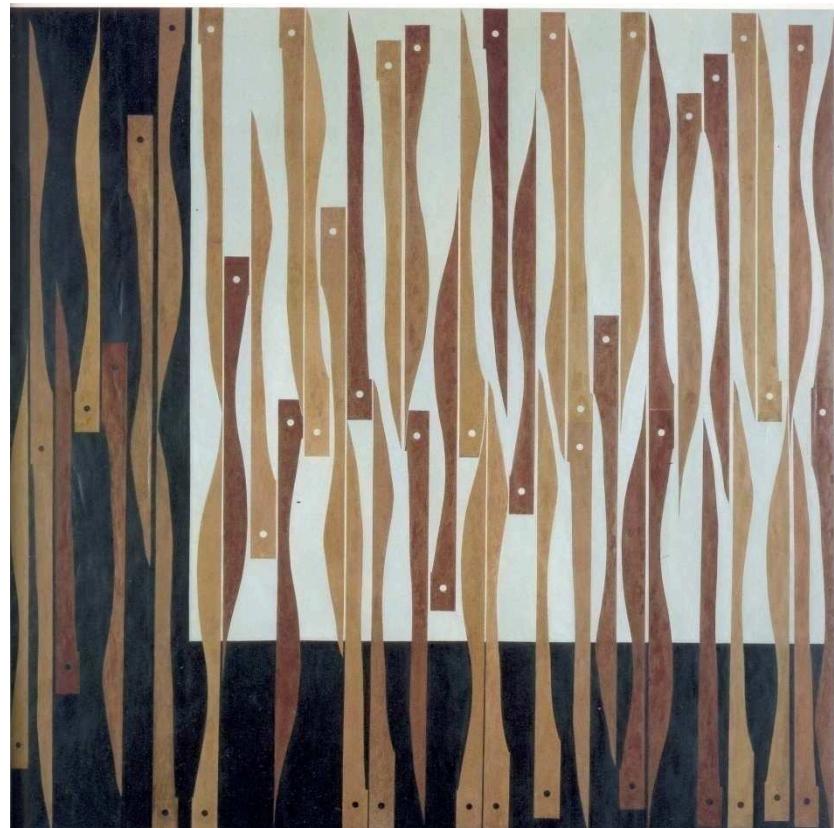


Die ‚Messkunst‘ von Philip Taaffe
Konzeption der Drucktechnik im frühen Werk
Green/White/Stoppages, 1984



Inaugural-Dissertation
zur Erlangung des Doktorgrades
der Philosophie an der Ludwig-Maximilians-Universität
München
Vorgelegt von: Maike Abraham aus Trier
Jahr der Promotion: 2011

Doktorvater: Prof. Dr. Rainer Crone

Zweitgutachter: Prof. Dr. Rolf Schneider

Drittgutachter: Prof. Dr. Wolfgang Tunner

Datum der mündlichen Prüfung: 22.7.2011

Meiner Freundin Meike Ziegenmeier gewidmet

Inhalt

Danksagung	7
I. Einleitung	9
1. Aufbau, Methode und Ziel der Arbeit	9
2. Kritischer Literaturüberblick	14
3. Der Weg zum Tafelbild: Zur künstlerischen Ausbildung von Philip Taaffe	20
4. Die frühen Werke im Überblick, 1980-1988	24
II. <i>Green/White/Stoppages</i>, 1984: Untersuchung eines exemplarischen Tafelbildes mit dem Linolschnitt	35
1. Phänomenologische Erfassung	35
2. Der Bildtitel <i>Green/White/Stoppages</i>	37
3. <i>3 Stoppages étalon</i> , 1913/14 und <i>Tu m'</i> , 1918 von Marcel Duchamp mit Blick auf <i>Green/White/Stoppages</i> , 1984	39
4. <i>Green White No. 381</i> , 1967 von Ellsworth Kelly mit Blick auf <i>Green/White/Stoppages</i> , 1984	49
III. Der Linolschnitt in Abgrenzung zu anderen historischen Formen der Drucktechnik	57
1. Einführung in die historischen Formen der Drucktechnik	59
2. Der Linolschnitt: Material, Technik, geschichtlicher Ursprung und druckgrafische Tradition	68
2.1. Das Material Linoleum	68
2.2. Die technischen Möglichkeiten des Linolschnitts	71
2.3. Der geschichtliche Zusammenhang des Linolschnitts mit der Kunstpädagogik seit dem kunstindustriellen Entwicklungsprozess	73
2.4. Der Linolschnitt in der Künstlergrafik vor 1983	78

IV. Die ästhetischen Kategorien des Ornamentalen und Dekorativen von der Prämoderne bis zum kunstindustriellen Entwicklungsprozess	88
1. Das prämoderne Ornament	90
2. Immanuel Kant: Der Ursprung der Abstraktion im Sinne von Ungegenständlichkeit der Moderne in der Ornamenttheorie, 1790	92
3. Friedrich Schlegel: Der erweiterte Arabesken-Begriff in „Gespräch über die Poesie“, 1800	94
4. Georg Wilhelm Friedrich Hegel: Die synthetisierende Funktion der Arabeske in der Architektur, 1818/42	98
5. Die Ornamentdebatte im kunstindustriellen Entwicklungsprozess, 1849-1901	99
5.1. John Ruskin: Gesellschaftskritik und Evokationspotenzial als die zwei Fundamente im Architekturornament	101
5.2. Alois Rieg: Die genealogische Betrachtung des Ornamentes unter einheitlichen Parametern	106
V. ‘Er-Innerung‘ des Entäußerten: <i>Green/White/Stoppages</i>, 1984 in Analogie zu Georg Wilhelm Friedrich Hegels Dialektik	113
1. Einführung in die argumentative Struktur der Dialektik	115
2. Die strukturellen Analogien in <i>Green/White/Stoppages</i> , 1984	120
VI. Der bildnerische Kommentar zur Genealogie der Moderne in <i>Green/White/Stoppages</i>, 1984	125
1. Zur Rezeption und künstlerischen Erschließung von Marcel Duchamp und Kasimir Malewitsch ab Ende der 1950er/Anfang der 1960er Jahre	126
1.1. Kritischer Überblick zur Rezeptionsgeschichte	126
1.2. Die künstlerische Erschließung der <i>3 Stoppages étalon</i> , 1913/14: Von Jasper Johns bis zu Mel Bochner	132

1.3. Vom Bild zum Konzept: Die Modernismus-Diskussion der 1960er Jahre als kunsttheoretischer Kontext von Kellys <i>Green White No. 381</i> , 1967	142
2. Philip Taaffes Neubewertung der Ursprünge der Moderne	150
2.1. Das Potenzial der Collage: <i>Stillleben mit Rohrsthulfgeflecht</i> , 1912 von Pablo Picasso	151
2.2. Das Readymade als Zeichen: Die Reproduktion des <i>Porte-bouteilles</i> , 1914 in <i>Boîte en valise</i> , 1935-41 von Marcel Duchamp	153
2.3. Lebendiges Bild: <i>Schwarzes Quadrat</i> , 1915 von Kasimir Malewitsch	158
VII. Kunsthistorische Verankerung in der Conceptual Art	165
1. Strategien der Conceptual Art mit Blick auf Philip Taaffes frühen Werke	165
1.1. Prozess und Serie	167
1.2. Aneignung	168
1.3. Künstlerselbstverständnis und Problematisierung des Autors	174
1.4. Selbstreflexion	177
2. Philip Taaffes ästhetische Position in Abgrenzung zum visuellen Erscheinungsbild der Conceptual Art: Eine Opposition?	179
VIII. Schluss oder die ‚Messkunst‘ von Philip Taaffe	182
Literatur- und Quellenverzeichnis	192
A. Literatur zu Philip Taaffe	192
B. Literatur zur Kunstgeschichte, Kunsttheorie, Philosophie, Naturwissenschaften und Semiotik	196
Abbildungsverzeichnis	218
Abbildungen	230

Danksagung

Im Rahmen des Hauptseminars „Kritische Theorie zur aktuellen Kunst“ im Jahr 2001 meines Doktorvaters Professor Rainer Crone kam ich erstmals mit den Bildern Philip Taaffes in Berührung. Die intensive Auseinandersetzung zum Thema ‚Philip Taaffe und das Ornament‘ im Rahmen meiner Magisterarbeit 2004 bestätigte und intensivierte meine anfängliche Faszination für die Bilder in ihrer Komplexität und in ihrem Status innerhalb der Geschichte des Tafelbildes. Diese Dissertation stellt die erste umfassende, systematische und wissenschaftliche Bearbeitung seines Werks mit Fokus auf das Bild *Green/White/Stoppages* von 1984 dar.

Mein besonderer Dank gilt meinem Doktorvater, dem ich nicht nur für die vielen Anregungen hinsichtlich meiner konzeptionellen und methodologischen Herangehensweise an die Dissertation danken möchte, sondern auch dafür, dass er seinen Studenten durch Exkursionen zahlreiche Begegnungen mit Künstlern, Kuratoren und Sammlern im Rahmen von Atelier- und Ausstellungsbesuchen einen lebendigen Zugang zur Gegenwartskunst ermöglicht hat. So kam es auch für mich im Winter 2005 während einer Exkursion nach New York City erstmalig zu einer Begegnung mit Philip Taaffe in seinem Atelier.

Weiter gilt mein Dank auch meinen Kommilitonen des Doktorandenkolloquiums, die durch ihre kritischen Hinterfragungen und Anregungen dem weiteren Forschungsvorhaben stets neuen Schwung gegeben haben.

Den von mir konsultierten Galeristen, Sammlern und Kuratoren danke für das Interesse und die Bereitschaft zur Unterstützung meiner Arbeit. Namentlich genannt seien hier: Georg Frei der Thomas Ammann Galerie, Rafael Jablonka der Jablonka Galerie und das Studio d’Arte Raffaelli.

Mich zeitweise ganz dieser Arbeit widmen zu können, habe ich als ein großes Geschenk erlebt. Hier gilt mein Dank posthum meinen Eltern, die mir dies durch ihren Nachlass ermöglicht haben.

Zahlreiche Ermunterungen, kritische Anmerkungen und strenge Ermahnungen meiner Familie und Freunde haben maßgeblich zum Gelingen und zügigen Fortschreiten der Arbeit beigetragen. Vor allem danke ich meinem Mann Stephan für sein stets offenes Ohr, für die Stärkung meines Selbstvertrauens in den Phasen der

Verzweiflung, für die Ermahnung zur Ruhe in den Phasen der Erschöpfung und für das ‚Rückenfreihalten‘ an Wochenenden. Meiner Schwester Milo danke ich für die ‚schwesterliche Anschubhilfe‘ zur erneuten Aufnahme der Dissertation nach der Geburt meiner Tochter, meiner Schwester Sunje für ihren unermüdlichen Glauben an mich, meiner Schwiegermutter Heidrun für die Betreuung meiner Tochter, als es einmal eng wurde, Marcus und Marco für ihre sofortige Unterstützung sowie meiner Freundin Meike für die jahrelange interessierte Begleitung meines Studiums und meiner Promotion sowie für die Übernahme des Lektorats. Ihr ist die Arbeit gewidmet.

„Die Verursachung der Abstraktion muss auf ihren Ursprung zurückgeführt werden.“¹

I. Einleitung

1. Aufbau, Methode und Ziel der Arbeit

Das Medium von Philip Taaffe ist das Leinwandbild, in der Regel klassisch rechteckig und großformatig, zuweilen ein Diptychon oder Triptychon, vereinzelt ein Multipaneel, sehr selten „shaped“ und montiert. Seit Beginn seiner künstlerischen Karriere in den frühen 1980er Jahren nimmt sein Werk im Verlauf der vergangenen 30 Jahre – sei es hinsichtlich der Verwendung historischer, künstlerischer Techniken oder des Eintretens eines veränderten Bildvokabulars – immer wieder erstaunliche, aber im Hinblick auf seinen bisherigen Weg schlüssige Wendungen an. Diese Wendungen sind Resultate aufwendiger, tief gehender Recherchen des Künstlers. Diese Arbeit hat sich deswegen zum Thema gestellt, einmal an den Anfang zurückzugehen und nach der Konzeption der Drucktechnik in den frühen Tafelbildern von Taaffe zu fragen. Daraus ergab sich zunächst zweierlei: Erstens ist der Linolschnitt die erste von Taaffe praktizierte Drucktechnik. In allen Werkgruppen seines frühen Werks, in denen er mit der Drucktechnik arbeitet, beginnt er zunächst ganz bescheiden mit Linolschnitt, bevor er zum Siebdruck oder einer anderen historischen Drucktechnik im Tafelbild übergeht. Zweitens ergab sich bei der Sichtung der frühen Gemälde mit dem Linolschnitt, dass sich im Bild *Green/White/Stoppages*² von 1984 [Abb. 1] die zentralen Aspekte seines frühen Kunstschaaffens in einer solchen erstaunlichen Weise verdichten, dass der alleinige Fokus auf eben dieses hoch komplexe Werk nahelag. Um es vorwegzunehmen: Taaffe geht an die Ursprünge unseres geschichtlichen Seins, die auch noch heute von konstitutiver Bedeutung für uns sind, zurück, um das Fortbestehen des Tafelbildes zu sichern, „um,“ wie es Rainer Crone formuliert hat, „letztlich viel tiefer gehende

¹ SOHN-RETHEL, ALFRED: *Das Geld, diebare Münze des Apriori*, (1976), [revidierte und ergänzte Neuauflage; erstmals veröffentlicht im Sammelband: MATTICK, PAUL; SOHN-RETHEL, ALFRED; HAASIS, HELLMUT: *Beiträge zur Kritik des Geldes*, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1976], Berlin: Verlag Klaus Wagenbach, 1990, S. 16

² Linoldruckcollage, Emaille, Acryl auf Leinwand, 216 x 216 cm, Sammlung Jeffrey Deitch

Kommentare zum eigentlichen Sinn abendländischer Malerei und ihrer Bedeutung abzugeben.“³ *Picture Binding Series* [Abb. 2] ist der aufschlussreiche Titel seiner ersten Werkserie, deren Herstellung mit einem Klebeband – das gewöhnlich für die Reparatur von Büchern oder zum Einkleben von Fotografien in Alben genutzt wird – konzipiert ist.

Auf einen Ursprung unseres geschichtlichen Seins zielt auch die im Titel erwähnte Messkunst ab. Sie soll das ursprüngliche Messverfahren der Ägypter mit einem Seil [Abb. 3] zu einer Zeit, als die handwerkliche und intellektuelle Tätigkeit noch eine nicht voneinander zu trennende Einheit darstellt, bezeichnen.⁴

„Der griechischen Schöpfung ging vornehmlich in Ägypten eine sehr verschiedene Art von ‚Mathematik‘ voraus. Bei fast aller Bautätigkeit dort leistete eine Meßkunst unentbehrliche Hilfe, Welch Herodot wegen ihrer Anwendung auf Feldvermessung als Geometrie bezeichnet. Sie bediente sich aber als vorzüglichen Hilfsmittels des Seiles und wurde als professionelle Handfertigkeit von Leuten ausgeübt, die der Griechen [...] wörtlich als ‚Seilspanner‘ bezeichnet. [...] Diese Seilspanner [agierten, MA] gewöhnlich zu zweit. [...] Die Betätigung der Seilkunst war eine Praxis des Messens, nichts weiter, aber eine solche von großem Geschick und ebenso hoher, wo nicht höherer praktischer Ergiebigkeit als die der Griechen. [...] Den Ägyptern gegenüber vertauschten die Griechen das Instrumentarium des Seiles gegen das von Lineal und Zirkel und veränderten damit das Wesen der bisherigen Meßkunst so gründlich, daß etwas vollständig Neues daraus hervorwuchs, eben Mathematik in unserem Sinne. Die Seilkunst war eine Handfertigkeit, die nur von ihren Praktikern und nur an Ort und Stelle des Meßvorhabens ausgeführt werden konnte. Davon losgelöst verlor sie ihren Sinn.“⁵

Zunächst nach der Konzeption der Drucktechnik im frühen Oeuvre von Taaffe zu fragen, hat sich insofern als eine geeignete Herangehensweise erwiesen, da hier wie in einem Knotenpunkt die von Taaffes frühen Bildern problematisierten Stränge zusammenlaufen und sich so eine evidente Gliederung der Arbeit entwickeln lies. Die Arbeit gliedert sich demnach in acht Kapitel. Da ausschließlich *Green/White/Stoppages* im Fokus der Arbeit steht, soll dem Leser zur Einführung neben dem biografischen Hintergrund mit besonderem Fokus auf seine künstlerische Ausbildung und dem kritischen Literaturüberblick ein kurzer Einblick in die facettenreichen, frühen Bilder gegeben werden. Hiermit wird angestrebt, die

³ CRONE, RAINER: „Philip Taaffe: Das Dekorative als Figur der Abstraktion“, in: GOETZ, INGVILD (Hrsg.): *New York Painters*, Ausstellungskatalog, Sammlung Goetz, München: Kunstverlag Ingvild Goetz, 1993, S. 53

⁴ Vgl.: SOHN-RETHEL 1976, S. 51-54.

⁵ Ebd., S. 51-53

Werkgruppen mit und ohne den Linolschnitt vorzustellen, um so die erste Voraussetzung für die Darstellung der wohlkonzeptionierten Verwendung des Linolschnitts durch den Künstler zu schaffen. Die Auswahl der Bilder konzentriert sich hierbei auf jene, die die These der Arbeit untermauern, dass Taaffe an die vielfältigen Bildungsstufen zurückgeht und diese für unsere Gegenwart neu bewertet. Gleichzeitig soll der Werkserienkontext von *Green/White/Stoppages* etabliert werden.

Im zweiten Kapitel wird das im Zentrum der Arbeit stehende Bild vorgestellt. Dieses wird zunächst phänomenologisch erfasst, der Bildtitel analysiert und die zwei von Taaffe in *Green/White/Stoppages* aufgegriffenen und kritisch reflektierten Kunstwerke immer mit Blick auf sein Bild vorgestellt. Anhand der im zweiten Kapitel gewonnenen Erkenntnisse werden in den darauf folgenden Kapiteln die weiteren sinnstiftenden Kontextualisierungen vorgenommen.

Zunächst einmal werden die Besonderheiten der Drucktechnik des Linolschnitts, die mit in Taaffes Konzeption der Drucktechnik einfließen, im dritten Kapitel dargestellt. Dafür wird es nötig sein, den Linolschnitt in Abgrenzung zu anderen historischen Formen der Drucktechnik zu erörtern, das Material Linoleum einschließlich seiner Bewertung darzulegen, die technischen Möglichkeiten des Linolschnitts zu veranschaulichen und seinen historischen Ursprung in der Kunstpädagogik zur Zeit des kunstindustriellen Entwicklungsprozesses zu erläutern. Da der Linolschnitt als ein Phänomen innerhalb der Ornamentdebatte im kunstindustriellen Entwicklungsprozess zu werten ist, werden im vierten Kapitel die theoretischen Grundlagen für die ästhetischen Kategorien des Ornamentalen und Dekorativen – Kategorien die stets von Taaffes Werk evoziert werden – von der Prämoderne bis hin zur eben jener Ornamentdebatte im kunstindustriellen Entwicklungsprozess geleistet. Neben dem Hauptanliegen des Kapitels, den historischen Kontext der ‚Erfolgsgeschichte‘ des Linolschnitts in der Kunstpädagogik zu etablieren, soll Taaffes umfassende Nutzung des Potenzials der komplexen, ästhetischen Kategorien aufgedeckt werden. Gleichzeitig will ich zeigen, dass mit Taaffes Thematisierung des Ornamentalen, in die sich seine Konzeption der Drucktechnik nahtlos einfügt, ebenso ein Ursprung – und zwar jener der Abstraktion im Sinne von Ungegenständlichkeit der Moderne – angesprochen und neu bewertet

wird. Ohne Anspruch auf Vollständigkeit werden hier nur Positionen, die für das Verständnis der frühen Bilder von Taaffe relevant sind, vorgestellt. Das Kapitel schließt mit Alois Riegls genealogischer Betrachtung des Ornamentes unter einheitlichen Parametern. In seinen „Stilfragen“⁶ von 1893 gelingt es Riegl, indem er sich auf die phänomenologische Analyse von Ornamentformen in einen fünftausend Jahre umfassenden Zeitraum von den Anfängen bis in die spätömische, byzantinische und sarazenisch-islamische Periode stützt, zu zeigen, dass die Pflanzenmotive ihre Wurzeln nicht in einem Naturvorbild haben, sondern sich aus denen ihnen vorangegangenen Formen entwickelten. In der „Spätömischen Kunstdustrie“⁷ von 1901 präsentiert Riegl, indem er dem Verlangen folgt, die Frage zu beantworten, was Zeichen konstruiert, eine differenzierter ausgearbeitete Theorie des Kunstwollens. Er entdeckt einen dialektisch-dynamischen Prozess, der der geschichtlichen Entwicklung aller vier Gattungen – Malerei, Skulptur, Architektur und Kunstgewerbe – zugrunde liegt. Auffällig ist, dass auch Taaffe, um der Entzweiung in der Kultur mit systematischen Mitteln entgegentreten zu können, in den von ihm aufgegriffenen Bildern eine Dialektik erzeugt. Die Übertragung einer für die spätömische Periode erarbeiteten Methode auf ein Bild aus dem 20. Jahrhundert ist, wie ich darstellen werde, jedoch nicht gegeben. Deswegen ergibt es Sinn, im fünften Kapitel auf eine der Inspirationsquellen von Riegl zurückzugreifen und die Dialektik von Hegel vorzustellen. Obwohl sich die Vertrautheit Taaffes mit den hegelischen Ideen sehr gut untermauern lässt, wird dem Künstler – und dies gilt für alle in der Arbeit vorgestellten Theorien – keine bewusste Auseinandersetzung mit der Dialektik Hegels unterstellt. Ebenso wenig geht es um eine Bewertung Hegels philosophischer Ideen in jeglicher Hinsicht. Es sollen lediglich ‘strukturelle Analogien zwischen dem theoretischen Modell Hegels und den frühen Bildern Taaffes aufgezeigt werden. Die Dialektik Hegels dient – wie sich im Ergebnis zeigen wird – als ein für mich sehr wertvolles Werkzeug, um Taaffes künstlerisch-dialektischen Prozess strukturiert darzustellen und sein künstlerisches Problem wie Ziel zu verdeutlichen.

⁶ RIEGL, ALOIS: *Stilfragen. Grundlegungen zu einer Geschichte der Ornamentik*, (1893), Berlin: Richard C. Schmidt Verlag, 1923

⁷ RIEGL, ALOIS: *Spätömische Kunstdustrie*, (1901), [3., unveränderte Auflage], Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1964

Grundsätzlich geht Taaffe in seinen frühen Bildern zu den vielfältigen, grundlegenden Ursprüngen zurück. In *Green/White/Stoppages* liegt ein wesentlicher Fokus auf den Ursprüngen der Moderne, um mit einer Neubewertung eben dieser Ursprünge einen bildnerisch umgesetzten Kommentar zu jenem Strang der Genealogie der Moderne, der in der Conceptual Art münden wird, abzugeben. Wie umfassend und bildnerisch präzise dieser Kommentar in *Green/White/Stoppages* umgesetzt ist, wird Thema des sechsten Kapitels sein.

Diese Arbeit wird anschließend im siebten Kapitel mit einer kunsthistorischen Verankerung ergänzt. Kunsthistorisch geht Taaffe aus der sogenannten Conceptual Art hervor. Innerhalb der Conceptual Art – einer Kunstbewegung, die sich vom traditionellen Tafelbild und von der traditionellen Skulptur abgewendet hat – sind künstlerische Strategien, die das Fundament für Taaffes Kunst legen, zu beobachten. Mithilfe der Erarbeitung dieser für Taaffe wichtigen Strategien will ich zeigen, dass Taaffes Rückkehr zum Tafelbild keineswegs bedeutet, dass der Künstler in eine sogenannte postmoderne Beliebigkeit bzw. in einen naiven Vorzustand, der die Erkenntnisse der Conceptual Art nicht berücksichtigen würde, verfällt.

Das achte abschließende Kapitel fasst die Erkenntnisse der Arbeit zusammen und wird eine Kontextualisierung mit Alfred Sohn-Rethels Schriften vornehmen, um so die gesellschaftskritische Schlagkraft der Bilder Taaffes bestmöglich hervorheben zu können. Sohn-Rethel ist jener Philosoph der sogenannten Frankfurter Schule, der in Analogie zu Taaffe – so viel sei an dieser Stelle vorweggenommen – das „mechanistische Denken“⁸ auf seinen Ursprung zurückführt.

