

Wohlbegründet wurden jetzt beispielsweise alle im Besitz der Galerie befindlichen Werke von Caspar David Friedrich zur Ausstellung ausgewählt, einschließlich der vor kurzem von der Stiftung Preußische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg übergebenen, zuvor in Charlottenburg ausgestellten Hauptwerke aus einstmalig königlichem Besitz (Kat. 143–145), was heftige lokale Debatten auslöste. Ebenso sind alle französischen impressionistischen Bilder zu sehen, mit denen Tschudi „die Nationalgalerie auf Weltniveau gehoben“ hatte (I, S. 17), was damals freilich erst eine Minderheit so einschätzte. Bei Karl Friedrich Schinkel, Carl Blechen, dem einzigartigen Bestand an Werken Adolph Menzels, bei Anselm Feuerbach und Arnold Böcklin waren gewisse Beschränkungen notwendig, viel stärkere bei der Plastik (z. B. 10 von 135 Arbeiten Gottfried Schadows, 13 von 358 Christian Daniel Rauchs), für die es aber die erwähnte Dependence in der Friedrichswerderschen Kirche gibt. Das Urteil über Hans Thoma fiel hart aus (7 von 25 Werken). Bei Lovis Corinth und selbstverständlich bei Max Beckmann sind nur Bilder aufgenommen, die als auslaufendes „19. Jahrhundert“ angesehen werden können. Das ließ man bei Max Liebermann bis 1928 gelten, nicht aber für Max Slevogt.

Im Umgang mit der Kunst- und der Sammlungsgeschichte vor Tschudi waren die Kuratoren eigentümlich unentschieden. Die preußische, d. h. Berliner und dann vor allem Düsseldorfer Malerei wird nur andeutungsweise vorgestellt, und das gilt auch für spätere Phasen, noch mehr für die Malerei anderer deutscher Länder, mit Ausnahme der von Carl Spitzweg und Ferdinand Georg Waldmüller. Ungeachtet einiger Bilder z. B. von Franz Defregger, Rudolf Henneberg und Anton von Werner war man nicht geneigt, die volle Härte der Konflikte zwischen den noch tonangebenden und den zu Neuem ansetzenden Bildbegriffen und Gestaltungsweisen auch an Hand charakteristischer Großformate etwa von Wilhelm Camphausen, Eduard von Gebhardt oder Otto Knille vor die Augen heutiger Betrachter zu führen, wie das hingegen sehr wohl für die Plastik von Reinhold Begas und anderen geschieht. Für ein neues Nachdenken über die Spannungen und Alternativen in der Kunst des 19. Jahrhunderts, das sich auch aus einer kritischeren Sicht auf die Moderne ergibt, bleibt man vornehmlich auf die Wahrnehmung der inneren Widersprüche in den Œuvres von Menzel wie auch von Feuerbach und Liebermann verwiesen.

PETER H. FEIST
Berlin

James Meyer: Minimalism. Art and Polemics in the Sixties; New Haven & London: Yale University Press 2001; ISBN 0-300-08155-3; ca. € 60,-

Die akademische Erschließung der Gegenwartskunst ist eine Wachstumsbranche. Entsprechend unübersichtlich sind ihre Resultate und variabel ihre Standards. Es liegt daher nahe, nach der Ausrichtung einer Zeitgeschichte der Kunst zu fragen. Während bislang vor allem kunsttheoretische Positionen das Feld beherrschten und Maßstäbe vorgaben, scheint der Moment gekommen, eine spezifisch historische Per-

spektive zu entwickeln. James Meyer sieht sich diesem Forschungsprogramm verpflichtet und verfolgt es mit einer Konsequenz, die jene von ähnlich orientierten Untersuchungen¹ noch übertrifft.

