

Patricia Grzonka

Sabeth Buchmann: Denken gegen das Denken. Produktion – Technologie - Subjektivität bei Sol LeWitt, Yvonne Rainer und Hélio Oiticica.

Reihe Polypen, Berlin: b_books 2007, 310 S. ISBN 3-933557-60-7.

Zwei im Vergleich zunächst zutiefst heterogen erscheinende Künstler und eine Künstlerin des historischen Konzeptualismus stellt Sabeth Buchmann in den Mittelpunkt ihrer Studie, deren Intention es ist, die Veränderungen der (künstlerischen) Produktion in Bezug auf „neue Technologien“ in den 1960er und 70er Jahren zu untersuchen: Sol LeWitt, Yvonne Rainer und Hélio Oiticica. Während erstere beiden dem US-amerikanischen Umfeld des Minimalismus bzw. der Conceptual Art zugerechnet werden, ist letzterer als Vertreter des brasilianischen Tropicálismo und des lateinamerikanischen Konzeptualismus auch ein Künstler, der eben jene politische und „lebensweltliche“ Differenz zur abendländisch dominierten Neoavantgarde (mit-)formulierte. Und während Yvonne Rainer und Sol LeWitt durch (auf den ersten Blick) völlig unterschiedliche formale Werkentwürfe getrennt scheinen – Rainer war Tänzerin, Choreographin und Avantgardefilmerin, Sol LeWitt dagegen arbeitete in den „klassischen“ künstlerischen „Medien“ der Zeichnung und Skulptur –, so können Hélio Oiticicas komplexe, „deviante“ Installationen durch ihre popkulturelle Kodierung auch als ein Beitrag zum Aufbrechen statischer Präsentationsformen in der bildenden Kunst gelesen werden. Sabeth Buchmann zeigt indes exemplarisch auf, an welchen Punkten sich die drei berühren, und welcher Art deren Neuformulierungen tradierter Werkformen in Bezug auf Verfahren der „Verräumlichung und Verzeitlichung“ zu denken sind.

Buchmanns zentrale Fragen in Hinblick auf die drei Künstler betreffen die spezifischen Auffassungen von „Körperlichkeit“ – „Körper“ als phänomenologische Kategorie gefasst als „Leib“ – und die daraus abgeleiteten Verschiebungen in der künstlerischen Produktion einerseits, sowie deren Beeinflussung durch die auf-

kommenden Informations- und Kommunikationstechnologien andererseits. Thema ist hier nicht nur die einseitige Verlagerung, d.h. der Übergang von der Minimal Art zur Conceptual Art, vom „Werk zum Text“, und auch nicht die Suche nach den „Algorithmen“ in der Kunst quasi jenseits von Computern, wie sie in einschlägigen „Medienkunst-Geschichten“, wie etwa bei Peter Weibel, abgehandelt werden. Buchmann interessiert „(...) in welchen Momenten, Situationen und Umgebungen die Ersetzung statischer, objektgebundener Produktionsformen durch eine flüssigere, medien- und informationsorientierte Zeichensprache neue und befreiende Möglichkeiten befördert hat und unter welchen Bedingungen solche Transformationen den gegenteiligen Effekt zu bewirken vermochten, etwa durch Angleichung künstlerischer Subjektivität an das (postfordistische) Gebot der Flexibilität und Mobilität“ (S. 43). Dies geschieht auch unter Berücksichtigung eines tiefer greifenden Gesellschaftswandels, insofern als „konzeptuelle Praxisformen nicht mehr zu der alten komplementären Gegenüberstellung von Lohnarbeit und Freizeit, von Produktion und Reproduktion passen“ und somit einhergingen mit der Etablierung des von Hardt und Negri als „gesellschaftliche Fabrik“ beschriebenen Paradigmas (S. 41).