Methodisch habe ich mich in dieser Arbeit für eine Einzelanalyse eines frühen Meisterwerkes von Taaffe entschlossen, um die herausragende Größe und opernhaft inszenierte Stärke von Taaffes Bildern, in denen er sich künstlerisch positioniert, herauszuarbeiten und um so ein bislang ausstehendes Desiderat in der wissenschaftlichen Bearbeitung von Taaffes Oeuvre erstmalig nachzukommen.

Ziel meiner Arbeit ist es, die Grundlagen und mögliche Herangehensweisen für die weitere wissenschaftliche Bearbeitung des Werks von Philip Taaffe zu schaffen.

⁸ SOHN-RETHEL, ALFRED: *Geistige und körperliche Arbeit*, (1970), [revidierte und ergänzte Ausgabe], Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1972, S. 89

2. Kritischer Literaturüberblick

Die Literatur zum Werk von Taaffe ist weder besonders umfassend noch sonderlich fundiert. Sein Werk wurde weitaus weniger rezipiert als das vieler anderer Künstler seiner Generation. Folglich ist bislang noch keine akademische Arbeit publiziert worden und es liegt keine Monografie zu seinem Werk oder gar ein Werkkatalog vor. Nur zwei Ausstellungskataloge – einmal zur Retrospektive in Valencia im Jahr 2000 und zur Retrospektive in Wolfsburg im Jahr 2008 – verschaffen einen ersten und unverzichtbaren Über- und Einblick in sein Oeuvre.⁹ Man sieht sich aber, wenn man der Forschungsliteratur von Taaffe gegenübertritt, nicht nur mit einer spärlichen Situation bei der Sekundärliteratur konfrontiert, sondern auch mit der heiklen Lage, dass ein großer Teil der Literatur die Primärliteratur einnimmt. Es finden sich hier nicht nur die konventionellen Interviews mit einem Kunstkritiker, sondern auch Gespräche mit herausragenden Persönlichkeiten darunter eines mit dem renommierten Wissenschaftler für Islamische Kunstgeschichte Oleg Grabar von 1994,¹⁰ ein über zwei Tage hinweg geführtes Gespräch mit dem Filmemacher Stan Brakhage aus dem Jahr 1997¹¹ und jenes mit dem Poeten Robert Creeley von 1999,¹² um nur einige Beispiele zu nennen. Hier die Aussagen des Künstlers zu ignorieren, da diese ebenso interpretationsbedürftig wie seine Werke seien, wäre eine konsequente, wenn auch nicht gerade ergiebige Haltung gegenüber der langen Tradition der Künstleräußerung. Der Weg dieser Arbeit hat sich deswegen für einen kritischen Umgang mit den Aussagen des Künstlers entschieden, weil sie wertvolle Hinweise für Anknüpfungspunkte zur sinnstiftenden Kontextualisierung seiner Werke liefern.¹³ Von einer vertieften Kontextualisierung, wie sie hier in der Arbeit

⁹ Vgl.: *Philip Taaffe*, Ausstellungskatalog, Valencia: IVAM Institut Valencià d'Art Modern, 2000 und vgl.: *Philip Taaffe. Das Leben der Formen. Werke 1980 – 2008*, Ausstellungskatalog, Kunstmuseum Wolfsburg, Ostfildern: Hatje Cantz Verlag, 2008.

¹⁰ Vgl.: TAAFFE, PHILIP: „Philip Taaffe in conversation with Oleg Grabar“, in: *Philip Taaffe: Recent Paintings*, Ausstellungskatalog, New York: Gagosian Gallery, 1994, S. 5-11.

¹¹ Vgl.: TAAFFE, PHILIP: „A Conversation with Stan Brakhage“, in: *Philip Taaffe. Composite Nature*, Ausstellungskatalog, Peter Blum Gallery, New York: Peter Blum Edition, 1997, S. 5-146.

¹² Vgl.: TAAFFE, PHILIP: „Conversation. Robert Creeley and Philip Taaffe“, (1999), in: *Philip Taaffe*, Ausstellungskatalog, Valencia: IVAM Institut Valencià d'Art Modern, 2000, S. 156-191.

¹³ Zum kritischen Umgang mit den Aussagen des Künstlers, vgl.: Baxandall, Michael: *Ursachen der Bilder. Über das historische Erklären von Kunst*, (1985), Berlin: Dietrich Reimer Verlag, 1990, S. 112-117.

vorgenommen wird, sieht Taaffe – ganz in der Tradition der Künstleräußerung – ohnehin stets ab.

Ein großer Teil der Sekundärliteratur nimmt das Aufspüren von den Quellen des von Taaffe verwendeten Bildvokabulars ein. Allerdings sind – so muss an dieser Stelle kritisch angemerkt werden – die von Taaffe verarbeiteten Quellen keine Geheimnisse, die der Künstler nicht preisgeben würde. Und dennoch stellt teilweise natürlich auch dieser Teil der Sekundärliteratur, und zwar jener, der die Quellen von Taaffe erstmalig nennt, einen ersten, unverzichtbaren Wert innerhalb der Forschungsliteratur dar, weil der Künstler das fremde Bildmaterial vor seiner Verarbeitung so tief wie möglich recherchiert und nur wohlüberlegt einsetzt. Das hierbei entstehende, folgenreiche und immer wieder zu beobachtende Problem ist, dass sich die Autoren allzu schnell von den formalen und technischen Eigenschaften der Bilder abwenden. Bei Enrique Juscosa, der zwar anerkennt, dass „the mixture of collage and printing [...] is clearly of a conceptual or analytical nature“¹⁴ ohne weiter darauf einzugehen, wird die Problematik besonders deutlich, wenn er zuvor gegenübergestellt hat:

„Technically he [Taaffe, MA] is an innovator, with pictures that are a personal mixture of careful processes of printing, collage and painting; but it is particularly from a semantic viewpoint that his importance appears. His work is full of complex allusions, constituting a kind of multicultural relational epic, as exotic as it is extraordinarily beautiful, with extensive, profound implications.“¹⁵

Wie die folgende Lektüre seines Essays offenbart, scheint Juscosa hier nicht etwa die semantische Ebene der Technik mit einzuschließen, da die von Taaffe verwendete Technik in den von ihm beispielhaft herangezogenen Werken nicht weiter gewürdigt wird. Er konzentriert sich einzig auf mögliche Referenzen, die Taaffes Bilder zu kulturellen Erzeugnissen oder zu Kunstwerken anderer Künstler haben mögen. Die Hinweise in der Literatur zu Taaffes Konzeption des Linolschnitts und zu seiner Konzeption anderer, künstlerischen Verfahren sind insofern schnell analysiert. Es gibt tatsächlich keine umfassenden oder ausgeführten Äußerungen, deswegen sei kurz eine Auswahl der für diese Arbeit relevant erscheinenden Ansätze diskutiert.

¹⁴ JUNCOSA, ENRIQUE: „Painting as Paradise“, in: *Philip Taaffe*, Ausstellungskatalog, Valencia: IVAM Institut Valencià d’Art Modern, 2000, S. 12

¹⁵ Ebd., S. 10

Der Katalog zur Gruppenausstellung „Endgame“¹⁶ von 1986 ist die erste Publikation, in der von verschiedenen Autoren wertvolle Hinweise für eine kunsthistorische Verankerung gegeben werden. Der Linolschnitt in Taaffes Bildern wird hier in Elisabeth Sussmans Essay „The Last Picture Show“¹⁷ kurz angerissen. Sussman stellt die richtige Beobachtung an, dass Taaffes Aneignungen durch künstlerische Verfahren der Subjektivierung unterworfen sind. Diese erlauben es ihm, eine herausragende Position innerhalb der Appropriation Art einzunehmen:¹⁸

„Rather, the gesture of appropriation is meant as an expression of a subjectivity which does not necessarily need to be equated with originality, but instead with an endgame strategy that is not in reality an end, but a preamble to a new beginning. Though he places himself in the discourse of the copy, his recognition of this act signals a liberation from the emotional boundaries suggested by appropriation.“¹⁹

Ganz abgesehen davon, dass die Konzeption der Drucktechnik und die damit einhergehende Neubewertung grundlegender kunstgeschichtlicher Bildungsstufen nicht erkannt werden, hebt Sussman nur eine Seite innerhalb Taaffes Verwendung der künstlerischen Verfahren hervor. Wie sich in der Arbeit zeigen wird, erlaubt gerade die Drucktechnik dem Künstler eine Subjektivierung wie Objektivierung zugleich zu erzeugen. Ein erstes Erkennen wird bei Wilfried Dickhoff spürbar, wenn er 1990 schreibt:

„Taaffe romantisiert die Künstlichkeit. Zum Beispiel durch Konfrontation verschiedenster Oberflächenqualitäten (zum Beispiel kalkuliert zufälliges Liniengefüge [= Nicht Duktus, WD] auf Linolschnitt-Collagen). Wobei Romantisierung zu verstehen ist als ‚qualitative Potenzierung‘ aller guten alten Entfremdungen, von der technischen Reproduzierbarkeit der Seelenattrappen bis zum Metapherngestöber aller Sprachersatzsysteme. Taaffe greift hiermit eine (politische) Strategie der Deutschen Frühromantik auf. Ziel solcher Potenzierungen sind Bilder mit antizipatorischer Kraft.“²⁰

¹⁶ *Endgame. Reference and Simulation in Recent Painting and Sculpture*, Ausstellungskatalog, The Institute of Contemporary Art in Boston, Cambridge, Massachusetts; London, England: Mit Press, 1986

¹⁷ SUSSMAN, ELISABETH: „The Last Picture Show“, in: *Endgame. Reference and Simulation in Recent Painting and Sculpture*, Ausstellungskatalog, The Institute of Contemporary Art in Boston, Cambridge, Massachusetts; London, England: Mit Press, 1986, S. 51-69

¹⁸ Vgl.: Ebd., S. 62-64.

¹⁹ Ebd., S. 64

²⁰ DICKHOFF, WILFRIED: „We Are Not Afraid. Ein unmöglich Vergleich“, in: *Parkett*, Nr. 26, Zürich, 1990, S. 67

Auch wenn Dickhoff eine Konfrontation durch den Druckprozess registriert, Taaffes Bilder in der Romantik, in der sich die Wurzeln der Moderne finden, verankert wissen will und eine gesellschaftskritische Schlagkraft erkennt, ist die Konzeptualisierung der Drucktechnik nur auf einer sehr allgemeinen Ebene verstanden. In Dickhoffs zweitem Essay von 1992 macht er im Zusammenhang mit dem Linolschnitt noch einmal deutlich, dass auf der einen Seite die Malerei bei Taaffe technisiert sei und auf der anderen Seite die Drucktechnik malerisch erhöht werde, wenn er sagt:

„Wir haben es hier mit einer Fortsetzung der abstrakten Malerei mit technischen, nichtmalerischen (Anstreichen, Duktuszitate) und drucktechnisch vermittelten malerischen Mitteln zu tun.“²¹

Roger Denson hat hingegen die Idee, Taaffes künstlerischen Prozess mit einem hypothetischen Modell aus fünf Schritten „for the cognitive evolution of organism and the schematic and informational permutations of computers“²² in Analogie zu setzen. Die Prozesse, die diesem Modell unterliegen, sind nach Denson „intention [Intuition, MA], isolation, assimilation, accommodation and equilibration.“²³ Er räumt aber zugleich ein, dass dieses Grundmodell nicht die konzeptionellen Strategien von Taaffe, die diesem Fünfstufenmodell vorausgehen würden, nämlich „cultural contexts and systems“²⁴ aufzudecken, erfasse und vermag so den Leser nicht zu überzeugen.

Es ist Udo Kultermann, der als Erster über die Analyse der technischen Anwendung hinaus die Konzeption des Linolschnitts erkennt und im Ansatz auch zur Sprache bringt:

„Allein die Technik unterscheidet seine Werke generell von denen seiner Vorbilder. Meist sind es Collagen oder Linoldruck, die eine eigene, von den angeeigneten Bildern vollkommen unterschiedliche materiale Konsistenz haben, was im Sinne der Medienspezifikation auch für den Inhalt wichtig ist.“²⁵

²¹ DICKHOFF, WILFRIED: „Einleitung“, in: *Philip Taaffe*, Ausstellungskatalog, Köln: Galerie Max Hetzler, 1992, S. 5

²² DENSON, G. ROGER: „Philip of Naples and the Evocative Geometry of History“, in: *Parkett*, Nr. 26, Zürich, 1990, S. 111

²³ Ebd.

²⁴ Ebd.

²⁵ KULTERMANN, UDO: "Amerikanische Malerei heute. Der Neubeginn der achtziger Jahre", in: *Pantheon*, 1991, S. 174

Inwieweit Kultermann Taaffes Konzeption des Linolschnitts tatsächlich erfasst hat, bleibt jedoch unausgesprochen. Dass ein konzeptioneller Zusammenhang zwischen den ornamentalen Strategien und der von Taaffe verwendeten Technik bestehen könne, lässt sich bei Jerry Saltz in seinem Essay von 1992 herauslesen, wenn er in Beziehung setzt, dass Taaffe „touches that area where decoration, ornamentation, craft and art merge into an ineffable poetry – a place Matisse knew the password to.“²⁶ Bei Rainer Crone ist 1993 dieser Zusammenhang präziser formuliert:

„Philip Taaffes Technik, die Motive prägend zu drucken, mit „fremden“ Materialen zu malen, gestattet ihm die Bedeutung des Ornamentalen, des Dekorativen zu eskalieren, zu erhöhen, eine Theorie zu bilden, wie sie nur in der wirklichen Welt der Malerei bestehen kann.“²⁷

Erst im Jahr 2000 – im Jahr der ersten Retrospektive – werden Taaffes künstlerische Verfahren und die frühen Bilder mit dem Linolschnitt überhaupt erst wieder gewürdigt. David Moos lenkt den Blick in seinen zwei Essays zu Taaffe aus dem Jahr 2000 und dem Jahr 2007 auf den technischen Aspekt der Bilder.²⁸ Ihm geht es allerdings keineswegs um die verwendete Drucktechnik, die von ihm nur am Rande gewürdigt wird, sondern einzig um die Collagetechnik als „Taaffe’s organizing principle, the structuring device that has anchored his artistic imagination from the beginning.“²⁹ Demnach lenkt Moos den Blick auch auf jene frühen Werke mit dem Linolschnitt – *Concordia*³⁰ [Abb. 4] von 1985 und *South Ferry*³¹ [Abb. 5] von 1985/86 – die das Seilelement von Picassos Collage *Stillleben mit Rohrsthuhlgeflecht*³² [Abb. 6] von 1912 aufgreifen. Wie im Vorbeigehen realisiert Moos, dass Taaffe hier an einen Ursprung der Moderne zurückgeht. Nach Moos entstehe hier, nämlich durch Taaffes „methods and through the specific works that he

²⁶ SALTZ, JERRY: „Re-animator. Philip Taaffe’s Necromancer, 1991“, in: *Arts Magazine*, February, 1992, S. 18

²⁷ CRONE 1993, S. 53-54

²⁸ Vgl.: MOOS, DAVID: „Philip Taaffe. The Bees Know He Will Be Great“, in: *Artext*, Nr. 71, Nov.-Jan., 2000, S. 54-59 und vgl.: MOOS, DAVID: „Philip Taaffe: Collage Structure“, in: *Philip Taaffe*, Ausstellungskatalog, New York: Gagosian Gallery, 2007, S. 17-20.

²⁹ MOOS 2007, S. 17

³⁰ Linoldruckcollage, Acryl auf Leinwand, 228,6 x 137,2 cm

³¹ Linoldruckcollage, Acryl auf Leinwand, 112 x 96,5 cm, Privatsammlung

³² Collage aus Ölfarbe, Wachstuch und aufgeklebten Papier auf Leinwand, eingefasst mit einem Seil, 27 x 35 cm, Musée Picasso Paris

chose to inhabit”³³, eine Verbindungslien von „Picasso, Matisse, Newman, Kelly and Rauschenberg to Taaffe.“³⁴ Moos realisiert allerdings nicht, dass Taaffe nicht „nur“ Verbindungen schafft, sondern hierbei auch – wie im Verlauf der Arbeit gezeigt werden kann – eine Neubewertung der Ursprünge der Moderne vornimmt und einen umfassenden wie kritischen Kommentar zum Fortschrittsgedanken und den Grenzbeschreitungen der Moderne abgibt. Nach Moos zeige Taaffe vielmehr mit dem Aufgreifen des Seilelements „that his ambitions for painting are grandiloquent, revolutionary.“³⁵

In dem Moment, in dem Taaffe eine spezielle Marmoriertechnik, die ihre Wurzel in der chinesischen Kultur des 8. Jahrhunderts hat, in sein Repertoire künstlerischer Verfahren integriert und von seinen Bildern eine völlig neuartige, visuelle Erfahrung ausgeht [Abb. 51], wird die Rezeption in Hinblick auf seine Konzeption der künstlerischen Verfahren sensibilisiert.³⁶ Neue brauchbare Ansätze, die auch die anderen Techniken betreffen könnten, sind allerdings nicht vorhanden. Die Sensibilisierung macht sich im Zusammenhang der frühen Werke in den exakteren Bildangaben und der allgemeinen, aber keineswegs in irgendeiner Weise ausgearbeiteten Würdigung Taaffes Konzeption der Drucktechnik bemerkbar.

Zum Abschluss soll noch die Position von Markus Brüderlin aus der Sekundärliteratur hervorgehoben werden, die zwar ihren Fokus nicht auf den technischen Aspekt lenkt, ja, ihn sogar vollständig ausklammert, aber dennoch einen wesentlichen Beitrag zum Verständnis der Bilder Taaffes geleistet hat. Seit 1993 publiziert Brüderlin Schriften und kuratiert Ausstellungen, die unter anderem die Kunst der Moderne nach dem Ornament befragen.³⁷ Er kommt hiermit einem längst

³³ Moos 2000, S. 57

³⁴ Ebd.

³⁵ Ebd.

³⁶ Taaffe nutzt die Marmoriertechnik seit 2001. Erstmals publiziert sind die Bilder in: *Philip Taaffe. Illuminations*, Ausstellungskatalog, Trento: Studio d’Arte Raffaelli, 2002. Die wertvolle Erschließung dieser Technik setzt mit Peter Lamborn Wilsons Aufsatz von 2004 ein, vgl.: WILSON, PETER LAMBORN: „Cloud Papers for Philip Taaffe“, in: *Philip Taaffe. Carte annuvolate*, Ausstellungskatalog, Galleria di via Eugippo, San Marino, Mailand: Skira, 2004, S. 81-98.

³⁷ Vgl.: BRÜDERLIN, MARKUS: „Ornamentalisierung der Moderne. Zur Geschichtlichkeit der abstrakten Malerei“, in: *Kunstforum International*, Bd. 123, 1993, S. 101-112; vgl.: BRÜDERLIN, MARKUS: *Die Einheit in der Differenz. Die Bedeutung des Ornamentes für die abstrakte Kunst des 20. Jahrhunderts. Von Philipp Otto Runge bis Frank Stella*, Diss., Universität Wuppertal, 1995 [Mikrofiche-Ausgabe]; vgl.: BRÜDERLIN, MARKUS (Hrsg.) *Ornament und Abstraktion. Kunst der Kulturen, Moderne und Gegenwart im Dialog*, Ausstellungskatalog, Fondation Beyeler, Basel, Köln: DuMont, 2001 und vgl.: BRÜDERLIN, MARKUS: „Philip Taaffe und die Abstraktion als Fortsetzung

ausstehenden Desiderat der Kunstgeschichte nach. Sein weitgefasster wie fundierter Blickwinkel auf die Kunst der Moderne erlaubt es ihm, einen Großteil der Kunst der 1980er Jahre schlüssig zu positionieren und Taaffes Neubewertung der Moderne auch tatsächlich zu erkennen.³⁸ So wertvoll Brüderlins Beiträge auch sind, ich gehe in dieser Arbeit den anderen methodologischen Weg, den fokussierten, von einem Meisterwerk ausgehendem Weg, denn nur so kann die herausragende Größe und operhaft inszenierte Stärke von Taaffes frühen Werken, in denen er sich künstlerisch positioniert, vollständig anerkannt und gewürdigt sowie die späteren Werke überhaupt erst im vollen Umfang verstanden werden.

3. Der Weg zum Tafelbild: Zur künstlerischen Ausbildung von Philip Taaffe

Eine knappe, auf diese Arbeit hin abgestimmte Vergegenwärtigung des biografischen Hintergrunds von Philip Taaffe lohnt, weil sie zum anfänglichen Verständnis seiner künstlerischen Position in den 1980er Jahren beiträgt, indem sie erste Ansätze für die wissenschaftliche Betrachtung liefert. Ich erhebe keinen Anspruch auf Vollständigkeit, sondern gehe mit besonderem Blick auf seine künstlerische Ausbildung fokussiert vor.

Taaffe wird 1955 in Elizabeth, New Jersey, geboren und wächst dort in einem katholischen Elternhaus mit irischen Wurzeln auf. Schon in der Kindheit ermöglichen ihm seine Eltern, Kunstausstellungen in Manhattan zu besuchen. Nach der Highschool studiert er zunächst Grafikdesign, Zeichnen und Farbtheorie an der Parsons School of Design. Die kommerzielle Ausrichtung der Schule veranlasst Taaffe, im Jahr 1974 an die Cooper Union for the Advancement of Science and Art zu wechseln, wo er 1977 mit dem Bachelor of Fine Arts abschließt.³⁹ Unter seinen Lehrern sind Dore Ashton, Robert Beer und Hans Haacke. Letztgenannten – den

der Ornamentgeschichte“, in: *Philip Taaffe. Das Leben der Formen. Werke 1980 – 2008*, Ausstellungskatalog, Kunstmuseum Wolfsburg, Ostfildern: Hatje Cantz Verlag, 2008, S. 185-199.

³⁸ Vgl.: BRÜDERLIN 1993, S. 103.

³⁹ Vgl.: TAAFFE, PHILIP: [Interview geführt von Brooks Adams], (2007), in: *Philip Taaffe. The Life of Forms. Works 1989-2008*, Ausstellungskatalog, Kunstmuseum Wolfsburg, Ostfildern: Hatje Cantz Verlag, 2008, S. 205.

Konzeptkünstler Haacke – hebt Taaffe immer wieder als seinen Mentor hervor.⁴⁰ Taaffe empfindet innerhalb dieses konzeptuellen Kontextes – ebenso wie zuvor sein Lehrer Haacke – das traditionelle Tafelbild und die traditionelle Skulptur als sehr schwer zu rechtfertigen und befasst sich deswegen während seiner gesamten Studienzeit ausschließlich mit Fotografie, Film und Installationen. Für seine Abschlussarbeit filmt er Abbildungen aus Büchern zu Luther Burbanks⁴¹ Frucht- und Pflanzenkreuzungen ab. Er schneidet und animiert die Bilder in ungefähr 20 verschiedenen Filmen, die er *Fruit Loops* nennt, so zusammen, „that one fruit would mutate into another, in a loop.“⁴² Es ist an dieser Stelle wichtig zu realisieren, dass Taaffe tatsächlich in keiner Weise an praktischen Malereikursen seiner Universität teilnimmt. Seine technische Schulung erlangt er im Film und in der Fotografie, was ihm, in dem Moment als er sich auf das Tafelbild als sein primäres Ausdrucksmedium festlegt, ermöglicht, sein filmisches und fotografisches Wissen auch in die Malerei einzubringen und so die technischen Möglichkeiten der Malerei zu erweitern.

Noch während seiner Studienzeit entwickelt Taaffe im Ambiente der Conceptual Art eine Passion für die Philosophie der Frankfurter Schule. Er verbringt nach seiner Studienzeit zunächst drei Jahre mit intensivem Selbststudium von Schriften der Theologie, Philosophie, kritischer Theorie und Wirtschaft. Auch dieser Punkt in Taaffes künstlerischem Werdegang ist wichtig, vollständig zu realisieren. Er führt Taaffes intellektuelle Herangehensweise, erst einmal vor dem eigentlichen künstlerischen Prozess alles genauestens zu durchdenken, vor Augen.

1980, während er im General Theological Seminary in Chelsea wohnt, beginnt er an seiner ersten Bildserie, der *Picture Binding Series*, die ebenso wie seine Abschlussarbeit, die *Fruit Loops*, in einigen wesentlichen Gesichtspunkten – wie im

⁴⁰ Vgl.: TAAFFE, PHILIP: [Philip Taaffe im Gespräch mit Martin Prinzhorn], (1996), Quelle: <http://www.mip.at/en/dokumente/1163-content.html>, Zugriff am: 8.1.2010, vgl.: TAAFFE, PHILIP: [Interview zusammen mit Fred Tomaselli geführt von Raymond Foye und Rani Singh], in: *The Heavenly Tree Grows Downward. Selected Work by Harry Smith, Philip Taaffe, Fred Tomaselli*, Ausstellungskatalog, New York: James Cohan Gallery, New York, 2002, S. 56 und vgl.: TAAFFE 2007, S. 205.

