

## **Teil 1**

### **Die weiße Zelle und ihre Vorgänger**

Jeder kennt diese Einstellung aus Science-Fiction-Filmen: Wenn das Raumschiff abhebt, wird die zurückbleibende Erde zum Horizont, zum Gymnastikball, zur Pampelmuse, zum Golfball, zum Stern. Mit der Veränderung des Maßstabes gehen unsere Reaktionen vom Besonderen zum Allgemeinen. An die Stelle des Individuums tritt die Rasse, und wie schnell gehen wir in ihr unter - als Einzelner ein sterblicher Zweibeiner, in der Vielzahl eine wirre Schicht, da unten ausgestreckt wie ein Bettvorleger. Von einer gewissen Höhe aus betrachtet sind Menschen im Allgemeinen gut. Wobei Entfernung in der Vertikalen diese generöse Annahme begünstigt, im Gegensatz zu der Entfernung in der Horizontalen, welche diese moralische Eigenschaft nicht zu haben scheint. Aus dieser Richtung kommen die Anderen auf uns zu, und wir nehmen die Begegnungssängste vorweg. Das Leben ist horizontal, immer eine Sache nach der anderen, ein Förderband, das uns dem Horizont entgegenschleibt. Die Geschichte jedoch, der Blick aus dem abhebenden Raumschiff, ist anders. Während die Maßstäbe sich verändern, lagern sich Zeitschichten übereinander, und durch sie hindurch projizieren wir Perspektiven, um die Vergangenheit wiederzugewinnen und zu berichtigen. Kein Wunder, daß die Kunst dabei in Schwierigkeiten gerät: Das Bild ihrer Geschichte, das wir durch die Zeit hindurch wahrnehmen, verwirrt sich mit dem Bild vor unseren Augen, ein Zeuge, der bereit ist, seine Aussage bei der kleinsten visuellen Provokation umzustoßen. Im Zentrum dieser „Konstante“, die wir Tradition nennen, liegen

Geschichte und Auge permanent miteinander im Streit.

Es steht heute fest, daß das Gemenge aus Geschichte, Gerücht und Fakt, das wir die Tradition der Moderne nennen, bereits von einem Horizont eingefaßt wird. Von oben schauend erkennen wir nun klarer die „Gesetze“ ihres Vordringens, ihr Waffenarsenal, das aus der Schmiede des Idealismus kommt, ihre militärische Terminologie, die von Vorrücken und Erobern spricht. Was für ein Anblick! Dieser Aufmarsch von Ideologien, diese aufsteigenden Raketen, diese romantischen Slums, wo sich Zynismus und Idealismus obsessiv paaren, all diese Truppen, die in konventioneller Kriegsführung mal vorrücken, mal den Rückzug antreten. Die Feldzugsberichte, die letztlich als Coffee Table-Books erscheinen, geben uns keinen rechten Begriff vom Heroischen dieser Aktionen. Die widersprüchlichen Errungenschaften der Moderne bleiben dort noch verwirrt, harren einer Revision, welche die Avantgarde endgültig der Tradition einverleibt und ihr, wie man befürchten muß, den Todesstoß gibt. In der Tat sieht diese Tradition, vom sich entfernenden Raumschiff aus betrachtet, momentan noch wie ein weiteres Stück Nippes auf dem Kaffeetisch aus, nicht mehr als eine kinetische Assemblage, von Reproduktionen zusammengehalten, vom Motor kleiner Mythen angetrieben und selbst winzige Modelle von Museen in Bewegung setzend. Und in der Mitte von alldem bemerkt man eine gleichmäßig erleuchtete Zelle, die entscheidend dazu beiträgt, daß das Ganze funktioniert: den Galerie-Raum.

Die Geschichte der Moderne ist mit diesem Raum aufs Engste verknüpft. Das heißt, die Geschichte der modernen Kunst kann mit Veränderungen dieses Raumes und der Art und Weise, wie

wir ihn wahrnehmen, in Wechselbeziehung treten. Wir sind nun an dem Punkt angelangt, an dem wir nicht zuerst die Kunst betrachten, sondern den Raum. (Es ist üblich geworden, daß man sich zunächst einmal über den Raum äußert, wenn man eine Galerie betritt.) Das Bild eines weißen, idealen Raumes entsteht, das mehr als jedes einzelne Gemälde als *das* archetypische Bild der Kunst des 20. Jahrhunderts gelten darf. Es wird klarer und klarer im Verlauf eines Prozesses, dessen historische Zwangsläufigkeit man normalerweise der Kunst zuschreibt, die in diesem Raum enthalten ist.

Die ideale Galerie hält vom Kunstwerk alle Hinweise fern, welche die Tatsache, daß es „Kunst“ ist, stören könnten. Sie schirmt das Werk von allem ab, was seiner Selbstbestimmung hinderlich in den Weg tritt. Dies verleiht dem Raum eine gesteigerte Präsenz, wie sie auch andere Räume besitzen, in denen ein geschlossenes Wertsystem durch Wiederholung am Leben erhalten wird. Etwas von der Heiligkeit der Kirche, etwas von der Gemessenheit des Gerichtssaales, etwas vom Geheimnis des Forschungslabors verbindet sich mit chicem Design zu einem einzigartigen Kultraum der Ästhetik. So mächtig sind die wahrnehmbaren Kraftfelder innerhalb dieses Raumes, daß - einmal draußen - Kunst in Weltlichkeit zurückfallen kann, und umgekehrt wird ein Objekt zum Kunstwerk in einem Raum, wo sich mächtige Gedanken über Kunst auf es konzentrieren. In der Tat dient der Gegenstand häufig nur als das Medium, durch das sich diese Ideen kundtun und der Diskussion anbieten - eine populäre Form des Akademismus der späten Moderne („Ideen sind wichtiger als Kunstwerke“). Die Heiligkeit des Raumes wird so evident und mit ihr eines der

großen, vorwärtsweisenden Gesetze der Moderne: je älter sie wird, desto mehr wird der Kontext zum Text, die Umgebung zum Inhalt („context becomes content“). In einer merkwürdigen Umkehrung „rahmt“ das Kunstwerk in der Galerie die ganze Galerie und ihre Gesetze.

Eine Galerie wird nach Gesetzen errichtet, die so streng sind wie diejenigen, die für eine mittelalterliche Kirche galten. Die äußere Welt darf nicht hereingelassen werden, deswegen werden Fenster normalerweise verdunkelt. Die Wände sind weiß getüncht. Die Decke wird zur Lichtquelle. Der Fußboden bleibt entweder blank poliertes Holz, so daß man jeden Schritt hört, oder aber er wird mit Teppichboden belegt, so daß man geräuschlos einhergeht und die Füße sich ausruhen, während die Augen an der Wand heften. Die Kunst hat hier die Freiheit, wie man so sagt, „ihr eigenes Leben zu leben“. Ein diskretes Pult bleibt das einzige Möbel. In dieser Umgebung wird ein Standaschenbecher fast zu einem sakralen Gegenstand, ebenso wie der Feuerlöscher in einem modernen Museum einfach nicht mehr wie ein Feuerlöscher aussieht, sondern wie ein ästhetisches Scherzrätsel. Hier erreicht die Moderne die endgültige Umwandlung der Alltagswahrnehmung zu einer Wahrnehmung rein formaler Werte. Das ist gewiß eine ihrer fatalsten Krankheiten.

Schattenlos, weiß, clean und künstlich - dieser Raum ist ganz der Technologie des Ästhetischen gewidmet. Kunstwerke werden gerahmt, aufgehängt, locker verteilt. Ihre sauberen Oberflächen erscheinen unberührt von der Zeit und ihren Wechselfällen. Hier existiert die Kunst in einer Art Ewigkeitsauslage, und obwohl es viele Perioden und Stile gibt, gibt es keine Zeit. Dieses Aufge-

hobensein in Ewigkeit verleiht der Galerie den Charakter einer Vorhölle: man muß schon einmal gestorben sein, um dort sein zu können. In der Tat wirkt die Anwesenheit des seltsamsten Möbelstückes in diesem Raum, des eigenen Körpers, überflüssig und aufdringlich. Der Galerie-Raum legt den Gedanken nahe, daß Augen und Geist willkommen sind, raumgreifende Körper dagegen nicht - höchstens, daß sie als bewegliche Gliederpuppen für Studienzwecke zugelassen sind. Dieses Paradox à la Descartes wird durch eine Ikone unserer visuellen Kultur bekräftigt, durch das Ausstellungsfoto („installation shot“) ohne Menschen. Hier endlich sind die Betrachter, wir selbst, eliminiert. Wir sind da, ohne da zu sein, einer der größten Dienste, den die Fotografie ihrer Rivalin Kunst leistet. Das Ausstellungsfoto ist eine Metapher für den Galerie-Raum. In ihm erfüllt sich ein Ideal so vollkommen wie in einem Salonstück der Zeit um 1830.



Samuel F.B. Morse, *Exhibition Gallery at the Louvre, 1832-33*

Für das 19. Jahrhundert definiert der „Salon“ die Vorstellung von Galerie. Eine Galerie ist ein Ort mit Wänden, die mit einer Wand von Bildern bedeckt sind. Die Wand selbst hat keinen eigenen ästhetischen Wert; sie ist eine schiere Notwendigkeit für ein aufrecht gehendes Wesen. Samuel F.B. Morses Gemälde „Der Salon Carrée des Louvre“ (1833) bedeutet eine Zumutung für den heutigen Betrachter: Meisterwerke erscheinen da als Tapete, keines ist gesondert und hervorgehoben. Abgesehen von dem für uns schauerhaften Durcheinander von Perioden und Stilen geht die Hängeweise und die Anforderung, die sie an den Betrachter stellt, über unsere Vorstellungen. Soll man sich Stelzen mieten, um an die Decke zu reichen, oder auf allen Vieren kriechen, um alles, was in Bodennähe ist, zu erforschen? Beides, Höhe und Tiefe, sind unterprivilegierte Zonen. Viele Künstler haben sich damals beklagt, daß sie zu hoch gehängt wurden, aber über das Gegenteil ist nichts bekannt. Nahe am Boden waren Bilder wenigstens zugänglich und konnten der Nabsicht des Kenners entsprechen, bevor er sich in eine günstigere Distanz zur Beurteilung zurückzog. Auf Galeriestücken sehen wir, wie das Publikum des 19. Jahrhunderts durch die Ausstellung wandert, nach oben späht, seine Nase in Bilder steckt, in diskutierenden Gruppen zusammensteht, mit einem Stock zeigt, wieder die Runde macht und so Bild für Bild der Ausstellung abklappert. Größere Gemälde wurden unter die Decke gehängt, wo sie aus einiger Entfernung besser zu betrachten waren, und bisweilen wurden sie von der Wand weg nach vorne gekippt, um den Schwinkel des Betrachters zu verbessern. Die „besten Gemälde“ blieben in der mittleren Höhe; kleine Gemälde wurden in die Bodenzone verbannt. Das Ideal der

Hängekommissionen bestand darin, ein kunstvolles Mosaik aus Bildern zu schaffen, das keine vergeudeten Wandstücke dazwischen sehen ließ.

Welches Gesetz der Wahrnehmung konnte diese (in unseren Augen) Barbarei rechtfertigen? Nur eines. Daß nämlich jedes Gemälde als eine selbständige Einheit galt, die durch einen schweren Rahmen nach außen und durch ein komplettes System der Perspektive nach innen vollkommen vom hautnah andrängenden Nachbarn abgeschottet wurde. Raum war damals unzusammenhängend und teilbar, genauso wie das Haus, in dem die Gemälde hingen, verschiedene Räume für verschiedene Funktionen hatte. Der Geist des 19. Jahrhunderts war auf Messung und Unterteilung aus, und das Auge des 19. Jahrhunderts respektierte die Hierarchie der Genres und die Autorität des Rahmens.

Wie konnte das Tafelbild zu einem so hübsch verschnürten Raumpäckchen werden? Die Entdeckung der Perspektive fällt mit dem Aufkommen des Tafelbildes zusammen, und das Tafelbild seinerseits bekräftigte das Versprechen auf Illusion, das aller Malerei innewohnt. Zwischen dem Wandgemälde, dem Bild auf der Wand, und dem Tafelgemälde, dem Bild, das an der Wand hängt, besteht eine bemerkenswerte Beziehung. Bemalte Wand wird ersetzt durch ein Stück bewegliche Wand, Grenzen werden errichtet und eingefäßt, die Reduktion des Maßstabs entwickelt sich zu einer mächtigen Konvention, die den Anforderungen der Illusion eher zu- als abträglich ist. Der Raum in Wandgemälden ist tendenziell flach, selbst dann, wenn die Illusion eine große Rolle spielt. Die Wand als solche wird immer als eine begrenzende Tiefe anerkannt - man geht einfach nicht durch sie hindurch -

Ecken und Decken werden auf oft erfindungsreiche Weisen als Bildgrenzen eingesetzt. Aus der Nähe betrachtet, sprechen sich Wandgemälde sehr offen über Mittel und Möglichkeiten aus - die Wirkung der Illusion wird da immer undeutlicher. Man meint, man schaut auf die Untermalung, und oft kann man seinen „Ort“ nicht finden. Wandgemälde geben mehrdeutige und veränderliche Anweisungen, mit deren Hilfe der Betrachter versuchen muß, sich zurechtzufinden. Das Tafelbild an der Wand dagegen zeigt ihm sehr schnell und ganz genau an, wo er steht.

