overlaping of ,the Old and the New Worlds', and of Conceptual Art and Display Strategies", in: Renate Wiehager (Hrsg.): Minimalism in Germany. The Sixties. Ostfildern 2012. S. 130 – 149.

Sharp (1970)

Willoughby Sharp: "Willoughby Sharp Interviews Jack Burnham", in: Arts Magazine, November 1970, S. 21 – 23.

Sharp (1969)

Willoughby Sharp: "Place and Process", in: Artforum November 1969, S. 44 – 49.

Sheffiled (1976)

Margret Sheffiled: "Interview with Hans Haacke", in: Studio International, März / April 1976, S. 117 – 123.

Siegel (1971)

Jeanne Siegel: "An Interview with Hans Haacke", in: Arts Magazine, Mai 1971, S. 18 – 21.

Siegelaub (1969)

Seth Siegelaub (Hrsg.): Carl Andree, Robert Barry, Daniel Buren, Joan Dibbets, Douglas Huebler, Joseph Kosuth, Sol LeWitt, Richard Long, N. E. Think Co. LDT., Robert Smithson, Lawrance Weiner. Ausst.-Kat. Juli, August, September 1968. New York 1969. http://primaryinformation.org/index.php?/projects/seth-siegelaub-archive/, (Zugriff am 7. Oktober 2012).

Siegelaub / Fricke / Fricke (2004)

Seth Siegelaub, Marion Fricke und Roswitha Fricke (Hrsg.): The Context Of Art – The Art Of Context. Trieste 2004.

Siegelaub / Wendler (1968)

Seth Siegelaub und John W. Wendler (Hrsg.): Carl Andre, Robert Barry, Douglas Huebler, Joseph Kosuth, Sol LeWitt, Robert Morris, Lawrence Weiner (The Xerox Book). New York 1968.

Skrebowski (2006)

Luke Skrebowski: "All Systems Go: Recovering Jack Burnham's 'Systems Aesthetics'", in: Tate Spring Papers 2006. http://www.tate.org.uk/research/tateresearch/tatepapers/06spring/skrebowski.htm, (Zugriff am 20. Februar 2010).

Skrebowski (2008)

Luke Skrebowski: "All Systems Go: Recovering Hans Haacke's System Art", in: Grey Room, Nummer 30, Winter 2008, S. 54 – 83.

Spear (1967)

Athena Tacha Spear: "Sculptured Light", in: Art International, Winter 1967, S. 29 – 37.

Spies (2008)

Werner Spies: Zwischen Action Painting und Op Art. Auge und Wort. Berlin 2008.

Spies (2008a)

Werner Spies: "Op Art und Kinetik" (1968), zuerst in Katalog zur documenta 4, Band 2. Kassel 1968, in: Spies (2008), S. 351 – 367.

Staber (1970)

Margit Staber: "Prospecta – Kunstmarkt 1969", in: Art International, Vol. XIV / 1, Januar 1970, S. 65 – 70.

Starka (1984)

Barbara Starka: "Das Zeitlose des Gegenwärtigen und die Gegenwärtigkeit des Zeitlosen", in: Ausst.-Kat. Haacke (1984), S. 111 – 117.

Stemmler (1980)

Dierk Stemmler: "Zu Franz Erhard Walthers Arbeiten von 1957 – 1963", in Ausst.-Kat. Walther (1980), S. 47 – 70.

Stemmrich (2000)

Gregor Stemmrich: "Robert Rauschenbergs 'Bed' und die europäischen Vorläufer des 'combine painting", in: Fleckner / Schieder / Zimmermann (2000), S. 201 – 214.

Stemmrich (1995)

Gregor Stemmrich (Hrsg.): Minimal Art, eine kritische Retrospektive. Basel 1995.

Stich (1987)

Sidra Stich: Made in USA. An Americanization in Modern Art, the '50s and '60s. Berkeley 1987.

Stiles / Selz (1996)

Kristine Stiles und Peter Selz (Hrsg.): Theories and Documents of Contemporary Art. Berkeley / Los Angeles / London 1996.

Strelow (1969)

Hans Strelow: "Zeit als Zahl. Ausstellung Hanne Darboven in Mönchengladbach", in: Frankfurter Allgemeine Zeitung vom 22. März 1969.

Sykora (1983)

Katharina Sykora: Das Phänomen des Seriellen in der Kunst. Aspekte einer künstlerischen Methode von Monet bis zur amerikanischen Pop Art. Würzburg 1983.

Thomas (1973)

Karin Thomas: "Franz Erhard Walther – Prozessmaterialien", in: Das Kunstwerk, XXVI Januar 1973, S. 20 – 33.

Thwaites (1972)

John Antony Thwaites: "The Numbers Game", in: Art + Artists, Vol. 6, Nummer 10, Ausgabe 70, Januar 1972, S. 24 – 25.

Thwaites (1965)

John Antony Thwaites: "The Story of Zero", in: Studio International, Juli 1965, S. 2 – 9.

Thwaites (1965a)

John Antony Thwaites: "Germany: Prophets without honor", in: Art in America. Dezember / Januar 1965 / 1966, S. 110 – 115.