⁴¹ Luther Burbank war ein Pflanzenzüchter, der durch Selektion und Kreuzung von Pflanzen Ende des 19. Jahrhunderts in Amerika ungeheure Anerkennung und Popularität erlangt.

⁴² Taaffe 2007, S. 206 und vgl.: TAAFFE 2002, S. 56. Später wird Taaffe die hier schon verwendeten, künstlerischen Mittel – den Schnitt, die Applikation, die Collage, die Sequenzierung und Reproduktionen zu nutzen – innerhalb der Malerei anwenden.

folgenden Kapitel dargestellt wird – schon auf seinen späteren Werkverlauf verweisen, zu arbeiten.

1982 zieht er wieder nach Jersey City, um mehr Raum zu haben. Er verkauft das erste Bild, *Forest Lantern*⁴³ [Abb. 7] aus der *Picture Binding Series*, an Robert Mapplethorpe, der auf Taaffes Bilder zufällig in einer Rahmenwerkstatt aufmerksam wird, und stellt seine Serie innerhalb seiner ersten Einzelausstellung in der sehr kurzlebigen Roger Litz Gallery in Soho aus. Nach dieser Ausstellung, die ihm vor Augen geführt habe, dass er mit einem größeren Bewusstsein für den Betrachter arbeiten müsse, erklärt Taaffe die Arbeit an dieser Serie als für beendet.⁴⁴ Seine Streifzüge zur neuen Inspiration führen ihn unter anderem zu Altpapierdepots von Druckereien, wo er – wie ich auch im Überblick zu seinen frühen Werken darstellen werde – erstaunliches Material für seine künstlerischen Zielsetzungen entdecken wird und er stößt auf einen Fund alter, ausrangierter Linoleum-Rollen. In bemerkenswerter Klarheit tritt hier schon gleich zu Beginn seiner künstlerischen Karriere Taaffes ökologischer Anspruch der Wiederverwertung in Erscheinung.⁴⁵ Der endgültige künstlerische Durchbruch gelingt Taaffe im Jahr 1984 mit seiner Ausstellung in der Pat Hearn Gallery, in der auch das im Zentrum der Arbeit stehende Bild *Green/White/Stoppages* für Aufsehen sorgt.

Während seiner künstlerischen Laufbahn unternimmt Taaffe viele Reisen zur kulturellen Bildung, die an die Tradition eines Eugène Delacroix‘, Paul Klees und Henri Matisse‘ denken lassen.⁴⁶ Er bereist unter anderem den Mittleren Osten, Afrika, Lateinamerika, Indien, Marokko, Japan und, was ganz entscheidend für seine weitere künstlerische Entwicklung ist, lebt und arbeitet von 1988-1991 in Neapel. Um erneut künstlerische Inspiration für sein Werk zu erlangen, fällt Taaffes Entscheidung darauf, nach Neapel zu gehen, weil es durch die zahlreichen Eroberungen eine Stadt mit einer einmaligen, reichhaltigen Dichte an kulturellen Spuren unterschiedlichster Länder und Religionen ist.⁴⁷ Da sich mit dem Aufbruch

⁴³ 1981-82, Papiercollage und Öl auf Masonit, 134 x 121,6 cm

⁴⁴ Vgl.: TAAFFE, PHILIP: *Interview 1996*, (1996), Quelle: http://www.philiptaaffe.info/Interviews_Statements/newInterview.php, Zugriff am: 9.2.2011 und vgl.: GOOCH, BRAD: „Philip Taaffe“, in: *Artforum*, May, 2001, S.21.

⁴⁵ Vgl.: TAAFFE 2007, S. 209-211.

⁴⁶ Vgl.: CRONE 1993, S. 53.

⁴⁷ Vgl.: TAAFFE, PHILIP, in: *Philip Taaffe*, Lucio Amelio, Informatore d'arte, No. 12 dicembre, Napoli, 1988, o. Seitenangaben. Die kulturellen Einflüsse von Eroberungen reichen, wie Edmund

nach Italien ein Wendepunkt in Taaffes Werk vollzieht, wird hier der Endpunkt für seine frühen Werke für diese Arbeit festgelegt. Nach den ersten Jahren der künstlerischen Positionierung öffnet sich sein Werk nun in Neapel nach und nach immer mehr der archäologischen Formenwelt unterschiedlicher Kulturen und seine technische Experimentierfreudigkeit mit historischen, künstlerischen Verfahren steigert sich zunehmend. Seine anfänglichen, künstlerischen Ansprüche wird er in seiner weiteren Entfaltung – so muss hervorgehoben werden – nie vollständig aus den Augen verlieren, sondern neu gewichten und weiterentwickeln.

Abschließend seien an dieser Stelle ganz kurz ein paar Bemerkungen zum historischen Kontext der 1980er Jahren während Taaffes Formation seiner Künstlerkarriere erlaubt: Die Kunstbewegung der Conceptual Art, aus der Taaffe hervorgeht und die aus sich selbst heraus schon zu Taaffes Studienzeit ihr eigenes ‚Scheitern‘ konstatiert,⁴⁸ hat – so kritisch, fokussiert und selbst beschränkt ihre höchst ehrenhaften Zielsetzungen auch gewesen sein mögen – zum interdisziplinären, experimentellen und freiheitlichen sogenannten ‚anything goes‘- Gefühl zu Beginn der 1980er Jahre wesentlich beigetragen.⁴⁹ Die 1980er Jahre waren ein ‚decade of greed, Star Wars, and Reagonomics – the final glorious days of triumph over the ‘Evil Empire,’ the transition from the prospect of sudden nuclear catastrophe to slow environmental destruction,‘⁵⁰ wie es William John Thomas Mitchell formuliert.

White festgehalten hat, von ‚griechisch, römisch, byzantinisch, lombardisch, fränkisch, sarazenisch, normannisch, angevinisch, spanisch, österreichisch, bourbonisch [bis zu] schließlich italienisch‘, WHITE, EDMUND: „A propos. Philip Taaffe“, in: *Parkett* 26, Zürich, 1990, S. 96.

⁴⁸ Vgl.: KOSUTH, JOSEPH: „1975“, in: CHARLESWORTH, SARAH; CORRIS, MICHAEL; HELLER, PRESTON; KOSUTH, JOSEPH; MENARD, ANDREW; RAMSDEN, MEL (Hrsg.): *The Fox*, Nr. 2, New York: Art & Language Foundation, 1975, S. 87.

⁴⁹ Zum künstlerischen Ambiente in den 1980er Jahren hat eine bedeutende Ausstellung, in der auch das Bild *Green/White/Stoppages* von Taaffe gezeigt wurde, 2004 in New York stattgefunden, vgl.: *East Village USA*, Ausstellungskatalog, New York: New Museum of Contemporary Art, 2004.

⁵⁰ MITCHELL, WILLIAM JOHN THOMAS: „Wall Labels: Word, Image and Object in the Work of Robert Morris“, in: *Robert Morris: The Mind/Body Problem*, Ausstellungskatalog, New York: Solomon R. Guggenheim Museum, Guggenheim Museum Soho, 1994, S. 66

4. Die frühen Werke im Überblick, 1980-1988

Taaffe selbst betrachtet die Bilder aus seiner ersten Werkserie, die *Picture Binding Series* [Abb. 2], als sehr private Reflexionen zu seiner Identitätsfindung als Künstler. Er beschreibt den nächtlichen Herstellungsprozess dieser Bilder als einen „very automatic process.“⁵¹ Mit dem Wissen um seine nunmehr 30-jährige künstlerische Laufbahn und sein künstlerisches Hervortreten aus der Conceptual Art im Hinterkopf, offenbaren die Werke dem Betrachter Erstaunliches, denn einige der wesentlichen, künstlerischen Problemstellungen wie Zielsetzungen scheinen hier tatsächlich bereits angelegt zu sein.

Allen Werken aus dieser Serie ist ein moderates Format und die Technik – Papiercollage auf Papier oder Holzfaserplatte zuweilen mit Farbe durch den Künstler interveniert – gemeinsam. Für alle diese Werke verwendet Taaffe ein spezielles, koloriertes Klebeband, das gewöhnlich zum Einkleben von Fotografien in Alben oder zur Reparatur von Büchern genutzt wird. Mit diesen Bändern erzeugt er eine in sich selbst geschlossene und das ganze Format einnehmende, aber die Bildbegrenzungen nicht überschreitende, emblematische Form, die ein Netzwerk grader Linie umschließt.⁵² Die meditative und rituelle Anstrengung des künstlerischen Prozesses bleibt in einigen dieser sehr disziplinierten Werke sichtbar, indem der Künstler im Rahmen der Collage-Technik mit Rissen, Farbabblätterungen, Rillen, Löcher und Knicke expressiv operiert. Die Titulierung der Serie, die Materialspezifikation des Klebebandes, die Bildgrenzen respektierenden, geschlossenen Formen und die expressive Ausdruckstärke der Collage deuten auf das Anliegen des Künstlers, über die Verortung, die Notwendigkeit und die Möglichkeiten des ungegenständlichen Bildes zu reflektieren. Taaffe ist nicht der erste Künstler, der Klebeband als künstlerisches Mittel nutzt.⁵³ Beim amerikanischen

⁵¹ TAAFFE 2007, S. 209

⁵² Vgl.: TAAFFE, PHILIP: „80s Then. Philip Taaffe talks to Bob Nickas“, in: *Artforum*, April, 2003, S. 180.

⁵³ Barnett Newman hat in den Gemälden *Onement I* von 1948 und *Concord* von 1949 das Klebeband, welches er als Hilfsmittel für die Erstellung der ‚Zips‘ nutzte, belassen, vgl.: SHIFF, RICHARD; MANCUSI-UNGARO, CAROL C.; COLSMAN-FREYBERGER, HEIDI: *Barnett Newman: A Catalogue Raisonné*, New Haven, London: Yale University Press, 2004, S. 173 und S. 185. Mel Bochner beginnt ab 1969 in seinen Vermessungsarbeiten mit dem Klebeband zu arbeiten, vgl.: FIELD,

Künstler Mel Bochner dient zur Zeit der Conceptual Art schwarzes Klebeband zur exakten Vermessung ganzer Ausstellungsräume [Abb. 8], um die geometrisch-abstrakte Vermessung mit der räumlich-visuellen Wahrnehmung des Betrachters zu konfrontieren.⁵⁴ Die Gegenüberstellung von Bochners Installationskunst und Taaffes *Picture Binding Series* lassen Taaffes künstlerische Bemühung der Verortung und seine Reflexion über die Notwendigkeit und die Möglichkeiten des ungegenständlichen Bildes in einer bemerkenswerten Klarheit hervortreten.

1983 ist Taaffes Arbeit an der *Picture Binding Series* beendet. Seine Streifzüge nach neuer Inspiration führen ihn unter anderem zu Altpapierdepots von Druckereien. Die weit übermannsgroße, quadratische, zweifarbige, schwarz-gelbe Collage *Martyr Group*⁵⁵ von 1983 [Abb. 9] gehört zu jenen Werken, die auf den Funden aus diesen Depots basiert. Auch sie ist für den Kontext dieser Arbeit interessant zu vergegenwärtigen. Sie setzt sich aus zwei verschiedenen Typen von Polizeischießscheiben zusammen. Der eine Zielscheibentyp zeigt den schematischen Oberkörper eines Mannes, an dem verschiedene Bereiche mit einer Kombination aus einem Buchstaben und einer Zahl markiert sind, während der andere Typ aus einer gewöhnlichen, kreisförmigen Scheibe aus konzentrischen, nummerierten Ringen besteht. Taaffe hat die totemartigen ‚Körper-Schießscheiben‘ in fünf Reihen hintereinander gestaffelt, wobei jede Reihe wiederum fünf oder alternativ sechs sich gegenseitig überlappende ‚Körper‘ umfasst. Dieser Aufbau entspricht in etwa jenem, den der Betrachter aus der Anordnung eines konventionellen, auf einer Tribüne aufgenommenen Gruppenfotos gewohnt ist. Dadurch gelingt es dem Künstler, eine Dialektik zwischen den flachen Schießvorlagen und ihrem raumhaften Aufbau entstehen zu lassen.⁵⁶ Die konzentrischen Scheiben sind den Köpfen der untersten und obersten Reihe unterlegt, sodass sie den Eindruck – unterstützt durch ihre gelbe Farbgebung – eines Heiligscheins vermitteln. Taaffe möchte *Martyr Group* im

RICHARD S. (Hrsg.): *Mel Bochner: Thought made visible 1966-1973*, Ausstellungskatalog, New Haven: Yale University Art Gallery, 1995, S. 154-188.

⁵⁴ Vgl.: BOIS, YVE-ALAIN: „The Measurement Pieces: From Index to Implex“, in: FIELD, RICHARD S. (Hrsg.): *Mel Bochner: Thought made visible 1966-1973*, Ausstellungskatalog, New Haven: Yale University Art Gallery, 1995, S. 168.

⁵⁵ Mixed Media auf Leinwand, 264,2 x 264,2 cm, Sammlung Rafael Jablonka

⁵⁶ Vgl.: TAAFFE, PHILIP: *Philip Taaffe on Mark Rothko*, Podiumsdiskussion, Whitney Museum of American Art, 1998, Quelle: http://www.philiptaaffe.info/Interviews_Statements/TaaffeOnRothko.php, Zugriff am: 17.2.2011.

Kontext der Freskenmalerei am rumänischen Kloster aus dem Tal der Moldau im 16. Jahrhundert [Abb. 10-11] verstanden wissen:

“This [*Martyr Group*, MA] was inspired by Romanian frescos that are painted on the exteriors of churches in the Moldavian valley from the sixteenth century. I found these police targets in a waste-paper dump in New Jersey. The idea was to bring a previous art historical or architectural idea to a contemporary reality.”⁵⁷

Das Bild *Martyr Group* ist im Kontext zur in etwa zeitgleichen Entdeckung des AIDS Virus gesehen worden.⁵⁸ Man würde allerdings dem Bild *Martyr Group* nicht annähernd gerecht werden, wenn man die Kontextualisierung an dieser Stelle beenden würde, denn der zeitgenössische Kontext offenbart sich nicht nur als eine erschütternde Stellungnahme zur Pandemie, sondern ist gerade auch aus dem rein kunsthistorischen Blickwinkel mit besonderem Fokus auf die Kunst des 20. Jahrhunderts höchst beachtenswert. Mit der Schießscheibe greift Taaffe zunächst einmal ein einschneidendes Motiv aus der Kunst der Moderne auf und spielt so auf einen neuralgischen Punkt innerhalb seiner Geschichte an.⁵⁹ Es sind unter anderem Jasper Johns *Targets* [Abb. 12] und seine *Flags* [Abb. 13] seit 1954/55, auf die Künstler der Minimal Art und – wenn auch im gemäßigteren Maße – Künstler der Conceptual Art sich als maßstabgebende Vorläufer immer wieder beziehen.⁶⁰ *Martyr Group* bleibt jedoch keineswegs bei dieser Referenz stehen. Die Schießscheibe gehört durch den Künstler Francis Picabia zu einem der Ursprungsmotive der Moderne aus den frühen 1920er Jahren. Nur eine kurze Vergegenwärtigung von Picabias Gemälde *La Nuit Espagnole*⁶¹ [Abb. 14] von 1922 und seine Arbeit *Optophone II*⁶² [Abb. 15] auf Papier ebenfalls von 1922 dürfte an dieser Stelle

⁵⁷ Ebd.

⁵⁸ Vgl.: JUNCOSA 2000, S. 18.

⁵⁹ Bereits Brooks Adams hat *Martyr Group* in der Tradition von Jasper Johns’ *Targets* betrachtet, vgl.: ADAMS, BROOKS: „The Tabernacle of Philip Taaffe“, in: *The Print Collector’s Newsletter*, Bd. XXIV, Nr. 6, Jan.-Feb., 1994, S. 206.

⁶⁰ Vgl.: JUDD, DONALD: „Specific Object“, (1965), in: DE VRIES, GERD (Hrsg.): *Über Kunst. Künstlertexte zum veränderten Kunstverständnis nach 1965. On Art. Artist’s Writings on the Changed Notion of Art After 1965*, Köln: DuMont, 1975, S. 12; vgl.: MORRIS, ROBERT: „Notes on Sculpture, Part 4: Beyond Objects“, in: *Artforum*, Bd. 7, Nr. 8, April 1969, S. 50; vgl.: KOSUTH, JOSEPH: „Art after Philosophy“, (1969), in: ALBERRO, ALEXANDER; STIMSON, BLAKE (Hrsg.): *Conceptual Art: A Critical Anthology*, [Taschenbuchausgabe], Cambridge, Massachusetts; London, England: Mit Press, 2000, S. 167.

⁶¹ Ripolin auf Leinwand, 186 x 150 cm

⁶² 1922, Wasserfarbe auf Papier, 72 x 60 cm

genügen, zu verdeutlichen, wie Taaffe schon jetzt eine Neubewertung der Moderne anzustreben scheint.

Zeitgleich zu *Martyr Group* entstehen die ersten Arbeiten mit dem Linolschnitt, die ebenso einem Fund aus Taaffes Streifzügen zu verdanken sind. Es entstehen Werke in Anlehnung an die Op Art [Abb. 16] und eine Werkserie mit schwarzem, kubistischem und auseinandergesprengtem Bildvokabular [Abb. 17]. Das Bild *Overtone*⁶³ von 1983 [Abb. 16] hebt sich durch seine zarte, wässrige, chromatische Akzentuierung in den Primärfarben Rot, Gelb und Blau von den sonst sterilen schwarz-weißen Bildern aus der Op Art ab. Das chromatische Flimmern, das in der Wahrnehmung des Betrachters durch diese Bilder der 1960er Jahre hervorgerufen wird, scheint hier in einer nahezu impressionistischen Tradition aufgenommen. Dies führt zu einer erheblich stärkeren Vergegenwärtigung des Betrachters, da die exakte Analyse, die an den Bildern der Op Art vorgenommen werden kann, sich hier durch die chromatischen Akzente verweigert.

Ein Jahr später schon, 1984, gelangt die Konzeption des Linolschnitts zu ihrer vollen Entfaltung, da Taaffe beginnt, Kunstwerke anderer Künstler direkt aufzugreifen und kritisch zu reflektieren.⁶⁴

*Yellow Painting*⁶⁵ von 1984 [Abb. 18] gehört zu jenen Gemälden, die Wellenlinien aus Bridget Rileys Gemälde *Cataract 3*⁶⁶ von 1967 [Abb. 19] übernehmen. Die ohne eine persönliche Handschrift von einem Assistenten Rileys aufgetragene, regelmäßige, für den Betrachter exakt analysierbare Farbe wird durch das Ineinandergreifen von Malerei und Drucktechnik in eine farblich noch komplexere Situation, als zuvor schon bei *Overtone* zu beobachten war, übersetzt. Der grobe Farbverlauf von kräftigen bis verwaschenen Farben jeweils vom oberen und unteren Bildrand zur Bildmitte erzeugt bei *Yellow Painting* eine Bildtiefe, wie sie bislang im Kontext der Op Art nicht vorgenommen worden ist, sondern eher aus dem sogenannten Abstrakten Expressionismus bekannt ist. Der Bildtitel, der unmissverständlich die reine Ungegenständlichkeit des Bildes zum Ausdruck bringt und das Augenmerk auf das Aktivitätspotenzial der Farbe lenkt, stellt denn auch eine

⁶³ Linoldruckcollage Acryl auf Leinwand, 227 x 227 cm

⁶⁴ Ausführlich hierzu vgl.: Kap. III.2.3.

⁶⁵ Linoldruckcollage, Acryl- und Emaillefarbe auf Leinwand, 192 x 192 cm, Sammlung Rafael Jablonka

⁶⁶ PVA auf Leinwand, 221,9 x 222,9 cm, The British Council

Verbindung zum gleichnamigen Gemälde Barnett Newmans aus dem Jahr 1949 [Abb. 20] her. Im Gegensatz zur Rileys Gemälde lädt *Yellow Painting* von Taaffe wie beim Abstrakten Expressionismus zur meditativen Bilderfahrung ein und führt zu einer wesentlich stärkeren Vergegenwärtigung des Betrachters. Die Frage, die sich hier augenblicklich stellt, ist, wie dieses Potenzial der Op Art im Verborgenen bleiben konnte. Eine mögliche Antwort könnte sein, dass anders als bei Taaffe es für die Op Art eine Schwierigkeit darstellt, dass die Idee der optischen Kunst bis in die Antike zurückreicht. Sie grenzt sich insofern hiervon ab, indem sie unter Ausschluss einer räumlichen Gesamtwirkung und jeglicher gegenständlich-wahrnehmbarer Form einen Nullpunkt innerhalb der Geschichte des portablen Tafelbilds definiert.⁶⁷ Wie groß die interpretatorische Schwierigkeit ist, die Op Art von früheren optischen Bildfindungen abzugrenzen, verdeutlichen ein Mosaik in Ravenna aus dem 6. Jahrhundert [Abb. 21] und ein chinesisches Rollbild aus dem 12. Jahrhundert [Abb. 22]. Betrachtet man Taaffes Werkgruppe – die die Bilder Rileys zum Gegenstand hat – als Ganzes, so zeichnet sich seine Aufnahme durch vielfältige Transformationsprozesse aus. Es werden Veränderungen in Technik, Format, Titel, Seitenverkehrung und/oder Dopplung des Motivs sowie in der Farbigkeit vorgenommen. Diese vielfältigen Transformationsprozesse sowie das sehr eingeschränkte, geometrische Bildvokabular der Op Art verhindern bei einigen Bildern eine eindeutige Identifizierung des direkten Bezugs von Taaffe auf ein spezielles Werk von Riley oder aus dieser Bewegung. Vielmehr verdichtet sich in diesen Bildern von Taaffe eine multiple Anzahl der Referenzen, die bis in die Antike zurückreichen können. Für Taaffes Konzeption der Drucktechnik in seinen frühen Werken ist es entscheidend zu realisieren, dass Taaffe im Kontext der Op Art nach zwei Jahren der Erprobung ab 1985 auch mit dem Siebdruck zu arbeiten beginnt. *Shaded Sphere*⁶⁸ von 1985 [Abb. 23] gehört zu diesen Werken. Wieder reicht das Referenzspektrum ausgehend von Bildern Rileys [Abb. 24] bis hin beispielsweise zu einem Mosaik aus dem 8. Jahrhundert der islamischen Kunst [Abb. 25] oder auch einem römischen Mosaik aus Mitte des 2. Jahrhunderts [Abb. 26].

⁶⁷ Vgl.: TÜRR, KARINA: *OP Art. Stil, Ornament oder Experiment?*, Berlin: Gebr. Mann Verlag, 1986, S. 30 und S. 68.

⁶⁸ Emaillesiebdruck, Collage, Acryl auf Papier mit Leinenrändern, 264 x 272 cm

Die Werkgruppe zu den Bildern von Ellsworth Kelly beginnt – einem Paukenschlag gleich – mit dem im Zentrum der Arbeit stehendem Bild *Green/White/Stoppages* im Jahr 1984.⁶⁹ Anders als bei den Werken zur Op Art bleiben durch das exakte Aufgreifen von Format und Komposition sowie teilweise auch das exakte Aufgreifen der Farbgebung, des Farbaufrags und des Titels die Ausgangswerke grundsätzlich aufspürbar. Taaffe nimmt 1987 Stellung hierzu:

„I've also concerned myself with the imagery of Ellsworth Kelly, but in the sense that I fuse my sensibility with his so that the result is more of a layering effect than anything else – immediately traceable. I allow it to be traced. His work has sometimes served as the pretext for mine – the starting point – but the image is internalized in a complete way.“⁷⁰

Entscheidende Veränderungen werden also auch innerhalb dieser Werkserie durch Taaffe vorgenommen: Bei den Ausgangswerken von Kelly wie etwa *South Ferry*⁷¹ [Abb. 27] von 1956, die aus zwei miteinander montierten Paneelen bestehen, fügen sich bei Taaffe wie auch das gleich titulierte Bild hierzu [Abb. 5] in ein einzelnes Paneel zusammen. Wie ich im Verlauf der Arbeit noch zeige, kann dieses Vorgehen insbesondere im Kontext von *Green/White/Stoppages* als Hinweis auf Taaffes Eintreten für den Fortbestand des Tafelbildes gewertet und als kritischer Kommentar zur Genealogie der Moderne verstanden werden. Darüber hinaus werden auch immer Linolschnitte über diese Kompositionen collagiert.⁷²

Während in den ersten drei Jahren ganz bescheiden die von Taaffe favorisierte Technik in den kritischen Reflexionen zu Kelly der Linolschnitt ist, kann man ab 1987 einen zunehmend technisch-experimentelleren Umgang mit durch ein Sieb gespritzter Farbe in dieser Werkserie beobachten.

