



Mona Schieren; Agnes Martin – Transkulturelle Übersetzung. Zur Konstruktion asianistischer Ästhetiken in der amerikanischen Kunst nach 1945; München: Verlag Silke Schreiber 2016; 416 S., 100 farb. u. 180 s/w-Abb.; ISBN 978-3-88960-153-7; € 36

Das bereits 2016 im Silke Schreiber Verlag erschienene Buch wurde im vergangenen Jahr für den Yale University Press Translation Prize nominiert. Dies und die Aktualität des Themas werden zum Anlass genommen, eine längere und ausführlichere Fassung der bereits online erschienenen Kurzrezension abzudrucken. Denn obwohl Agnes Martin (1912–2004) zu den bedeutenden AkteurInnen der US-amerikanischen Kunst nach 1945 gezählt werden kann, wird ihr Gesamtwerk erst aufgearbeitet. Dem Ausstellungsband von Morris und der Biografie Princethals waren wenige Bildbände, Kataloge sowie gesammelte und herausgegebene Texte mit schriftlichen Äußerungen der Malerin vorangegangen. Eine erste Retrospektive in Europa wurde 2015 von der Tate Gallery of Modern Art in London ausgerichtet. Dieser folgten kurz darauf weitere Schauen in der Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen K20, im LACMA in Los Angeles und im Guggenheim Museum in New York. Dazu begleitend wurden Symposien veranstaltet, die wie die Internationale Tagung im K20 in Düsseldorf der weitergehenden wissenschaftlichen Untersuchung dienen. Aber auch die zentrale Frage nach den transkulturellen Verflechtungen, welche für das komplexere Verständnis der bildnerischen Arbeiten Martins unabwendbar ist, griff bisher zu kurz beziehungsweise beschränkte sich auf eine bloße Verbindung von Künstlerin und Werk mit ostasiatischer Philosophie. Letztere Lesart diene weniger einer künstlerischen Analyse als vielmehr der Legendenbildung um die Künstlerperson („meditierende Eremitin“). Diese Form der Ausdeutung von KünstlerIn und Werk, die in ihrem Ansatz bis auf die Tradition von Vasaris Viten zurückgeführt werden kann, wird bei Schieren nicht nur durch die Hinzunahme asiatischer Kategorien, zum Beispiel fernöstlicher Künstlerlegenden, erweitert, sondern auch zugunsten einer transkulturellen Bildübersetzung aufgebrochen.

Mit großer methodischer Kompetenz verknüpft Schieren Überlegungen der Kulturanalyse nach Mieke Bal und der Mediologie im Sinne von Régis Debray, um zu zeigen, inwiefern Transmissionsprozesse, die über die Erfahrung einzelner migrierender Künstlersubjekte hinausgehen, im Werk von Martin angelegt sind. Eine die Werke analysierende Rezeption soll unter Verwendung des von Spakowski/Frey geprägten Begriffs ‚Asianismus‘ nicht nur Greenbergs ‚Oriental modes‘,¹ die auf das Alleinstellungsmerkmal der US-amerikanischen Malerei plädieren, widersprechen, sondern auch die von Rosalind Krauss im Kontext der Nachkriegsmalerei vertretene

1 „Asianisms since the 19th Century“, in: *Comparativ* 18 (6/2008), hrsg. von Nicola Spakowski und Marc Frey; Clement Greenberg, *Art and Culture: Critical Essays*, Boston 1961.

Theorie des dualistischen Prinzips von Fülle/Leere oder das Raster als „Emblem der Moderne“² debattieren. Das formulierte Ziel, verengte Perspektiven zu öffnen, gelingt in beeindruckender Weise. Das Buch umfasst 416 Seiten, das neben einer ausführlichen Bibliographie einen Abbildungsteil mit 280 Bildern inkludiert und materiell-qualitative Assoziationen zum Minimalismus – als deren Wegbereiterin Agnes Martin verstanden werden kann – schafft.