Vor diesem Hintergrund entwickelt Sabeth Buchmann ihre Argumentation aus philosophischen Bezügen, repräsentiert durch die Linie Spinoza-Bergson-Deleuze, hinsichtlich eines rationalistischen Körper-Geist-Dualismus bzw. eben dessen Überwindung und Aufhebung durch die behandelten künstlerischen Projekte. Zwei zentralen historischen Ausstellungsprojekten im Kontext der sogenannten „Art&Technology“-Bewegung kommt hier mit der Darstellung neuer Datenverarbeitungsmaschinen und Computeranwendungen eine Vorreiterrolle zu.

„Software. Information Technology: Its New Meaning for Art“ und „Information“ im New Yorker MoMA waren zwei Ausstellungen 1970, die, so Buchmann, beispielhaft zeigen, wie „der Computer bereits vor seiner Vermarktung ein realitätsmächtiger Mythos“ war (S. 101), der die Projektion und die Faszination für Systeme, Code und Struktur zu tragen vermochte. Buchmanns Analyse geht hier allerdings weiter als andere Abhandlungen zum Thema, da sie nicht bei der Feststellung einer „Büroästhetik“ von xerokopierten Handlungsanweisungen, die für das Erscheinungsbild von Konzeptkunst (im Sinne Benjamin Buchlohs) typisch ist, verharret, sondern den Computer vor allem auch mit einem umfassenderen Maschinen- und Technologiebegriff definiert. So kommt sie schließlich auch zu einer ambivalenteren Einschätzung der Rolle von Hochtechnologie-Produkten, die für die von ihr betrachtete Gruppe von Künstlern des Konzeptualismus relevant war.

Sol LeWitt mit seinen ab 1968 entstandenen Wall Drawings, die einer genauen schriftlichen Anweisung folgend ausgeführt wurden, gilt die erste Detailanalyse des Buches. Gerade anhand dieses Künstlers, dessen Werk immer wieder paradigmatisch zur Illustration des Begriffs der „Dematerialisierung“ des Kunstwerks diente, macht Buchmanns Untersuchung deutlich, wie über die vereinfachende Gegenüberstellung von Material und dessen „Auflösung“ in eine textorientierte Kunstform hinaus ein neuer Produktionsbegriff zu verstehen sein könnte, indem die Kategorie des Kunstobjekts selbst in eine „Verräumlichung und Verzeitlichung des Sehens“ (S. 168) übergeführt wird. Hierbei kommt der Untersuchung zugute, dass sich Sol LeWitt selbst nicht nur in seinen „Paragraphs on Conceptual Art“ und „Sentences on Conceptual Art“, sondern auch in anderen Schriften programmatisch zu Gegenstand und Status der Kunst geäußert hat: „The idea becomes a machine that makes the art“ (S. 49). LeWitts ironische künstlerische Brechung der Maschinen-Metapher ist demnach auch im Sinne eines Nichtandienens an die kapitalistische Materialitätsordnung als individuell-intuitive Setzung zu verstehen, in der Figuren von „unverfügbare Subjektivität“ (S. 196) variiert werden.

Yvonne Rainer und die Untersuchung zur Tanzperformance „carriage discreteness“ von 1966 ist

Buchmanns zweites Fallbeispiel. Rainer, die kunsthistorisch zwischen Minimalismus und Konzeptualismus positioniert wird, habe „ (...) so signifikante Parameter wie die Präsenz des Körpers und die Rhetorik des Alltäglichen in computergesteuerte Bewegungsabfolgen“ übersetzt, und damit gezeigt, dass „die Dimension des Technologischen nicht auf die Materialität und den Einsatz technischer Apparaturen reduzierbar ist. Vielmehr stellt sich der Konnex von Produktion und Technologie in Rainers Stück als eine zeitlich und räumlich vermittelte Konstellation dar, in der sich Kategorien der Präsenz (i.e. die Unmittelbarkeit des Körpers) und der Absenz (i.e. die Medialität des Körpers) auf komplexe Weise durchdringen“ (S. 199). Die „Technologie der Präsenz“ wird denn auch von Buchmann als Konstante für Rainers weitere Arbeit, insbesondere für ihren späteren Medienwechsel zum Film gesetzt.