Er ist sich freilich bewußt, daß es zu einfach wäre, das Projekt der Historisierung scharf gegen die kunstkritische Theoriebildung abzusetzen. Die Entstehung des Minimalismus wurde von Anfang an von vielfältigen Bemühungen begleitet, die neuesten Werke sowohl kunsttheoretisch zu explizieren als auch geschichtlich abzuleiten. Zweifellos sticht ersteres deutlicher hervor, da am Beispiel der Minimal Art immer wieder grundsätzliche Fragen der Gegenwartskunst abgehandelt wurden: Von Michael Fried's bahnbrechender Polemik „Art and Objecthood“ (1967) über die viel zitierten Aufsätze von Annette Michelson, Rosalind Krauss, Benjamin Buchloh und Hal Foster bis zu Charles Harrison's „Essays on Art and Language“ (1991), Georges Didi-Hubermans „Ce que nous voyons, ce qui nous regarde“ (1992), Thierry de Duves „Kant after Duchamp“ (1996) oder zuletzt Alex Potts „The Sculptural Imagination“ (2000). Allerdings beziehen sich die meisten dieser Beiträge, zumeist in kritischer Absicht, auf jene Vorstellung vom historischen Sinn der modernen Kunst, die mit dem Namen Clement Greenberg verbunden und als „modernistisch“ bezeichnet wird. Besonders hervorzuheben ist, wie bereits Fried und de Duve erkannt haben, daß auch die Protagonisten der Minimal Art, allen voran Donald Judd, im Bann von Greenberg's historischem Modell standen.

Theoretisierung und Historisierung waren Elemente einer vielfältigen und kontroversen Diskussion, mit der die Minimal Art nicht nachträglich bedacht, sondern durch die sie als historisches Phänomen überhaupt erst erzeugt worden ist. Die Frage, der Meyers Buch gewidmet ist, lautet daher, wie die Konstitution dessen, was wir heute als „Minimalismus“ bezeichnen, im einzelnen erfolgte – welche diskursiven Praktiken und künstlerischen Strategien zur Ausbildung jener vergleichsweise kohärenten Gruppierung führten, der seit den späten sechziger Jahren Robert Morris und Donald Judd, Carl Andre und Dan Flavin, mitunter auch noch Sol LeWitt und der frühe Robert Smithson zugerechnet werden.

„Minimalism“ war kein Programm (wie Futurismus oder Surrealismus), sondern ein Pejorativum (wie Impressionismus oder Fauvismus). In den sechziger Jahren kursierte es, um einen Mangel an ästhetisch Erfahrbarem einerseits, an künstlerisch-handwerklicher Arbeit andererseits anzuzeigen. Von den Künstlern, die sich nicht als Gruppe verstanden, wurde es nie akzeptiert, es verwandelte sich dennoch bald zur Bezeichnung eines Look. Anlässlich der Ausstellung „Primary Structures“ im Jahr 1966 riefen Tagespresse und Modemagazine denn auch die „season of the minimal“ aus, um die jüngste Spielart von raffinierter Askese zu vermarkten. Auch was in den Räumen des New Yorker Jewish Museum zu sehen war, genügte keineswegs einem strengen kunstkritischen Maßstab. Es handelte sich um eine möglichst breite Zusam-

1 Meyer nennt selbst die Bücher CAROLINE A. JONES: *Machine in the Studio. Constructing the Post-war American Artist*; Chicago 1996 und PAMELA M. LEE: *Object to be destroyed. The Work of Gordon Matta-Clark*; Cambridge (Mass.) / London 2000.

menstellung von abstrakter Skulptur, ausgewählt nach dem Kriterium eines gemeinsamen Look: einfache Formen und glatte Oberflächen. Das Spektrum reichte von Anthony Caro, der von Greenberg und Fried als Jungstar des Modernismus gefeiert wurde, über Donald Judd und Robert Morris bis zu Objektkünstlern wie Richard Artschwager, die eher der Pop Art zuzuordnen sind.

„Minimal“ war als Pejorativum und zugleich als neuester Trend etabliert, noch ehe eine Ausstellung kuratiert oder ein Text geschrieben worden waren, welche explizit jene Künstler aufeinander bezogen hätten, die heute zum inneren Kreis der Minimal Art gerechnet werden. Daß Judd, Morris, Andre, Flavin, LeWitt und Smithson eine Zäsur innerhalb der Abstraktion markieren, wurde zwar auch schon Mitte der sechziger Jahre vereinzelt festgestellt, so z. B. vom jungen Mel Bochner in seiner Rezension von „Primary Structures“. Doch zugleich pflegten die genannten Künstler ihre internen Konflikte und wurden auch von Kuratoren und Kunstkritikern in wechselnden Konstellationen situiert. Es war noch nicht abzusehen, daß wenig später die Außendifferenzen stärker als die Binnendifferenzen hervortreten werden.