Das Tafelbild ist wie ein tragbares Fenster, das, einmal in die Wand gesetzt, diese mit seiner Tiefe durchdringt. Dieses Thema ist endlos wiederholt worden, in Gemälden, wo ein Fenster im Bild nun seinerseits nicht nur eine besonders große Tiefe, sondern auch die fenstergleichen Kanten des Rahmens bestätigt. Der Rahmen des Tafelbildes dient dem Künstler ebenso als psychologischer Halt wie der Raum, in dem der Betrachter steht.

Die Perspektive ordnet alle Gegenstände in das System eines Kegels, der vom Rahmen überschritten wird. Auf diese Art und Weise bildet der Rahmen eine Parallele zu jenen Schnitten im Inneren des Bildes, die als Vordergrund, Mittelgrund und Horizont verlaufen. Man geht förmlich in solch ein Gemälde hinein, oder man gleitet mühelos in es hinein, je nach Tonalität und Farbgebung. Je größer die Illusion, desto stärker wird die Einladung an das Auge des Betrachters; das Auge wird von seinem festverankerten Körper abgezogen und wird in das Bild hineinversetzt, um sich mit dem Raum vertraut zu machen.

Bei diesem Vorgang ist die Sicherheit, die der Rahmen gewährt, ebenso notwendig wie der Sauerstoffbehälter für den Taucher.

Seine Eigenschaft als absolute Grenze wird in der Tafelmalerei bis ins 19. Jahrhundert hinein bestätigt. Wenn er Gegenstände überschneidet, tut er es so, daß die Begrenzung dabei gestärkt wird. Diese klassischen Pakete aus Perspektive und verziertem Goldrahmen lassen sich dann dicht an dicht nebeneinanderhängen. Es gibt kaum Anzeichen dafür, daß der Raum innerhalb des Gemäldes eine Fortsetzung im Raum außerhalb des Gemäldes hat.

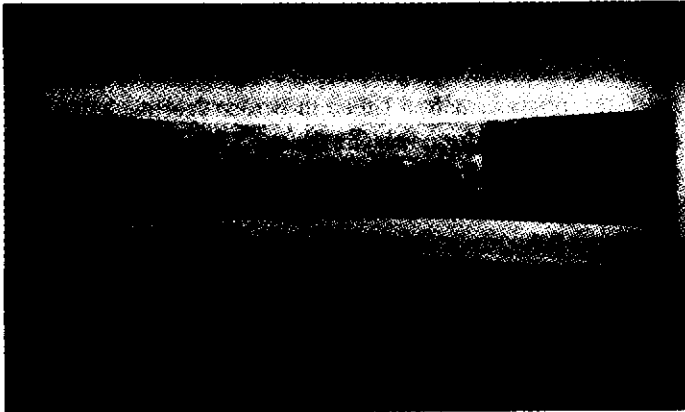
Hinweise in diese andere Richtung finden sich nur sporadisch in den Bildern des 18. und 19. Jahrhunderts, in denen Atmosphäre und Farbe die Perspektive aufzulösen beginnen. Zuerst in der Landschaftsmalerei geraten Perspektive und Tonwerte in Opposition, weil beide gegensätzliche Interpretationen der Wand, vor der sie erscheinen, liefern. Es tauchen Bildkompositionen auf, die Druck auf den Rahmen ausüben. Das Grundschema solcher Fälle ist ein Bild, das einen durchlaufenden Horizont hat, der Himmel und Meer voneinander trennt, und das bisweilen einen Streifen Sand zeigt, vielleicht mit einer Figur darauf, die das Meer betrachtet. Der strengen Kompositionsweise ist hier ein Ende gesetzt; auf rahmende Momente innerhalb des Rahmens, auf Kulissen, Repoussoirs - diese Blindenschrift für perspektivische Tiefe - wird jetzt verzichtet. Übriggeblieben ist eine mehrdeutige Oberfläche, die nur an einem Element noch, nämlich am Horizont, Halt hat. Solche Bilder (von Courbet, Caspar David Friedrich, Whistler und einer Schar kleinerer Meister) oszillieren zwischen unendlicher Tiefe und Flächigkeit und neigen dazu, als Muster gelesen zu werden. Die starke Horizontlinie durchstößt dabei sehr leicht die Begrenzung des Rahmens.

Diese und andere Werke, die irgendein beliebiges Stück Landschaft zeigen, wirken wie Suchbilder. Die damit verbundene Beschleunigung der Wahrnehmung läßt den Rahmen zu einer zweifelhaften, nicht mehr uneingeschränkten Größe werden. Der Rahmen wird zur Parenthese. Zwischen den Bildern entsteht nun eine Art magnetische Abstoßung, und ihre Trennung an der Wand wird notwendig. Diese Entwicklung wird von der neuen Wissenschaft oder Kunst der Fotografie vorangetrieben, die sich dem Ausschneiden eines Gegenstandes aus seinem Kontext verschrieben hat.

In der Fotografie ist die Festlegung des Ausschnittes eine Entscheidung von grundsätzlicher Bedeutung, weil dadurch die Bildgegenstände ihre Ordnung oder Unordnung erhalten. Das Auswählen, Ausschneiden und Rahmen, überhaupt das Grenzen-Ziehen, wurden nach und nach zum wichtigsten kompositionellen Eingriff. Am Anfang sah das noch etwas anders aus. Da gab es noch das Arbeiten mit den üblichen malerischen Konventionen, welche die Rahmenfunktion übernahmen - innere Verstrebungen aus Bäumen und Erdanhebungen zum Beispiel. Aber die besten frühen Fotografien interpretierten den Rand ohne die Hilfe malerischer Formeln. Sie schwächen die Spannung am Rand ab, indem sie dem Hauptgegenstand erlauben, sich zentral darzustellen, anstatt sich mit dem Rand zu verbinden. (Vielleicht ist dies typisch für das 19. Jahrhundert. Es schaute auf den Gegenstand, nicht auf seine Ränder. Verschiedene Gebiete wurden innerhalb ihrer gesetzten Grenzen erforscht. Das Gegenteil zu tun, nicht das Gebiet, sondern seine Grenzen neu zu bestimmen, in der Absicht, sie auszuweiten, ist typisch für das 20. Jahrhundert. Wir leben in

der Illusion, daß wir einem Gebiet etwas hinzufügen, indem wir es an den Grenzen erweitern, anstatt tiefer in es einzudringen, wie es das 19. Jahrhundert in gut perspektivischer Manier getan hat. Auch die Wissenschaften haben in beiden Jahrhunderten verschiedene Auffassungen von Grenze und Tiefe, von Begrenzung und Bestimmung gepflegt.) Die Fotografen haben schnell gelernt, von schweren Rahmen abzulassen, und haben dafür das Bild auf eine Pappe aufgezogen. Dem Rahmen war es erlaubt, das Bild erst nach einer neutralen Zone einzufassen. Die frühe Fotografie erkannte das Gesetz des Randes an, aber verzichtete auf seine Rhetorik und schwächte seine absolute Macht - sie verwandelte ihn in eine Zone des Übergangs. Auf jeden Fall hatte jetzt der Rand als Mittel, den Gegenstand einzuschließen, an Bedeutung verloren.

Vieles von dem eben Gesagten läßt sich auf den Impressionismus anwenden, wo der Rand als Schiedsrichter über das, was drinnen und was draußen ist, eine große Rolle spielt. Diese Entwicklung verband sich damals mit einer zweiten, noch stärkeren Kraft, die am Ende die Idee des Bildes, seine Präsentationsweise und den Galerie-Raum radikal erneuerte: mit der Tendenz zur Flächigkeit des Bildes, die am stärksten zur Durchsetzung seiner Autonomie beitrug. Das Entstehen eines flachen Raumes, der erfundene Formen und nicht mehr, wie der illusionistische Raum, „wirkliche“ Formen enthielt, übte weiteren Druck auf den Rand aus. Der große Erneuerer in dieser Hinsicht ist Monet. Tatsächlich ist die Reichweite der Veränderungen, die er initiierte, so groß, daß man daran zweifeln kann, ob seine Praxis mit seinen Intentionen Schritt hielt. Denn er ist ein Künstler von begrenzten Möglichkeiten, oder



Claude Monet, *Le bassin aux Nymphéas*, 1920

einer, der sich zu seinen Grenzen bekennt und sie nicht überschreitet. Monets Landschaften sehen so aus, als habe er sie auf dem Wege von oder zu dem eigentlichen Sujet wahrgenommen. Es entsteht der Eindruck, daß er sich mit provisorischen Lösungen zufrieden gegeben habe. Die mangelnde Konkretheit seiner Bilder erlaubt dem Auge, sich woanders umzusehen. Schon immer hat man auf den informellen Charakter der impressionistischen Bildgegenstände verwiesen, aber was man nicht berücksichtigt hat, ist, daß der Gegenstand nur in einem flüchtigen Blick erfaßt wird, in einem Blick, der an ihm nicht sonderlich interessiert ist. Das kann man sehr gut an Monets Kunst beobachten, an dieser oftmals widersinnigen Formulierung einer Wahrnehmung durch einen punktförmigen Code aus Farbe und Pinselfaktur, der bis fast zum Schluß unpersönlich bleibt. Der Rand, der den Gegenstand aus-

grenzt, scheint auf einer zufälligen Entscheidung zu beruhen; genauso gut könnte er ein wenig nach recht oder links verschoben sein.

Kennzeichnend für den Impressionismus allgemein ist die Art und Weise, wie ein zufällig ausgewähltes Sujet die strukturelle Bedeutung des Bildrandes schwächt, und dies zu einer Zeit, da der Rand durch die zunehmende Flachheit des Raumes unter Druck gesetzt wird. Flächigkeit und Objektcharakter der Malerei fanden ihren ersten theoretischen Ausdruck in Maurice Denis' berühmtem Satz, daß das Bild, bevor es etwas darstellt, erst einmal eine Oberfläche ist, die Linien und Farben bedecken. Dies ist eine jener Binsenweisheiten, die je nach Zeitgeist brillant oder töricht klingen. Heute, da wir sehen, wohin die Abschaffung von Metaphern, Strukturen, Illusionen und Inhalten geführt hat, klingt sie eher töricht. Die Bildfläche, diese immer dünner werdende Haut um die Reinheit der Moderne, hat es längst verdient, daß sich der Witz und die Ironie eines Woody Allen ihrer annehmen - und er hat es auch schon getan. Aber man darf dabei nicht den Widerstand übersehen, gegen den der heute mächtige Mythos von der Flächigkeit des Bildes sich einmal hat durchsetzen müssen. Es ganz anders anzugehen, war eine heroische Errungenschaft der Moderne, die erst einmal eine völlig neue Weltanschauung voraussetzte, bevor sie sich dann freilich zu einer Ästhetik und Technologie der Flächigkeit verdünnte.

Die Anerkennung der Bildfläche ist ein großes Thema. Indem das Gefäß des Bildinhaltes flacher und flacher wird, fließen Komposition, Sujet und höhere Bedeutung über den Rand hinaus, bis, wie Gertrude Stein über Picasso gesagt hat, alles ausgeleert ist. Aber

all das, was dabei über Bord ging, die Hierarchie der Bildgattungen, die Illusion, der lokalisierbare Raum, die Mythologien ohne Zahl, all das schlich sich verkleidet zurück und heftete sich in Gestalt neuer Mythologien an die schiere Oberfläche. Die Transformation literarischer Mythen in Mythen der Tautologie und Reinheit, als da sind Objektcharakter der Malerei, Unversehrtheit der Bildfläche, Ausschaltung des Raums, Reinheit der Form, Selbstgenügsamkeit des Werkes, ist ein Prozeß, der noch der Erforschung bedarf. Ohne diesen Wandel wäre Kunst längst obsolet geworden. So scheint sie der Obsoletheit immer einen Schritt voraus, und in dieser Hinsicht öffnet ihr Voranschreiten die Gesetze der Mode nach.

Die Konzentration auf die Bildfläche brachte einen Gegenstand hervor, der Länge und Breite hatte, aber keine Tiefe, eine Membrane, die wie ein organisches Wesen ihre eigenen Gesetze produziert. Das erste Gesetz lautete, daß diese Fläche zwischen gewaltige historische Kräfte eingepreßt, nicht verletzt werden dürfe. Eine dünne Schicht, die darstellen sollte ohne Darstellung, die Symbole zeigen sollte, ohne von überkommenen Konventionen profitieren zu dürfen, erzeugte einen Haufen neuer Konventionen ohne Konsensus - Farblehren, Texturen, private Zeichen, Strukturen, die unter höchsten geistigen Ansprüchen standen. Das Strukturkonzept des Kubismus bewahrte den Status quo des Tafelbildes. Kubistische Gemälde haben eine Tendenz zum Mittelpunkt und schwächen sich zum Rand hin ab. (Ist das der Grund dafür, daß kubistische Bilder so klein sind?) Seurat wußte da noch viel besser, wie die Grenzen einer klassischen Formulierung zu ziehen sind, und das zu einer Zeit, als die Funktion der Bildgrenze schon ins Wanken geraten war. Häufig hat er Ränder

aus farbigen Punkten im Inneren des Bildes eingesetzt, um das Sujet auszugrenzen. Der Rand absorbiert dabei die langsamen Bewegungen der inneren Struktur. Um die Abruptheit des Randes abzufangen, bedeckte er manchmal den Rahmen selbst mit Tupfen, so daß sich das Auge aus dem Bild hinaus und wieder zurück, ohne einem Widerstand zu begegnen, bewegen konnte.