Hélio Oiticica kritische, uneindeutige Haltung gegenüber der US-amerikanischen Konzeptkunst und deren spezifischer Prägung innerhalb des brasilianischen Konzeptualismus – Oiticica bezog sich auch auf ältere Theorien des sogenannten „Antropofagismus“ – steht schließlich im Zentrum der letzten Darstellung. Hier wiederum sind es die raumgreifenden Installationen der „Quasi-Cinemas“ unter Verwendung verschiedener technischer Medien, die Buchmann als wichtige Stationen in Hinblick auf die Entwicklung „sensorieller Raummodelle“ (S. 235) ausmacht. Damit stellt sie Oiticica wie auch andere brasilianische Künstlerinnen im Umfeld des Modernismo, wie Lygia Clark auch in einen sozial-politischen Diskurs der Partizipation, den diese in „Auseinandersetzung mit jenen künstlerischen Ansätzen entwickelten, die in der Tradition der historischen Avantgarden auf eine dezidiert technologische Transgression statischer Werkkategorien hofften“ (S. 235).

Unterstützend für die Formulierung von Buchmanns These ist sicherlich der Umstand, dass sowohl LeWitt und Oiticica als auch Rainer sich auffallend ausführlich selbst über ihre Arbeit und deren Intention geäußert haben, bzw. sich die Autorin auch auf Lektüre-Hinweise (so zitiert Oiticica beispielsweise Bergson) der Künstler selbst beziehen konnte. Ein solcher Rekurs wirft zumindest methodisch die Frage auf, inwiefern die geschilderten Positionen tatsächlich als exempla-

risch betrachtet werden können, bzw. wie eine solche Untersuchung anzusetzen wäre, wenn im einzelnen nicht auf direkte Aussagen der KünstlerInnen zurückgegriffen werden könnte. Zusammenfassend gesehen ist Sabeth Buchmanns Studie eine mutige, rechenintensive Auseinandersetzung, die im Sinne eines ideengeschichtlichen Diskurses eine Neuformulierung eines jüngeren Kapitels der Kunstgeschichte wagt, jenseits der beliebigen High-End-Definition von „Medienkunst“. Sie trägt schließlich auch zu einem neuen Verständnis und einer Neubewertung des Produktionsbegriffs im Konzeptualismus bei, in der Technologie und Philosophie, Mystik und Subjektivität genauso Eingang finden wie Rationalismus und Kritik. Dass im einzelnen viele Stellen des Buches nicht einfach zu verstehen sind und mitunter die Gefahr besteht, angesichts der immensen Verästelungen den roten Faden der Kohärenz zu verlieren, ist ein Nebeneffekt einer solchen ambitionierten Abhandlung.

Autorin:

Patricia Grzonka, studierte Kunstgeschichte, Kirchengeschichte und Ethnologie in Zürich und Rom. Freie Kunsthistorikerin, Kunst- und Architekturkritikerin mit Schwerpunkt Geschichte und Theorie der Gegenwartskunst und Architektur. Sie schrieb Artikel für internationale Zeitungen und Fachzeitschriften, Publikationen und Textbeiträge für Kataloge. Sie ist Mitarbeiterin im Medienkunst Archiv Wien.

Rezension: Medien

Sabeth Buchmann: Denken gegen das Denken. Produktion - Technologie - Subjektivität bei Sol LeWitt, Yvonne Rainer und Hélio Oiticica. Reihe Polypen, Berlin: b_books 2007, 310 S. ISBN 3-933557-60-7, rezensiert von Patricia Grzonka, in: kunsttexte Sektion Gegenwart, Nr. 4, 2008 (3 Seiten).
www.kunsttexte.de