Tragatschnig (1998)

Ulrich Tragatschnig: Konzeptuelle Kunst. Interpretationsparadigmen. Ein Propädeutikum. Berlin 1998.

Traumann (1965)

Erich Traumann: "Schwemme und Filter. Künstler unter 35 Jahren – Neues Forum stellt aus", in: Bremer Tageszeitung vom 21. August 1965.

Tschechne (1993)

Martin Tschechne: "Mittelungen über den Zustand der Moral", in ART, Nummer 5, Mai 1993, S. 48 – 59.

Vieth (2014)

Anne Vieth: Addicted to Walls. Zeitgenössische Wandarbeiten im Ausstellungsraum. München 2014.

Vinklers (1970)

Bitite Vinklers: "Art and Information – "Software" at the Jewisch Museum", in: Arts Magazine, September / Oktober 1970, S. 48 – 49.

Vinklers (1969)

Bitite Vinklers: "Hans Haacke", in: Art International, Vol. XIII / 7, September 1969, S. 44 – 56.

Vitt (1971)

Walter Vitt: "Wünsche und Witze? Ausstellung von H. Haacke in der Galerie Maenz", in: Kölner Stadtanzeiger vom 21. Januar 1971, unpaginiert.

de Vries (1991)

Gerd de Vries (Hrsg.): Paul Maenz, Köln: 1979, 1980, 1990 – Eine Avantgarde-Galerie und die Kunst unserer Zeit. Köln 1991.

Wagner (2000)

Thomas Wagner: "Schreibe hinauf und schreibe hinunter, schreibe nach wie vor. Bewegung durch Schrift in der "Schreibzeit", in: Jussen (2000), S. 85 – 134.

Wagner (1991)

Monika Wagner (Hrsg.) in Zusammenarbeit mit Franz Verspohl und Hubertus Gaßner: Moderne Kunst. Das Funkkolleg zum Verständnis der Gegenwartskunst. Reinbek 1991.

Walther (2009)

Franz Erhard Walther: Sternenstaub. Ein gezeichneter Roman. Klagenfurt 2009.

Walther (1986)

Franz Erhard Walther: "Der andere Werkbegriff", in: Ausst.-Kat. Walther (1986), S. 169.

Walther (1978)

Franz Erhard Walther: "Der andere Werkbegriff", Kunstforum International, Band 29, 1978, S. 102 – 104.

Walther (1976)

Franz Erhard Walther: "Die beiden Werk-Begriffe", 1971, in: Ausst.-Kat. Walther (1976), S. 25 – 26.

Walther (1973)

Franz Erhard Walther: New Yorker Buch – New York Book, 1967 – 1973. Hamburg. 1973.

Warnke (2008)

Marin Warnke: "Stellvertretende Künstlerreisen", in: Hermann Arnhold (Hrsg.): Orte der Sehnsucht. Mit Künstlern auf Reisen. Ausst.-Kat. Landesmuseum für Kunst- und Kulturgeschichte Münster. 28. September 2008 bis 11. Januar 2009. Regensburg 2008, S. 31 – 35.

Wegener (1985)

Kathrin Wegener: Hanne Darboven: Studien zur Rezeption ihres Werkes (Unveröffentlichte Magisterarbeit). Hamburg 1985.

Weibel (2014)

Peter Weibel (Hrsg.): Franz Erhard Walther. Objekte benutzen. Überarbeitete Neuauflage von König (1968). Köln 2014.

Weibel (2007)

Peter Weibel: "Userart_Nutzerkunst". http://www.heise.de/tp/r4/artikel/26/26653/1.html, (Zugriff am 15. Juni 2010).

Weinhart (2007)

Martina Weinhart: "Im Auge des Betrachters. Eine kurze Geschichte der Op Art", in: Ausst-Kat. Schirn Kunsthalle Frankfurt (2007), S. 14 – 42.

Werner / Zimmermann (2002)

Michael Werner und Bénédicte Zimmermann: "Vergleich, Transfer, Verflechtung. Der Ansatz der Histoire croisée und die Herausforderungen des Transnationalen", in: Geschichte und Gesellschaft, 28, 2002, S. 607 – 636.

Westheider (1999)

Ortrud Westheider: "Hanne Darbovens Frühwerk. Vom Konstruktivismus zur Konzeptkunst", in: Ausst.-Kat. Darboven (1999 / 2000), S. 7 – 16.

Wember (1963)

Paul Wember: Bewegte Bereiche der Kunst - Kinetik, Objekte, Plastik. Krefeld 1963.

Wood (2002)

Paul Wood: Conceptual Art. London 2002

Young / Mc Low (1962)

LaMonte Young und Jackson Mac Low (Hrsg.): An Anthology: Of Chance Operations. New York 1962. http://monoskop.org/images/o/o6/Young_La_Monte_Mac_Law_Jackson_eds_An_Anthology_of_Chance_Operations.pdf, (Zugriff am 25. November 2014).

ZADIK (2013)

Zentralarchiv des internationalen Kunsthandels –ZADIK (Hrsg.): Galerie Heiner Friedrich. München, Köln, New York, 1963 – 1980. Nürnberg 2013.

ZADIK (2006)

Zentralarchiv des internationalen Kunsthandels –ZADIK (Hrsg.): ZERO ist gut für dich. Nürnberg 2000.