

**Philip Ursprung: Grenzen der Kunst.** Allan Kaprow und das Happening; Robert Smithson und die Land Art; München: Verlag Silke Schreiber 2003; 406 S., 113 SW-Abb.; ISBN 3-88960-046-8; € 32,-

Besuche der großen internationalen Museen der Gegenwartskunst mit Sammlungsbeständen zur sogenannten Neo-Avantgarde bringen es allenthalben zu Tage, sei es in Berlin, Paris, London, New York oder anderswo: die Kunst seit den sechziger Jahren ist kanonisiert wie kaum ein kunsthistorischer Zeitraum zuvor, allerorten die gleichen Namen, von Arman bis Warhol. Wie aber kommt es, daß sich eine gewissermaßen handverlesene Auswahl an Künstlern etwa der Pop Art oder Minimal Art auf dem internationalen Kunstmarkt durchsetzen konnte (und nunmehr die internationalen Museumsgalerien bespielt), während andere, wenn nicht marginalisiert, so doch im sogenannten ‚Betriebssystem Kunst‘ vergleichsweise unterrepräsentiert sind? Wieso hatten gewisse Künstler kommerziellen, beziehungsweise institutionellen Erfolg, während andere scheiterten?

Die 1999 an der Eidgenössisch Technischen Hochschule Zürich eingereichte, und mit dem vorliegenden Buch in überarbeiteter Fassung erschienene Habilitationsschrift von Philip Ursprung (ebendort SNF-Förderungsprofessor für die Geschichte der Gegenwartskunst) versucht auf diese Frage eine Antwort zu geben und dies anhand zweier Fallbeispiele: Allan Kaprow und Robert Smithson, die vielleicht exponiertesten Vertreter von Happening und Land Art. Der wohl naheliegendsten Antwort weicht Ursprung allerdings von Anbeginn und ganz bewußt aus – eine Antwort, die sich auf den ephemeren Charakter und die Performativität dieser schlechterdings kaum musealisierbaren Kunstformen kaprizieren würde. Ursprung bestreitet nämlich die Tragweite der Dematerialisierung des Kunstobjekts, weil zumindest dessen Bedeutung häufig genug und ganz bewußt „in diversen Medien festgehalten, weitergeschrieben, überliefert und verändert werden kann“ (S. 371). Statt auf die Substituierung des Kunstobjekts durch das singuläre Ereignis zu rekurrieren, stellt der Autor eine andere Annäherungsweise zur Disposition, indem er eine zunächst institutionskritisch orientierte These entwickelt: der Kampf um die Gunst des wachsenden Publikums in den 1960er Jahren sei in erster Linie der Motor der künstlerischen Veränderung gewesen; die verschiedenen Akteure (Ursprung hebt hier besonders Kritiker und Museumskuratoren hervor) hätten sich in fortwährender Konkurrenz um normative Autorität befunden. In der Debatte um den Kunstcharakter der Pop Art sei beispielsweise ein instrumentalisiertes „Kräftemessen um Anteile am expandierenden Kunstmarkt“ (S. 23) zu erblicken. Den Autor interessiert gleichwohl nicht die Kunstmarktgeschichte der Pop oder Minimal Art (was unter Umständen eine Kanonisierung unter umgekehrten Vorzeichen hätte bedeuten können), sondern er nähert sich seiner Fragestellung gewissermaßen von der anderen Seite her. Ihn interessiert, „inwiefern ein Zusammenhang zwischen den künstlerischen Strukturen der Happenings wie auch der Land Art und der Dynamik des kapitalistischen, grenzenlosen Wachstums, der kontinuierlichen Feier des Gegenwärtigen, des pausenlosen Konsums und der Ästhetisierung der Umgebung beschrieben werden kann“ (S. 30).