Zu Beginn gilt es, die Position der Sprechenden, also der Autorin selbst, in einer den Kapiteln vorangestellten Rahmung als ein von Mieke Bal entlehntes Instrument der ‚frames‘ methodisch zu verdeutlichen, um die jeweilige Frageperspektive thematisieren zu können. Das Forschungsanliegen wird mit den dazugehörigen Thesen situiert und dient zur Einführung in das methodologische Instrumentarium. Hier wird erklärt, inwiefern die Autorin gerade in der von Debray maßgeblich geprägten Mediologie eine passende Umschreibung von den kulturellen Übersetzungs- und Transferprozessen über den zu übertragenen Ideen und Diskursen bis hin zu den Überträgern als personale Agenten findet und somit die Gesamtheit des Übermittlungssystems in den Blick nimmt. Die mit Martins Bildern verbundenen Aspekte der Meditation, Stille und Einsamkeit müssen der Autorin zufolge, die im Sinne Bernard Faures ‚Secondary Orientalism‘ argumentiert,³ im rezeptionsgeschichtlichen Kontext der kulturellen Übersetzung, Brechung und Aneignung gesehen werden. Das US-amerikanische Interesse an ostasiatischer Philosophie und den Artefakten aus diesem Kulturraum erscheint als wichtige kulturelle Prägung und wird nach dem Einleitungsteil in den vier Hauptebenen des Buches untersucht.

Die Vorstellung von dem Objekt ergibt sich zunächst aus dessen Anhäufung in privaten Sammlungen sowie dem Transfer in öffentliche Museen. ‚Asianistische Ästhetiken‘ werden geprägt durch die Praktiken und die Auswahl privater Sammler oder Kustoden für Ausstellungen asiatischer Kunst wie etwa zu Beginn am Bostoner Museum durch Edward Morse und später am Cleveland Museum of Art oder am Seattle Art Museum. Eine solche Rezeption, welche sich durch eine im Vorfeld getroffene Auswahl bestimmter Artefakte vollzieht, ist folglich das Ergebnis einer singular gesteuerten Erwerbungs politik. Da diese Formen der Institutionalisierung auch von großer Bedeutung für die später im Buch erfolgende Analyse künstlerischer Strukturen sind, werden sie zu Beginn erklärt. Die elitäre Asienbegeisterung erzielt nicht nur einen erheblichen Anteil an der Geschmacksbildung, wie etwa durch die asiatischer Kulturinstitute (American Oriental Society), sondern grenzt sich als Distinktionsmittel von der sich herausbildenden amerikanischen Massenkultur ab. Im Zuge nationaler Vereinnahmung gelangt der Exzeptionalismus später im Kulturkampf zwischen den USA und Japan zu einem Höhepunkt. Der themengeschichtliche Hintergrund des ersten Kapitels – frühe Präsentation japanischer Teekeramik auf der Weltausstellung in Philadelphia 1876 oder Ankäufe von asiatischen Artefakten durch

2 Rosalind Krauss, „Grids“, in: *October* (9/1979), S. 50–64.

3 Bernard Faure, *Chan Insights and Oversights*, Princeton 1993.

Großindustrielle (J.D. Rockefeller Collection) – wird im nächsten Abschnitt anhand weiterer Multiplikatoren veranschaulicht.

Das zweite Kapitel nimmt sowohl die historischen Rezeptionsverläufe seit dem 19. Jahrhundert als auch die Entwicklungen asianistischer Translationsprozesse nach 1945 kritisch in den Blick. Orientalisten und Asienforscher führen Studien durch und verfassen Lehrbücher zu Kunst und Dingkultur in Ostasien sowie ideengeschichtliche Texte. Mit diesen Schriften, die zur Vermittlung eines ‚echten Japanertums‘ gedacht sind, wie etwa *The Book of Tea*, beteiligen sich Okakura Kakuzō (1862–1913) und Daisetz T. Suzuki (1870–1966) als Akteure an der Translationsgeschichte. Ihre für den westlichen Leser gedachten, nationalistisch geprägten Texte verbinden Elemente der Teezeremonie, deren Anfänge diese Autoren im chinesischen Taoismus gesehen haben, mit dem japanischen Zen-Buddhismus und führen damit die Gelehrten Laotse (6. Jh. v. Chr.) und Zhuangzi (4. Jh. v. Chr.) in den Diskurs ein. Schieren verweist dabei auf sich herausbildende Kategorien wie die der ‚Leere‘, die später zur asianistischen Bildästhetik beitragen werden. Außerdem nennt sie den ersten US-amerikanischen Vertreter Ernest F. Fenollosa (1853–1908) und dessen Schüler Arthur Wesley Dow (1857–1922) sowie Ananda K. Coomaraswamy (1877–1947), die beide als Nachfolger Fenollosas an der unter ihm aufgebauten Abteilung für asiatische Kunst des Bostoner Museums als Kuratoren arbeiteten. Zusammen erstellen diese Autoren ein ‚Set heterogener Kategorien‘: Problematisiert wird die Übertragung von Originalquellen ins Englische, weil auch begriffliche Äquivalente aus westlichen Kategorien des 18. Jahrhunderts, zum Beispiel der protestantischen Lehre, entnommen sind. Neue Kategorien wie etwa das ‚individuelle Erfahren‘ bei Suzuki seien so nicht in asiatischen Originalquellen anzutreffen. Damit gleicht Schieren das westliche Interesse an asianistischen Wahrnehmungskonzepten mit den Narrativen der US-amerikanischen Kultur ab.