Im Gegensatz zu den von Taaffe seit 1983 aufgegriffenen Wellenlinien, die eine visuelle Irritation in der Wahrnehmung des Betrachters auslösen und die immer wieder bis zur Gegenwart in seinen Bildern von ihm aktualisiert werden, scheint die Werkserie zu Kelly mit Taaffes Bild *Written on the Bay*⁷³ von 1988 [Abb. 28]

⁶⁹ *Green/White/Stoppages* ist das einzige mir bekannte Werk zu Ellsworth Kelly aus dem Jahr 1984.

⁷⁰ TAAFFE, PHILIP: [Statement des Künstlers innerhalb der Reihe: „Talking Abstract, II“], in: *Art in America*, Dezember, 1987, S. 123

⁷¹ Öl auf Leinwand, zwei Paneele, zusammen 111,8 x 96,5 cm, Sammlung Paul Sternberg

⁷² Vgl.: TAAFFE 1997, S. 90.

⁷³ Mixed Media auf Leinwand, 179 x 146 cm, Privatsammlung

zunächst abgeschlossen zu sein. *Written on the Bay* ist in Neapel, wo Taaffe für drei Jahre lebt und arbeitet, entstanden. An diesem Bild lässt sich sehr gut ersehen, wie sich sein Werk nun nach und nach immer mehr der archäologischen Formenwelt unterschiedlicher Kulturen öffnen und seine technische Experimentierfreudigkeit mit historischen, künstlerischen Verfahren zunehmend steigern wird. Hier hat Taaffe sich die Enkaustik, die ihre Blütezeit in der griechisch-römischen Kunst der Antike hat und in der Kunst im 20. Jahrhundert durch Künstler wie z. B. Jasper Johns [Abb. 12-13] oder Robert Morris aktualisiert ist, angeeignet und kombiniert sie mit dem Druckverfahren für seine Versionen der römischen Anker, die sich über eine kellysche Komposition [Abb. 29] rhythmisch schichten.⁷⁴

Taaffes Bilder zum annähernd in Vergessenheit geratenen Werk des amerikanischen Malers Myron Stout ab 1984 stellen eine Ausnahme in seinem Oeuvre dar. Hier „erlaubt“ sich Taaffe, Stouts Gemälde streng zu wiederholen.⁷⁵ Das heißt, dass das kleine Format, die Technik Öl auf Leinwand, die strenge schwarz-weiße Farbgebung und die das ganze Format einnehmende Binnenform beibehalten werden sowie keine eigene Titulierung erdacht wird. Eine Installationsansicht [Abb. 30] einer Gruppenausstellung im Jahr 1965, auf der ein Gemälde von Stout neben einer raumgreifenden, aus vier Paneelen montierten und weit über dreimal höheren Komposition von Kelly zu sehen ist, verdeutlicht sehr anschaulich die Sonderstellung von Stouts Gemälden, welche diese in den 1950er und 1960er Jahren im Vergleich zu seinen Zeitgenossen angenommen haben. Während Taaffe im Kontext von Kellys Gemälden auf einen neuralgischen Punkt in der Kunst der Moderne anspielt und er durch den Linolschnitt Bescheidenheit gegenüber seinen „Vor-Bildern“ demonstriert, zollt er gegenüber Stouts einzelnägerischen und künstlerischen Errungenschaften seinen Respekt gerade dadurch, dass er diese unverändert wiederholt. Taaffes Stellungnahme in einem Interview von 1996 unterstützt diesen vor den „echten[n, MA] Hommagen“⁷⁶ entstehenden Eindruck:

⁷⁴ Vgl.: TAAFFE 1996b, o. Seitenangaben.

⁷⁵ Vgl.: HEYMER, KAY: „Zur Entwicklung des bildnerischen Werkes von Philip Taaffe“, in: *Philip Taaffe. Das Leben der Formen. Werke 1980 – 2008*, Ausstellungskatalog, Kunstmuseum Wolfsburg, Ostfildern: Hatje Cantz Verlag, 2008, S. 14.

⁷⁶ Ebd., S. 14

„When I started to make paintings, I thought about a kind of infinite scale, and looking at an American painter such as Myron Stout, there are certain forgotten stories, more obscure American artists that I felt very close to, and I felt so close to them, in a sense I understood that I shared my sensibility with other artists and other locations. So when I started to make this work, I felt as though I was reliving some kind of tribal - you might even call a contemporary tradition of painting a tribal activity, when it comes to making a certain kind of work, even if it's a geometrical abstraction. I start to think about all the artists in the world making a geometrical painting, and all the geometrical paintings that have ever been made, it becomes a kind of tribal art in a psychological sense. Feeling that my sensibility was shared by a lot of work that had been constructed already, everything had already been made in a sense, so I was as a priest or as a practitioner in a certain area of research and activity. It brought me back to a very early state, maybe an earlier life or an earlier condition. A very ancient condition. I enjoyed this sense of memory and really worked with this sense of memory. It was very complex, because I understood the edge of these Myron Stout paintings: he had always talked about the fact that he was painting the molecules of a painting. And he took fourteen years to make a very simple painting based upon a Greek helmet. He would distill and modify the idea of making a painting out of a Greek helmet. It would be an abstraction – white on black, oil paint, painting the molecules of the canvas. That sense of infinitude appealed to me enormously. And so those sharp edges – it is also very good to consider that everything in the world has this edge, this molecular edge, and I wanted the paintings to somehow be very real in that sense. There is a fiction involved and there is a reality involved, one's activity as an artist, this memory and this psychological transporting of one's own mental condition into other areas of knowledge and one's predecessors. Memory and fighting the memory at the same time.“⁷⁷

Auch hier ist wieder nach zwei Jahren der disziplinierten Erprobung in wenigen einzelnen Werken des späteren Oeuvres von Taaffe ein selbstbewussterer Umgang mit den Gemälden von Stout zu beobachten.⁷⁸

Die Werkserie zu Barnett Newman, die für das größte Aufsehen sorgt und die Kritiker polarisiert, ist wie die Werkserie zu Kelly relativ begrenzt.⁷⁹

Sie umfasst um die 20 Bilder⁸⁰ und beginnt 1985, im Jahr als Taaffe nach zwei Jahren der Erprobung im Kontext der Op Art bereits mit dem Siebdruck arbeitet, ganz bescheiden wieder mit dem Linolschnitt. Ähnlich wie bei der Werkserie zu Kelly, werden Komposition und Größe der Bilder exakt aufgegriffen. Nur die sogenannten Zips werden durch Seilformen oder Schmiedeeisenfragmente ersetzt.

⁷⁷ TAAFFE 1996a, o. Seitenangaben

⁷⁸ Z. B. wird in Taaffes Bild *Celeste* von 1991 das Bild *Untitled* aus dem Jahr 1950 von Stout aufgegriffen. Die Komposition von Stout mit den bescheidenen Maßen von 45,7 x 55,9 cm erstreckt sich bei Taaffe über eine 251,6 x 298 cm große Leinwand und die kräftige Farbgebung Stouts erscheint verblichen.

⁷⁹ Vgl.: TAAFFE 2003, S. 180-181 und vgl.: BRÜDERLIN 2008, S. 188 sowie seine Anmerkung 7 auf S. 191.

⁸⁰ Vgl.: HEYMER 2008, S. 15.

Concordia [Abb. 4] ist ein besonders umfassendes Beispiel von Taaffes malerischer Transkription: Selbst der Duktus von Newmans Gemälde *Concord*⁸¹ von 1949 [Abb. 31] wird zitiert. Dass Taaffe Newmans Bild *Concord* in *Concordia* in den Zusammenhang mit Picasso *Stillleben mit Rohrsthulgeflecht* von 1912 [Abb. 6] der ersten Collage in der abendländischen Malerei stellt, ist mehr als schlüssig. Nicht nur hat Newmans Gemälde *Onement I*⁸² von 1948 [Abb. 32], ein Gemälde, das für Newman seinen künstlerischen Durchbruch bedeutet, weil ihm mit diesem Gemälde erstmalig gelingt, seinen Geist vollständig zum Ausdruck zu bringen,⁸³ ein Klebeband integriert, sondern ebenso auch das Bild *Concord* auf das Taaffe hier Bezug nimmt und deswegen an sich schon im Vorfeld streng genommen eine Collage ist.

Die Erregung der Kritiker zu Taaffes kritischen Reflexionen der Bilder von Newman resultiert aus dem außerordentlichen, freiheitlichen Anspruch, den Newman 1948 aus dem Bedürfnis der Zeit heraus – nach dem Zweiten Weltkrieg und dem Ereignis von Hiroshima – erhoben hat. Newman sieht sich in Anbetracht einer zerrütteten Welt vor das Problem gestellt, was zu malen sei – in einer Zeit, in der es nicht mehr möglich ist „flowers, reclining nudes, and people playing the cello [...] [zu malen, oder sich, MA] into the situation of a pure world of unorganized shapes and forms, or color relations“⁸⁴ zu begeben.⁸⁵ Er befreit daher seine Bilder von allen konventionellen Kompositionselementen, um das Erlebnis des Erhabenen, der Selbsterhöhung, das ein Gefühl der Freiheit miteinschließt, beim Betrachter, der durch diesen Verzicht auf alle vertrauten, harmonischen Kompositionsmittel auf sich selbst zurückgeworfen wird, auszulösen. Dass Taaffes Werkserie zu Newmans in einem Grenzbereich der Malerei bewegenden Gemälde, die den höchst heroischen Anspruch haben, dem Betrachter zur eigenen Maßgebung zu verhelfen, keineswegs als „eine ironische blasphemische Frechheit“⁸⁶ zu verstehen ist, wird deutlich, sobald man diese unter dem Blickwinkel der Neubewertung der Ursprünge von Newmans

⁸¹ Öl und Klebeband auf Leinwand, 228 x 136 cm, Metropolitan Museum of Art

⁸² Klebeband und Öl auf Leinwand, 69,2 x 41,3 cm, The Museum of Modern Art, New York

⁸³ Vgl.: ROSENBERG, HAROLD: *Barnett Newman*, New York: Abrams, 1978, S. 56.

⁸⁴ NEWMAN, BARNETT: „Response to the Reverend Thomas F. Mathews“, (1967), in: NEILL, JOHN (Hrsg.): *Barnett Newman. Selected Writings and Interviews*, New York: Alfred A. Knopf Inc., 1990, S. 287

⁸⁵ Vgl.: Ebd.

⁸⁶ HEYMER 2008, S. 15

ungegenständlichen Bildern – dazu zählen unter anderem die Architektur, die Philosophie der Romantik sowie die Collage – betrachtet. Genau dies tut Taaffe aus dem neuen Kontext seiner Zeit heraus in seinen äußerst intellektuellen, kritischen Reflexionen zu Newmans künstlerischen Errungenschaften.

Bis auf eine spätere Ausnahme endet die Werkserie nach zwei Jahren mit dem Bild *Onement*⁸⁷ schon 1987 [Abb. 33], welches das Gemälde *Onement VI*⁸⁸ von Newman aus dem Jahr 1953 [Abb. 34] als Ausgangspunkt gewählt hat. Hier „gestattet“ sich Taaffe erstmalig eine Siebdruckcollage eines geschlossenen, goldenen, metallisch glänzenden Schmiedeeisens des Palazzo Bevilacqua in Bologna aus dem 15. Jahrhundert [Abb. 35] über die gesamte Komposition zu legen.⁸⁹

Zur Frage, welches Bild sein frühes Schaffen zusammenfasse, führt Taaffe *Intersecting Balustrades*⁹⁰ von 1987 [Abb. 36] an.⁹¹ Es gehört zu den nur drei Leinwandbildern von Taaffe, die in seinem frühen Werken auf einem „shaped canvas“ basieren.⁹² Auch für meine Arbeit ist dieses Gemälde aus zwei montierten Paneelen interessant. Vereint es doch unter anderem ein maßstabgetreues, schmiedeeisernes Geländer der Jersey City Public Library von Beginn des 20. Jahrhunderts [Abb. 37] mit einer Referenz an Frank Stellas V-förmigen Leinwände [Abb. 38]. Mit dieser Referenz an Stella spielt Taaffe abermals auf einen kritischen Moment in der Kunst der Moderne, der auch für das Verständnis von *Green/White/Stoppages* von tragender Bedeutung ist, an. Es sind Stellas *Stripe Paintings* Ende der 1950er und Anfang der 1960er Jahre [Abb. 39-40], die bei einigen Künstlern dieser Zeit das unausweichliche Gefühl entstehen lassen, dass der Weg des abstrakten Tafelbilds gemäß der Denkfigur des amerikanischen Kunstkritikers Clement Greenberg, dass das Tafelbild seine spezifischen Eigenschaften, die es mit keinem anderen Medium teile, zu betonen habe,

⁸⁷ Metallische Siebdruckcollage, Kaseinacrylfarbe, Emaille auf Leinwand, 259 x 305 cm, Privatsammlung

⁸⁸ Öl auf Leinwand, 259,1 x 304,8 cm, Privatsammlung, New York

⁸⁹ Das Bild *Ulysses* von Taaffe aus dem Jahr 1989 ist das letzte mir bekannte Kunstwerk, das ein Gemälde von Newman als seinen Ausgangspunkt gewählt hat. Für eine Abbildung vgl.: *Philip Taaffe*, Ausstellungskatalog, New York: Mary Boone Gallery, 1989, ohne Seitenangaben.

⁹⁰ Emaillesiebdruckcollage, Acryl auf Leinwand, 330 x 142 cm, Sammlung Rafael Jalonka

⁹¹ Vgl.: TAAFFE 2003, S. 244.

⁹² Die beiden anderen Werke sind *Rosette* von 1987 und *Banded Enclosure* von 1988. Für eine Abbildung von *Rosette* vgl.: CAMERON, DAN: *NY Art Now. The Saatchi Collection*, Ausstellungskatalog, London: The Saatchi Collection, 1987, S. 206. Für eine Abbildung von *Banded Enclosure*, vgl.: Wolfsburg 2008, S. 80.

,durchkämpft‘ sei.⁹³ Besonders erstaunlich an *Intersecting Balustrades* ist, dass trotz seiner raumgreifenden Konstruktion, der Blick des Betrachters anders als bei den mehrpaneeligen eines Kellys im Werk durch die zentripetale Kraft, die vom absurden Aufbau des Geländers ausgeht, gefangen bleibt.⁹⁴

Der Überblick zu Taaffes Werken unter der besonderen Berücksichtigung seiner Konzeption der Drucktechnik hat Bemerkenswertes offenbaren können: Bei allen Werkgruppen, in denen Taaffe mit der Drucktechnik arbeitet, beginnt er zuerst für einen zwei- oder alternativ dreijährigen Zeitraum mit dem Linolschnitt zu arbeiten, bevor er zu einer anderen, historischen Drucktechnik übergeht. Besonderen Aufschluss gibt hier die Serie zu Newmans Bildern, weil sie erst vergleichsweise spät mit dem Linolschnitt im Jahr 1985, als Taaffe bereits im Kontext der Op Art mit Siebdruck arbeitet, beginnt. Welchen semantischen Wert die auf multiplen Ebenen funktionierende Konzeption des Linolschnitts bei den frühen Tafelbildern von Taaffe genau annehmen kann, wird Thema nach der ausführlichen phänomenologischen Erfassung von *Green/White/Stoppages* und der Diskussion der beiden dort aufgegriffenen Kunstwerke sein.

⁹³ Vgl.: Kap. VI.1.3.

⁹⁴ Vgl.: DIACONO, MARIO: „At Onement with History“, in: *Philip Taaffe*, Ausstellungskatalog, Boston, Massachusetts: Mario Diacono Gallery, 1987, S. 8.

II. *Green/White/Stoppages*, 1984: Untersuchung eines exemplarischen Tafelbildes mit dem Linolschnitt

1. Phänomenologische Erfassung

Im 216 x 216 cm quadratischen und geringfügig übermannsgroßen Bild *Green/White/Stoppages* von Philip Taaffe [Abb. 1] aus dem Jahr 1984 verteilen sich auf einem geometrisch streng aufgebauten Bildgrund in den Farben Schwarz und Weiß mit jeweils einem marmorartigen Stich ins Grüne 49 collagierte Linolschnitte in verschiedenen Brauntönen über die gesamte Bildfläche.

Auf dem Bildgrund erstreckt sich zunächst einmal ein vertikaler, schwarzgrüner Streifen mit der Breite von etwas mehr als einem Viertel der Bildfläche vom oberen, linken Bildrand ausgehend über die ganze Bildlänge hinweg. Dieser wird waagerecht am unteren Bildrand in gleicher Dicke diesmal über die ganze Bildbreite hinweg fortgesetzt. So entsteht eine nach oben und nach rechts ins Unendliche gehende, schwarzgrüne Orthogonalstruktur, die ein den Rest der Bildfläche einnehmendes, weißgrünliches Quadrat an dessen linken und unteren Seite umschließt. Die obere wie rechte Seite des weißen Quadrats mit Grünstich bleiben hingegen unbegrenzt. Das Figur-Grund-Verhältnis der zweifarbigem Ausgestaltung ist ungeklärt. Der Farbauftag hat eine atmosphärische Strukturierung durch eine leichte, kaum merkliche, grüne Nuancierung der jeweiligen beiden Farben. Nur im Schwarz am linken Bildrand in der Mitte ist diese atmosphärische Strukturierung an wenigen Stellen durch das Hervorschimmern weißer Farbe etwas kräftiger.

Durch den Zusammenklang des Bildes vor einer weißen Museumswand – oder mit einer weißen Buchseite – entstehen Phänomene des Farbkontrasts. Während das weiße Quadrat an den zwei Seiten der Bildbegrenzungen seinen Grünstich offenbart und sich von der weißen Museumswand abgrenzt, erstrahlt es am schwarzgrünen Winkel der Orthogonalstruktur fast blütenweiß.

Über diesen Bildgrund von *Green/White/Stoppages* verteilen sich übereinander und nebeneinander dicht angeordnet, teils in der Bildmitte sich überlappend, aber nicht über die Bildgrenze hinausgehend, jedoch teils an diese exakt angrenzend, die

49 Linolschnitte in den verschiedenen Brauntönen von ungewöhnlichen, schmalen Formen, die in ihrer Länge ungefähr der Bildhälfte – also ca. einen Meter – entsprechen. Mit diesen Formen ist die Assoziation an Holzsablonen verbunden, denn allen ist jeweils ein rechteckiger Abschluss mit einem mittigen Loch entweder am oberen oder am unteren Ende gemeinsam. Während eine Seitenlänge der Formen gerade verläuft, ist die andere Seitenlänge gekurvt. Bei genauer Analyse der gekurvten Seitenlängen ergeben sich drei verschiedene Typen.

Typ 1 hat die längste Seitenlänge. Ist der rechteckige Abschluss der Form am oberen Ende, findet sich der Kurvenverlauf an dessen linker Seite. Er beginnt mit einer lang gezogenen Einbuchtung, geht über in eine Ausbuchtung und schließt spitz zulaufend ab. Typ 1 ist in *Green/White/Stoppages* 16x enthalten. 7x mit dem rechteckigen Abschluss am oberen Ende und 9x um 180 Grad gedreht.

Bei Typ 2 befindet sich der Kurvenverlauf ebenfalls an der linken Seite. Die Länge ist sichtlich kürzer als die der Form des ersten Typs und einen kaum beachtlichen Tick länger als die des dritten Typs. Der Kurvenverlauf verläuft in einer kaum bemerkbaren Ein- und Ausbuchtung. Typ 2 ist ebenfalls 16x im Bild enthalten. Diesmal 8x mit dem rechteckigen Abschluss am oberen Ende und 8x um 180 Grad gedreht.

Typ 3 ist einmal mehr – 17x – im Bild vertreten. Im Gegensatz zu Typ 1 und Typ 2 ist der Kurvenverlauf von Typ 3 an der rechten Seite. Er beginnt mit einer Einbuchtung, es folgt eine etwas längere Ausbuchtung, die zum Ende dann wieder spitz zuläuft. 8x ist Typ 3 mit dem rechteckigen Abschluss am oberen Ende und 9x um 180 Grad gedreht in *Green/White/Stoppages* auszumachen.

Zusammengefasst sind die drei verschiedenen Formen ungefähr, aber nicht exakt gleich oft im Bild enthalten und jeweils anteilig – aber nicht exakt – ungefähr zur Hälfte um 180 Grad gedreht.

Das dicht neben- und untereinander gesetzte Geflecht der drei unterschiedlichen, multiplizierten und teils gedrehten Formen sowie deren farbliche Gestaltung in unterschiedlichen, farblich strukturierten Brauntönen erfolgt für den Betrachter in keinem entschlüsselbarem Rhythmus. Dass dieser nicht entschlüsselbare Rhythmus dennoch sehr kontrolliert ist, offenbart sich an den streng senkrechten, säuberlich nebeneinander gelegten Formen, an deren teilweise sorgfältigem Abschluss mit den

Bildbegrenzungen und ebenso sorgfältig kontrollierten Überlappungen in der Bildmitte. Eine horizontale Verankerung der 49 Linolschnitte auf eine für den Betrachter überschaubare Anzahl von Ebenen ist nicht vorhanden. Vielmehr wird mithilfe der kontrollierten Überlappungen und der nur gelegentlichen, gemeinsamen, horizontalen Verankerung einiger Formen eine räumlich komplexe Situation mit einer multiplen Anzahl von Ebenen hervorgerufen. Die All-over Komposition unterliegt demnach systematischen Regeln, die dennoch Raum für intuitive, gestalterische Setzungen lassen.

2. Der Bildtitel *Green/White/Stoppages*

Der Titel des Bildes setzt sich aus drei mit Schrägstrich voneinander getrennten Wörtern zusammen.⁹⁵ Der Schrägstrich kann unterschiedliche Funktionen haben. Als Beziehungszeichen bringt er die Zusammengehörigkeit oder Alternative von zwei Wörtern zum Ausdruck. Früher wurden Schrägstriche – auch Virgeln genannt – zur Untergliederung von Sätzen verwendet. Heute kommen sie noch in Gedichten vor, um den Wechsel von Verszeilen zu signalisieren. In der Mathematik wird mit dem Schrägstrich die Division angezeigt. Im Englischen wird der Schrägstrich auch zur Abkürzung von Wörtern genutzt. Die drei mit Schrägstrich voneinander getrennten Wörter des Titels kategorisieren in Bezug auf das Bild nur sehr unpräzise und unvollständig die Farben des Bildgrundes mit Grün und Weiß und es werden die länglichen Formen in den unterschiedlichen Brauntönen als ‚Stoppages‘ – als ‚Sperren‘ – benannt.

Der Titel des Bildes verweist über sich hinaus, indem er Titelfragmente zweier Kunstwerke verschiedener Künstler, die im Bild aufgegriffen und kritisch reflektiert werden, in sich vereint. Es handelt sich dabei um das Werk *3 Stoppages étalon* von

⁹⁵ Die Schreibweise des Bildtitels variiert in der Literatur: Neben der in der Arbeit verwendeten Schreibweise wird der Titel teils auch nur mit einem Schrägstrich zwischen den Wörtern ‚Green‘ und ‚White‘ angeführt. Grundsätzlich ist die Schreibweise von Kellys Bildtitel ohne Schrägstrich. Eine Ausnahme findet sich aber in der Anthologie zur Minimal Art hrsg. von Gregory Battcock, vgl.: BATTCOCK, GREGORY (Hrsg.): *Minimal Art. A Critical Anthology*, (1968), Berkeley: University of California Press, 1995, S. 44.

Marcel Duchamp [Abb. 41] aus den Jahren 1913/14 und um das Gemälde *Green White No. 381* von Ellsworth Kelly [Abb. 42] aus dem Jahr 1967.