Von allen Malern verstand jedoch Matisse das Dilemma der Bildfläche und ihre Tendenz zur seitlichen Ausdehnung am besten. Seine Bilder wurden größer und größer, so als ob durch ein topologisches Paradox die Tiefe in eine zweidimensionale Entsprechung übersetzt werden könnte. Auf dieser Fläche wurde dann eingeordnet nach oben und unten, nach rechts und links, durch Farbe, durch Zeichnung, wobei sich keine Kontur schloß, ohne daß er an die Bildfläche appellierte, ihm zu widersprechen, und durch eine farbige Materie, die mit fröhlicher Unparteilichkeit auf jeden Teil der Oberfläche aufgetragen wurde. Vor den großen Gemälden von Matisse werden wir uns kaum des Rahmens bewußt. Er löste das Problem der seitlichen Ausdehnung und ihrer Begrenzung mit großem Takt. Er betonte nicht die Mitte auf Kosten der Peripherie und umgekehrt. Seine Gemälde erheben keinen Anspruch auf weite Flächen leerer Wand. Sie sehen nahezu überall gut aus. Zu ihrer zähen informellen Struktur kommt eine kluge Behandlung des Dekorativen, so daß sie bemerkenswert selbstgenügsam wirken. Sie sind sehr leicht zu hängen.

Überhaupt, was das Hängen anbelangt, so wußten wir gerne mehr. Seit Courbets Zeiten liegt die Geschichte der Hängungsarten im Dunkeln. Die Art und Weise, wie Bilder gehängt werden, läßt

Rückschlüsse auf das zu, was da angeboten wird. Sie gibt einen laufenden Kommentar zu Fragen der Interpretation und der Werte und wird ihrerseits beeinflusst von Geschmack und Mode. Sublime Hinweise aus dieser Richtung bedeuten dem Publikum, wie es sich zu verhalten hat. Es müßte also möglich sein, die innere Geschichte von Gemälden auf die äußere Geschichte ihrer Hängung zu beziehen. Wir sollten vielleicht unsere Suche nicht bei den offiziellen Formen der Präsentation wie dem „Salon“ beginnen, sondern bei den Bildern des 17. und 18. Jahrhunderts, die uns private Sammlungen zeigen. Ich nehme an, daß Corbets Ein-Mann-Ausstellung (außerhalb der Ausstellung von 1855) die erste Ausstellung war, für die ein unabhängiger Künstler Raum und Hängungsweise selbst bestimmte. Wie waren die Bilder damals gehängt? Wie legte Courbet ihre Reihenfolge an, ihre Beziehung untereinander, die Flächen dazwischen? Ich habe den Verdacht, daß er damals nichts Aufregendes unternommen hat. Und doch war es das erste Mal, daß ein moderner Künstler - der zufällig auch der erste Künstler der Moderne war - die Präsentationsbedingungen seiner Werke selbst herstellen und dadurch einen Kommentar über ihre Wertigkeit abgeben mußte.

Bilder können radikal sein - ihre erste Rahmung und Hängung ist es meistens nicht. Wir dürfen annehmen, daß die Interpretation dessen, was ein Bild über seinen Kontext aussagt, meist verspätet erfolgt. Bei ihrer ersten Ausstellung 1874 hingen die Impressionisten ihre Bilder dicht an dicht, genauso wie man es mit ihnen im Salon gemacht hätte. Und auch heute noch erscheinen impressionistische Gemälde, die doch ihre Flächigkeit betonten und ihre Zweifel über die strukturelle Bedeutung des Randes deutlich

äußern, eingepackt in dicke Goldrahmen, die nur besagen, daß es sich um Alte Meister und zwar um sehr kostbare handelt. Als William C. Seitz für seine große Monet-Ausstellung 1960 im Museum of Modern Art, New York, die Rahmen entfernen ließ, sahen die ausgezogenen Leinwände zuerst ein wenig aus wie Reproduktionen, bis man gewahr wurde, wie sie die Wand zu halten begannen. Obwohl diese Hängungsweise ihre exzentrischen Seiten hatte, gab sie doch die verwandtschaftliche Beziehung der Gemälde zur Wand korrekt wieder. Seitz hat auch einige Leinwände direkt auf die Wand aufgebracht; in einer Ebene mit der Wandfläche nahmen die Monets etwas vom strengen Charakter kleiner Wandgemälde an. Die Oberflächen erhärteten sich, als man die Bildfläche ganz wörtlich nahm.

Die Beziehung zwischen der Bildfläche und der darunter liegenden Wand ist für die Ästhetik der Fläche von enormer Bedeutung. Die wenigen Zentimeter der Keilrahmenstärke summieren sich geradezu zu einem Abgrund. Das traditionelle Tafelgemälde ist nicht auf die Wand übertragbar, und man fragt sich warum? Was geht bei der Übertragung verloren? Ränder, Oberfläche, die Textur der Leinwand, die Differenz zur Wand - das geht als erstes verloren. Und wir können auch einfach nicht davon absehen, daß die ganze Sache wesensmäßig einen Träger braucht und aufgehängt werden muß - daß sie eine mobile Währung darstellt. Nach Jahrhunderten illusionistischer Kunst, so darf man vermuten, bilden diese Parameter die letzten Bastionen des Illusionismus. Die Malerei der Moderne bis hin zu Colour Field ist Tafelmalerei, und ihre autonome Behandlung der Bildfläche richtet sich gegen die Bedürfnisse der Illusion. Aber deren Restbestände machen das Streben

nach Autonomie erst interessant; sie tragen ihren Teil zur Energie der spätmodernen Tafelmalerei bei. Wenn man eine späte Tafelmalerei der Moderne auf die Wand übertragen und das Bild selbst daneben hängen würde, dann käme zum Vorschein, welcher Grad von Illusionismus im scheinbar fleckenlos autonomen Stammbaum der Moderne noch vorhanden ist. Das starre Wandbild würde die Bedeutung der Oberfläche und der Ränder für das Tafelbild unterstreichen und dieses in einer unsicheren Zone erscheinen lassen, die noch von den Restbeständen der Illusion mitbestimmt wird.

Die Angriffe auf die Malerei in den 60er Jahren haben nicht klargemacht, daß nicht die Malerei als Ganzes, sondern allein das Tafelbild in Schwierigkeiten geraten war. Colour Field-Malerei bedeutete in dieser Hinsicht eine konservative Strömung, die für diejenigen uninteressant war, die erkannt hatten, daß sich das Tafelbild nicht von der Illusion freimachen konnte, und die auch nicht akzeptierten, daß da etwas nur still und brav sich gegen die Wand lehnte. Ich habe mich immer gewundert, daß Colour Field-Malerei - oder spätmoderne Malerei generell - nicht versucht hat, sich mit der Wand zu verbinden. Dazu muß man aber sehen, daß sich diese Art von Malerei ihrem sozialen Kontext auf schon etwas anstößige Weise anpaßte. Sie blieb ganz einfach Salon-Malerei, sie beanspruchte große Wände und große Sammler und sah schließlich aus wie der neueste Schrei der kapitalistischen Kunst. Minimal art dagegen erkannte den eingeborenen Illusionismus des Tafelbildes und hegte keine Illusionen über die Gesellschaft. Sie verbündete sich nicht mit Macht und Reichtum, und ihr mißlungener Versuch, die Beziehungen des Künstlers zu

verschiedenen Formen des Establishments neu zu definieren, blieb weitgehend unbekannt.

Von Colour Field-Malerei einmal abgesehen, formulierte die Malerei der späten Moderne einige ingenüose Hypothesen zu der Frage, wie man noch ein bißchen mehr aus dieser widerspenstigen Bildfläche herausquetschen könnte. Ihre Strategie richtete sich auf das „Gleich“ und nicht auf das „Wie“, auf das Simile, nicht auf die Metapher; sie sagte, die Bildfläche ist „gleich einem oder einer“. Der Gedankenstrich wurde von flachen Objekten ausgefüllt, die gefällig auf der Oberfläche liegen und mit ihr verschmelzen. Man denke an Jasper Johns „Flaggen“, Cy Twomblys Schultafelbilder, Alex Hays riesige gemalte „Bögen“ linierten Papiers, Arakawas „Notizbücher“. Dann gibt es noch die Richtungen: „gleich einem Blendladen“, „der Wand gleich“, „dem Himmel gleich“. Man konnte schon eine nette Komödie über diese „gleich einem oder einer -“ Lösung schreiben. Zahlreiche verwandte Strömungen wären da noch zu nennen, etwa eine perspektivische Malerei, die ganz in die Fläche geklappt ist, um so das Dilemma der Bildfläche zu demonstrieren, oder Richtungen, die die Bildfläche durchschneiden (Fontanas Antwort auf die Gordische Fläche), bis das Bild ganz weg ist und der Putz der Wand direkt angegriffen wird. Verwandt ist auch jene Lösung, die die Malfläche und ihre Begrenzungen aus dem Prokrustesbett des Keilrahmens hebt und Papier, Fiberglas, Stoff direkt an die Wand heftet oder drapiert. Hier fällt - zum ersten Mal - ein Gutteil der Arbeiten aus Los Angeles mit dem allgemeinen Trend zusammen. Was von den einen als Vitalität des Heimischen gepriesen, von den anderen als Provinzialismus abgelehnt wird, dieses fanatische

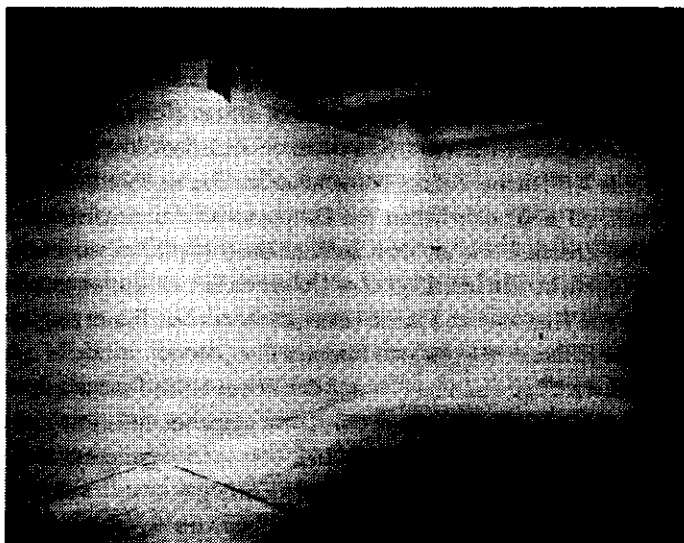
Kreisen um das Problem Oberfläche, mutet allemal etwas befremdlich an.

Diese ganze Aufregung läßt uns erneut erkennen, was für eine konservative Bewegung doch der Kubismus war. Er erweiterte die Gültigkeit des Tafelbildes und verzögerte so dessen Zusammenbruch. Der Kubismus ließ sich zu einem System zusammenfassen, und Systeme, leichter verständlich als Kunst, beherrschen die akademische Geschichtsschreibung. Systeme werben für die mehr als fragliche Idee des Fortschritts. Fortschritt läßt sich definieren als das, was geschieht, wenn man das Gegenteil ausschaltet. Was die Moderne jedoch niemals ausschalten konnte, das war die beharrliche Stimme von Matisse, eine Stimme, die in unaufgeregtem, vernünftigen Tenor über Farbe sprach, worüber schon die frühen Kubisten graue Haare bekamen. Clement Greenbergs Buch „Art and Culture“ (1961) berichtet davon, wie die Künstler in New York den Kubismus ausschwitzten, während sie scharfe Blicke auf Matisse und Miro warfen. Die Malerei der abstrakten Expressionisten begab sich ebenfalls auf den Weg, der zur Ausdehnung nach rechts und links führte, sie ließ den Rahmen fallen und faßte allmählich den Rand des Bildes als ein strukturelles Element auf, das in einen Dialog mit der Wand treten kann. An dieser Stelle traten von den Seiten die Händler und die Museumskuratoren auf die Bühne. Die Art und Weise, wie sie in Zusammenarbeit mit dem Künstler diese Werke ausstellten, trug ganz entscheidend zum Verständnis der neuen Malerei bei.

Während der 50er und 60er Jahre können wir beobachten, wie eine neue Fragestellung ins Bewußtsein tritt, die Frage: Wieviel Raum braucht ein Bild zum Atmen? Sobald Bilder selbst die Modi

der „Wandgreifung“ bestimmen, kann man den etwas angespannten Wortwechsel zwischen ihnen nicht mehr überhören. Was geht noch zusammen, was nicht mehr? Die Ästhetik der Hängung entwickelt ihre eigene Übung, die zur Konvention wird, die zum Gesetz wird. Wir treten ein in die Ära, da Bilder die Wand als eine Art Niemandsland betrachten, auf das sie ihre Besitzansprüche zu projizieren haben. Bei Gruppenausstellungen herrschen schnell Zustände wie auf dem Balkan! Grenzkonflikte, wo immer man hinblickt. Ein unbehagliches Gefühl stellt sich ein, wenn man sieht, wie Kunstwerke Fläche beanspruchen, ohne Raum zu greifen, im Kontext des ortlosen Raumes der Galerie.