Auf das Eingangskapitel, das den Modeerfolg von 1966 analysiert, läßt Meyer eine kurze Skizze der Jahre von 1959 bis 1962 folgen, als die Protagonisten der Minimal Art die New Yorker Kunstszene von unterschiedlichen Richtungen her betraten. Die sechs Hauptkapitel sind jeweils einem Jahr gewidmet, von 1963, da Judd und Morris ihre erste Einzelausstellung in der Green Gallery bestreiten, bis 1968, da mit der Veröffentlichung von Gregory Battcocks Anthologie „Minimal Art“ die Kanonisierung vollzogen ist. Um „minimalism“ als kunstkritische Kategorie zu etablieren, war allerdings nicht Battcocks eher eklektische Zusammenstellung entscheidend, sondern Michael Frieds „Art and Objecthood“ (1967). Es war diese Polemik gegen die Dinglichkeit und Theatralizität der minimalistischen (oder wie Fried es formulierte: „literalistischen“) Objekte, die dazu geführt hatte, daß die Arbeiten von Judd, Flavin, Andre und Morris einer einzigen künstlerischen Position zugerechnet wurden: als der neuesten Avantgarde, die mit den „idealistischen“ oder „transzendenten“ Voraussetzungen des Modernismus, wie er von Greenberg oder Fried vertreten wurde, endgültig gebrochen hatte. Indem sie den Ausstellungsraum als Kontext anerkannten, den Betrachter nicht als ideale Instanz, sondern empirisches Wesen begriffen und den Unterschied zu anderen, kunstexternen Formen der ästhetischen Erfahrung nivellierten, hätten sie den Weg für künftige, „post-modernistische“ Entwicklungen geebnet, von der „site-specificity“ bis zur „institutional critique“. Diese weit verbreitete Lektüre des Minimalismus stützt sich in wesentlichen Punkten auf Frieds Polemik, die all das, was aus avantgardistischer Perspektive als avanciert gelten wird, bereits als Anzeichen des Verfalls diagnostizierte und auf diese Weise überhaupt erst benannte. Fried selbst hob in einem 1998 veröffentlichten Rückblick auf seine Tätigkeit als Kunstkritiker diese Ironie der Geschichte hervor, daß die profiliertesten Verteidiger der von ihm angegriffenen Künstler mit seiner Charakterisierung prinzipiell einverstanden waren. Meyer folgt Frieds Selbstdeutung und verleiht ihr zusätzliche Plausibilität. Denn vor dem Hintergrund der vielfältigen Differenzen und wechselnden Allianzen, die in den frühen sechziger Jahren zwischen den künftigen

Minimalisten bestanden und die Meyer mit großer Sorgfalt zutage fördert, tritt die enorme Wirkung von Fried's Text schlagartig hervor. Erst seine Polemik machte die kunsthistorische Zäsur sichtbar, die nachträglich mit dem „minimalism“ identifiziert wurde.

Neben dieser klugen Dramaturgie besticht Meyers Darstellung durch ausgewogene und kenntnisreiche Analysen von bekannten und auch vielen weniger bekannten Werken, Ausstellungen und Texten. Als bestimmende Problematik tritt das Verhältnis zwischen modernistischer Abstraktion einerseits und dem Paradigma des Readymade andererseits hervor. Judd z. B. stellte sich selbst in die Nachfolge von Pollock und Newman, die Kritik verstand seine Objekte zunächst aber als dadaistische Geste in der Nachfolge Duchamps. Diese und andere Mehrdeutigkeiten, die wiederum zu theoretischer Differenzierungsarbeit von Seiten der Künstler führten, werden von Meyer detailliert dargestellt und zu einer anschaulichen Schilderung der Umstände verbunden, in denen junge Künstler im New York der sechziger Jahre ihr Glück versuchten. Beeindruckend ist die in den Fußnoten ausgebreitete Quellenkenntnis, die neben dem kaum überblickbaren publizierten Material auch zahlreiche Archivalien und vom Autor geführte Interviews umfaßt². Eine ganze Reihe zentraler Themen der sechziger Jahre werden knapp und dabei so anregend abgehandelt, daß wohl bald die entsprechenden Aufsätze folgen werden: So z. B. zum neuen, post-modernen Typus von Kunstkritik, dessen bis heute stilbildende Rezeptur von Barbara Rose und, wichtiger noch, Annette Michelson kreierte wurde. Oder zu der von Elayne Varian und Mel Bochner 1966 kuratierten Ausstellung „Art in Process“, in der neben den Arbeiten auch Konstruktionspläne und Modelle gezeigt wurden. Die neue Funktion, die diesen Ausdrucksmitteln in der Concept und Process Art der frühen siebziger Jahre zukommen sollte, wurde hier vorbereitet und erprobt.