In einem Fragebogen vom Museum of Modern Art von 1953 – im Jahr als das Kunstwerk *3 Stoppages étalon* Teil der Sammlung des Museums wird – erläutert Duchamp das Zustandekommen des Titelteils, den Taaffe wiederum für seinen Bildtitel übernimmt. Das Wort ‚Stoppage‘ – das im Englischen für den ‚Akt des Stoppens‘ bzw. ‚Sperren‘ steht – sei von einem Namen eines Pariser Ladens, der zur Reparatur von Textilien spezialisiert war, inspiriert.⁹⁶ Im Französischen bedeutet ‚Stoppage‘ in der deutschen Übersetzung ‚Kunststopfen‘,⁹⁷ in der englischen Übersetzung ‚invisible mending‘. Wie sich im folgenden Kapitel zu *3 Stoppages étalon* von Duchamp noch zeigen wird, bezieht sich dieser Teil des Titels hinsichtlich Duchamps Werk sowohl auf die genähte Technik als auch auf den quasi unsichtbaren Austausch der zeichnerischen Linie durch einen Faden. Das von Taaffe nicht verwendete Titelfragment ‚étalon‘ benennt im Französischen ein physikalisches oder chemisches Standardmaß, so wie der Urmeter in Sèvres als ‚le mètre étalon‘ bezeichnet wird. Duchamp erzeugt so in dem nicht adäquat übersetzbaren Titel eine Verbindung zwischen dem abrupten Anhalten, dem unsichtbaren Ausbessern und dem Normen schaffenden Naturwissenschaftler.⁹⁸

Die Titelfragmente ‚Green/White‘ sind aus Ellsworth Kellys Werk *Green White No. 381* entlehnt. Anders als bei Taaffe benennen sie dort allein den farblichen Sachverhalt des Gemäldes, welches sich aus einem weißen und einem grünen Paneel zusammensetzt, und stellen keinen außerbildlichen Bezug her.

Insgesamt betrachtet ist der Titel *Green/White/Stoppages* in Bezug auf Taaffes Bild weniger deskriptiv als viel mehr strukturanalytisch. Besonders bemerkenswert ist der Einsatz des Schrägstreichs, der seinen Platz sowohl im naturwissenschaftlichen als auch sprachwissenschaftlichen Bereich hat. Sind dies doch die zwei Wissenschaftsbereiche, deren revolutionäre Erkenntnisse von den Künstlern zu

⁹⁶ Vgl.: NAUMANN, FRANCIS M.: *The Mary and William Sisler Collection*, Ausstellungskatalog, New York: The Museum of Modern Art, 1984, S. 170.

⁹⁷ Vgl.: GERSTNER, KARL: *Marcel Duchamp: „Tu m‘“*. Rätsel über Rätsel, Ostfildern Ruit: Hatje Cantz Verlag, 2003, S. 15.

⁹⁸ Vgl.: MOLDERINGS, HERBERT: *Kunst als Experiment. Marcel Duchamps „3 Kunststopf-Normalmaße“*, München, Berlin: Deutscher Kunstverlag, 2006, S. 80-82.

Beginn des 20. Jahrhunderts breit rezeptiert und faszinierend reflektiert werden und so maßgeblich zum erweiterten Kunstbegriff beigetragen haben.

In den nun folgenden beiden Kapiteln sollen die beiden von Taaffe erwählten und miteinander vereinten Kunstwerke mit Blick auf *Green/White/Stoppages* vorgestellt werden. Die Reihenfolge erfolgt chronologisch.

3. 3 *Stoppages étalon*, 1913/14 und *Tu m'*, 1918 von Marcel Duchamp mit Blick auf *Green/White/Stoppages*, 1984

Das Werk *3 Stoppages étalon*⁹⁹ von Marcel Duchamp [Abb. 41] aus den Jahren 1913/14 setzt sich in seiner heutigen Form aus neun Teilen zusammen. Ihm gehören zunächst drei auf Glasplatten befestigte Leinwände an. Alle drei Glasplattenträger haben dasselbe längliche Format von 13,3 x 125,4 cm.¹⁰⁰ Die darauf fixierten Leinwände sind Preußischblau koloriert und haben je einen Faden sowie ein Lederetikett mit der Inschrift „3 STOPPAGES ETALON, 1913-14“ in Goldprägedruck auf ihrer Oberfläche appliziert. Dazu gehören die drei Holzsablonen – die in *Green/White/Stoppages* aufgegriffen werden – mit unterschiedlicher Länge und Form,¹⁰¹ zwei konventionelle Metermesslatten aus Holz sowie eine Holzkiste [Abb. 43],¹⁰² in der sowohl die auf Glasplatten geklebten Leinwände als auch die Schablonen Platz haben. *3 Stoppages étalon* entsteht im Zusammenhang mit Duchamps Beschäftigung an seinem Hauptwerk *La Mariée mise à nu par ses Célibataires, même*¹⁰³ von 1915-23 [Abb. 44]. Heute befindet sich *3 Stoppages étalon* im Museum of Modern Art in New York. Es gelang bereits 1953

⁹⁹ Die Arbeit orientiert sich im weiteren Verlauf für die Zusammenstellung und Größenangaben von *3 Stoppages étalon* am Catalogue Raisonné von Arturo Schwarz, vgl.: SCHWARZ, ARTURO: *The Complete Works of Marcel Duchamp. Third Revised and Expanded Edition*, Volume Two, New York: Delano Greenidge Editions, 1997, S. 594-596.

¹⁰⁰ Die Leinwände ohne die Glasplatte messen 18,3 x 120 cm.

¹⁰¹ Im Einzelnen betragen die Maße 6,1 x 119,4 cm; 6,2 x 109,1 cm und 6,3 x 109,8 cm.

¹⁰² 129,2 x 28 x 23 cm

¹⁰³ In der deutschen Übersetzung *Die Braut von ihren Junggesellen nackt entblößt, sogar oder kurz mit Großen Glas* tituliert. Ölfarbe, Lack, Bleifolie, Bleidraht, Mennige, Spiegelfolie und Staub auf Glas, 277 x 175,8 cm, Philadelphia Museum of Art, Philadelphia, Stiftung Katherine S. Dreier

aus dem Nachlass von Katherine S. Dreiers in dessen Sammlung und dürfte demzufolge Taaffe 1984 im Original bekannt gewesen sein.¹⁰⁴

Ein zentrales Werk ist *3 Stoppages étalon* im Vorfeld schon einmal in zweifacher Hinsicht. Zum einen hält Duchamp *3 Stoppages étalon* im Rückblick für die „mainspring“¹⁰⁵ seines darauffolgenden Werks, ja, er sollte es sogar einmal als sein Lieblings-Readymade bezeichnen.¹⁰⁶ Zum anderen gilt es in der kunsthistorischen Sekundärliteratur oftmals als ein erstes Werk der westlichen Kunst des 20. Jahrhunderts, in dem die Ästhetik des Zufalls methodisch als Grundprinzip angewendet worden sei.¹⁰⁷

Duchamp gibt nämlich in der Beschreibung seines ‚Modus Operandi‘ an, drei ein Meter lange Fäden jeweils einmal von ein Meter Höhe auf eine Fläche fallen gelassen zu haben. Diese drei unterschiedlichen, angeblich vom Zufall bedingten Fadenpositionen seien von Duchamp auf der Fläche fixiert worden. Erst 1918 während seiner Arbeit an *Tu m'* [Abb. 45] dienen die unterschiedlichen Fadenpositionen schließlich als Profile für drei individuelle Holzsablonen, die sich bei Taaffe vervielfacht über Kellys *Green White No. 381* von 1967 [Abb. 42] verteilen, als sozusagen angeblich vom Zufall bedingte Metermessstäbe der anderen Art.¹⁰⁸ Aber nicht nur die Holzsablonen sind dem Werk später hinzugefügt

¹⁰⁴ In der Funktion des Nachlassverwalters trägt Duchamp persönlich dafür Sorge, dass das Werk in die Sammlung des MoMA gelingt, vgl.: MOLDERINGS 2006, S. 71.

¹⁰⁵ DUCHAMP, MARCEL [Interview geführt von Kathrine Kuh], (1961), in: STAUFFER, SERGE: *Marcel Duchamp. Interviews und Statements*, Edition Cantz: Ostfildern-Ruit, 1992, S. 117, zitiert nach: NAUMANN 1984, S. 168

¹⁰⁶ Vgl.: DUCHAMP, MARCEL [Interview geführt von Francis Roberts], (1963), in: STAUFFER, SERGE: *Marcel Duchamp. Interviews und Statements*, Edition Cantz: Ostfildern-Ruit, 1992, S. 156.

¹⁰⁷ Andere Künstler, die den Zufall als gestalterisches Grundprinzip erhoben haben, waren unter anderem Hans Arp ab 1915 und Francis Picabia ab 1920, vgl.: KRAUSS, ROSALIND: „1918. Duchamp Paints *Tu m'*, His Last Ever Painting“, in: FOSTER, HAL; KRAUSS, ROSALIND; BOIS, YVE-ALAIN; BUCHLOH, BENJAMIN H.D.: *Art Since 1900. Modernism, Antimodernism, Postmodernism*, London: Thames & Hudson, 2004, S. 15 und vgl.: MOLDERINGS 2006, S. 7. Diese historische Einordnung ist natürlich insofern problematisch, dass der ‚schöpferische‘ Zufall schon immer in der Geschichte der Kunst partizipiert haben wird, vgl.: HOLECZEK, BERNHARD: „Zufall als Glücksfall. Die Anfänge eines künstlerischen Prinzips der Avantgarde“, in: HOLECZEK, BERNHARD; VON MENGDEN, LIDA (Hrsg.): *Zufall als Prinzip. Spielwelt, Methode und System in der Kunst des 20. Jahrhunderts*, Ausstellungskatalog, Wilhelm-Hack-Museum, Ludwigshafen, Heidelberg: Edition Braus, 1992, S. 16.

¹⁰⁸ Marcel Duchamp schreibt am 20. Mai 1935 in einem Brief an Katherine S. Dreier, in dessen Sammlung das Werk *3 Stoppages étalon* von 1918-53 befindet: „The stoppages étalon are 3 canvases blue black on which only a very fine line is made by a thread glued down with varnish. At the bottom of each of the three canvases are written these words: *3 stoppages étalon 1913-14*. When I made the panel *Tu m'*, I made from the stoppages étalon 3 wooden rulers which have the same profile as the

worden: 1936 entschließt sich Duchamp den Status von *3 Stoppages étalon* als Gemälde zu verändern, indem er die Leinwände des Keilrahmens entledigt, diese auf Glasplatten klebt und ihnen eine Holzkiste als Präsentationsort zuteilt. Die zwei konventionellen Metermessstäbe aus Holz werden schließlich 1953 von Duchamp als letzte Ergänzung innerhalb der exakt 40-jährigen Werkgenese hinzugefügt. Diese gewöhnlichen Metermessstäbe sollen zur Verdeutlichung des künstlerischen Verfahrens beitragen. Der eine Metermessstab soll horizontal und der andere vertikal an der Wand präsentiert werden [Abb. 46], sodass eine Art Umschreibung der Rahmenbedingungen seines künstlerischen Experiments – nämlich die quadratische Fläche eines Kubus, in der sich das Fallen der Fäden ereignet hat – erreicht wird.¹⁰⁹ Duchamps Beschreibung seines anfänglichen, künstlerischen Vorgehens lässt bei manchen Rezipienten des Werks Zweifel aufkommen. Zu ähnlich, zu geschmeidig und zu sanft sei der Kurvenverlauf der Fäden. Es gäbe keine Schleifen oder ähnliche, zu erwartende Unregelmäßigkeiten. Hinzu käme, dass sich bei der Analyse der Rückseite des Originals durch das transparente, teils grünlich getönte Glas offenbare, dass die Fäden jeweils an beiden Enden durch die Leinwände mit einer Nadel gezogen sind. Dies beinhaltet, dass die Fäden länger als ein Meter sind, da sie sich zwischen 4,2 und 9 cm an der Rückseite der Leinwände fortsetzen.¹¹⁰ Folgt man dem Gedanken von Herbert Molderings und lokalisiert *3 Stoppages étalon* innerhalb seiner anfänglichen Konzeption als Gemälde, wird auch ohne eine tiefer gehende Kontextualisierung schon deutlich, dass es sich weniger um ein exaktes Versuchsprotokoll als um eine Repräsentation eines künstlerischen Experiments handelt. Aus einer bildnerischen Berücksichtigung heraus – so Molderings Vorschlag – wurden möglicherweise erstens von Duchamp mehr als die drei Versuche unternommen und zweitens vielleicht ein schwerfälliger Faden des Versuchs gegen einen dünneren ausgetauscht.¹¹¹

threads on the canvas”, zitiert nach: BONK, ECKE: *Marcel Duchamp. The Box in a Valise*, New York: Rizzoli, 1989, S. 218.

¹⁰⁹ Vgl.: MOLDERINGS 2006, S. 67-71.

¹¹⁰ Vgl.: SHEARER, RHONDA ROLAND; GOULD, STEPHEN JAY: “Hidden in Plain Sight: Duchamp’s 3 Standard Stoppages, More Truly a “Stoppage” (An Invisible Mending) Than We Ever Realized”, in: toutfait.com, *The Marcel Duchamp Studies Online Journal I*, 1999, Nr. 1, Quelle: http://www.toutfait.com/issues/issue_1/News/stoppages.html, Zugriff am: 4.3.2009 und vgl.: MOLDERINGS 2006, S. 15.

¹¹¹ Vgl.: MOLDERINGS 2006, S. 76.

Das Werk *3 Stoppages étalon* von Duchamp war 1984 – im Entstehungsjahr von Taaffes *Green/White/Stoppages* – Teil der Ausstellung „The Mary and William Sisler Collection“¹¹² im Museum of Modern Art in New York. Im Katalog zur Ausstellung von 1984 ist erstmalig Duchamps Antwort zur Frage der Bedeutung des Werks veröffentlicht:

"Part of a reaction against 'retinal painting' (peinture rétinienne). [...] A joke about the meter – a humorous application of Riemann's post-Euclidean geometry which was devoid of straight lines. Not first-hand but part! Cf. Max Stirner – *Le Moi et sa propriété*."¹¹³

Duchamps Antwort ist Teil des Fragebogens von 1953, als das Museum sein Werk mit in die Sammlung aufnimmt.¹¹⁴ In Duchamps Angabe kommen höchst komprimiert drei entscheidende Aspekte zum Ausdruck. Erstens Duchamps Absage an die Vorstellung der klassischen Ästhetik – die „peinture rétinienne“ – die Harmonie, Maßstab und Proportion als zentrale Aspekte der Kunst herausarbeitet. Zweitens, dass er sich mit *3 Stoppages étalon* auf die Geometrie Bernhard Riemanns beziehe, wo Riemann entgegen der dreidimensionalen Konzeption der euklidischen Geometrie innerhalb seiner auf n-dimensionalen Flächen basierenden Berechnung u. a. feststellt, dass der kürzeste Weg von einem Punkt zu einem anderen Punkt nicht mehr nach dem bekannten Postulat Euklids zwingend eine Gerade sein müsse.¹¹⁵ Und schließlich drittens bringt Duchamp zum Ausdruck, indem er sich auf Max Stirners anarchistische Publikation „Der Einzige und sein Eigentum“¹¹⁶ von 1844

¹¹² NAUMANN 1984

¹¹³ DUCHAMP, MARCEL, (1953) in: Artists' files, Department of Painting and Sculpture, The Museum of Modern Art, New York, erstmalig veröffentlicht bei: NAUMANN 1984, S.168-170; da die Aussagen von Naumann mit seinem Fließtext verbunden sind, wird hier zitiert nach: HENDERSON, LINDA DALRYMPLE: *Duchamp in Context: Science and Technology in the Large Glass and Related Works*, Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1998, S. 61.

¹¹⁴ Vgl.: NAUMANN 1984, S. 168.

¹¹⁵ Vgl.: POINCARÉ, HENRI: *Wissenschaft und Hypothese*, (1902), Berlin: Xenomos Verlag, 2003, S. 36-37. Dieser Aspekt einschließlich seiner weitreichenden Implikationen wird auch besonders in einem Briefentwurf von Duchamp an seinen Stiefsohn deutlich: „Es ging [...] um die Tatsache, dass der Meter, indem er sich beim Fallen aus einem Meter Höhe deformiert, die dritte Dimension >absorbiert< und die gerade Linie eine gekrümmte Linie wird, ohne jedoch ihren Adelstitel: der Meter zu verlieren (...). Indirekt entwertet diese Aktion >auf irrationale Weise< das Konzept der kürzesten Verbindung zwischen zwei Punkten (die klassische Definition) der Geraden“, DUCHAMP, MARCEL: „Brouillon inédit d'une lettre à Paul Matisse au sujet des 3 stoppages étalon“, (1963), erstmalig veröffentlicht in: *Étant donné Marcel Duchamp*, Nr. 4, 2003, S. 159, hier zitiert nach: MOLDERINGS 2006, S. 48-49.

¹¹⁶ STIRNER, MAX: *Der Einzige und sein Eigentum*, (1844), Ditzingen: Reclam, 1986

verweist, dass er den Blick für das Individuelle im Gegensatz zum Kollektiven verschärfen wolle.¹¹⁷

3 Stoppages étalon entsteht zu einer Zeit, in der sich die Malerei vom inhaltlich-darstellerischen Gegenstandsgehalt immer mehr abwendet, um so den revolutionären Erkenntnissen in der Wissenschaft, der Erfindung der Fotografie und den veränderten, industriellen Produktionsbedingungen Rechnung zu tragen. Duchamps ab 1912 – also nur kurz vor der Entstehung von *3 Stoppages étalon* – daraus gezogenen Konsequenzen, die ihm unter anderem den Ruf als Anti-Maler oder Anti-Künstler einbringen, sind äußerst radikal:

„From Munich on [...] I had the idea of the *Large Glass*. I was finished with Cubism and with movement – at least movement mixed up with oil paint. [...] After ten years of painting I was bored with it – [...] all that work that work of the hand. In French there is an old expression, *la patte*, meaning the artist's touch, his personal style, his 'paw.' I wanted to get away from *la patte* and from all that retinal painting. [...] Forget about anecdote, forget about emotion in the subject – that was the idea. Just concentrate on what comes in at the eye. The only man in the past whom I really respected was Seurat who made his big paintings like a carpenter, like an artisan. He didn't let his hand interfere with his mind. Anyway, from 1912 on I decided to stop being a painter in the professional sense.“¹¹⁸

Mittels des Zufalls macht sich Duchamp eine Formerzeugung, die in Opposition zur selbstreferenziellen Malerei steht, um so seine Kunst betonend in den Dienst des visuellen Denkens stellen zu können, zunutze.

Das unvergleichlich Herausragende und für unseren Kontext Interessante an *3 Stoppages étalon* ist, so meine These, dass es Duchamp hier gelingt, ineinander verschränkt alle drei wesentlichen Rahmenbedingungen des Entstehungsgrundes, aus dem die Kunst der Moderne hervorgeht – die Erfindung der Fotografie, die revolutionären Erkenntnisse in den Wissenschaften und die zunehmende Industrialisierung – höchst umfassend zu verarbeiten.

Die Erfindung der Fotografie reflektiert sich, indem durch *3 Stoppages étalon* – ob vom Zufall generiert oder von Duchamp konstruiert – nach Rosalind Krauss‘ Aufsatz

¹¹⁷ Vgl.: HENDERSON 1998, S. 61-63.

¹¹⁸ DUCHAMP, MARCEL, zitiert nach: TOMKINS, CALVIN: *The Bride and the Bachelors. The Heretical Courtship in Modern Art*, London: Weidenfeld and Nicolson, 1965, S. 24-25.

„Notes on Index“¹¹⁹ von 1977 ein Zeichen zumindest thematisiert wird, das nicht wie das Symbol auf Konvention oder wie das Icon auf Ähnlichkeit beruht, sondern ein Zeichen, das aus einem kausalen Zusammenhang entspringt, dem Index oder wie Roland Barthes es für die Fotografie herausarbeitet, „einer Botschaft ohne Code.“¹²⁰ Das steht im Kontrast zum sprachlichen Zeichen, wo sich Signifikat von Kontext zu Kontext verändern kann und sein Signifikant konstant bleibt. Beim Meter sind sogar Signifikant und Signifikat von Kontext zu Kontext konstant. Diese doppelte Stabilität wird von Duchamp erheblich erschüttert.¹²¹ Tatsächlich wird mit *3 Stoppages étalon* konkret der Schnapschusseffekt, die fotografische Momentaufnahme assoziiert, indem sich die drei Bilder als zufällige, aus einer unendlichen Zahl an Möglichkeiten abrupt gestoppter Deformationen präsentieren.¹²² *3 Stoppages étalon* haben wie die Fotografie einen dokumentarischen Status des ‚Dagewesenseins‘ inne.¹²³ In Duchamps vermeintlicher Zuwendung zu einer der präzisen und experimentellen Ausdrucksformen der Wissenschaften hingegen reflektiert sich in erster Linie der bahnbrechende Kontext, als die wissenschaftlichen Axiome als konventionell und relativ bloßgelegt werden. Konsultiert man die philosophischen Schriften des französischen Mathematikers Henri Poincaré, finden sich – wie bereits vielfach nachgewiesen worden ist – zahlreiche strukturelle Analogien, die zur sinnstiftenden Kontextualisierung von *3 Stoppages étalon* beitragen.¹²⁴

¹¹⁹ KRAUSS, ROSALIND E.: „Notes on the Index: Part I“, (1977), in: KRAUSS, ROSALIND E.: *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*, Cambridge, Massachusetts; London, England: The MIT Press, 1997, S. 196-209

¹²⁰ BARTHES, ROLAND: „Die Fotografie als Botschaft“, (1961), in: BARTHES ROLAND: *Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn*, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1990, S.13

¹²¹ Vgl.: KRAUSS 2004, S. 156.

¹²² Vgl.: MOLDERINGS 2006, S. 80.

¹²³ Zur neuen Kategorie der Raum-Zeitlichkeit der Fotografie vgl.: BARTHES, ROLAND: „Rhetorik des Bildes“, (1964), in: BARTHES ROLAND: *Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn*, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1990, S. 39-40.

¹²⁴ Durch den direkten Bezug innerhalb Duchamps Notizen zu Poincaré sowie teils verblüffenden Analogien in seinen Aussagen zu Poincarés Ausführungen ist bereits vielfach Duchamps Kenntnis dieser Schriften in der Sekundärliteratur belegt und sein Werk in aller Länge kontextualisiert worden. Vor 1984 ist es vor allem Henderson, die in *3 Stoppages étalon* als “the purest expression of non-Euclidean geometry in early twentieth-century art“, deutet: HENDERSON, LINDA DALRYMPLE: *The Fourth Dimension and Non-Euclidean Geometry in Modern Art*, Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1983, S. 131. Die in seiner Argumentation jedoch herausragende und ausschließlich auf *3 Stoppages étalon* fokussierte Studie einschließlich seiner zahlreichen, bibliografischen Angaben findet sich bei Molderings, vgl. insbesondere: MOLDERINGS 2006, S. 23-25; S. 48-54; S. 60; S. 87-97; S. 100; S. 102-119; 123-126; S. 129; S. 134 und seine Anmerkung 36 zur Literatur, die Poincarés Bedeutung für Duchamp behandelt, S. 154.

Zum Themenbereich Raum in „Wissenschaft und Hypothese“¹²⁵, in dem Poincaré u. a. neue, geometrische Raumtheorien diskutiert sowie die durch Riemanns Geometrie ins Wanken geratene bislang allgemeingültige Festsetzung Euklids, dass die gerade Linie der kürzeste Weg von einem Punkt zu einem anderen Punkt sei, behandelt, heißt es zur Natur der Axiome:¹²⁶

„Wir wollen [...] die Vorstellung von Lebewesen ohne Dicke (resp. Höhe) [Flachwesen; MA] wieder aufnehmen [...], wir können wohl kaum annehmen, dass sich diese Wesen, wenn sie einen Verstand gleich dem unsrigen hätten, die Euklidische Geometrie aneignen würden, welche allen ihren Erfahrungen widerspräche. [...] Aber es besteht eine Schwierigkeit, welche unüberwindlich ist. Wenn die Geometrie eine Experimentalwissenschaft wäre, so würde sie aufhören, eine exakte Wissenschaft zu sein, sie würde also einer beständigen Revision zu unterwerfen sein. [...] *Die geometrischen Axiome sind also weder synthetische Urteile a priori noch experimentelle Tatsachen.* Es sind auf Übereinkommen beruhende Fest- [...]setzungen; unter allen möglichen Festsetzungen wird unsere Wahl von experimentellen Tatsachen geleitet; aber sie bleibt frei und ist nur durch die Notwendigkeit begrenzt, jeden Widerspruch zu vermeiden. [...] Die geometrischen Axiome [...] sind nur verkleidete Definitionen. Was soll man dann aber von der folgenden Frage denken: Ist die Euklidische Geometrie richtig? Die Frage hat keinen Sinn. Ebenso könnte man fragen, ob das metrische System richtig ist und die älteren Maß-Systeme falsch sind [...]. Eine Geometrie kann nicht richtiger sein wie eine andere; sie kann nur bequemer sein.“¹²⁷

Poincarés Ausführungen zur Natur der Axiome verdeutlichen Duchamps Operation im Absurden, der die Geometrie mit der Erfahrungswissenschaft bzw. dem physikalischen Experiment verbindet. Für die Malerei bedeutet die Bloßlegung der geometrischen Axiome in ihrer Konventionalität wiederum im Umkehrschluss, dass auch das zentralperspektivische Abbildverfahren, das auf Grundlage der euklidischen Geometrie basiert, ins Wanken geraten ist. Mit Blick auf *3 Stoppages étalon* äußert sich dieser Zusammenhang bei der künstlerischen Umsetzung durch die Integration von Bestandteilen – Glas und Faden – der althergebrachten, technischen Hilfsmittel zur Wiedergabe der Zentralperspektive.¹²⁸ Der Perspektivapparat [Abb. 47], der in Albrecht Dürers Schrift „Unterweisung der Messung mit dem Zirkel und Richtscheit“¹²⁹ von 1525 gezeigt wird, entstammt einer Zeit, als die Kunst und

¹²⁵ POINCARÉ 1902

¹²⁶ Vgl.: Ebd., S. 35-76.