Das geschäftige Hin und Her auf der Wand holte diese aus ihrer Neutralität. Indem sie nun an der Kunst teilnahm und diese nicht mehr allein trug, wurde die Wand zum Austragungsort ideologischer Zwiste, und jede neue Entwicklung mußte Position zu ihr beziehen. (Gene Davis' Ausstellung von winzig kleinen Gemälden vor riesengroßen Wandflächen war ein guter Witz über dieses Thema.) War die Wand erst mal zu einer ästhetischen Kraft geworden, verwandelte sie alles, was auf ihr erschien. Die Umgebung der Kunst, die Wand, war in einem Maße reich an Bedeutung geworden, daß sie nun in kleinen Raten an die Kunst zurückzahlen konnte. Seitdem ist es unmöglich, eine Ausstellung vorzubereiten, ohne vorher den Raum wie ein Gesundheitsinspektor zu mustern und dabei die Ästhetik der Wand zu berücksichtigen, welche das Werk unweigerlich in einer Art und Weise „artifiziert“, die seinen Intentionen zuwiderlaufen kann. Wir „lesen“ heute die Hängungsweise, so wie wir Kaugummi kauen - unbewußt, gewohnheitsmäßig.

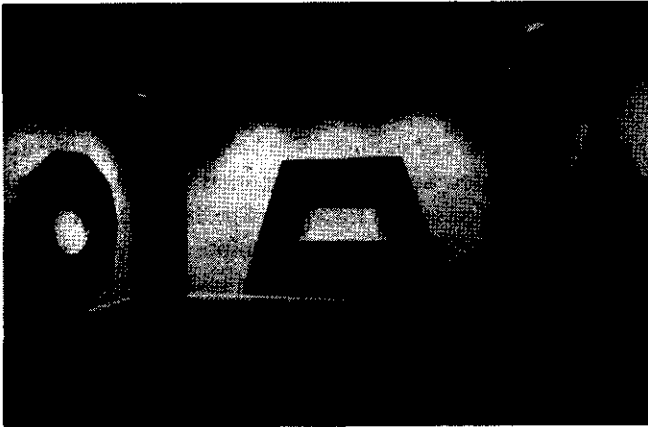


Gene Davis, Installation, 1968

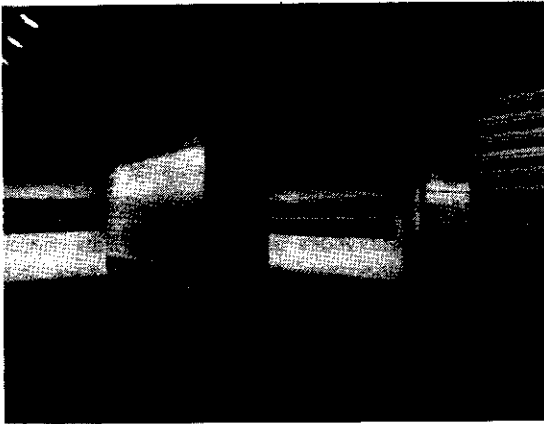
Die ästhetische Potenz der Wand erhielt eine letzte Steigerung durch eine Erkenntnis, die uns im Rückblick unvermeidlich erscheint: Das Tafelbild muß nicht rechteckig sein. Die frühen „shaped canvasses“ von Stella knickten oder schnitten die Ecken nach einer immanenten Logik ab. (Hier bleibt Michael Frieds Unterscheidung zwischen induktiver und deduktiver Struktur eines der wenigen brauchbaren Handwerkszeuge, die der Instrumententasche des Kritikers hinzugefügt wurden.) Das Ergebnis aktiviert die Wand ungemein; das Auge macht sich von den

Begrenzungen des Bildes auf zu den Grenzen der Wand. Stellas Ausstellung bei Castelli 1960, als er gestreifte U-, T- und L-Bilder zeigte, erschloß jedes Stück Wand, vom Boden bis zur Decke, von Ecke zu Ecke. In diesem kleinen Raum von Castelli führten Flächigkeit, Rand, Format und Wand einen bisher ungehörten Dialog miteinander. So wie sie präsentiert wurden, hielten die Werke die Mitte zwischen Ensemblewirkung und Autonomie. Die Hängung war dabei genauso revolutionär wie die Bilder selbst. Weil sie Teil der Ästhetik war, entfaltete sie sich zugleich mit den Gemälden: Der Bruch mit dem Rechteck bestätigte formell die Autonomie der Wand und änderte für immer das Konzept des Galerie-Raums. Etwas von der Mystik der Flächigkeit des Bildes (das war ja eine der drei Hauptkräfte, welche den Galerieraum umstrukturierten) teilte sich nun dem Kontext der Kunst selbst mit.

Dieses Ergebnis führt zum archetypischen Ausstellungsfoto zurück - zu diesen Bildern angenehm weiter Räume, luzider Klarheit, großzügiger Verteilung, die Bilder wie teure Bungalows aufreicht. Colour Field-Malerei, die einem hier als erste in den Sinn kommt, geriert sich am herrschstüchtigsten, wenn es um Lebensraum geht. Die Bilder folgen so selbstbewußt aufeinander wie die Säulen eines antiken Tempels. Jedes beansprucht so viel Umraum für sich, daß die Zone seiner Wirkung nicht mit der des Nachbarbildes in Konflikt gerät. Im anderen Falle ergäben die Bilder ein geschlossenes Wahrnehmungsfeld, schiere Ensemblemalerei, die von der Einzigartigkeit, die jedes Bild für sich verlangt, ablenkt. Das Foto einer Colour Field-Ausstellung darf als der logische Endpunkt der Tradition der Moderne angesehen werden.

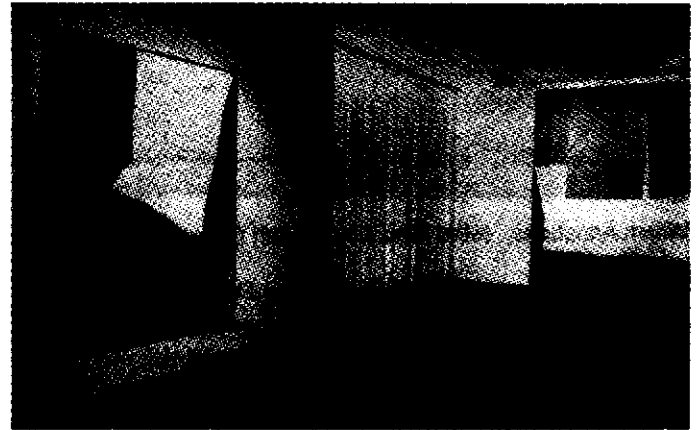


Frank Stella, Installation, 1964



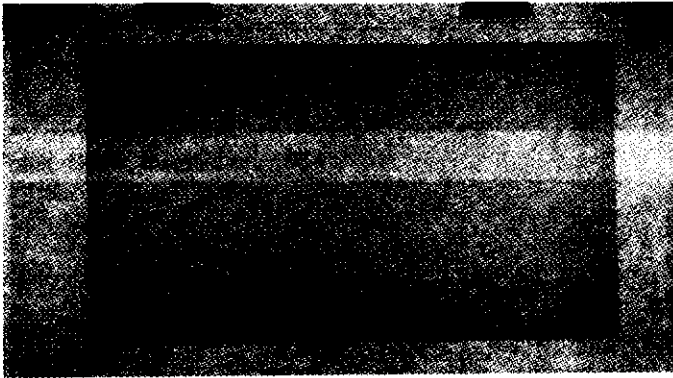
Kenneth Noland, Installation, 1967

Das hat schon etwas äußerst Luxuriöses an sich, wie da Bilder und Galerie in einem Kontext ruhen, der höchste gesellschaftliche Sanktion genießt. Wir machen uns bewußt, daß wir hier den absoluten Triumph von Seriosität und Handarbeit erleben - was als kubistische Schrottkarre im Hinterhof begann, endet als Rolls Royce im Schaufenster.



Helen Frankenthaler, Installation, 1968

Welcher Kommentar fällt einem dazu ein? Einem Künstler ist bereits etwas eingefallen, William Anastasi in seiner Ausstellung bei Dwan, New York 1965. Er fotografierte die leere Dwan-



William Anastasi, *West Wall*, Dwan Main Gallery, 1967

Galerie, nahm die Maße der Wand von der Decke bis zum Boden, von rechts nach links, fixierte die Anbringung jeder Steckdose, die Weite des Raumes dazwischen. Durch Siebdruck übertrug er all diese Angaben auf eine Leinwand, die nur etwas kleiner war als die originale Wand, und hing sie an die Wand. Die Wand mit ihrem Bild zu bedecken, heißt, ein Kunstwerk genau in jenen Raum

zu stellen, wo Oberfläche, Wandbild und Wand den Dialog führen, der die Moderne zentral betrifft. Die Geschichte dieses Dialoges war das Thema dieser Bilder; es wurde mit einem Witz und einer Schlüssigkeit behandelt, die unseren schriftlichen Erläuterungen meist abgehen. Für mich hatte die Ausstellung eine merkwürdige Nachwirkung. Als das Gemälde abgehängt wurde, wurde die Wand zum Ready Made-Wandgemälde und beeinflusste so jede weitere nach ihr folgende Ausstellung.

den involvierten Betrachter. Lissitzky, unser russischer Verbindungsmann, war vermutlich der erste Ausstellungsdesigner und -planer. Als er die moderne Ausstellung erfand, rekonstruierte er auch den Galerie-Raum, der erste ernsthafte Versuch, den Kontext zu formieren, in dem sich moderne Kunst und der Betrachter begegnen.

#### **Teil 4** **Die Galerie als Gestus**

Von den 20er bis zu den 70er Jahren unseres Jahrhunderts hat die Galerie eine Geschichte, die ebenso charakteristisch ist wie die Kunst, die in ihr gezeigt wurde. In der Kunst war es eine Trinität von Faktoren, welche einen neuen Gott hervorbrachten. Der Sockel schmolz dahin und ließ den Betrachter hüfttief im Raum stehen. Der Rahmen wurde abgeschafft, und der Raum begann entlang der Wand wegzufließen, es kam zu Turbulenzen in den Ecken. Die Collage fiel aus dem Bild heraus und ließ sich auf dem Boden nieder wie ein Lumpensammler. Der neue Gott, der extensive und homogene Raum, breitete sich in der ganzen Galerie aus. Alle Hindernisse wurden zugunsten der „Kunst“ entfernt.

Da der Raum nicht mehr auf eine Schutzzone um das Kunstwerk beschränkt war und da er nun mit Assoziationen an Kunst aufgeladen war, konnte der Raum Druck auf seine Grenzen, auf die ihn umgebende Schachtel, ausüben. Der Galerie-Raum wurde zu einem bewußt wahrgenommenen Raum: Seine Wände wurden zum Grund, sein Boden zum Sockel, seine Ecken zu Wirbeln, seine Decke zu einem gefrorenen Himmel. Die weiße Zelle wurde Kunst in Potenz, der umschlossene Raum ein alchemistisches Medium. Kunst war das, was in diesem Raum abgelagert, wieder entfernt und regelmäßig ersetzt wurde. Ist der leere Galerie-Raum, der ideelle Raum par excellence, die größte Erfindung der Moderne?

Der Inhalt dieses Raumes führt zu Zen-Fragen à la: Wann ist die Fülle eine Leere? Was verändert alles und bleibt selbst unverändert? Was hat keinen Ort und keine Zeit und ist doch ganz epochentypisch? Was ist an allen Orten derselbe Ort?

Wenn die Galerie durch die Entfernung aller Inhalte ihren Zustand der Vollendung erreicht, dann wird sie zum Null-Raum und unendlich formbar. Der implizite Inhalt der Galerie kann dann durch Gesten herausgearbeitet werden. Diese deuten in zwei Richtungen: auf den „Kunstgehalt“ der Galerie und auf den weiteren Kontext, der die Galerie umgreift: Straße, Stadt, Geld, Kommerz.

Die ersten Gesten sind oft noch ungeschickt und tastend; sie deuten auf einen noch nicht völlig geklärten Bewußtseitsgrad hin. Die Geste, die Yves Klein am 28. April in der Galerie von Iris Clert machte, mag ja durchaus folgendem Programm verpflichtet



Yves Klein, *Le Vide*, 1962

gewesen sein: sie suchte „nach einer Welt ohne Dimensionen. Und ohne Namen. Wie gelangt man hinein? Indem man sie umfängt. Gleichwohl hat sie keine Grenzen.“ Wie auch immer man dieses Statement bewertet, die Folgen der Aktion waren für den Galerie-Raum tiefgreifend. Klein landete, wie das berühmte Foto zeigt, nach freiem Fall aus einem Fenster im ersten Stock. Im Judo-Training hatte er gelernt, wie man einem solchen Fall ohne Schaden übersteht. Worauf er aber wirklich landete, das war die selbstgefällige Hochebene französischer Malkultur. Die Zeit macht aus seinem Wahnsinn Methode; klar ist auch, wie die Moderne aus Fotografien solcher Ereignisse ihre wichtigsten Wendemarken rekonstruieren muß.