Entsprechend fragt Kapitel drei nach den Kontaktzonen der künstlerischen Arbeit und den biografischen Besonderheiten. Während also Martins Werk und Rezeption vorgestellt und Fremd- und Selbstreferenzen zueinander in Bezug gesetzt werden, wird die Vielzahl von Kulturalismen betont: In der Quellenanalyse bespricht Schieren Impulse von ostasiatischen Denkkonzepten genauso wie Einflüsse der Konzepte des Platonismus und des Amerikanischen Transzendentalismus sowie der Praktiken der Native Americans. Durch die Erweiterung des Referenzrahmens um die indigene Kultur der Hopi und Navajo, koptischer Textilkunst, aber auch der Künstlerin eigenes presbyterianisches Gedankengut entsteht ein ‚Set transkultureller Überlappungen‘. Als Zonen der Berührung werden aufgeführt: Austausch mit MigrantInnen in ihrer Heimatstadt Vancouver (z.B. Chinatown); Form von Asianismen, wie sie in den 1940/50er Jahren in New Yorker Künstlerkreisen (speziell im Umfeld der Galerie Betty Parsons), der Künstlerkolonie Taos (New Mexico) und in Wohngemeinschaften (Coenties Slip) sowie an der von Martin besuchten Hochschule zirkulieren. Neben den Texten des Arthur Wesley Dow spielt auch die Lektüre englischer und US-amerikanischer Schriftsteller des 19. Jahrhunderts, die wie W. Blake, W. Whitman oder J. Keats unter dem romantisch modernen Einfluss des ‚Oriental Thought‘ standen, eine

wichtige Rolle. Ebenso rezipiere Martin die von John Blofeld ins Englische übersetzten Zen-philosophischen Texte, allerdings ohne dabei einer bestimmten Schule (z.B. Suzuki) zu folgen oder wie im Gegensatz zu ihren männlichen Künstlerkollegen das Gelernte zu propagieren. Vielmehr verstärken den Wunsch des ‚Sich-Einlassens‘ und ein sich künstlerisches Befassenwollen mit diesen Themen zahlreiche Besuche von Ausstellungen und Sammlungen kunst- und kulturhistorischer Museen sowie Reisen, die sie u.a. auch mit John Cage zusammen nach China und Japan führten. Sowohl eine zweite Reise nach Indien, aber auch ein sich in New York zunehmend veränderndes Stadtbild, das mit japanischen Steingärten ein Gepräge asianistischer Tendenzen aufweist, verändern die Erfahrungsgewohnheiten der Künstlerin zunehmend. Indem sich Schieren schließlich auf die Kulturtheoretikerin Jaleh Mansoor bezieht, wird am Ende des Kapitels nochmals auf die eigene konfessionelle Herkunft der Künstlerin verwiesen: das Interesse an ostasiatischen Philosophien wird hier mit „der Suche nach den ‚ethico-poetics of subjectivity‘“ (155) erklärt und bildet einen gelungenen Abschluss dieses spannenden Kapitels.