¹²⁷ Ebd., S. 46-47

¹²⁸ Vgl. ausführlich hierzu: MOLDERINGS 2006, S. 25-40.

¹²⁹ DÜRER, ALBRECHT: *Unterweisung der Messung mit dem Zirkel und Richtscheit*, (1525), [Faksimile-Neudruck der Ausgabe Nürnberg 1525], Nördlingen: Verlag Dr. Alfons Uhl, 2000

Mathematik eng miteinander kooperieren. Dürers Perspektivapparat ist selbst schon ein herausragendes Beispiel, worin die mathematischen Instrumente – Lineal und Zirkel – für handwerkliche Zwecke in Faden und Öffnung umfunktioniert werden, um, wie es Alfred Sohn-Rethel für Dürer formuliert hat, „die Einheit von Hand und Kopf zu bewahren, sie gleichsam neu zu verlöten und nicht auseinanderbrechen zu lassen.“¹³⁰

Nicht zum Zwecke der wissenschaftlichen Forschung, sondern für die künstlerische, (wissenschafts-)kritische Anwendung in der Welt der Imagination sind – so muss resümiert werden – die *3 Stoppages étalon* von Relevanz.¹³¹

Die industriellen Produktionsbedingungen werden von Duchamp ohne Umschweife durch die applizierten Lederetiketten mit Goldprägedruck, die ehemals zur Anpreisung einer industriell gefertigten Ware genutzt wurden, angesprochen.¹³² Darüber hinaus berührt auch die Thematisierung des Standardmaßes diesen Zusammenhang, denn erst im Zuge der Industrialisierung setzen sich diese zunehmend durch.¹³³ Hierdurch wird, indem Duchamp in *3 Stoppages étalon* mithilfe des Zufalls der Unpersönlichkeit des Standardmeters einer Individualisierung unterwirft, seine außerordentliche, gesellschaftskritische Haltung deutlich.¹³⁴ Es sind Duchamps persönliche und jeweils einzigartige Zufälle,¹³⁵ es sind seine persönlichen und jeweils einzigartigen Lineale bestimmt nur zu seiner persönlichen Anwendung.¹³⁶ Um dies zu unterstreichen, fügt Duchamp jeweils auf den Rückseiten der Leinwände den Zusatz „3 Stoppages étalon; appartenant à Marcel Duchamp“ hinzu und stellt sein Werk in den Kontext von Stirners radikal individualistischer Schrift „Der Einzige und sein Eigentum.“¹³⁷

Mithilfe des Zufalls – so lässt sich zusammenfassen – etabliert Duchamp einen konzeptionellen Kunstbegriff in Opposition zur „retinalen Malerei“, das heißt zu

¹³⁰ SOHN-RETHEL 1976, S. 64

¹³¹ Vgl.: MOLDERINGS 2006, S. 96-97.

¹³² Vgl.: BERNSTEIN, ROBERTA: *Jasper Johns' Paintings and Sculptures 1954-1974. The Changing Focus of the Eye*, (1975), Ann Arbor, Michigan: UMI Research Press, 1985, S. 63.

¹³³ Zur Normung der Maße vgl.: OMM, PETER: *Messkunst ordnet die Welt. Eine Geschichte des Messens und der Meßgeräte*, Buchschlag bei Frankfurt am Main: Impuls-Verlag, 1958, S. 54-56.

¹³⁴ Vgl.: MOLDERINGS 2006, S. 112.

¹³⁵ „Your chance is not the same as my chance“, unterstreicht Duchamp im Gespräch mit Tomkins, DUCHAMP MARCEL, zitiert nach: TOMKINS, CALVIN: *The Bride and the Bachelors. The Heretical Courtship in Modern Art*, London: Weidenfeld and Nicolson, 1965, S. 33

¹³⁶ Vgl.: NAUMANN 1984, S. 170.

¹³⁷ STIRNER 1844

einer in erster Linie ästhetisch definierten Kunstvorstellung, um den neuen, vielfältigen Bedingungen seiner Zeit adäquat Rechnung zu tragen.

Tritt man nun *Green/White/Stoppages* gegenüber, könnte sich anfänglich beim Betrachter ein Schock einstellen, denn hier werden die aus dem künstlerischen Experiment entstandenen Werkzeuge – die ganz persönlichen, einzigartigen und Duchamp gehörenden Holzsablonen – multipliziert als Sperren bzw. Vermessungsinstrumente in der Funktion der Ornamentalisierung eines ‚retinalen Gemäldes‘ angeeignet. Im direkten Vergleich von Duchamps Holzsablonen mit Taaffes Linolschnitten wird eine präzise Aufnahme in Form und Größe in strikt eingehaltener Seitenverkehrung offenbar. Diese Seitenverkehrung signalisiert eine interessante Umkehrung auf einer weiteren, über diesen formalen Aspekt hinausgehenden Ebene. Während bei *3 Stoppages étalon* eine doppelte Instabilität im traditionellen Längenmessstab von einem Meter erzeugt wird, stellt sich durch exakte und multiple, gedruckte Aufnahme der ‚Stoppages‘ in ihrer Funktion der ornamentalen Strukturierung eines abstrakten Gemäldes eine neue, doppelte Stabilität ein.

Duchamps persönlicher ‚Werkzeugdreiblatt‘ ist nach dem Modell der individuellen ‚Fälle‘ der Fäden eigens für die Assemblage *Tu m* von 1918,¹³⁸ hergestellt worden. Die noch heute an ihnen befindenden Farbreste verraten, dass sie dort auch tatsächlich zum direkten Einsatz gekommen sind.¹³⁹

Das wirft die Frage auf, wie sich Duchamps Wiederaufnahme von *3 Stoppages étalon* im Vergleich zu Taaffes Aneignung verhält.

Zunächst sind in *Tu m* die Holzsablonen im linken, unteren Bildteil horizontal, maßstabgetreu und ohne Verkürzung parallel-perspektivisch hintereinander gestaffelt zu sehen. Im rechten Bilddrittel sind hingegen – ausgehend von einem weißen, leicht farblich nuancierten, verkürzt dargestellten Quadrat – mit den Schablonen horizontale Linien farblich in Schwarz, Rot oder Gelb gezogen. Hierbei hat jedes Lineal seine ihm eigene Farbe zugeteilt bekommen. Teilweise sind die Schablonen zum Ziehen der Linien um 180 Grad gedreht worden. Würde man die weiße Form auch ans andere Ende der Linien verschieben, entstünde ein parallel-perspektivischer

¹³⁸ Öl und Grafit auf Leinwand, Flaschenbürste, drei Sicherheitsnadeln, eine Sechskantschraube, 70 x 313 cm, Yale University Art Gallery, Sammlung Société Anonyme, New Haven

¹³⁹ Vgl.: MOLDERINGS 2006, S. 97-98.

Kubus. An die Linien schließen sich farbig unterteilte Bänder, die eine rätselhafte, perspektivische Komplexität andeuten. Sie verlaufen räumlich mit dem gleichen Fluchtpunkt wie das weiße Quadrat in die Tiefe. In der Art und Weise wie sie an den Linien in Erscheinung treten und diese teils überschneiden, werden verschiedene Ebenen suggeriert. Die um die Bänder mit einem Zirkel gezogenen Kreise unterstreichen ihre perspektivische Komplexität.¹⁴⁰ Weitere Bildelemente reflektieren verschiedene, perspektivische Darstellungsmöglichkeiten. Da ist z. B. der gelbe, gemalte Rhombus, in dessen Zentrum eine Sechskantschraube montiert ist und zu signalisieren scheint, dass zwischen Rhombus und Leinwand kein Platz sei. Jedoch erstreckt sich malerisch in der Zentralperspektive bis in die obere Bildecke eine scheinbar ins Unendliche gehende Reihe an Rhomben.¹⁴¹ Das Nebeneinander verschiedener, perspektivischer Darstellungsweisen wird ergänzt durch eine Thematisierung des indexikalischen Zeichens. Das Umkreisen dieses Themas ist prominent in der Hand vertreten, die auf das perspektivisch komplexe Gefüge zeigt, und in den drei gemalten Schlagschatten,¹⁴² die isoliert schwebend ohne Objekte mit unterschiedlichen Verzerrungen und Vergrößerungen vertreten sind.¹⁴³

Die Thematisierung des Index erreicht im Vergleich zu *3 Stoppages étalon* in *Tu m'* eine neue Radikalität durch den Schlagschatten der im Bild integrierten Flaschenbürste, der sich je nach Lichteinfall buchstäblich ins Bild einschreibt.

Der Titel, der sich aus zwei Personalpronomen Du, mich – den von Roman Jacobson sogenannten Shiftern, die ihren Referenten im Verlauf einer Rede wechseln können – zusammensetzt, zeichnet eine ähnliche Instabilität aus, wie die Thematisierung des Indexikalischen das im raumzeitlichen Bezug zu seinen Referenten steht¹⁴⁴ oder das Nebeneinander verschiedener perspektivischer Darstellungsweisen. Das bei Taaffe zu beobachtende Paradox stellt sich bei Duchamps Assemblage nicht ein, da der direkte Einsatz der ‚Stoppages‘ sich unterstützend in einem ihnen entsprechenden, den Betrachter verunsichernden Bildkontext – nämlich u. a. die Relativität

¹⁴⁰ Vgl.: GERSTNER 2003, S. 15-20.

¹⁴¹ Vgl.: Ebd., S. 9-10.

¹⁴² „I had found a sort of projector which made shadows rather well enough, and I projected each shadow, which I traced by hand on the canvas“, DUCHAMP, MARCEL, in: CABANNE, PIERRE: *Dialogues with Marcel Duchamp*, (1966), New York: Viking, 1971, S. 60

¹⁴³ Vgl.: KRAUSS 2004, S. 157.

¹⁴⁴ Vgl.: Ebd., S. 158.

geometrischer Raumvorstellung reflektierend – einfügen. Duchamps malerische Aufnahme und zeichnerische Verwendung seiner Messstäbe steht im Kontrast zu Taaffes gedruckter Objektivierung der Messstäbe.

Zusammengefasst werden in *Green/White/Stoppages* die aus einem physikalischen Zusammenhang resultierenden Holzschablonen ohne Transformation (Codierung) eins zu eins übertragen und dabei gleichzeitig in ihr Gegenteil verkehrt. Ihre bei Duchamp ursprüngliche, kritische, Grenzen aufweisende Funktion wird jedoch von Taaffe beibehalten und in Kellys Gemälde *Green White No. 381* von 1967 überführt.

4. *Green White No. 381, 1967* von Ellsworth Kelly mit Blick auf *Green/White/Stoppages*, 1984

Ausgangspunkt und ‚Vermessungsobjekt‘ der Holzschablonen ist bei Philip Taaffes *Green/White/Stoppages* das 1967 entstandene Gemälde *Green White No. 381*¹⁴⁵ von Ellsworth Kelly [Abb. 42]. Es befindet sich seit 1968 in der Sammlung des Stedelijk Van Abbemuseums in Eindhoven. Es hat mit 216 x 216 cm exakt das gleiche, quadratische Gesamtmaß wie *Green/White/Stoppages* und besteht – so muss bei einem Werk von Kelly betont werden – aus zwei miteinander montierten Paneelen. Die Unterteilung der Paneele folgt der streng ungegenständlichen, geometrischen Gesamtstrukturierung, die exakt von Taaffe aufgenommen und in einem einzelnen Paneel vereint ist. So ergeben sich bei *Green White No. 381* ein orthogonal geformtes und ein gewöhnliches, quadratisches Paneel. Das orthogonale Paneel, welches die linke Seite und die untere Seite des quadratischen Paneeles umschließt, ist anders als bei *Green/White/Stoppages* in einem strahlenden, klassischen, satten Grün gestaltet. Das quadratische Paneel, das demnach von einem nach oben und nach rechts ins Unendliche gehenden, grünen Winkel zweiseitig eingerahmt ist, erstrahlt im Gegensatz zu *Green/White/Stoppages* diesmal in einem reinen, neutralen, Farbkontraste unterdrückenden Weiß. Der Farbauftrag ist schlicht opak. Er weist

¹⁴⁵ Im Verlauf der Arbeit werde ich konsequent darauf beharren, das Werk weiterhin mit der Titulierung einschließlich der Inventarnummer zu benennen. Auch wenn dies im Lesefluss als störend empfunden wird – unter normalen Umständen würde eine einmalige Nennung genügen – dient es doch dazu, das Bild von Taaffes Titulierung deutlicher abzugrenzen und Verwechslungen zu vermeiden.

keinerlei Gestik, materielle oder atmosphärische Strukturierung auf. Auch die Farbe steht nicht in der Funktion einer Modulation. Sie verläuft exakt innerhalb der physischen Bildbegrenzungen der Leinwände. Diese Entbehrung jeglicher Dynamik und Modulationsfunktion im Farbauftrag führt zur Betonung der Flachheit und des Objektcharakters der Paneele.¹⁴⁶ Sowohl der Ausschluss der persönlichen Handschrift als auch die Verwendung eines klassischen Grüntons mit reinem Weiß bzw. die Verwendung gebrauchsfertiger, „already made“ Farben verleihen dem Bild Anonymität und verstärken den Aspekt, die zusammengeführten Paneele als flache Objekte wahrzunehmen.¹⁴⁷ Das quadratische Bildfeld als solches besteht also aus zwei diskreten Bildbausteinen, die additiv, Kante an Kante aneinandergesetzt sind, sodass sich der sonst auf einer kontinuierlichen Fläche kompositionelle Farbwechsel hier innerhalb realer Begrenzungen ereignet. Beide Farbflächen sind reale, undurchsichtige, feste Körper, auf denen keine Illusion erzeugt oder auf etwas Transzendentales verwiesen wird.¹⁴⁸ Folglich ist auch die „Figur“ eins mit dem Bildträger. Es wird mit der Wahrnehmungsneigung in Figur/Grund zu unterteilen gespielt, indem unterminiert wird, die grüne, orthogonale Struktur als Figur oder als Grund innerhalb des Bildgefüges durch die Selbstständigkeit des faktisch auf derselben Ebene befindlichen weißen Paneels wahrzunehmen. Der Zusammenklang des Bildes vor einer weißen Museumswand führt bei *Green/White No. 381* zur Überschreitung der Gattungsgrenze des Bildes durch die Einbeziehung der Wand und des realen Raums: Das Weiß des quadratischen Paneels setzt sich im Weiß der Wand fort. Zugleich ist die Wand aber auch Bildgrund für die Assemblage zweier monochromer Tafeln innerhalb des konkreten Raums.¹⁴⁹ Der behutsame Titel des Bildes benennt – wie so oft bei Kellys Werken – einzig die im Bild enthaltenen

¹⁴⁶ Zum Farbauftrag ohne Modulationsfunktion vgl.: KRAUSS, ROSALIND E.: „Notes on the Index: Part II“, (1977), in: KRAUSS, ROSALIND E.: *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*, Cambridge, Massachusetts; London, England: The MIT Press, 1997, S. 215. Zum Farbauftrag ohne Dynamik siehe Waldman zum Gemälde *Red Green* von 1968, vgl.: WALDMAN, DIANE: „Ellsworth Kelly“, in: *Ellsworth Kelly*, Ausstellungskatalog, München: Haus der Kunst, 1997, S. 33.

¹⁴⁷ Vgl.: BERNSTEIN, ROBERTA: „Ellsworth Kellys mehrteilige Leinwandbilder“, in: *Ellsworth Kelly*, Ausstellungskatalog, München: Haus der Kunst, 1997, S. 42-43.

¹⁴⁸ Vgl.: BOIS, YVE-ALAIN: „Kelly in Frankreich oder Die Anti-Komposition in ihren verschiedenen Stadien“, in: *Ellsworth Kelly. Die Jahre in Frankreich 1948-1954*, Ausstellungskatalog, Westfälisches Landesmuseum, Münster, München: Prestel-Verlag, 1992, S. 27.

¹⁴⁹ Zu den verschiedenen Arten der Wandeinbeziehung insbesondere hinsichtlich Kellys frühen Werken vgl.: Ebd., S. 28.

Farben und kann als Appell an den Betrachter zur Reflexion über seine Wahrnehmung verstanden werden.¹⁵⁰

Green White No. 381 ist ein – wenn auch mit relativ großem Maßstab und ungewöhnlicher, raumgreifender Unterteilung der Paneele – ein stilles, bescheidenes und wenig rezeptiertes Werk von Kelly.¹⁵¹ Es operiert nur mit den zwei Farben Weiß und Grün innerhalb eines sehr reduzierten und konzentriert geometrischen Aufbaus. Die vielleicht prominenteste Stelle einer Reproduktion des Gemäldes findet sich in der von Gregory Battcock herausgegebenen Anthologie zur Minimal Art von 1968.¹⁵² Für den im Entstehungsjahr von *Green/White/Stoppages* damals 29-jährigen Taaffe gab es zuvor nur eine Gelegenheit – während der Gruppenausstellung „'60 '80: attitudes/concepts/images“¹⁵³ 1982 im Stedelijk Museum in Amsterdam – bei der er *Green White No. 381* im Original gesehen haben könnte.¹⁵⁴ Bei der Sichtung der Ausstellungskataloge und der Sekundärliteratur offenbart sich eine kuriose Ansammlung an Abbildungen von *Green White No. 381*: Das Werk ist – selbst in Form einer Installationsansicht [Abb. 48] – so gut wie nicht adäquat abzubilden. Die Reproduktionen vermögen äußerst selten zu vermitteln, dass es sich

¹⁵⁰ In anderen Titeln Kellys werden neben Farben gelegentlich auch Formen benannt. Manchmal beinhaltet der Titel eine Widmung oder einen Verweis auf einen Ort, vgl.: BOEHM, GOTTFRIED: „Zwischen-Räume. Malerei, Relief und Skulptur im Werk von Ellsworth Kelly“, in: *Ellsworth Kelly. Zwischen-Räume. Werke von 1956-2002*, 15.9.2002-19.1.2003, Ausstellungskatalog, Fondation Beyeler, Basel, Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz, 2002, S. 20.

¹⁵¹ Vgl.: *Sidney Janis Presents an Exhibition of New Work by Ellsworth Kelly*, Ausstellungskatalog, Sidney Janis Gallery: New York, 1967, nur Abb. (s/w), Nr. 20, o. S.; vgl.: *1967 Annual Exhibition of Contemporary Painting*, Ausstellungskatalog, Whitney Museum of American Art: New York, 1967, nur Abb., Nr. 70; vgl.: BATTCOCK 1968, S. 44; vgl.: BODE, ARNOLD (Hrsg.): *documenta IV*, Ausstellungskatalog, Bd. 1, Kassel, 1968, nur Abb., Nr. 6; vgl.: CALAS, NICOLAS; CALAS; ELENA: *Icons and Images of the Sixties*, New York: E. P. Dutton & Co., 1971, o. Abb., S. 200; vgl.: COPLANS, JOHN: *Ellsworth Kelly*, New York: Harry N. Abrams, 1973, nur Abb. (s/w), Nr. 174; *25 years of Janis – Part II*, Ausstellungskatalog, New York: Sidney Janis Gallery, 1974, nur Abb. (Installationsansicht), Nr. 165; vgl.: '60 '80: attitudes/concepts/images. Een keuze uit twintig jaar beeldende kunst. A selection from twenty years of visual arts, Ausstellungskatalog, Amsterdam: Stedelijk Museum, 1982, nur Abb. (farbig), S. 143.

¹⁵² Vgl.: ALLOWAY, LAWRENCE: „Systemic Painting“, (1966), in: BATTCOCK, GREGORY (Hrsg.): *Minimal Art. A Critical Anthology*, (1968), Berkeley: University of California Press, 1995, S. 37-60.

¹⁵³ Amsterdam 1982; ob Taaffe tatsächlich diese Ausstellung in Europa besucht hat, ist zu bezweifeln, dennoch könnte er im Zuge seiner Recherchen zu Ellsworth Kelly auf diese Ausstellung gestoßen sein. Möglich wäre auch, dass sie durch die Teilnahme seines Lehrers und Mentors Hans Haacke an dieser Ausstellung in sein Interesse gerückt ist.

¹⁵⁴ Vor der Gruppen-Ausstellung in Amsterdam ist *Green White No. 381* nur 3x ausgestellt worden: Erstmalig 1967 anlässlich der Ausstellung „An Exhibition of New Work by Ellsworth Kelly“ in der Sidney Janis Gallery in New York, 1967/68 ist es Teil der „Annual Exhibition for Contemporary American Painting“ im Whitney Museum of American Art in New York und 1968 im Zusammenhang mit der „documenta IV“ in Kassel.

hierbei um zwei montierte Leinwände handelt. Entweder wird der Eindruck eines einzelnen, grünfarbigen, L-förmigen Paneels oder einer einzelnen konventionellen, quadratischen Leinwand in zweifarbiger Ausgestaltung erweckt. Bei den Abbildungen in Schwarz-Weiß entstehen hinzukommend ganz ähnliche Farbkontraste, wie sie bei der phänomenologischen Erfassung von *Green/White/Stoppages* herausgearbeitet worden sind.¹⁵⁵ Kellys künstlerische Prozesse seiner Bildfindungen sind bekannt. Einen davon beschreibt und ordnet Taaffe in einem Interview von 1988 wie folgt ein:

“Kelly is a more *traditional* abstract painter [...]. Kelly [...] draws strictly, and with great acuity, from a very focused physical reality. For instance, there is the story from the early sixties, that Kelly was sitting on the Staten Island ferry one afternoon, and the sun was coming through the window, and he was reading a book. And as the ship continued along, the sun kept hitting the pages in a certain way, so he immediately made drawings of the shadows from the pages, and this constituted the raw material for his paintings. Kelly is distilling this kind of phenomenon in his paintings.”¹⁵⁶ [Hervorhebung, MA]

In Taaffes Beschreibung wird deutlich, dass Kelly die von ihm wahrgenommen Strukturen der Außenwelt so wörtlich nimmt, dass sie selbst Bild-Shapes werden können.¹⁵⁷ Neben der hier von Taaffe geschilderten, ‚wortwörtlichen‘ Übernahme realer Aspekte aus der Naturbeobachtung arbeitet Kelly auch – inspiriert durch seine seit 1950 bestehende Freundschaft mit Hans Arp – mit dem Zufall zur Kompositionsbestimmung.¹⁵⁸ Den frei konstruierten Kompositionen ohne Zuhilfenahme der Naturbeobachtung oder des Zufalls, die immer wieder parallel Eingang in sein Werk erhalten und vielleicht auch für *Green White No. 381* anzunehmen ist, sind jedoch auch eben jene unverwechselbaren Eigenschaften der kellyschen Formen aus der zuvor in der Außenwelt vorgefunden oder durch den Zufall bedingten Strukturen inne.¹⁵⁹ Wie sich bei *Green White No. 381* bereits oben herausarbeiten ließ, vermeidet die Bildstruktur – ob sie nun der realen Außenwelt

¹⁵⁵ Vgl.: Kapitel II.1.

¹⁵⁶ TAAFFE, PHILIP: [Interview geführt von David Joselit], in: *American Art in the 80's: The Binational*, Ausstellungskatalog, The Institute of Contemporary Art, Museum of Fine Arts, Boston, Massachusetts und Städtische Kunsthalle, Düsseldorf, Köln: DuMont, 1988, S. 199

¹⁵⁷ Vgl. hierzu auch: BOEHM 2002, S. 24.