Auffällig ist die Entscheidung, Anne Truitt als Gegenfigur zu den männlichen Minimalisten aufzubauen, wie es bereits Greenberg in „Recentness of Sculpture“ (1967) versucht hatte. Meyers diskursgeschichtliche Vorgehensweise benachteiligt Künstlerinnen und Künstler, denen weniger publizierte Aufmerksamkeit zuteil wurde, die jedoch, anders als die in Washington lebende Truitt, zur New Yorker Szene zählten und daher mehr Beachtung in einer mikrohistorischen Studie verdient hätten. Es ist allerdings auch kein geringes Verdienst, eine Künstlerin, die bisher vor allem wegen Greenbergs erfolglosem Versuch, sie zu lancieren, bekannt war, als eigenständige Figur zu konturieren.

Mit seinen Ausführungen zu Truitt entfernt sich Meyer am weitesten von etablierten Geschichtsversionen. Problemstellung und Anlage seines Buchs bleiben je-

2 Erwartungsgemäß bleiben deutschsprachige Beiträge unerwähnt (sofern ihnen nicht bereits Quellenwert zukommt). Hinzuweisen ist vor allem auf GREGOR STEMMRICH: Das Konzept der ‚Literalness‘ in der amerikanischen Kunst, in: *Texte zur Kunst*, 2 (Heft 7), 1992, S. 97–115; STEFAN GERMER: A Museum of Language. Die Funktion theoretischer und literarischer Texte in den *Ceuvres* amerikanischer Bildhauer der sechziger Jahre, in: Julia Bernard (Hrsg.): *Germeriana*. Unveröffentlichte oder übersetzte Schriften von Stefan Germer zur zeitgenössischen und modernen Kunst (= *Jahresring* 46); Köln 1999, S. 161–183.

doch der Kanonisierung des Minimalismus, wie sie durch Fried's Polemik und deren positive Neuformulierung in Michelsons „Robert Morris. An Aesthetics of Transgression“ (1969) begründet wurde, verpflichtet. Ob der Minimalismus tatsächlich den entscheidenden historischen Bruch markiert, ist nicht Gegenstand der Untersuchung, sondern wird implizit bejaht und als Voraussetzung anerkannt. Mit Spannung darf darauf gewartet werden, wie künftige Untersuchungen von Happening, Fluxus und vor allem der europäischen Nachkriegskunst auf diese Neuauflage der New Yorker Erfolgsgeschichte reagieren werden. Etwas verengt ist auch der abschließende Blick nach Europa. Meyer sieht die hiesige Rezeption des Minimalismus durch die Politisierung der 68er bestimmt. Warum aber steht Jutta Held's „Minimal Art – eine amerikanische Ideologie“ (1972) beispielhaft für die Diskussion in der BRD, nicht aber der früher publizierte Überblick von Bernhard Kerber oder die Vermittlungsarbeit von Konrad Fischer und Kaspar König?

Hervorzuheben, daß Europas Linke der Minimal Art einen ideologiekritischen Empfang bereitete, fügt sich freilich besser in die meist erzählte Vorgeschichte der Gegenwartskunst: Nachdem die Minimal Art den Idealismus des Modernismus Kunst verabschiedet und die Faktizität des Kunstraums anerkannt hätte, habe die nächste Generation mit der Politisierung des Kunstraums begonnen. Wer Meyers Texte zur Gegenwartskunst kennt, die ihn als Verfechter kontextbezogener und gesellschaftskritischer Praktiken ausweisen³, mag sich wundern, daß dieser Hintergrund seiner Minimalismusforschung nur flüchtig erwähnt und stattdessen ein verlegen vorgebrachtes Adorno-Zitat bemüht wird, um politische Implikationen zu suggerieren. Näherliegend wäre es gewesen, das eigene Engagement in der Gegenwartskunst zur Sprache zu bringen und auf diese Weise die uneingestandene Teleologie des Buchs zur Diskussion zu stellen. Aber vermutlich ist es zuviel verlangt, daß ein Standardwerk, als welches „Minimalism“ schon jetzt zu gelten hat⁴, die Bedeutung seines Gegenstandes aufs Spiel setzt.

RALPH UBL
Berlin

3 Zum Beispiel JAMES MEYER: *The Functional Site; or, The Transformation of Site Specificity*, in: ERIKA SUDERBURG (Hrsg.): *Space, Site, Intervention. Situating Installation Art*; Minneapolis/ London 2000, S. 23–37.

4 Es sei auch auf Meyers ausgezeichnete Anthologie verwiesen: JAMES MEYER (Hrsg.): *Minimalism*; London 2000.