Mit vier Abschnitten stellt Kapitel vier den umfassendsten Teil des Buches dar. Analysiert werden die ästhetischen Kategorien unter zentraler Bezugnahme auf Asianistisches durch das Diffuse/Aktive des Bildgrundes; die Vorrangigkeit der Linie beziehungsweise das Raster und die damit verbundene Wiederholung sowie das Primat der Kalligrafie; bildgenetische Imperfektion und die Bedeutung von Reduktion und Leere. Diese bildästhetischen Strukturen setzt Schieren mit der künstlerischen Bildproduktion in Beziehung und liefert damit den eigentlichen Beitrag für die Werkanalyse. Hybridität äußert sich in der Figur des Rasters und im Betrachter-Bild-Verhältnis. Letzteres ist nicht nur von taoistisch kosmologischen Denkkonzepten durchzogen, sondern lässt auch aufgrund der Wassermetaphorik einiger Werktitel oder dunstiger, verwässerter Lasuren einen Vergleich zur chinesischen Berg-Wassermalerei und der Tuschemalerei zu. Das Konzept von Raum wohnt den Bildern Martins inne, als sich die Figur-Grund-Unterscheidung (nach Gottfried Boehm) aufhebt, und ein anderes Potenzial von Raum als Möglichkeit denkbar wird. Exemplifiziert wird dies am indischen *Yantra*-Motiv, das als ‚asianistische Denkfigur‘ zum Tragen kommt. Das Ephemere sogenannter *sandpaintings*, spirituelle Sandbilder, spielt neben den transsubjektiven Denkkonzepten eine ebenso wichtige Rolle. Aber auch unter Kritik europäischer kunsthistorischer Traditionen wie etwa der Zentralperspektive – die durch die Tiefe der Kerbung im Sinne der Negation von Räumlichkeit überwunden werde – zeigt Schieren ganz konkret an Martins Bildern, auf welchen Ebenen Übersetzungen stattfinden. Martins asianistische Bildkonzepte spiegeln die repräsentationskritischen Debatten zu der Frage nach (Ent-)Subjektivierung der künstlerischen Geste, die im damaligen Umfeld der Minimal-Art diskutiert wurde. So kam Martins Kunst mit Nachkriegskunst in Berührung, wie etwa ab 1950 mit der Fiber Art. Ihre Malerei steht in Verbindung mit dem Interesse an einer handwerklich orientierten Kunstproduktion inmitten der High Art/Low Art-Debatte, deren VertreterInnen wie Lenore Tawney gleichzeitig KünstlerfreundInnen Martins sind. Die bloße Erwähnung Tawneys kann als ein Desiderat gewertet werden.

Wer eine Monographie der Künstlerin erwartet, wird nicht auf seine Kosten kommen. Dies ist auch nicht das Anliegen der Autorin, die eine thematische Fokussierung auf transkulturelle Übersetzung legt und damit sowohl einen neuen Beitrag zur KünstlerInnenforschung als auch der Kunstgeschichte eine innovative Methodik liefert. Ohne das große Bild außer Acht zu lassen, vereint Schieren unterschiedliche Quellen: zeitgenössische Berichte, der Künstlerin eigene Texte und schriftliche Praktiken, die sie mit asianistischen Schriften dieser Zeit abgleicht. Gerade diese Kontextualisierung und zahlreiche differenzierende Momente stellen die hohe Qualität des Buches dar. Den zeitgenössischen Kritikern suggerierten die dünn mit Graphit gezogenen vertikalen und horizontalen Linien einst ein Gefühl von Leere („emptiness“), auch wurden sie im Kontext des Textilen gedeutet. Schieren hingegen weist auf örtliche wie zeitliche Ebenen im Transfer von Ideen und Konzepten. Daraus entstehende – und generationenübergreifende – Querungen des kollektiven Erinnerns, Vergessens und Wiederaneignens werden auf diese Weise im Werk des einzelnen Kunstschaffenden nachvollziehbar. Das Thema der transkulturellen Übersetzung und Konstruktion asianistischer Ästhetiken nach 1945 verdeutlicht auch, dass es sich bei Martin gleichzeitig um ein Beispiel handeln muss. Nach dem Ende des Zweiten Weltkrieges waren viele amerikanische KünstlerInnen auf der Suche nach alternativen Bildkonzepten und bauten ihre ästhetischen Praktiken durch die Erprobung neuer Techniken aus. Damit zeigt die Autorin auf kluge Weise, inwiefern Werke Martins wie die Rasterarbeiten inspiriert von asiatischen Ästhetiken, Bildvorstellungen und Philosophien neu gelesen werden können.

BUKET ALTINOBA
Regensburg