¹⁵⁸ Vgl.: WALDMAN 1997, S. 17-18.

¹⁵⁹ Vgl.: RATCLIFF, CARTER: „Ellsworth Kellys Kurven“, in: *Ellsworth Kelly*, Ausstellungskatalog, München: Haus der Kunst, 1997, S. 57 und vgl.: BOEHM 2002, S. 24.

entnommen oder von Kelly selbst konstruiert ist – die Komposition, um den lebendigen und realen Aspekt, den Objektcharakter des Werks an sich hervorzuheben. Um es mit Kellys Worten zu formulieren:

„My color use, and the object quality of the ‘painting’, and the use of fragmentation is closer to birds and beetles and fish than it is to De Stijl or the Constructivists.“¹⁶⁰

Kelly geht es bei seinen Inspirationsquellen aus der Außenwelt also nicht um ein Abbild oder eine abstrahierende Mimesis und das Reale ist auch kein Readymade, sondern vielmehr ein zufälliger Anstoß, was die Strukturen des Werks, ohne beschönigt oder ausgeglichen zu werden, vorgibt und ohne wiedererkannt gewollt zu werden.¹⁶¹ Zu seinem aus der Außenwelt inspirierten Formenreservoir gehören – wie schon bei Taaffes Beschreibung angeklungen – auch indexikalische, aus einem kausalen Zusammenhang entsprungene Zeichen wie Schatten, Spiegelungen und Lichtreflexionen.¹⁶² Der reale Aspekt wird dabei fokussiert und aus dem Zusammenhang geschnitten.¹⁶³ Die Sekundärliteratur nimmt dies seit Yve-Alain Bois‘ Aufsatz „Kelly in Frankreich oder die Anti-Komposition in ihren verschiedenen Stadien“¹⁶⁴ von 1992 zum Anlass, von einer Thematisierung des Index – dem „Zeichen, bei dem sich der Referent selbst ins Bild einschreibt,“¹⁶⁵ zu sprechen. Es bleibt zu beachten, dass Kelly allerdings einen reduktiven Transfer zur Form eines ungegenständlichen Bildes vornimmt und hierbei die Verursachung in der Wirklichkeit liegt. Das Bild der Ursache – wie es beim indexikalischen Zeichen der Fall wäre – ist nicht von absolut entscheidender Bedeutung.¹⁶⁶ Deswegen präzisiert Bois Kellys methodisches Vorgehen mit der Umschreibung „den [indexikalischen] Transfer zu transferieren.“¹⁶⁷

¹⁶⁰ KELLY, ELLSWORTH: „Notes from 1969“, (1969), in: VARAS, VALERIA; RISPA, RAUL (Hrsg.): *Monochromes. From Malevich to Present*, Berkeley; Los Angeles; London: University of California Press, 2004, S. 209

¹⁶¹ Vgl.: BOEHM 2002, S. 24-28.

¹⁶² Vgl.: WEIGEL, VIOLA: „Der gefaltete Raum. Eine Skulptur von Ellsworth Kelly“, in: *Ellsworth Kelly. Zwischen-Räume. Werke von 1956-2002*, Ausstellungskatalog, Fondation Beyeler, Basel, Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz, 2002, S. 58.

¹⁶³ Vgl.: BOEHM 2002, S. 30.

¹⁶⁴ BOIS 1992, S. 11-36

¹⁶⁵ BOEHM 2002, S. 24

¹⁶⁶ Hier wird den kritischen Anmerkungen von Boehm zum indexikalischen Zeichen im Werk von Kelly gefolgt, vgl.: Ebd., S. 24.

¹⁶⁷ BOIS 1992, S. 21

In Rosalind Krauss zweitem Teil von „Notes on the Index“¹⁶⁸ von 1977 – im ersten Teil wird, wie im vorhergehenden Kapitel gesehen, das Werk von Duchamp thematisiert – dient ein Werk von Kelly, das sich ebenso wie *Green White No. 381* aus zwei Paneelen zusammensetzt, sogar zur Abgrenzung für die operative Übernahme der Charakteristika des indexikalischen Zeichens in der abstrakten Malerei der 1970er Jahre. Hier heißt es:

“Kelly’s work is detached from its surroundings. Both visually and conceptually it is free from any specific locale. Therefore whatever occurs within the perimeters of Kelly’s painting must be accounted for with reference to some kind of internal logic of the work. [...] The demands of an internal logic are met by the use of joined panels, so that the seam between the two color fields marks an actual physical rift within the fabric of the work as a whole. [...]. Forcing “drawn” edge to coincide with the real edge of an object (a given panel), Kelly accounts for the occurrence of drawing by literalizing it. If the painting has two visual parts, that is because it has two real parts. The message imparted by the drawing is therefore one of discontinuity, a message that is repeated on two levels of the work: the imagistic (the split between color fields) and the actual (split between panels). Yet we must realize is that this message – “discontinuity” – is suspended within a particular field: That of painting, painting understood conventionally as a continuous, bounded detachable, flat surface. So that if we wish to interpret the message of the work (“discontinuity”) we do so by reading it against the ground within which it occurs. Painting in this sense is like a noun for which discontinuous is understood as a modifier, and the coherence of Kelly’s work depends on one’s seeing the logic of that connection. What this logic sets out is that [...], painting is a field of articulations or divisions. It is only by disrupting its physical surface and creating discontinuous units that it can produce a system of signs, and through those signs, meaning. An analogy we could make here is to the color spectrum which language arbitrarily divides up into a set of discontinuous terms – the names of hues. In order for a language to exist, the natural order must be segmented into mutually exclusive units. And Kelly’s work is about defining the pictorial convention as a process of arbitrary rupture of the field (a canvas surface) into discontinuous units that are the necessary constituents of signs. [...]. It is a demonstration of the internal necessity of segmentation in order for a natural continuum to be divided into the most elementary units of meaning. [...] It is one that takes the process of pictorial meaning as its subject.”¹⁶⁹

Der durch die Segmentierung entstandene Zwischenraum mit der Botschaft „discontinuity“ beinhaltet auch, dass vor dem Werk *Green White No. 381* ein zeitliches Empfinden des „Hier und Jetzt“ beim Betrachter evoziert wird.¹⁷⁰

Tritt man nun *Green/White/Stoppages* von Taaffe gegenüber, könnte sich wie bei der Aneignung der Holzsablonen von Duchamp auch bei der Aneignung von Kellys

¹⁶⁸ KRAUSS 1977, S. 210-219

¹⁶⁹ Ebd., S. 215-216

¹⁷⁰ Vgl.: BOIS 1992, S. 28.

Green White No. 381 beim Betrachter ein Schock einstellen. Die Objektivierung des Bildes wird in sein Gegenteil verkehrt. Das diskontinuierliche Bildfeld fügt sich in eine kontinuierliche Einheit. Die Farben verlieren den klassischen, benennbaren Farbton zugunsten einer sprachlich schwer zu kategorisierenden Mischfarbe und sind atmosphärisch strukturiert. Während bei Duchamps Subjektivierung des Standardmaßes durch Taaffe eine Objektivierung vorgenommen wird, verkehrt er bei der deckungsgleichen Übertragung von *Green White No. 381* mit gleichzeitiger Subjektivierung des Bildobjekts genau umgekehrt.

Durch Taaffes Umwandlung ist in *Green/White/Stoppages* etwas Wesentliches mit dem Werk *Green White No. 381* von Kelly passiert: die Abgrenzung von der Museumswand ohne den Bezug zu ihr zu verlieren.

Dass Taaffe mit *Green/White/Stoppages* eine bildnerisch umgesetzte Kritik am Fortschrittsgedanken und den Grenzbeschreitungen der Moderne übt, ist insofern unübersehbar, da *Green White No. 381* – ein Werk das wie *Cataract 3* von Bridget Riley [Abb. 19] sozusagen einen Nullpunkt in der abendländischen Malerei darstellt – seiner Grenzen verwiesen wird. Um zu verstehen, dass Taaffe keineswegs bei dieser Kritik stehen bleibt, sondern in *Green/White/Stoppages* an die verschiedensten Ursprünge unseres geschichtlichen Seins, die auch noch heute von konstitutiver Bedeutung für uns sind, zurückgeht und diese für unsere Gegenwart neu bewertet, muss zunächst nach der Konzeption der Drucktechnik gefragt werden.

In einem Interview aus dem Jahr 1988 zur Frage seiner Verwendung des Linolschnitts nimmt Taaffe in seiner Antwort, ohne dabei den Linolschnitt zu erwähnen, den Brückenschlag zur Fotografie vor:¹⁷¹

“For me this is perhaps a way of allowing the realm of photography to enter my work. My frequent practice of working from reproductions – illustrations from books – as well as with original paintings, is also a way of allowing more material into the painting, allowing an almost photographic naturalism, a naturalistic rendering of abstraction. This is essential to my more inclusive approach toward abstraction. I'm trying to put a lot of pressure on a given pictorial situation, to see what happens when I bend it or test it. I want to apply a kind of barrage of photographic information to a painterly artifact.”¹⁷²

¹⁷¹ Vgl.: TAAFFE, PHILIP 1988, S. 200.

¹⁷² Ebd., S. 200

Nimmt man Taaffe beim Wort und zieht die von Roland Barthes in seinem Aufsatz „Rhetorik des Bildes“¹⁷³ von 1964 formulierten, medienspezifischen Eigenschaften der Fotografie heran, ergibt sich eine sinnstiftende Kontextualisierung:

„Zweifellos bedingt die Fotografie eine gewisse Anordnung der Szene (Bildeinstellung, Verkleinerung, Verflachung), aber dieser Übergang ist keine *Transformation* (wie dies eine Codierung sein kann); hier liegt ein Verlust der (für echte Zeichensysteme typischen) Äquivalenz und die Setzung einer scheinbaren Identität vor.“¹⁷⁴

In Taaffes scheinbar exakten Übertragungen in *Green/White/Stoppages* lässt sich – indem Taaffe *3 Stoppages étalon* von Duchamp und *Green White No. 381* von Kelly in ihr Gegenteil verkehrt –¹⁷⁵ ebenso, wenn auch auf eine andere Art und Weise, eine scheinbare Identität mit simultanem Verlust der Gleichwertigkeit analysieren.

Es bleibt dem ungeachtet die Frage, warum Taaffe 1988 den Linolschnitt in seiner Antwort, obwohl explizit nach diesem gefragt wird, ausklammert. Ein Grund mag aus seiner künstlerischen Situation, in der er sich zu der Zeit befindet, bedingt sein.¹⁷⁶ Es war die Zeit, in der sein Werk beginnt, sich den facettenreichen Spielarten des Ornamentalen verschiedenster Kulturen zu öffnen und der multiple Einsatz verschiedenster, künstlerischer Verfahren sich virtuos innerhalb einzelner Werke vollzieht.¹⁷⁷ Wie vielfältig und passgenau sich der Linolschnitt inbegriffen seines historischen Zusammenhangs mit der Erfindung erster fotomechanischer Reproduktionsverfahren dennoch in Taaffes Konzeption der Drucktechnik in seinen frühen Werken einfügt, soll Thema des folgenden Kapitels sein.

¹⁷³ BARTHES 1964, S. 28-46

¹⁷⁴ Ebd., S. 31

¹⁷⁵ Vgl.: Kap. III.3. und III.4.

¹⁷⁶ Zum kritischen Umgang mit Aussagen des Künstlers im Allgemeinen, vgl.: BAXANDALL 1985, S. 112-118.

¹⁷⁷ Vgl.: Kap. I.2.

Der erstaunliche Zuwachs aber, den unsere Mittel in ihrer Anpassungsfähigkeit und ihrer Präzision erfahren haben, stellt uns in naher Zukunft die eingreifendsten Veränderungen in der antiken Industrie des Schönen in Aussicht. In allen Künsten gibt es einen physischen Teil, der nicht länger so betrachtet und behandelt werden kann wie vordem; er kann sich nicht länger den Einwirkungen der modernen Wissenschaft und der modernen Praxis entziehen. Weder die Materie, noch der Raum, noch die Zeit sind seit zwanzig Jahren, was sie seit jeher gewesen sind. Man muss sich darauf gefasst machen, dass so große Neuerungen die gesamte Technik der Künste verändern, dadurch die Invention selbst beeinflussen und schließlich vielleicht dazu gelangen werden, den Begriff der Kunst selbst auf die zauberhafteste Art zu verändern.“¹⁷⁸

III. Der Linolschnitt in Abgrenzung zu anderen historischen Formen der Drucktechnik

Grundsätzlich tritt die Kunst von Natur aus eine enge Verbindung mit seiner Technik ein. Wird allerdings – wie bei Taaffe – die Malerei mit der Drucktechnik gepaart, verschärft sich der Blick für die technischen und medialen Bedingungen. Paul Valérys Prophezeiung von 1929 trifft genau die Situation der derzeit immer noch stattfindende Entwicklung neuer, vielfältiger Bildmedien und dessen rasante Weiterentwicklung. Diese Entwicklung lässt auch die traditionellen (Reproduktions-)Medien einschließlich ihrer Folgen für Kunst und Gesellschaft in einem neuen Licht erscheinen.¹⁷⁹ Daher versteht es sich von selbst, dass Taaffes serielle und ornamentale Verwendung der Drucktechnik in einem jeweils einmaligen Tafelbild nicht in erster Linie zum Zweck der Reproduktion dient, sondern zur

¹⁷⁸ VALÉRY, PAUL: „La conquête de l’ubiquité“, (1929), in: VALÉRY, PAUL: *Pièces sur l’Art*, Paris: Gallimard, 1934, S. 83-84, zitiert nach der Übersetzung von: BENJAMIN, WALTER: „Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit“, (1936/1939), in: BENJAMIN, WALTER: *Medienästhetische Schriften*, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 2002, S. 351.

¹⁷⁹ Vgl.: HIRNER, RENÉ: „Vorwort“, in: HIRNER, RENÉ [Hrsg.]: *Vom Holzschnitt zum Internet. Die Kunst und die Geschichte der Bildmedien von 1450 bis heute*, Ausstellungskatalog, Kunstmuseum Heidenheim, Ostfildern-Ruit: Cantz Verlag, 1997, S. 7.

konzeptionellen Generierung semantischer Ebenen. Taaffe erklärt 1991, warum für ihn die Drucktechnik in seinen Gemälden unverzichtbar ist:

“It was necessary to find a means whereby the edges of these elements and lines could be applied in a way that gave an immediate *visual acuity* and *believability* to them as they entered the paintings. My feeling was that if [...], a painting could be filled with sharply defined lines and elements that had arrived there in an alternate way – through printing and collage – that this *would reveal something other than the idea of my having directly painted those same lines and elements*. Also, I find it helpful to be able to move them around and take them away until I know exactly when and where they need to be in a given work. It’s a process of indirection, really. [...] This liberates the vocabulary and extends the range of possibilities somewhat. I like the fact that a gesture or a line can be confined within and multiplied onto individual pieces of paper. [...] It can be structured more freely and with a greater degree of intensification. An intensified line or an intensified graphic area is important for me to have in order to know how they might *converse* with other concerns that are waiting to find their way into the various paintings. This process gives me a greater opportunity to be more deliberative in terms of what enters a work, for example, making a jarring, unexpected transition from the stage of having these raw elements to the idea of wanting to put them together in a way that has another meaning could never have been predetermined. So the images and lines are graphically predefined, but the field of possibilities for orchestrating these elements is completely open, and I think it becomes possible to achieve a greater assimilated space.”¹⁸⁰ [Hervorhebungen, MA]

Aus Taaffes Schilderung wird deutlich, dass die Drucktechnik ihm nicht nur künstlerische Freiheiten bietet, sondern dass er auch bestrebt ist, die Drucktechnik zum Zweck der Reflexion einzusetzen. Im vorangegangenen Kapitel ließ sich bereits herausarbeiten, wie die Drucktechnik zur Objektivierung der *3 Stoppages étalon* beigetragen hat.¹⁸¹ Die Frage, warum Taaffes Wahl bei seinen frühen Werken ausgerechnet auf den Linolschnitt fällt und die Frage, welche historischen Zusammenhänge mit dieser speziellen Drucktechnik verbunden sind, drängen sich auf. Zunächst einmal ist es eine zufällige Begebenheit, die den Fokus des Künstlers auf den Linolschnitt lenkt. Taaffe schildert 2007 rückblickend:

„I found discarded rolls of battleship linoleum, probably from a hardware store on Canal Street, or maybe some old flooring store in Jersey City. These early works had a

¹⁸⁰ TAAFFE, PHILIP: [Interview geführt von Shirley Kaneda], in: *Bomb*, No. 35, Spring, 1991, S. 36-41; erneut publiziert in: SUSSLER, BETSY; SHERMAN, SUZAN; SHAVERS, RONALDE [Hrsg.]: *Speak art!: The Best of Bomb Magazine's Interviews with Artists*, New York: G+B Arts International, 1997, S. 141-142.

¹⁸¹ Vgl.: Kap. III.3.

lot to do with salvaging. I couldn't afford expensive materials, so I was using what was at hand.“¹⁸²

In den nun folgenden Kapiteln werde ich den Linolschnitt in Abgrenzung zu anderen historischen Drucktechniken hinsichtlich seines Materials, seiner technischen Anwendbarkeit und seiner geschichtlichen Zusammenhänge in der Kunstpädagogik wie Künstlergrafik untersuchen. Damit verfolge ich zu zeigen, dass Taaffes Verwendung dieser Drucktechnik aus einer zunächst zufälligen Begebenheit heraus, zu einer auf vielfältigen Ebenen funktionierenden Konzeption geführt hat.

1. Einführung in die historischen Formen der Drucktechnik

Die Urform der Zeichengebung ist die indexikalische Spur des Körpers.¹⁸³ Die technische Vervielfältigung mit Holzmodellen, den sogenannten Zeugdruck für den Druck von Ornamenten auf Textilien kennt man seit der Antike. In der Druckgrafik wird daher auch von Ornamentdruck in Abgrenzung zu Bilddruck gesprochen.¹⁸⁴ Die früheste Drucktechnik des Bilddrucks ist die Hochdrucktechnik des Holzschnitts. Der Holzschnitt tritt in Europa um 1400 genau zu einem Zeitpunkt in Erscheinung, als eine für ca. zwei Jahrhunderte andauernde Periode der engen Kooperation zwischen Kunst und Wissenschaft beginnt.¹⁸⁵ In Ostasien ist der Holzschnitt bereits ab dem 8. Jahrhundert nach Christus bekannt.¹⁸⁶ Der Gebrauch des Holzschnitts ist in seinen Anfängen sowohl religiöser als auch profaner Natur: Das Spektrum der Erzeugnisse reicht vom Heiligenbild zur privaten Andacht bis zu den Spielkarten zum geselligen Zeitvertreib.¹⁸⁷

Vermutlich von der ornamentalen Leistung des Goldschmiedehandwerks kommend wird schon kurz darauf, um 1440, eine neue Drucktechnik – die Tiefdrucktechnik des Kupferstichs – praktiziert. Im Gegensatz zur Hochdrucktechnik, bei der die

¹⁸² TAAFFE 2007, S. 211

¹⁸³ Vgl.: REBEL, ERNST: *Druckgrafik. Geschichte. Fachbegriffe*, Stuttgart: Reclam, 2003, S.11.

¹⁸⁴ Vgl.: Ebd., S. 212.

¹⁸⁵ Zum zeitlichen Kontext, vgl.: SOHN-RETHEL 1970, S. 159-170.

¹⁸⁶ Vgl.: REBEL 2003, S.179.

¹⁸⁷ Vgl.: ALTHAUS KARIN: *Druckgrafik. Handbuch der künstlerischen Drucktechniken*, Zürich: Scheidegger & Spiess, 2008, S. 37-38. Andere Beispiele, die Althaus hier angeführt, sind Aderlasstafeln, Beichtzettel, Kalender, Bilder der Frau Minne, Drolerien, Ständesatiren, Totentanzdarstellungen oder Tugend- und Lasterallegorien.

verbliebenen, erhabenen Partien des Druckstocks auf den Träger gedruckt werden, sammelt sich beim Prinzip des Tiefdrucks in den Vertiefungen des Druckstocks die Druckfarbe, die beim Druckprozess vom angefeuchteten Papier aufgenommen wird. Im Gegensatz zu Holz ist Kupfer weich und fügsam. Beim Kupferstich sind deshalb auch feine, filigrane, dicht angelegte, geometrisch-präzise, ‚scharf gestochene‘ Linien, Rundungen, Punktmuster oder Kreuzschraffuren, die zu einem nuancierten, plastisch-modellierten Ergebnis führen können, möglich.¹⁸⁸ Während beim ersten, echten Massenmedium – dem Holzschnitt – eine unbegrenzte Auflage denkbar ist, ist diese beim Kupferstich durch Abnutzungserscheinungen auf durchschnittlich 2000 begrenzt.¹⁸⁹

Die medialen Revolutionen – die um 1450 zunächst in der Erfindung des Buchdrucks mit beweglichen Bleilettern durch Johannes Gutenberg kulminieren – haben weitreichende Konsequenzen in sozialer, ökonomischer und wissenschaftlicher Hinsicht in unterschiedlichsten Facetten:¹⁹⁰ Künstler wie Laien können sich dem Studium von Bildern in ihrer Privatheit widmen und sesshaft bleiben, während die Bilder in einer vielfach höheren Geschwindigkeit zirkulieren, als es zuvor nur in Form von Reisen möglich war.¹⁹¹ Der Rückzug ins Private ist auf der einen Seite ein Rückzug von Kontrollinstanzen. Auf der anderen Seite wird es möglich, den informativen Status der Gesellschaft lenkend zu vereinheitlichen.¹⁹² Die Auswirkungen auf die Bildende Kunst umfassen die Homogenisierung und Gleichzeitigkeit der Stilentwicklung sowie den gesteigerten Antrieb zur Innovation.¹⁹³ Mehr noch: Mithilfe der Druckgrafik in ihrer Eigenschaft der massenhaften Verbreitung von Ideen ist es den Künstlern möglich, einen ganz neuen ‚Starstatus‘ zu erlangen.¹⁹⁴ Der Wert der Drucktechnik in der Kunstgeschichte – wie natürlich auch in anderen Wissenschaftsbereichen – zur Erleichterung der

¹⁸⁸ Vgl.: REBEL 2003, S. 18-19.

¹⁸⁹ Ab 1857 kann die Auflage der Kupferplatten mittels des galvanischen Bads erhöht werden, vgl.: ALTHAUS 2008, S. 83.

¹⁹⁰ Vgl.: Ebd., S. 12.

¹⁹¹ Vgl.: HUBER, HANS DIETER: „Kommunikation in Abwesenheit“, in: HIRNER, RENÉ (Hrsg.): *Vom Holzschnitt zum Internet. Die Kunst und die Geschichte der Bildmedien von 1450 bis heute*, Ausstellungskatalog, Kunstmuseum Heidenheim, Ostfildern-Ruit: Cantz Verlag, 1997, S. 23-24.

¹⁹² Vgl.: WYSS, BEAT: *Die Welt als T-Shirt. Zur Ästhetik und Geschichte der Medien*, Köln: DuMont, 1997, S. 29.

¹⁹³ Vgl.: HUBER 1997, S. 24.

¹⁹⁴ Vgl.: WYSS 1997, S. 28.