Um diesem Zusammenhang nachzuspüren und letztlich zur Klärung der Frage, warum die Land Art und mehr noch das Happening von Sammlern, Händlern und Kuratoren vernachlässigt wurde, analysiert Ursprung die künstlerische Praxis Allan Kaprows und Robert Smithsons getrennt voneinander, gewissermaßen pars pro toto für die von ihnen vertretenen Kunstrichtungen. Er macht die eigene ästhetische Erfahrung der *Spiral Jetty* Smithsons zum Ausgangspunkt seiner Vorgehensweise. „Als ob ich im Auge eines Hurrikans stünde“, so berichtet Ursprung von seinem Erlebnis im Zentrum der spiralförmigen Mole im Herbst 1996, „zerstoben meine Vorstellungen von Kunst. Über Kunst würde ich nicht mehr schreiben können, ohne ‚ich‘ zu sagen, und die Frage nach dem Wesen der Kunst würde ich nicht mehr stellen können“ (S. 16). Das Ereignis, die Situation, das Erlebnis, die eigene Perspektive, das individuelle Interesse – sie motivieren den methodologischen Anschluß an die Technik des sogenannten „performative writing“, einer Erzählform, die bewußt die „Fiktionalität und Kontingenz historischer Beschreibung“ (S. 17) im Blick zu behalten trachtet. Der Autor bleibt folglich beim Lesen stets präsent, schildert seine Perspektive, bleibt lokalisierbar und damit, wie Ursprung selbst erkennt, angreifbar. Allerdings beschleicht den Leser (oder mit Ursprung: mich, den Rezensenten) mit fortdauernder Lektüre zunehmend der Eindruck, daß es dem Autor nicht so sehr darum geht, ein sprachliches Äquivalent für die individuelle ästhetische Erfahrung performativ organisierter Kunst zu finden. Im Gegenteil: wenn Ursprung (aller Handlungsvollzüge zum Trotz, die die Kunst Kaprows und Smithsons impliziert) immer wieder vom „Gelesen werden können“ und von der „Lesart“ der Kunstwerke schreibt, so werden dem Happening und der Land Art eine Semiotizität und eine Chiffrenhaftigkeit zugeschrieben, die sie eigentlich in Frage zu stellen scheinen – aller fotografischer oder filmischer Dokumentationen zum Trotz. Bei Ursprung aber werden die Werke zum Text, und dies nicht nur, weil Happening und Land Art inzwischen historisch geworden sind und ihre Vermittlungsmedien (Fotografie, Film, Relikte etc.) als, wenn man so sagen darf, als Semiophoren, als Zeichenträger fungieren. Happening und Land Art werden von Ursprung als künstlerische Manifestationen aufgefaßt, die bereits in den sechziger Jahren als Statements im zeitgenössischen Kunstdiskurs hätten fungieren sollen. Dennoch wäre es vielleicht angemessener gewesen, in den Analysen noch stärker auf die Performativität insbesondere der Werke Kaprows, auf deren Ereignis- und Erlebnispotential zu setzen, um den Stellenwert der ästhetischen Erfahrung nicht dem diskursiven Bedeutungspotential unterzuordnen.

Ursprungs ‚Lesart‘ gestattet es ihm, im Laufe der detailreichen, gut recherchierten und wohlthuend lesbaren Argumentation die beiden Protagonisten Kaprow und Smithson als zwei Künstler herauszupräparieren, die, wie der Autor schreibt, „das Konzept von Modernismus/Postmodernismus sehr früh erkannten und die es weder als metaphysische Entwicklung verdrängten, noch als wertneutrales Modell bearbeiteten, sondern als Zeichen eines kulturellen Bedeutungsmonopols attackierten“ (S. 358). So stellte Kaprow Clement Greenbergs starr normativem Konzept von Kunst ein flexibles entgegen. Er versuchte, die Grenzen der Kunst (nach Ursprung: die „Grenzen der Malerei“) zu verlagern. Kaprow hatte das Dilemma jenes Künstlers er-



kannt und thematisiert, der Teil des Systems war, zugleich aber außerhalb stand. Überraschenderweise kristallisiert sich die Person Kaprows dabei zunächst als Karrierist heraus, der vergeblich versuchte, seine künstlerische Praxis inklusive deren theoretischer Fundierung im Kunstmarkt und Ausstellungsbetrieb nachhaltig zu lancieren und zu etablieren, der sich aber im Laufe der sechziger Jahre mangels institutioneller Akzeptanz zunehmend aus der Kunstwelt entfernte, um mit seinen Happenings alternative Orte zu bespielen; nicht allerdings ohne sich in verschiedenen Publikationen immer wieder in den Diskurs einzuschalten. In beeindruckender Weise versteht es Ursprung, alle Implikationen dieser Position in einer präzisen, häufig genug überraschenden Gegenüberstellung mit dem Werk und Wirken Claes Oldenburgs plastisch herauszuarbeiten.

Und auch das Bild von Robert Smithson als radikalem Kritiker musealer Institutionen wird dahingehend revidiert, daß dieser zumindest in seiner Frühzeit versuchte, sich innerhalb der kunstmarktpolitischen Interessenkonflikte und diskursiven Gemengelagen erfolgreich zu plazieren. Smithsons Wechsel von der Malerei und Collage zu ungegenständlichen Objekten Anfang der sechziger Jahre seien „gewiss nicht frei von taktischen Überlegungen“ (S. 212) gewesen. Er habe die Nähe zur Minimal Art gesucht (vor allem in der Person Donald Judds) und begonnen, sich deren Formensprache anzueignen. Eine stilistische Kurskorrektur, die sich, so Ursprung, bezahlt gemacht habe. Von dieser Haltung versteht der Autor jedoch jenen Smithson abzusetzen, dessen Werke der mittsechziger Jahre von einer „kritischen Auseinandersetzung mit der Minimal Art motiviert waren“ (S. 215). Smithson mußte, so skizziert Ursprung die dahinterstehende Volte, „eine taktische Allianz eingehen, die ihn einerseits in das Zentrum der Kunstwelt katapultierte, aus der er sich andererseits rechtzeitig wieder lösen konnte, um seinen eigenen Kurs einzuschlagen“ (S. 215). Um mit dieser Loslösung nicht erneut in Bedeutungslosigkeit zu versinken, bediente sich auch Smithson flankierender Publikationen, um überhaupt öffentliche Aufmerksamkeit zu erlangen. Für beide, Kaprow und Smithson, seien ihre Texte auch ein Mittel gewesen, die eigene Historisierung und Rezeption mitzugestalten und in den kritischen Diskurs einzugreifen. Ihre schriftliche Praxis sei nicht zuletzt Kompensation dafür, daß Kunstkritik und Kunstgeschichte ihr Werk nicht adäquat repräsentiert hätten.