Denn die berühmten Gesten der Avantgarde haben zwei Arten von Publikum: das Publikum, das anwesend war, und das Publikum, das nicht anwesend war - und das sind in der Regel der Fälle wir. Das ursprüngliche Publikum ist oftmals unruhig und gelangweilt: ihm wird etwas aufgedrängt, das es in seiner Reichweite nicht nachvollziehen kann - seine Frustration legt sich wie ein temporärer Schutzwall um das Werk. Die von der zukunftsbesessenen Moderne so gering geschätzte Erinnerung muß das Werk Jahre später vollenden. Das ursprüngliche Publikum ist also seiner Zeit voraus. Im Rückblick wissen wir mehr. Die Fotografien tragen uns zum Ursprungsmoment zurück, sie sind aber nicht eindeutig. Sie fungieren als Zertifikate, welche die Vergangenheit ohne Mühen und zu unseren Bedingungen erwerben. Aber wie jede Währung sind sie der Inflation unterworfen. Wir tendieren dazu, ihre historische Bedeutung überzubewerten. Denn uns bietet sich eine unwiderstehliche Gelegenheit, an einer Art von Schöpfung teilzunehmen.

Aber um zu Yves Klein zurückzukehren, der da über dem Pflaster wie ein Wasserspeier schwebte. Dieser Gestus war durch einen ersten Versuch 1957 in der Galerie Colette Allendy, ebenfalls in Paris, vorbereitet worden. Dort ließ er einen kleinen Raum leer, um, wie er sagte, „die Gegenwart malerischer Sensibilität in einem Urzustand einzufangen“. Diese „Gegenwart malerischer Sensibilität“, also der Inhalt des leeren Galerie-Raums, war meiner Meinung nach eine für die Entwicklung der Nachkriegskunst schicksalhafte Entdeckung. Als er diesen Gestus im größeren Maßstab in der Galerie Iris Clert wiederholte, „malte er die Fassade mit blauer Farbe an,“ schreibt Pierre Descargues, „und servierte blaue Cocktails; er versuchte den Obelisk auf der Place de la Concorde ebenfalls blau anstrahlen zu lassen und heuerte einen Mann der Garde Republicaine an, um den Eingang zu bewachen. Im Inneren hatte er alle Möblierung entfernt, die Wände geweißt und eine Vitrine, die nichts enthielt, ebenfalls weiß gestrichen.“ Die Ausstellung hatte den Titel „Die Leere“. Der Untertitel, der die Idee des Jahres davor weiterentwickelte, ist jedoch instruktiver: „Die Isolierung der Sensibilität im Urzustand als eine dauerhafte malerische Sensibilität“. Zu den ersten Besuchern gehörte John Coplans, der das Ganze nur merkwürdig fand.

Zur Eröffnung kamen 3000 Besucher, darunter Albert Camus, der in das Buch der Galerie schrieb: „Mit der Leere im Vollbesitz der Kräfte.“ Die Galerie bot sich nicht nur als Ort und als Inhalt an, sie beherbergte zunächst und vor allem eine transzendente Geste. Sie wurde zu einem Bild für Kleins mystisches System der Kunst, für jene große Synthese, die auf die Symbolisten zurückging und in

der das Ultramarinblau, das International Klein Blue (I. K. B.) als das Mittel der Transsubstantiation und als Symbol für Luft, Aether und Geist im Zentrum stand. Klein entwickelte die Idee, daß er durch den Sputnik-Flug von 1957 den Weltraum erreicht hatte - ein Ereignis, das er mit einer mystischen Aura umgab. Kleins Ideen waren eine verrückte, aber merkwürdig wirksame Mixtur aus Mystik, Kunst und Kitsch. Mit seiner Kunst wirft er wie alle großen Charismatiker die Frage auf, wie sich die Werke der Kunst von den Reliquien des Kultes trennen lassen. Was sein Werk auszeichnete, waren Großzügigkeit, utopischer Witz, Obsession und ein Stück Transzendenz. Kommunikation zur Kommunion steigend, gab er sich anderen hin und wurde von ihnen verzehrt. Er war ein Bewegter ersten Ranges und - wie Piero Manzoni - sehr europäisch - mit tiefem Abscheu vor dem jeweils herrschenden Materialismus der Bürger erfüllt.

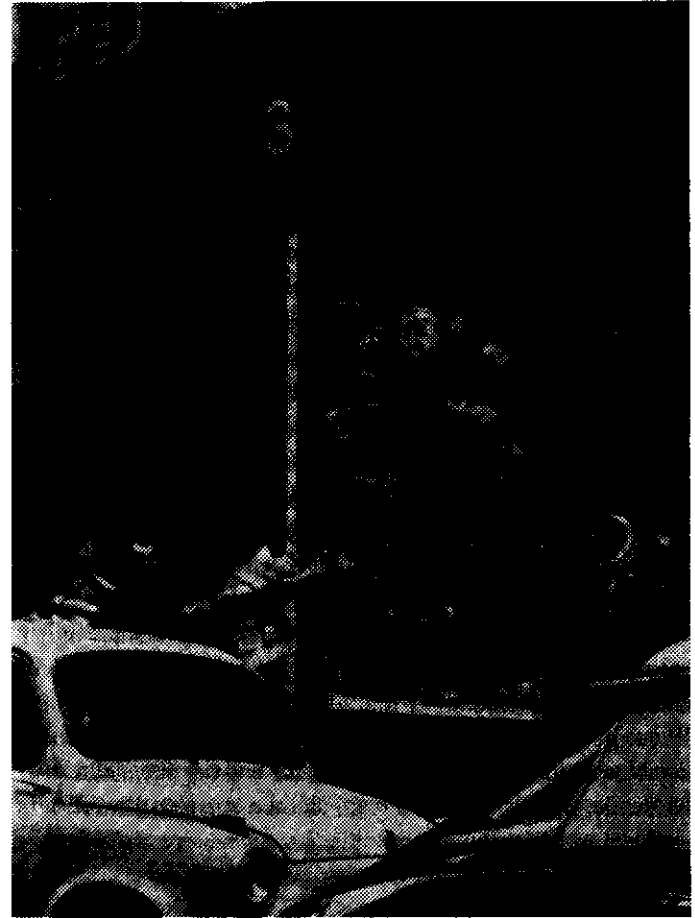
Außen blau, innen die weiße Leere. Die weißen Wände der Galerie werden dem Geist gleichgesetzt und mit „malerischer Sensibilität“ imprägniert. Der weißgestrichene Schaukasten fungiert als Epigramm auf die Idee der Ausstellung. Er eröffnet die Möglichkeit der Fortsetzung: in der leeren Galerie enthält die Vitrine nichts.

Die zwei Formen der Präsentation: Galerie und Vitrine ersetzen die fehlende Kunst mit sich selbst. Wenn man Kunst in eine Galerie oder in eine Vitrine stellt, dann stellt man sie in Anführungszeichen. Indem man an Kunst ihre Künstlichkeit im Kontext des Künstlichen hervorhebt, suggeriert man, daß Galerie-Kunst ein Boutiquenartikel sei. Es wird transparent gemacht, was

man heute das support system nennt - ein Begriff, der im Kontext der Raumfahrt populär wurde. Kleins Geste wurde im Lauf der Jahre immer erfolgreicher und resonanter.

Die dramatische Inszenierung, die Garde, die Cocktails (ein weiterer Kommentar über Innen-Außen?) brachten dem Gestus jene Aufmerksamkeit ein, ohne die er wirkungslos bleiben würde. Dieses war die erste von mehreren Gesten, welche auf die Galerie als dialektischen Hintergrund anspielen. Diese Gesten haben eine Geschichte und eine Herkunft. Jede erzählt uns etwas über das soziale und ästhetische Einverständnis, das die Galerie trägt. Jede benutzt ein einzelnes Werk, um auf die Grenzen der Galerie aufmerksam zu machen oder sie in einer einzelnen Idee aufzuheben. Als der Raum, der diese Hervorbringungen eines radikalen Bewußtseins vermittelt, ist die Galerie das Forum für zahlreiche Machtkämpfe, die mittels Farce, Komödie, Ironie, Metaphysik und natürlich Kommerz ausgetragen werden. Dieser Raum lebt von Zweideutigkeiten, von unerforschten Annahmen, von einer Rhetorik, die wie die des Museums das Unbehagen des geschärften Bewußtseins für den Komfort von Dauer und Ordnung eintauschen möchte. Museen und Galerien sind in der paradoxalen Situation, daß sie die Mittel, die das Bewußtsein erweitern sollen, gleichzeitig ihrer Zensur unterwerfen und so auf eine liberale Weise zur notwendigen Anästhesie der Massen beitragen, welche Unterhaltung heißt. Ich halte diese Phänomene nicht für besonders verwerflich, das möchte ich hinzufügen, zumal deswegen nicht, weil die sich anbietenden Alternativen ihren eigenen reformistischen Hochmut zu Markte tragen.

In guter teleologischer Manier zog Kleins Gestus eine Antwort nach sich, die im Rahmen derselben Galerie Iris Clert einging, und



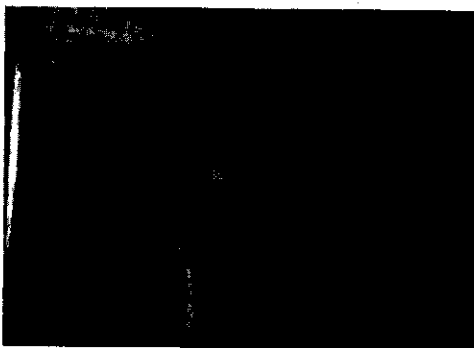
Arman. *Le Plein*, 1960

zwar im Oktober 1960, das war derselbe Monat, da die Nouveaux Realistes sich offiziell als Gruppe konstituierten. Kleins „Leere“ wurde von Armans „Le Plein“, „Die Fülle“ ausgefüllt, einer Ansammlung von Abfall. Luft und Raum wurden verdrängt, bis in einer Art umgekehrter Collage der Müll eine kritische Masse erreichte und gegen die Wände drückte. Man sah ihn durch Fenster und Türe. Als Geste fehlt dieser Aktion Kleins metaphysischer Anspruch. Sie ist weltlicher und aggressiver, sie benutzt die Galerie als metaphorische Maschine. Man stopfte diesen transformierenden Raum voll von Müllobjekten und forderte ihn auf, diese Masse zu verdauen. Zum ersten Mal in der kurzen Geschichte der auf die Galerie bezogenen Gesten bleibt der Betrachter draußen. Im Inneren kann man Galerie und Inhalt genauso wenig auseinanderhalten, wie man es bei Sockel und Kunstwerk kann. Was Arman das Tantrum nennt, ist hierbei im Spiel. Die Moderne übertreibt oft die Bedeutung derjenigen ihrer Kinder, welche durch Ungehorsam das elterliche Regiment bestätigen. Indem Arman die Galerie unbetretbar machte und die Funktion des Betrachters darauf reduzierte, durch das Fenster auf Müll zu schauen, eröffnete Arman mehr als einen Scheidungsprozeß. Er initiierte ein Schisma.

Wieso gingen die frühen, auf die Galerie bezogenen Gesten von den Nouveaux Realistes der späten 50er und der 60er Jahre aus? Diese Bewegung, die von einem starken sozialen Bewußtsein getragen wurde, erfüllte alle Voraussetzungen, eine einflußreiche Position zu besetzen. Aber sie geriet in den Windschatten der internationalen Kunstentwicklung. „Es war das Unglück der Pariser Avantgarde,“ schrieb Jan van der Marck, „die in Kleins

Präsentation der Leere in der Galerie Iris Clert ihren Taufakt hatte und in der Ausstellung Nieuwe Realisten im Den Haager Gemeentemuseum im Juni 1964 die offizielle Weihe empfing, daß ihr Auftreten mit dem Niedergang der Pariser und dem Aufstieg der New Yorker Kunstszene zusammenfiel. Im Kampf um die internationale Aufmerksamkeit wurde das ‘Französische’ zu einer Belastung, und junge amerikanische Künstler glaubten, daß die Tradition, an welche die Franzosen anschlossen, bankrott war.“ Zwar waren es die Amerikaner, die das Rohe im Gegensatz zur Haute cuisine der Franzosen pflegten, doch hatten die Gesten der Nouveaux Realistes durchaus etwas Wildes, sehen wir einmal von Kleins Hokuspokus ab. Schließlich hat die Galerie in Europa eine Geschichte, die bis 1848 zurückreicht. Selbst die lebenswürdigsten Gesten der Nouveaux Realistes besaßen noch einen harten Kern. 1961 ließ Daniel Spoerri in der Kopenhagener Galerie Addi Köpcke den Galeristen und seine Frau Tut Lebensmittel verkaufen, die sie gerade vorher im Laden erstanden hatten. Diese Waren, die „zum Einkaufspreis“ verkauft wurden, trugen den Stempel „Achtung: Kunstwerke“ und Spoerris Signatur. War diese Parodie auf den Kunsthandel dem Händler bewußt? Wäre sie auf der Achse Mailand-Paris-New York möglich gewesen?

Die Gesten, die in New York den Galerie-Raum aufluden, waren von freundlicherer Natur. Wenn man die Castelli-Galerie 1966 betrat, konnte man z. B. sehen, wie Ivan Karp Andy Warhols Silberkissen hütete und mit einer Stange dafür sorgte, daß sie in jenem historischen Raum in der 4 East 77th Street herumtrieben. Jeder Teil dieses Raums wurde auf diese Weise aktiviert, von der



Andy Warhol, *Silver Pillows*, 1966

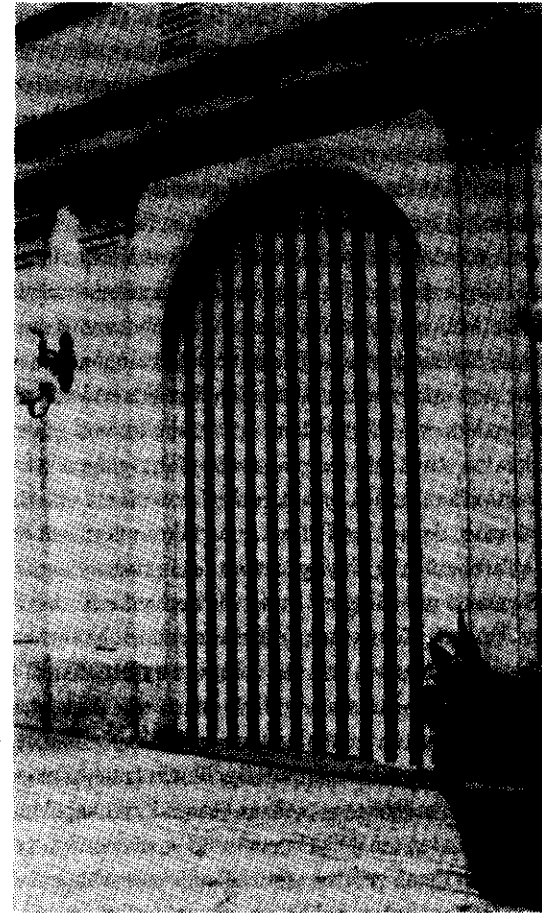
Decke, gegen die die Kissen stießen, bis zum Boden, auf den sie gelegentlich sanken, um wieder aufgeschreckt zu werden. Dieses diskrete und schweigende Kunstwerk machte sich über die kinetischen Aufregtheiten lustig, die damals in den Galerien emsig vor sich hinratterten, sie schloß an die Tradition des Raumkontinuums an und paarte Glück und didaktische Klarheit. Die Besucher lächelten, als wären sie von einer schweren Verantwortung befreit worden. Daß dieses Werk kein bloßer Gag war, wurde deutlich, wenn man in einen Nebenraum trat, der mit Warhols Kuhtapete tapeziert war. Aus der heroischen Zeit der 40er und 50er Jahre hingen immer noch Begriffe wie Harold Rosenbergs „apokalyptische Tapeten“ in der Luft. Indem Warhol das Symbol für Energie zum Tapetenmuster transformierte und es durch Wiederholung noch weiter entwertete, wurden ernste Themen in den Bereich der Innendekoration überführt und umgekehrt. Warhols cleveren Umgang mit Reichtum, Macht und Mode muß

man vor dem Hintergrund der Fiktion amerikanischer Unschuld betrachten. Darin unterscheidet er sich fundamental von der instinktiven Feindwitterung der Europäer. Die Vorstellung von einer amerikanischen Unschuld wird durch eine Vielzahl von Täuschungen am Leben erhalten, an denen sich auch erfolgreiche neuere Kunsttrends beteiligen. Gesten wie Armans Mord an einem weißen Mercedes werden in Amerika nicht gut verstanden. Sie richten sich gegen den offiziellen Optimismus, der aus der Hoffnung geboren wird. Indem sie sich unterhalb der Schwelle der guten Form und eines akzeptablen Stils ereignen, werden sie schnell vergessen. Ich denke z. B. an Tosun Bazraks „demoliertes weißes Automobil auf dem Riverside Drive in New York, vollgestopft ... mit tierischen Innereien und mit einem aus dem vorderen Fenster hängenden Stierkopf, ... das so lange stehen gelassen wurde, bis es die Umgebung verpestete“ (Therese Schwarz).

Welchen Exzessen sie sich auch hingab, die amerikanische Avantgarde attackierte niemals die *Idee* der Galerie, außer für jenen kurzen Moment, da sie ihre Aktivitäten aufs Land verlagerte, die dann fotografiert und als Fotografien in der Galerie verkauft wurden. In Amerika ist Materialismus ein spiritueller Hunger, der in der Tiefe einer Seele ruht, die ihre Objekte aus Nichts macht und sie niemals aufgibt. Der Self-made man und das man-made object sind eng miteinander verwandt. Die Pop Art hat dies erkannt. Ihre Mischung von Nachsicht und Kritik reflektierte die materiellen Freuden des Bürgers, der diese immer auch ein wenig durch den Hunger nach Geistigem aufgewertet sehen will. Sehen wir einmal von wenigen Ausnahmegestalten wie Peter Saul, Bernard Aptheker

und wenigen anderen ab, so blieb der satirische Impuls in der amerikanischen Kunst ohne eigentlichen Gegenstand und deswegen etwas unfokussiert und unsicher. In einem Land, wo die sozialen Klassen ungenügend definiert sind und wo die Rhetorik der Demokratie ihre Trennung suspekt erscheinen läßt, wirkt Kritik an materiellem Erfolg oft als eine gehobene Form des Sozialneids. Die entscheidende Größe für den Künstler ist dabei natürlich das Werk. In dem Maße, in dem es in das gesellschaftliche Gefüge aufgenommen wird, bewirkt es Entfremdung. Seine Bedeutung wird dabei unweigerlich gesteigert. Und der Ort, an dem diese Steigerung geschieht, ist die Galerie. Deswegen mag der Besucher von Armans Ausstellung, der draußen bleiben muß und auf die vollgestopfte Galerie Iris Clert schaut, an seinem eigenen den Zorn des Künstlers wiedererkennen.

Der ausgeschlossene Besucher, der gezwungen wird, nicht die Kunst, sondern die Kunstgalerie zu betrachten, wurde zu einem künstlerischen Motiv. Im Oktober 1968 versiegelte Daniel Buren, derjenige europäische Künstler, der für das Kunstpolitische am Galerie-Raum am stärksten sensibilisiert ist, die Galleria Apollinaire in Mailand für die Dauer der Ausstellung. Er klebte weiße und grüne Stoffstreifen über die Tür. Burens Kunst hat zwei Materialien: Streifen und Orte. Alles, was er tut, besteht darin, daß er die Welt auffordert, sich mithilfe dieses immer gleichen Stimulus und Katalysators, der seine Signatur ist, zu äußern. Die Streifen neutralisieren die Kunst, indem sie ihr den Inhalt nehmen. Als Zeichen für Kunst werden sie zu einem Emblem der Bewußtheit - Kunst war hier. „Und was sagt die Kunst?“, fragt die Situation.



Daniel Buren, 1968, Galleria Apollinaire

Als ein Zeichen leiten sich die Streifen unverkennbar von der Grundhaltung der europäischen Avantgarde her, die von kühler Intelligenz und politischer Aufgeklärtheit bestimmt wird und so fähig ist, das gesellschaftliche Einverständnis, das Kunst entstehen läßt und sie dadurch entwertet, zu kommentieren. So sind die Streifen an der Tür der Galerie nicht eigentlich als Kunst, sondern als ein Monolog zu verstehen, der Streit sucht.

Diese Geste wurde genauso wie die von Yves Klein durch einen Versuchslauf vorbereitet. Im April desselben Jahres stellte Buren im Salon de Mai im Pariser Museum für moderne Kunst seine „Proposition Didactique“ aus. Die eine Wand einer ansonsten leeren Galerie war mit grünen und weißen Streifen bedeckt. Streifen waren außerdem auf 200 Reklametafeln, die überall in der Stadt verteilt standen, zu sehen. Vor der Ausstellung gingen zwei Männer mit gestreiften Tafeln auf und ab. Man erinnert sich dabei an Gene Swenson, der in den frühen 70er Jahren vor dem MOMA mit einer Tafel auf und abging, die nur ein großes Fragezeichen zeigte. (Swenson und Gregory Battcock waren die beiden Figuren der New Yorker Kunstszene, die ein ähnlich entwickeltes politisches Bewußtsein wie die Nouveaux Realistes hatten. Niemand nahm sie damals wirklich ernst, mit Ausnahme des Lebens: beide verloren es auf tragische Weise.)

Die Streifen, die Buren in Mailand angebracht hatte, schlossen die Galerie auf ähnliche Weise ab, wie es Gesundheitsinspektoren mit infizierten Gebäuden tun. Die Galerie wird so als ein Symptom für einen aus der Ordnung geratenen sozialen Körper wahrgenommen. Das giftige Element, das in ihr isoliert wird, ist nicht so sehr die Kunst, als vielmehr all das, was sie einschließt. Dazu gehört im

übrigen auch ein anderes gesellschaftliches Einverständnis, Stil genannt. Die Streifen, die einen Künstler mit einem Motiv und ein Motiv mit Kunst identifizieren, imitieren die Art und Weise, wie Stil normalerweise wirkt. Stil ist eine Konstante, und Burens konstanter Stimulus ist eine groteske Parodie dieser Tatsache. Wir wissen, daß Stil aus dem Werk eine Essenz destilliert, die kulturüberschreitend gehandelt werden kann. Durch Stile, so André Malraux, verkehren die Kulturen miteinander. Diese Idee eines formalistischen Esperanto geht gut mit der Ortlosigkeit der weißen Zelle zusammen. Formalistische Kunst, die in ortlosen Galerie-Räumen gezeigt wird, steht wie die mittelalterliche Kirche für ein System aus Handel und Glauben. Insoweit es dem Stil gelang, Bedeutung mit sich selbst zu identifizieren, wurde der Inhalt der Werke entwertet. Die Kennerschaft des Stils erleichterte die Integration der Werke, so bizarr sie auch immer ausfielen, in die gesellschaftlichen Formationen. Buren hat diese Form von Sozialisation am besten verstanden. „Wie kann der Künstler gegen die Gesellschaft angehen, wenn seine Kunst, wenn alle Kunst objektiv zu dieser Gesellschaft ‘gehört’?“

In der Tat, das war das große Thema der Kunst der späten 60er und der 70er Jahre: Wie findet der Künstler ein anderes Publikum oder einen Kontext, in dem er nicht miterleben muß, wie seine Minderheitenposition von der Gesellschaft kooptiert wird? Die bekannten Antworten auf diese Frage: ortsbezogene, ephemere, nicht verkäufliche, außerhalb des Museums angesiedelte, an ein kunstfernes Publikum gerichtete und vom Objekt über den Körper zur Idee, ja bis zur Unsichtbarkeit sich verflüchtigende Arbeiten, all diese Ausweichversuche haben sich dem Verwertungsinteresse der

Galerie nicht total entziehen können. Es kam zu einem internationalen Dialog über Fragen der Wahrnehmung und der Wertsysteme, der manchmal wagemutig, immer aber programmatisch, manchmal verschmitzt, immer aber antiautoritär und unter dem Stolz leidend, den die Herausforderung von Grenzen verlangt, geführt wurde. Die intellektuelle Energie, die dabei eingesetzt wurde, war beachtlich. Auf dem Höhepunkt der Debatte schien kein Raum mehr für Künstler übrig zu bleiben, die nur im Praktischen gut waren - so entstanden die Fiktionen, die die Rückkehr zur Leinwand mit Dummheit gleichsetzten. Künstlerrevolutionen sind jedoch an die Gesetze gebunden, die auch für die leere Galerie gelten. Es gab einen wahren Überfluß an Einsichten in den Zyklus von künstlerischer Produktion und Konsumtion, eine Entwicklung, die in engem Zusammenhang mit der politischen Krise der späten 60er und frühen 70er Jahre stand. Zu einem bestimmten Moment sah es so aus, als könne man die Wände der Galerie durchsichtig machen und einen Blick auf die Außenwelt erhaschen. Die für die Galerie typische Abschirmung der Kunst von der Gegenwart zugunsten der Zukunft schien für einen Moment zutiefst kompromittiert. Was uns zu Burens verschlossenen Türen zurückbringt. „...der Künstler, der Schweigen oder Leere erzeugt, muß etwas Dialektisches erreichen: eine volle Leere, eine bereichernde Armut, ein eloquentes oder resonantes Schweigen“, schrieb Susan Sontag in „Die Ästhetik des Schweigens“. „Kunst“ bewirkte, daß die Leere hinter den geschlossenen Türen zu sprechen anfang. Draußen wurde die Kunst gerettet und weigerte sich, hineinzugehen.