Philip Ursprungs Buch, das die „Grenzen der Kunst“, aber auch die Grenzen der Kunstgeschichte behandelt, will, so scheint es, vor allem eines: einen methodologischen Ansatz mustergültig exemplifizieren und damit im stetig mäandrierenden Diskurs um die kunsthistorische Methodologie eine prägnante Marke setzen; oder um im Bild des Titels zu bleiben: es will die Grenzen der Kunstgeschichte dehnen, methodologisches Terrain gewinnen. Folglich gerät – letztlich konsequent – der Schluß des Buches denn auch weniger zu einem künstlerbiographisch oder werkorientierten Resümee, sondern vielmehr zu einem flammenden Plädoyer für eine „Kunstgeschichtsschreibung, die sich der jüngeren Kunstproduktion und der aktuellen, blühenden Kunstwelt stellt, ihre eigenen Prämissen fortwährend revidiert und die Position und Motivierung des Historikers nicht ausblendet“ (S. 373). Hatte Franz

Roh bereits vor bald achtzig Jahren in seiner Schrift „Nach-Expressionismus. Magischer Realismus. Probleme der neuesten europäischen Malerei“ die „Sonderschwierigkeiten“ konstatiert, die der „geschichtlichen Befassung mit Gegenwartsproblemen“ anhafteten (Ursprung selbst führt hierfür mit gleichem Recht Stefan Germer an), so mag man das vorliegende Buch auch als einen Versuch nehmen, sich diesen Sonderschwierigkeiten auf der Basis individueller Prädispositionen und subjektiver Motivierungen zu stellen, ohne dabei gleich in epistemischen Relativismus abgleiten zu müssen. Die Kunstgeschichte für die bisweilen immer noch tabuisierte Instanz des Ich zu öffnen, erscheint somit als interessante Alternative zu jener Kunstgeschichte, die spröde auf einem entpersonalisierten Berichtswesen und einer angeblichen Neutralität beharrt – eine Alternative, um die sich dieses Buch verdient macht.

LARS BLUNCK

*Institut für Geschichte und Kunstgeschichte  
TU Berlin*

**Christopher de Hamel: Das Buch. Eine Geschichte der Bibel;** Berlin: Phaidon 2002; 352 S., zahlr. Farb- und SW-Abb.; ISBN 0-7148-9349-8; € 39,95

Das Jahr der Bibel war von den verschiedenen Kirchen in Deutschland ausgerufen worden. Vielleicht zielte das Buch auch auf die Aufmerksamkeit dieser Veranstalter. Etliche Publikationen waren jedenfalls darauf abgestimmt, Christopher de Hamels Buch wohl eher nicht. Bereits 2001 in England erschienen, hebt es sich von den zahlreichen Erscheinungen zu besagtem Jahr durch seine gründliche und umfassende Bearbeitung des Stoffes deutlich ab.

Christopher de Hamel gelingt es, die Bibelproduktion eines großen Zeitraums zu erschließen, im Grunde zwei Jahrtausende. Im Unterschied zu anderen wissenschaftlichen Darstellungen beschränkt sich der Autor nicht auf ein Medium, z. B. der mittelalterlichen Handschriften, sondern bezieht gleichwertig die modernen gedruckten Ausgaben mit ein, beschränkt sich nicht auf eine Sprache, sondern behandelt griechisch-lateinische Ausgaben genau so wie englische und deutsche. Wert wird auch auf Aspekte wie Verbreitungsinstrumente (Bibelgesellschaften, Kinder- und Familienausgaben) und die Suche

nach dem Urtext (Tischendorf, Nestle-Aland, Qumram) gelegt

Der Überblick über das internationale Phänomen der Bibel-Produktion wird hier sicher kompetent hergestellt. Wie so oft, besitzt eine aus dem Ausland übersetzte Ausgabe einen Wermutstropfen: Deutschsprachige Bibeln werden zwar gebührend behandelt (Stichworte Gutenberg, Luther), aber sowohl die deutsche Forschungsliteratur als auch deutsche Buchbestände bleiben ziemlich auf der Strecke. Daß Stuttgart ein weltweit führendes Zentrum der Bibelsammlungen und -forschung ist (Württembergische Landesbibliothek mit ca. 14.000 Bibelausgaben; Hauptsitz der Bibelgesellschaften der katholischen wie evangelischen Kirchen Deutschlands), erfährt man leider nicht.

**Martin Wallraff: Christus Verus Sol.** Sonnenverehrung und Christentum in der Spätantike (*Jahrbuch für Antike und Christentum. Erg.bd.*, 32); Münster: Aschendorff 2001; 248 S., 8 Tafeln mit 19 Abb.; ISBN 3-402-08115-6; € 50,20

Martin Wallraff widmet sich in seiner Bonner Habilitationsschrift (1999/2000, Evangelische Theologie) einem Thema, das auch für die