Die konzeptionelle Arbeit am Thema Galerie-Raum erreichte

ihren Höhepunkt ein Jahr später. Im Dezember 1969, in der Nummer 17 des „Art & Project Bulletin“, dessen Seiten eine Art virtueller Künstlerraum waren, schrieb Robert Barry: „Während der Ausstellung bleibt die Galerie geschlossen.“ Diese Idee wurde im darauffolgenden März in der Eugenia Butler-Galerie in Los Angeles realisiert. Drei Wochen lang blieb die Galerie geschlossen; außen war dieselbe Mitteilung zu lesen. Die Arbeiten von Barry beschränkten sich immer auf ganz Weniges, um den Geist über das Sichtbare hinauszuführen. Es gibt Objekte, aber man kann sie kaum sehen (wie Nylonfäden), Prozesse finden statt, aber sie können kaum wahrgenommen werden (magnetische Felder z. B.), Versuche werden unternommen, Ideen ohne die Hilfe von Worten oder Objekten zu übermitteln (Mentalismus). In der geschlossenen

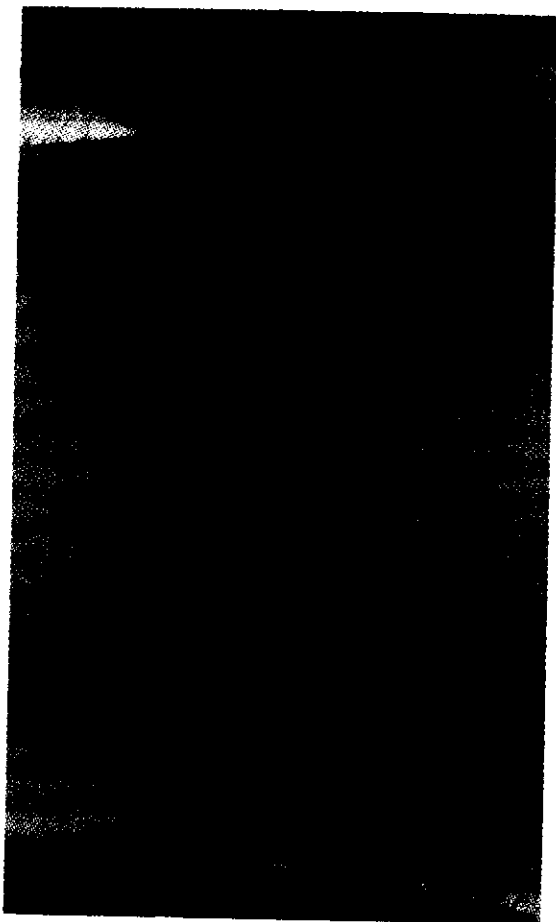
during the exhibition the gallery will be closed.

Robert Barry, *Art and Project Bulletin* 17, 1969

Galerie kann der unsichtbare Raum (dunkel?, verlassen?), der Raum ohne Betrachter und Auge, nur von der geistigen Vorstellungskraft erschlossen werden. Und in dem Maße, wie die Kontemplation voranschreitet, antwortet der Raum. Als Kunst in Potenz beginnt die Galerie über Rahmen, Sockel und Collage zu reflektieren, über die drei Energien, die, in ihre weiße Unbeflecktheit entlassen, sie ganz und gar zum Kunstraum gemacht haben. Alles, was in diesem Raum erscheint, bewirkt, daß Wahrnehmung angehalten wird und daß bei dieser Verzögerung die ästhetischen Erwartungen des Betrachters projiziert und sichtbar werden. Diese Verdoppelung der Wahrnehmung, die so verschiedene Geister wie Henry David Thoreau und Marcel Duchamp propagiert haben, wurde zu einem Epochenkennzeichen der 60er Jahre, zu ihrem wahrnehmungstheoretischen Stigma. Die Verdoppelung ermöglicht es dem Sehen, sich sozusagen selbst zu sehen. „Das Sehen sehen“ ist ein Prozess, der im Leeren stattfindet: Auge und Geist beschäftigen sich gegenseitig. Wenn dies auch zu interessanten Formen des Narzißmus und der künstlichen Blindheit führen kann, war das Bestreben der 60er Jahre doch eher darauf gerichtet, die traditionellen Sperrn zwischen Subjekt und Objekt der Wahrnehmung aufzuheben. Das Sehen, so dachte man, könne von Traditionen und Konventionen befreit werden. Die Idee einer solchen utopischen Wahrnehmung ging Hand in Hand mit den radikalen Änderungen der Kultur der Sinne in den 60er Jahren. Das einschlägige Ereignis in der Galerieszene war die Ausstellung „White Sight“, die Les Levine in der Fischbach-Galerie im Januar 1969 veranstaltete. Zwei monochromes Licht erzeugende Natrium-Dampflampen von hoher

Intensität nahmen dem Galerie-Raum Farbe und Schatten. Der eintretende Betrachter wurde gezwungen, den Raum erst einmal visuell zu erfassen. Andere Besucher dienten als Orientierungspunkte, die halfen, die räumlichen Verhältnisse zu erschließen. Das Publikum wurde so zum Kunstwerk. Seiner Sicht beraubt, hielt es sich an sich selbst und entwickelte aus sich den Inhalt des Ereignisses. Diese Inszenierung trug dazu bei, die normale Erfahrung des einsamen Betrachters in der leeren weißen Zelle zu intensivieren, denn dessen Akt des Sehens, der von Erwartung getragen wird, gerät zu einem Instant-Kunstwerk. So verschmelzen die beiden Träger von Erwartungen, die Galerie und der Betrachter, im weißen Raum zu einem einzigen System.

Wie konnte man dieses zu Fall bringen? Die Minimal Art reduzierte die Reize und steigerte ihre Resonanz, indem sie sie auf das System bezog. Dabei blieb das Metaphorische auf der Strecke, was, in Parenthese gesagt, der wichtigste Beitrag der Minimal Art zum Ende der Moderne war. Der Behälter, die weiße Zelle, wurde gezwungen, seine verborgene Gesetzmäßigkeit zu Teilen preiszugeben, und diese partielle Entmythologisierung hatte beträchtliche Konsequenzen für die Idee einer Installationskunst. Eine andere Reaktion bestand darin, Leben oder Natur in wörtlicher Form der Galerie zurückzugeben: Man denke an die Pferde, mit denen Janis Kounellis seit 1969 immer wieder Kunsträume bestückte, oder an Newton Harrisons zum Tode verurteilten Fisch in der Hayward Galerie (1971). Jede Transformation, die an diesen extremen Punkten der Entwicklung stattfand, war eher alchemistischer als metaphorischer Art. Und sie war eher Sache des Betrachters, als des Künstlers. Der Künstler zog sich von der Aufgabe der



Les Levine, *White Sight*, 1969

Schöpfung zurück und lieferte dem Betrachter nur noch die Reize, die das jeweilige Kunstkonzept aufbauen halfen - Kunst als Opium der oberen Mittelschicht.

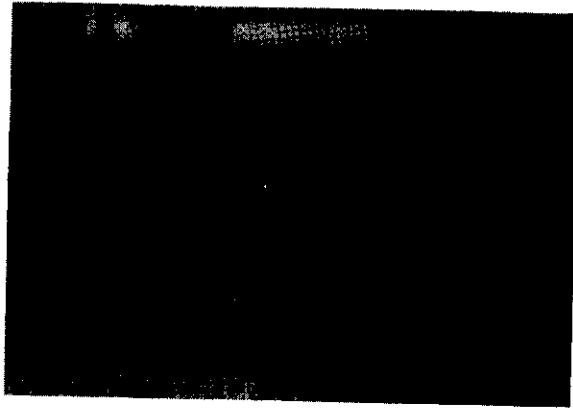
Indem wir transformieren, was die Galerie darbietet (die selbst der Transformation widersteht), werden wir ohne Not zu Schöpfern. Und werden dabei selbst zum Kunstwerk, von dem wir uns entfremden, indem wir es transformieren. Die Besucher einer Galerie nehmen dann schließlich das Aussehen von Kounellis-Pferden an. Die Verwechslung von Belebtem und Unbelebtem, von Objekt und Betrachter kehrt den Pygmalion-Mythos um. Kunst wird lebendig und läßt den Betrachter erstarren. Bewußtsein wird zum Agenten und zum Medium. Der Besitz einer höheren Bewußtseinsstufe erlaubt die Ausbeutung der evolutionär Zurückgebliebenen. Auf diese Art und Weise reflektiert die Galerie-situation die reale Welt außerhalb ihrer. Die Verwechslung von Kunst und Leben fordert zu Gesten auf, die ins Extreme gehen - wie wäre es mit einem Mord in der Galerie? Wäre das Kunst? Könnte man aus dem Kunstargument eine Verteidigung vor Gericht ableiten? Würde Hegel als Gutachter für die These auftreten, daß ein Mord in einer dialektischen Beziehung zum Galerie-Raum steht? Würde Jacques Vaché als Zeuge der Verteidigung zur Verfügung stehen? Ließe sich die Arbeit verkaufen? Wäre die Fotodokumentation die eigentliche Arbeit? Und während der ganzen Zeit läuft in Barrys leerer Galerie die Uhr weiter, und jemand bezahlt die Miete. Ein aufgeklärter Kunsthändler verliert Geld, damit der Raum, in dem er seine Objekte verkauft, durchsichtiger wird. Im Grunde ist das so, wie wenn ein Beduine sein Pferd verhungern lassen oder ein Ire sein Schwein erdrosseln

würde. In Barrys geschlossenem Raum rührt und murmelt der Raum vor sich hin. Die weiße Zelle, zum Gehirn in der Schale geworden, übernimmt das Denken.

Was diese Gesten zu erreichen suchen, ist, kurz gesagt, Transzendenz, ist Ausschluß durch Exzeß, Isolation durch Dialektik und durch mentale Projektion. Sie hatten ein Gegenstück, das passenderweise in der südlichen Hemisphäre entstand. Lucy R. Lippard beschreibt es in „Six Years: The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972“ (eines der großen Bücher der 70er Jahre) folgendermaßen: „Die Rosario-Gruppe beginnt ihren 'Experimentellen Kunst-Zyklus' ... 7. bis 19. Oktober: Graciela Carnivale... ein gänzlich leerer Raum, die Fensterwand verhängt, um eine neutrale Umgebung für die Besucher zu schaffen, die zur Eröffnung gekommen sind. Die Tür ist hermetisch verschlossen, ohne daß die Besucher davon wissen. Es geht darum, daß Zugänge und Ausgänge geschlossen werden und wie die Besucher darauf reagieren. Nach mehr als einer Stunde zerbrachen die 'Gefangenen' das Fenster und entkamen.“ Die in der leeren Galerie Eingeschlossenen nahmen den Status von Kunstwerken an und rebellierten dagegen. Im Zeitraum von einer Stunde fand eine Übertragung vom Objekt (Wo ist die Kunst?) zum Subjekt (Ich bin die Kunst!) statt. Die Wut des Künstlers, der aus diesem feindlichen Gestus spricht, überträgt sich auf die Wut des Publikums über den Künstler, welcher, folgt man dem klassischen Szenarium der Avantgarde-Übertragung, der Wut des Künstlers über das Publikum Authentizität verleiht. Lesen wir da zuviel in die Reaktionen von Leuten hinein, die in einen Raum eingeschlossen werden und ihrer Wut über denjenigen Ausdruck verleihen, der

sie eingeschlossen hat? Der Raum war, wenn meine Informationen korrekt sind, ein Kunstraum. Es war der große Transformator, der sie einschloß. Freilich: Wenn man Menschen in einen leeren Raum ohne Angabe von Gründen einsperrt, dann löst das in Argentinien heftigere Reaktionen aus als in Soho.

Gesten, welche die Galerie als ganze in Beschlag nahmen, häuften sich am Ende der 60er Jahre und setzten sich in den 70ern sporadisch fort. Ihre Apotheose, was Umfang und Vielfalt der Deutungsmöglichkeiten anbelangt, erlebten sie im Januar 1969 in Chicago. Betroffen war diejenige Institution, die nicht eine, sondern viele Galerien umfaßt: das Museum. Christo, der künstlerische Weggefährte von Klein und Arman im Paris der 60er Jahre, wurde von Jan van der Marck eingeladen, eine Ausstellung im Museum of Contemporary Art in Chicago zu veranstalten. Christo, der zur gleichen Zeit eine Show seiner Werke in einer Galerie in der Nähe des Museums hatte, schlug für dieses etwas Besonderes vor: das Museum innen wie außen einzupacken. Die praktischen Probleme waren beträchtlich; sie werden bei der Bewertung solcher Gesten oft übersehen, müssen aber berücksichtigt werden, wenn wir ihre Ernsthaftigkeit verstehen wollen. Der Verantwortliche für den Brandschutz opponierte, ließ sich aber umstimmen. Man erwartete Bürgermeister Richard Daleys Intervention. Im Gefolge des Parteitags der Demokraten des Jahres 1968 und des ihn begleitenden Polizeiterrors war Gewalt das Thema einer Ausstellung im Museum of Contemporary Art gewesen. Diese Ausstellung, die erfolgreichste politische Ausstellung der 60er Jahre, führte den Aufsichtsrat und die Angestellten des Museum in einer Haltung



Christo, *Wrap in Wrapout*, Jan.-März 1969

liberaler Entrüstung zusammen. (Hinzukam, daß die Galerie Richard Feigen, auf der anderen Seite der Straße gelegen, Daleys Politik zum Gegenstand wütender Künstlerproteste machte; unter den vielen Arbeiten ist hervorzuheben Barnett Newmans „Lace Curtain for Major Daley“.) Zu jedermanns Erstaunen wurde aber Christos Verhüllung verwirklicht, ohne daß die Stadt Schwierigkeiten gemacht hätte. Man sagt, daß der Bürgermeister, dem die Presse hart zusetzte, schlafende Kunst nicht wecken wollte. Was ist aber über das Werk selbst zu sagen?

Zweifellos war dies das kühnste Projekt, das in Zusammenarbeit zwischen einem Künstler und einem Direktor entstand. (Der einzige andere vergleichbare Fall, der einem einfällt, ist die Kooperation von Hans Haacke und Edward Fry 1971 im Guggenheim Museum.) Das Museum stand in Amerika, aber die Akteure waren Europäer, ein Holländer und ein Bulgare. Van der Marcks Amtszeit am Museum von Chicago ist bereits Legende, übertroffen von keinem anderen Kurator der 60er Jahre, mit der einzigen Ausnahme vielleicht von Elayne Varian, die am Finch College in New York wirkte. Van der Marck wurde in der Tat zum Mitschöpfer des Werks; das Museum auf den Prüfstand zu stellen, gehörte ja zu den bewährten Strategien der Moderne, war aber nicht gerade das, was man von Kuratoren bzw. Aufsichtsräten von Museen erwartete.

Christos Verhüllungen sind eine Art Parodie auf die gottgleiche Transformationskraft der Kunst. Das Objekt der Verhüllung wird in Beschlag genommen, aber diese Beschlagnahme ist eine unvollkommene. Es verschwindet und wird mystifiziert, sein charakteristisches Profil wird durch eine verallgemeinernde weiche

Umrißlinie ersetzt, was die Illusion des Verstehens fördert. Betrachten wir nur einige wenige Aspekte, welche Das Verhüllen des MCA (der Prozeß) oder Das verhüllte MCA (das Werk) zeitigten. Das Museum, der Behälter, wurde in ein Behältnis gestellt. Bringt diese positive Verdoppelung eine Negation hervor? Ist dies ein Akt der Aufhebung, der Entladung, welche den angesammelten Inhalt der leeren Galerie freisetzt?

Christos Arbeiten versuchen, ästhetische Fragen ihrem gesellschaftlichen Kontext aufzuzwingen, sie wollen im politischen Raum ausgehandelt werden. Nicht nur die Kunstszene, sondern ein Massenpublikum, dem Kunst normalerweise so fremd ist wie die Pflanze in einem Aquarium. Diese Herausforderung ist nicht die Folge von Christos Arbeiten, sondern ihre primäre Motivation. Deswegen kann man sagen, daß sie sowohl der Moderne und ihrem traditionellen Verständnis von Engagement angehören, als auch der Postmoderne, die der Devise folgt: Wenn das Publikum gelangweilt ist, suche man sich ein neues. Bemerkenswert ist an ihnen und an ihrer robusten Ironie auch, daß für ihre Herstellung enorme Summen Geld aufgewandt werden müssen, womit man den Nerv des Massenpublikums am direktesten trifft. Ihre politische Dimension erhalten diese Werke aber auf anderem Wege, nämlich durch die Art und Weise, wie der Prozess der Werkentstehung abläuft und wie dabei die herrschenden Autoritäten in einen Dialog verwickelt werden. Auf wunderbare Weise wird die Vorgehensweise von Großunternehmen oder Institutionen parodiert. Pläne werden gemacht, Gutachten über Umweltbelastungen werden eingeholt, die Opposition meldet sich und wird angehört, intensive Diskussionen bringen das zu demokratischen Prozessen

gehörige Quantum an Wahnsinn zum Vorschein (denn öffentliche Debatten auf lokaler Ebene kommen nicht ohne die seltsamsten Mutanten einer freien Gesellschaft aus). Wenn das erledigt ist, schlägt die Stunde der Installation und einer nüchternen Technologie, die bisweilen die Inkompetenz verschiedener Zulieferer und des amerikanischen Know-how bloßstellt. Dann wird das Werk aufgebaut und ebenso schnell wieder abgebaut, so als ob seine Augenzeugen nur einen kurzen Blick auf seine Schönheit ertragen könnten.

Diese öffentlichen Installationen haben in der Regel gigantische Dimensionen, aber ihre Ehrfurcht erweckende Durchsetzungskraft operiert mit Takt, Toleranz, ja Anmut. Diese Kombination aus Avantgarde-Ästhetik, politischer Subtilität und institutionellen Planungsmethoden verwirrt das Publikum. Gigantische Kunstwerke in der Öffentlichkeit zu plazieren, ist keine amerikanische Tradition. Die Brooklyn Bridge mußte erst gebaut werden, bevor Hart Crane und Joseph Stella sie zum Gegenstand von Kunstwerken machen konnten. Großdimensionierte Kunst verlangt meist, daß der adamitische Künstler sich in entlegene Gegenden zurückzieht, wo er der Transzendenz begegnen kann. Christos Arbeiten ahmen auf ihre Weise die Großprojekte der öffentlichen Hand nach. Sie stellen etwas Nutzloses hin und geben dafür viel Geld aus. Ihr Umfang macht Aufwendungen erforderlich (3,5 Millionen Dollar für „Running Fence“), die bei denen, die sich über so etwas aufregen, Herzanfalle auslösen können. Gleichwohl finanziert Christo seine Projekte durch den Verkauf seiner Arbeiten selbst. Ich bin immer wieder überrascht, wenn kluge Leute Christo für einen Spaßmacher halten. Tatsächlich gehören seine Projekte zu

den wenigen erfolgreichen Versuchen, die Rhetorik der Kunst des 20. Jahrhunderts ernsthaft zu testen. Sie forcieren das Thema des Utopischen in einem Land, das einmal als Utopia galt. Sie messen dafür die Distanz zwischen den Bestrebungen der Kunst und der Toleranz der Gesellschaft aus. Sie folgen nicht dem russischen Traum von einer fortschrittlichen Kunst als Moment einer fortschrittlichen Gesellschaft, sie benutzen vielmehr die Methoden einer unvollkommenen Gesellschaft und ihren Mythos vom freien Unternehmertum, um einen Willen durchzusetzen, der dem eines Aufsichtsratsvorsitzenden vergleichbar ist. Christos Projekte sind keine überdimensionierten Scherze, es sind gigantische Parabeln, subversive, schöne, didaktische Parabeln.

Auch die Entscheidung von Christo und Van der Marck, ein Museum zu verpacken, hatte eine ernste Stoßrichtung. Sie spürten die Krise einer Institution, die sich immer mehr zu einem Unternehmen entwickelte. Es wird oft vergessen, daß Christo ja auch die Angestellten und ihre Tätigkeiten einpackte: den Verkaufsstand mit seinem Bric-a-brac, die Museumsführer, das technische Personal und impliziter Weise auch den Aufsichtsrat. Um das Funktionieren des Museums zu paralisieren, mußten auch Boden und Treppen des Museums verhüllt werden. Nur die Wände wurden ausgespart. Dieser Teil des Projekts wurde in den Kommentaren oft übergangen. Im Inneren sah die Verpackung nicht sehr ästhetisch aus, sie wirkte eher wie ein Amateurjob. Eine schicke Hülle hätte auch wenig Erhellendes über die amerikanische Begabung für Verpackungen ausgesagt, welche das Einpacken der Menschen einschließt. So behauptet Christo, wenn er ein Museum (explizit) und seine Angestellten (implizit) verhüllt, daß Einfassen und

Verstehen gleichgesetzt werden können. Stimmt das: ist durch die Verpackung der Weg zum Verständnis des Museums geöffnet? Wie allen Gesten, so eignet auch dieser eine Offenheit, die wie bei einer Frage oder einem Scherz nach einer Antwort verlangt. Per Definition werden Gesten eingesetzt, „um Ideen, Gefühle etc. zu akzentuieren“, und „werden oft nur um des Effektes willen“ gebraucht. Damit ist die unmittelbare Wirkung der Geste angesprochen. Sie verlangt nach Aufmerksamkeit, anders kann sie in der Kürze nicht ihren Gehalt vermitteln. Aber es gibt im Verlauf jeder Geste einen Moment der Verzögerung, welcher ihr eigentliches Ausdrucksmittel ist. Ihr Gehalt, wie ihn Zeit und Umstände offenbaren, kann in einer Diskrepanz zu ihrer Präsentationsform stehen. Dadurch entsteht ein unmittelbarer und ein verzögerter Effekt; der erste enthält den zweiten, aber nur unvollkommen.

Die Form der Präsentation hat ihre Probleme. Sie muß sich auf einen Bestand akzeptierter Ideen beziehen und muß sich doch von ihm distanzieren. Anfangs wird sie irgendwo auf einem Spektrum eingeordnet, das von „feindseliger Akt“ bis zu „Spaß“ reicht. Dabei erweist sich die Kunstförmigkeit des Werks als Belastung. Es wird im Rahmen einer Kategorie wahrgenommen, und die Kategorie versucht, es zu verschlingen. Erfolgreiche Gesten - das sind solche, die ihre Präsentationsform überleben - unterbrechen normalerweise den Dialog, der sich auf die akzeptierten Normen des Diskurses bezieht. Beim Spiel nennt man das Modifikation der Regeln. In der Kunst braucht diese Modifikation Zeit und führt zu unvorhersehbaren Resultaten. Diese Gesten besitzen ein Element von Scharlatanerie und Wahrsagerei. Sie setzen auf eine undeutlich wahrgenommene, aber wünschenswerte Zukunft. Unter

den Kunstwerken sind die Gesten am stärksten instinktiv ausgelegt, da sie nicht genau wissen, was sie hervorruft. Vielmehr entstehen sie aus einem Verlangen nach Wissen, das die Zeit bringen wird. Die Karriere eines Künstlers leidet nicht unter einer zu großen Zahl an Gesten. Eine Geste ist antiformalistisch, sie verstößt gegen das Einverständnis, das Kunst in ihrem Kategoriensystem belassen will. Und sie läßt sich nicht glatt mit dem Rest eines Oeuvres verrechnen. Ein Künstler kann seine Karriere nicht auf Gesten allein aufbauen, es sei denn, er macht wie On Kawara mit der Wiederholung einer Geste Karriere.

Das Christo-Projekt ist darin einzigartig, daß seine Präsentationsform und der resultierende Gehalt übereinstimmen, obwohl natürlich anfangs der Spaß-Aspekt betont wurde. Christos Witz und Humor sollen hier nicht in Abrede gestellt werden, aber ihre Komplexität hat mit bloßem Spaß nur wenig zu tun. Sein Projekt nahm sich eines Themas an, das in den 60er und 70er Jahren akut war: der Isolierung, Beschreibung und Offenlegung der Strukturen und Prozesse, durch welche Kunst vermittelt wird. Zu dieser Zeit war die Galerie der Anlaß von viel feindlichem Gerede und wurde trotzdem von den Künstlern benutzt, deren Überleben auf diese Doppelmoral angewiesen war. Dies ist ein Kennzeichen der Kunst unter postkapitalistischen Bedingungen. Der Kunst zu geben, was der Kunst gehört, und den Sammlern zu geben, was sie gerne kaufen möchten, läßt sich dabei oft aufs Glücklichste vereinbaren. Ein zu hoch entwickeltes Bewußtsein führt zu Peinlichkeit. Es gehört zu den Ruhmestiteln einiger Künstler der 60er und 70er Jahre, darunter Christo, daß sie auf der Höhe ihrer

Einsichten und Polemiken agierten.

Alle diese Gesten erkennen in der Galerie eine Leere, die schwanger ist mit der Bedeutung, die Kunst einst hatte. Die Auseinandersetzung mit einem Ort, der die transformierende Kraft der Kunst an sich gezogen hatte, führte zu mehreren Strategien. Den Tod der Metapher, die Steigerung der Ironie, die Komödien der Aufwertung des Wertlosen, die Zurücknahme des Schöpferischen haben wir genannt; nachzutragen wäre noch der Faktor Destruktion. Frustration ist ein explosives Ingredienz in der späten Moderne, da die Optionen sich wie in einem verspiegelten Korridor verengen. Eine Apokalypse von minderm Ausmaß tut sich auf; sie wechselt nur zu oft ihre eigenen Probleme mit denen der Welt. Nur zwei Ausstellungen haben diese ungebundene Aggressivität zum Thema gemacht. „Violence in Recent American Art“ wurde, wie schon erwähnt, 1968 im Museum of Contemporary Art unter Van der Marck veranstaltet, und „Destruction Art“ hieß die Show, die Varian im Finch College, New York, inszenierte. Niemand demolierte ein Museum, nur einige alternative Kunsträume bekamen etwas ab. Aber verschiedene Methoden wurden entwickelt, um die Ort- und Zeitlosigkeit der hysterischen Galerie-Zelle zu reduzieren bzw. um sie selbst zu dislozieren und an eine andere Stelle zu verbringen.