Weitergabe gleichwertiger Information ist enorm. So kann sich etwa Giorgio Vasari bei der Verfassung seiner Viten¹⁹⁵ auch auf Reproduktionen von Kunstwerken stützen. Vasari ist es auch, der mit der Differenzierung in ‚inventor‘ und ‚sculptor‘ eines Drucks beginnt, was fortan zur strengen und folgenschweren Unterscheidung zwischen der Bildidee und der handwerklichen Ausführung führt.¹⁹⁶ Der Verleger Hieronymus Cook etabliert kurze Zeit später mit ‚excudit‘ eine dritte Kategorie zur Kennzeichnung des Herausgebers.¹⁹⁷ Erst in der Entstehung dieser Ausdifferenzierungen hat die problematische Frage – die im weiteren, technischen Fortschritt eine kontinuierliche Zuspitzung erfahren wird – nach dem Original bzw. der Reproduktion ihre Wurzeln.¹⁹⁸ Zu Beginn, mit Erfindung der Drucktechnik spielt diese Fragestellung allerdings noch keine Rolle. Im Gegenteil: Ursprünglich vermittelte sie Authentizität und Glaubwürdigkeit, Eigenschaften – wie wir im Verlauf der Arbeit immer wieder erneut sehen werden – die auch Taaffe an der Drucktechnik schätzt und nutzt. Gerade an den frühen Druckgrafiken, die das ‚Messen‘ im profanen wie sakralen Bereich betreffen, lassen sich diese Aspekte überzeugend erarbeiten. In der Druckgrafik um 1501 [Abb. 49] etwa – eine Einladung zum Schießwettbewerb – dienten die beiden dort zusehenden Balken und der Kreis dem praktischen Nutzen zur Maßstababnahme der Schießentfernung und der Schießscheibengröße, zu einer Zeit – wie wir bereits gelernt haben – als es noch keine Standardmaße gab.¹⁹⁹ Aus dem sakralen Bereich der mittelalterlichen Druckgrafik sind hingegen zahlreiche Seitenwunden-Darstellungen des gekreuzigten Christus‘ in ‚Originalgröße‘ [Abb. 50] überliefert. Gerade die auflagenstarke Verbreitung begünstigte ihre Glaubwürdigkeit und förderte so die Möglichkeit der meditativen Identifikation des Betrachters.²⁰⁰

¹⁹⁵ Vgl.: VASARI, GIORGIO: *Le Vite de' piú eccellenti pittori scultori ed architettori da Cimabue insino a' tempi nostri*. Fiorenza: Giunti, 1568.

¹⁹⁶ Vgl.: ALTHAUS 2008, S. 12-14.

¹⁹⁷ Vgl.: REBEL 2003, S. 54.

¹⁹⁸ Vgl.: Ebd., S. 36-46.

¹⁹⁹ Vgl.: WEISS, JEFFREY: „Painting Bitten by a Man“, in: WEISS, JEFFREY (Hrsg.): *Jasper Johns. An Allegory of Painting, 1955-1965*, Ausstellungskatalog: National Gallery of Art, Washington; New Haven: Yale University Press, 2007, S. 30-31.

²⁰⁰ Zur kunsthistorischen Erschließung der Seitenwunden-Darstellungen des gekreuzigten Christus‘, vgl.: AREFORD, DAVID S.: „The Passion Measured: A Late-Medieval Diagram of the Body of Christ“, in: MACDONALED, A. A.; RIDDERBOS, H. N. B.; SCHLUSEMANN, R. M. (Hrsg.): *The Broken Body: Passion Devotion in Late-Medieval Culture*, Groningen: Egbert Forsten, 1998, S. 211-238.

Ernst Rebel nutzt in seiner Publikation zur „Druckgrafik“²⁰¹ den Begriff der ‚Transmedialisierung‘ zur Beschreibung dreier neuralgischer Punkte innerhalb der Geschichte des technischen Bildes. Diesen drei Stufen der ‚Transmedialisierung‘ werde ich in dieser Einführung der historischen Formen der Drucktechnik folgen, da Taaffe mit seiner Verwendung des Linolschnitts ab 1983 in Berührung mit diesen markanten Einschnitten kommt. Rebel spricht von „Zäsuren [...], an denen gleichermaßen Trennungen wie Verbindungen von grafischen Medien festgestellt werden können.“²⁰² Der Holzschnitt und Kupferstich markieren die erste Stufe. Rebel beschreibt diese Stufe wie folgt:

„Um 1500 sind [...] Kupferstich und [...] Holzschnitt in der Lage, gezeichnete oder gemalte Vorbilder in neue, eigenständig formensprachliche Bildsysteme zu übertragen und dadurch technisch zu reproduzieren. Druckgrafik wird gleichzeitig neue Bildlichkeit und neue Vermittlungsform. Sie integriert stilistische Eigenschaften verschiedener Gattungen und Strukturen (aus Zeichnung, Malerei, Relief, Plastik, Ornament), indem sie diese ins mediale Großsystem Bilddruck einholt, vielfach übersetzt und dabei zu etwas Neuem verschmilzt.“²⁰³

Neben dem Holzschnitt und dem Kupferstich gehört die Radierung zu den am meisten praktizierten Grundtechniken, die während des großen Erfindungsreichtums an unterschiedlichsten Drucktechniken²⁰⁴ bis circa 1820 hauptsächlich Bestand haben.²⁰⁵

Die Radierung, dessen Erfindung auf den Anfang des 16. Jahrhunderts zurückgeht, gehört wie der Kupferstich zur Tiefdruckfamilie. Das Verfahren der Radierung ist entgegengesetzt zum manuellen Vorgang des Kupferstichs ein chemischer Prozess. Die Platte wird zunächst mit einer säurefesten Schicht überzogen. In diese Schicht wird anschließend die gewünschte Zeichnung mit einer Radiernadel hineingraviert. Im Ätzbad können nun mit Hilfe von Säure Vertiefungen erzeugt werden, wo zuvor mit der Radiernadel die säurefeste Schicht entfernt worden ist.²⁰⁶ Gegenüber dem

²⁰¹ Ebd.

²⁰² Ebd., S. 254.

²⁰³ Ebd.

²⁰⁴ Dazu gehören unter anderen: 1480 Kaltnadeltechnik, um 1508 Clair-obscur-Schnitt, 1510 Punktiertechnik (Giulio Campagnola), zwischen 1515 und 1518 Eisenradierung (Albrecht Dürer), 1520 Kupferradierung, 1642 Schabkunst, 1740 Punktierradierung, 1760 Aquatina, 1775 Holzstich (Thomas Bewick), 1790 Strichhochätzung (William Blake), um 1820 Stahlstich, vgl.: REBEL 2003, S. 28, S. 44, S. 48, S. 76, S. 83, S. 85, S. 183 u. S. 251.

²⁰⁵ Vgl.: Ebd., S. 87.

²⁰⁶ Vgl.: ALTHAUS 2008, S. 91-96.

Holzschnitt oder dem Kupferstich ist die Ausführung ohne Materialwiderstand zeitsparend und bietet eine erhöhte zeichnerische Freiheit. Zwar ist die mögliche Auflage von 100-500 Abzügen im Vergleich zum Holzschnitt oder Kupferstich gering, dafür ermöglicht nun die Radierung jedoch auch die persönliche, unverwechselbare, künstlerische Handschrift zum Gegenstand der Reproduktion zu erheben.²⁰⁷

Mit der Weiterentwicklung der Radierung bzw. in ihrer Kombination mit anderen Drucktechniken entsteht ein neuer Typus der Reproduktion – der sogenannte Faksimiledruck. Ursprünglich ist die Ausrichtung dieses Typus der möglichst vorlagengetreue Ersatz (im Gegensatz zur grafischen Übersetzung) einer Handzeichnung in Format, Farbe und Werkspur.²⁰⁸

Die Monotypie hingegen ist eine an die Drucktechnik angrenzende Sonderform, da sie entgegen dem druckgrafischen Prinzip nicht die Funktion der Vervielfältigung hat. Ihre Erfindung wird Giovanni Benedetto Castiglione um die Mitte des 17. Jahrhunderts zugeschrieben. Bei seinem indirekten Druckprozess wird Farbe von einer nicht saugenden Druckplatte auf ein Papier oder auf ein anderes Trägermedium einmalig und unwiederholbar ‚abgeklatscht‘. Der Reiz der Monotypie liegt im verschwommenen Farbenspiel von teils zufällig teils absichtsvoll entstandenen Faktoren.²⁰⁹ Es ist daher nicht erstaunlich, dass diese Technik immer wieder von verschiedenen Künstlern bis heute aufgegriffen wird.²¹⁰ In *Water Music* aus dem Jahr 2002 [Abb. 51] verwendet Taaffe eine besonders bewegende Variante der Monotypie im erweiterten Sinne. Sie basiert auf der Marmoriertechnik, die ihre Wurzel in der chinesischen Kultur des 8. Jahrhunderts hat.²¹¹ Anstelle einer Platte aus z. B. Glas, Acryl, Metall oder Linoleum werden die Farben²¹² auf eine aus Algen gekochte, gallertartige Flüssigkeit gegeben und ihr Farbenverlauf mit Werkzeugen

²⁰⁷ Vgl.: REBEL 2003, S. 59, S. 225 u. S. 227.

²⁰⁸ Vgl.: Ebd., S. 82-83, S. 164.

²⁰⁹ Vgl.: Ebd., S. 204-205.

²¹⁰ Vgl.: *The Painterly Print. Monotypes from the Seventeenth to the Twentieth Century*, Ausstellungskatalog, New York: The Metropolitan Museum of Art, 1980.

²¹¹ Erstmalig sind einige, mit dieser Technik entstandene Werke von Taaffe publiziert in: Trento 2002. Zur Tradition der Marmorpapiertechnik, vgl.: WILSON 2004, S. 83-84.

²¹² Die Zugabe von Ochsengalle in die Farben gewährleistet, dass sie oben schwimmen.

manipuliert. Ist das gewünschte Farbergebnis erreicht, wird durch das Auflegen eines präparierten Papiers oder einer Leinwand die Farbe aufgenommen.²¹³

Die Erfindung der Lithografie durch Alois Senefelder um 1798 markiert einen weiteren, revolutionären Schritt innerhalb der Geschichte der Druckgrafik. Mit der Erfindung der Lithografie wird der Druckgrafik erlaubt, sich weiter vom manuellen Handwerk hin zur industriellen Bildproduktion zu emanzipieren.

Zunächst ist die Lithografie eine rein manuelle Drucktechnik. Sie wird dem sogenannten Flachdruckverfahren zugeordnet. Es ist ein auf einer Ebene stattfindender, chemischer Prozess, bei dem sich – ursprünglich auf einer Steinplatte aus Solnhofer Kalkschiefer – Fett und Wasser abstoßen. Grob umrissen wird der Stein mit fetthaltiger Druckfarbe bearbeitet und danach mit Wasser geschwemmt. Die bearbeiteten, fetthaltigen Stellen stoßen das Wasser ab, sodass auf der Steinfläche eine Einheit von nassen und fetthaltigen Bereichen entsteht. Die anschließend aufgetragene Druckschwärze wird so nur von den fetthaltigen Partien aufgenommen. In seinen weiter folgenden, technischen Entwicklungen bewerkstelligt die Lithografie bald einen kostengünstigen, leicht zu erstellenden, schnellen und alle grafische Zeichen integrierbaren Druck in perfektionierter Annäherung an die Originalvorlage und in einer fast unbegrenzten Auflage. Aufgrund seiner besonderen Eigenschaften der situativen Anpassungsfähigkeit und schnellen Anwendbarkeit avanciert die Lithografie schnell zu einem demokratischen und journalistischen Medium.²¹⁴

Auch wenn die Fotografie nicht zum Mediensystem der Druckgrafik gehört, also nicht als Drucktechnik, sondern als ein eigenständiges Medium zu verstehen ist, so spielt ihre Erfindung im Zeitraum von 1829-39 dennoch eine entscheidende Rolle für den Bereich der Druckgrafik.²¹⁵ Zunächst einmal ist die Fotografie wie die Druckgrafik, das industriell oder digital erzeugte Bild unter dem gemeinsamen, breit gefassten Obergriff des technischen Bildes zu subsumieren.²¹⁶ In der Geschichte der

²¹³ Vgl.: KATZ, VINCENT: „Philip Taaffe’s Golden Days“, in: *Philip Taaffe. Recent Paintings & Drawings*, Ausstellungskatalog, Zürich: Thomas Ammann Fine Art AG, 2003, o. S. und vgl.: BROEKER, HOLGER: „Die Zeit der Formen“, in: *Philip Taaffe. Das Leben der Formen. Werke 1980-2008*, Ausstellungskatalog, Kunstmuseum Wolfsburg, Ostfildern: Hatje Cantz Verlag, 2008, S. 197.

²¹⁴ Vgl.: REBEL, 2003, S.92-95, S.198-200.

²¹⁵ Vgl.: Ebd., S. 107.

²¹⁶ Vgl.: Ebd., S. 9.

Fotografie wie in der Geschichte der Druckgrafik äußert sich ein Streben nach der apparativen Verselbstständigung des Bildes.²¹⁷ Indem sich die Fotografie etabliert, entstehen neue Drucktechniken, die sich fotomechanische Verfahren zunutze machen.²¹⁸ Ja, nur durch die Drucktechnik gelingt es der Fotografie das gesellschaftliche Bewusstsein tief greifend zu verändern, indem sie mithilfe der Drucktechnik öffentlich wirksam wird.

Die 1881 von Georg Meisenbach entwickelte Autotypie auf Basis des Rastersystems ermöglicht dieses Desiderat. Mittels dieses Verfahrens werden – vereinfacht formuliert – die Halbtonwerte der Fotografie fotomechanisch in systematisch-regulierte Punktgrößen zerlegt, um so das Helldunkelkontinuum der Fotografie druckgrafisch übertragen zu können. Je nach Rastergröße kann die Punktzerlegung bis an die Grenze der Sichtbarkeit für das menschliche Auge getrieben werden. Das so in Partikel zerlegte Bild wird anschließend übertragen, zum Hochdruckrelief geätzt und schließlich gedruckt. All dies – so muss betont werden – erfolgt unter technisch-apparativer Selbstfunktion.²¹⁹ Nach der ersten Situation der ‚Transmedialisierung‘ um 1500 findet jetzt um 1900 – mit dem Einsatz des industriellen Rasterdrucks in seiner Eigenschaft alle Medien und Effekte integrierbar zu machen – eine zweite Stufe der ‚Transmedialisierung‘ statt.²²⁰ Genau in diesen Zeitraum während der Erfindung von fotomechanischen Reproduktionsverfahren fällt die Erfindung des rein manuellen Linolschnitts.²²¹

Der Siebdruck ist neben den bereits vorgestellten Hoch-, Tief- und Flachdruckverfahren, ein eigenes Durchdruckverfahren. Er wird in seiner heutigen Form erstmals zu Beginn des 20. Jahrhunderts praktiziert.²²² Im Kontext dieser Arbeit ist der Siebdruck – ursprünglich ein Medium der Werbegrafik – nicht nur von

²¹⁷ Vgl.: Ebd., S. 108-109.

²¹⁸ Vgl.: ALTHAUS 2008, S. 22.

²¹⁹ Vgl.: REBEL 2003, S. 143-144, S. 229-232.

²²⁰ Vgl.: Ebd., S. 116-117.

²²¹ Die genaue Besprechung des Linolschnitts hinsichtlich des Materials, der Technik, geschichtlicher Zusammenhänge sowie Verwendung in der Künstlergrafik wird Thema der folgenden Kapitel sein, vgl.: Kap. III.2.

²²² Als Schablonendruck – erstes Zeugnis 14000 bis 9000 v. Chr. hat der Siebdruck eine weitreichende Tradition. Der Farbdurchdruck durch ein bespanntes Tuch, das zuvor mit Teer zum Erreichen von farbundurchlässigen Stellen bearbeitet wird, ist für das Mittelalter bezeugt. 1907 erhält Samuel Simon erstmalig ein Patent, das die Siebherstellung betrifft. Erste Fotoschablonen entstehen 1915, vgl.: FAINE, BRAD: *Dumont's Handbuch Siebdruck. Geschichte, Technik, Praxis*, [englischsprachige Originalausgabe: The New Guide to Screenprinting, Quarto Publishing PLC, 1989], Köln: DuMont Buchverlag, 1991, S. 9-10.

besonderem Interesse, weil er nach dem Linolschnitt im Zuge von Taaffes Werkverlauf die zweite von Taaffe praktizierte Drucktechnik ist. Er ist zuvor in der amerikanischen Kunst der 1960er Jahre durch Künstler wie Andy Warhol und Roy Lichtenstein eine Verbindung mit dem Leinwandbild eingegangen. Diese Künstler müssen als Vorläufer von Taaffes Konzeption der Drucktechnik verstanden werden. „When you start to use silk screen directly in a painting you've got to think about Warhol, you've got to take him into consideration,²²³ wie Taaffe es selbst betont. Das Prinzip des Siebdrucks basiert auf dem Schablonendruck, der in Verbindung mit fototechnischen Verfahren genutzt werden kann. Beim Siebdruck wird ein im Rahmen gespannter Stoff zunächst mit einer lichtempfindlichen Schicht versehen und mithilfe eines Diapositivs belichtet. Anschließend lassen sich die unbelichteten Partien des Stoffs beim Entwickeln freilegen. Unter Zuhilfenahme des Gummirakels kann so die Farbe durch die freigelegten Partien des Siebes auf den gewünschten Druckträger durchgedrückt werden. Ist ein Mehrfarbendruck erwünscht, wird für jede Farbe ein eigenes Sieb gefertigt. Der Siebdruck ist nicht nur ein kostengünstiges und schnelles Verfahren, sondern verbindet den maschinellen Vorgang der Siebherstellung mit dem handwerklichen Durchdruckverfahren.²²⁴ Gerade diese Verbindung des Technischen mit dem Handwerklichen ist es, die für Taaffe im Anschluss an den Linolschnitt den besonderen Reiz darstellt:

„I'm trying [...] to create gestural mutations through my use of [...] a silk screen. I usually work with many silk screens at a time, juxtaposing images by pushing oil pigment through them onto a surface. In a way, it's quite a filmic process. There's density, and there are also weak traces of the image, which has to do with controlling the amount of paint and how it's put through the screen. Often I work with a brush loaded with very thin paint and turpentine, dripping solvents through the screen to make a watery impression. In this way I can lay down the barest trace of an image. [...] I am trying to move beyond the typical graphic sense of the silk screen medium, counter to the usual procedural ways of working. I'm fighting the means of production itself, doing things that are outside of what I understand has been done. It's very different from how Warhol would use the silk screen, for example. Andy used it to make the cheapest graphic simulation of industrial packaging, or media production, within the larger scheme of art. It was a reflection on how visual reality is presented to us. I'm trying to turn it into something else.“²²⁵

²²³ TAAFFE 1997, S. 6

²²⁴ Vgl.: CRONE, RAINER: *Andy Warhol*, Hamburg: Verlag Gerd Hatje, 1970, S. 11.

²²⁵ TAAFFE 1997, S. 6

Nach 1980 – genau während Taaffes Konzeption der Drucktechnik in seinem frühen Werken – findet in der Binärcodierung der Computertechnologie, die sich alle Drucktechniken einverleibt, eine dritte ‚Transmedialisierung‘ statt. Hier beginnen die Gegensätze „von ‚öffentlich‘ und ‚privat‘, ‚produktiv‘ und ‚rezeptiv‘, ‚professionell‘ und ‚laienhaft‘“²²⁶ allmählich miteinander zu verschwimmen. Während das *Time Magazine* in der ersten Januar Ausgabe von 1983, wie das Titelbild zeigt [Abb. 52], für das Jahr 1982 erstmals keine Persönlichkeit, sondern eine Maschine des Jahres – den Computer – kürt, beginnt Taaffe mit dem Linolschnitt zu arbeiten.²²⁷

In der Zusammenschau der Drucktechniken zeichnet sich, bedingt durch ihre integrale Eigenschaft, ihr Potenzial zwischen Kunst, Handwerk und Wissenschaft zu vermitteln, ab.²²⁸ Allen der hier im Überblick vorgestellten Drucktechniken ist die „Einheit der Differenz“²²⁹ – die auch beim Ornament wirksam ist²³⁰ – gemeinsam. Beim Hochdruckmediensystem, dem auch der Linolschnitt angehört, oder beim Tiefdruckmediensystem „ist es die Einheit zwischen erhabenen und vertieften Oberflächen, die als zwei Seiten ein und derselben Unterscheidung auftreten kann.“²³¹ Im Flachdruckmediensystem ist es die Einheit der Differenz des chemischen Prozesses. Beim Siebdruckmediensystem ist es die Einheit zwischen durch- und undurchlässig. Bei der Binärcodierung ist es die Einheit zwischen 0 und 1 des digitalen Bildes.²³² Auch das Konzept der Seitenrichtigkeit/Seitenverkehrung gehört zu diesen technischen Binärverhältnissen.²³³

Den Verlauf der Drucktechnikgeschichte kennzeichnet eine kontinuierliche Steigerung in Leistung und Erweiterung der Funktionen. Die Konsequenz ihrer rasanten Entwicklung ist die mediatisierte Allgegenwärtigkeit des Bildes. Der ökologische Umgang mit dem Überangebot an visueller Information gehört immer mehr zu einer der zentralen Fragestellungen unserer Gesellschaft. Taaffes Aufgreifen bereits mediatisierter Bilder und sein Praktizieren in den unterschiedlichsten

²²⁶ Vgl.: REBEL 2003, S. 128-129.

²²⁷ Vgl.: *Time Magazine*, 3. Januar, 1983, Titelseite.

²²⁸ Vgl.: REBEL 2003, S. 76.

²²⁹ HUBER 1997, S. 20. Die Theorie der Unterscheidung ist auf George Spencer Brown zurückzuführen und wird bei Dirk Baecker und Niklas Luhmann weiterentwickelt. Zu bibliografischen Angaben, vgl.: Ebd., S. 33.

²³⁰ Vgl.: BRÜDERLIN 1995.

²³¹ HUBER 1997, S. 20

²³² Vgl.: Ebd., S. 20.

²³³ Vgl.: REBEL 2003, S. 244.

historischen Druckformen sollte im Kontext, der genau diesen Problemkomplex berührt, verstanden werden.

“So that was essentially my working process mentally – to try to make a theme of these 20th century forces and how modernism had to do with rupture and precedence and getting rid of things. And now that we are at the end of all this, maybe it’s time to mend things, to make a healing, to weld forces together, and to make more of a unified story. Which is also going on in the world – it has to do with the ecology of the planet. You know, you think about making a work and thinking about these issues of what has disappeared and what we have to look forward to – the paintings reflect upon all of this. [...] I suppose it is a combination of absolute hope in the future and a kind of desperation or nihilistic struggle to act now within this activity as a painter. Which is what I feel I really must do.”²³⁴

Taaffe weist in dieser Stellungnahme gegen Ende des 20. Jahrhunderts nachdrücklich daraufhin, dass sein Rückgriff auf vorgefundenes Bildmaterial im althergebrachten Medium des Tafelbildes und – so ließe sich ergänzen – unter Verwendung historischer Druckformen als ökologisch-wirksame Gegenposition aufzufassen sei, in der er Verbindungen historischer Zusammenhänge erschließe. In welchen Umfang es Taaffe schafft diesen hohen Anspruch schon zu Beginn der 1980er Jahre mithilfe des Linolschnitts zu entsprechen, ist Gegenstand der nun folgenden Untersuchung.

2. Der Linolschnitt: Material, Technik, geschichtlicher Ursprung und druckgrafische Tradition

„Von dem abstrakt verfügbaren Material ist nur äußerst wenig konkret, also ohne mit dem Geist zu kollidieren verwendbar. Material ist auch dann kein Naturmaterial, wenn es den Künstler als solches sich präsentiert, sondern geschichtlich durch und durch.“²³⁵

2.1. Das Material Linoleum

Die Aussage Adornos berührt den Kern, dass die vom Künstler verwendeten Materialen mit einem geschichtlichen Kontext, aus dem heraus sich ästhetische

²³⁴ TAAFFE 1996a, o. Seitenangaben

²³⁵ ADORNO, THEODOR W.: *Ästhetische Theorie*, (1969), Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1973, S. 223

Wert- und Vorurteile konstituieren, behaftet sind. Deswegen lassen sich auch Materialien nicht rein pragmatisch und wertfrei, also ohne dass sich ein Bedeutungskontext auf das Kunstwerk überträgt, verwenden. Das bedeutet im Umkehrschluss, dass Materialien – aber auch künstlerische Verfahrensweisen – nicht rein als Mittel zum Zweck, sondern zur konzeptionellen Bedeutungsgenerierung eingesetzt werden.

Man könnte vereinfacht nach Paul Klopfer formulieren, dass der „Linoleum-Belag im Grunde nichts weiter als eine Leinwand mit dicker Ölfarbe getränkt“²³⁶ sei. Präziser formuliert ist Linoleum – mit zwar historisierendem Namen –²³⁷ vielmehr ein massenhaft industriell gefertigtes Material des 19. Jahrhunderts aus nachwachsenden Rohstoffen. Das Material ist sowohl für die Kultur-, Kunst-, Design- und Architekturgeschichte interessant.²³⁸ Es wird 1860 zunächst als Fußbodenbelag vom Chemiker und Ingenieur Frederick Walton in England entwickelt, um das ursprünglich sehr teure Material Kautschuk zu ersetzen. Zur Herstellung von Linoleum wird – grob umschrieben – flüssiges Leinöl industriell durch Oxidation auf einem Jutegeweberücken mehrere Millimeter stark verfestigt. Der genaue Herstellungsprozess richtet sich nach der Art des Linoleums.²³⁹ Schon vier Jahre nach Erfindung des Linoleums entsteht 1864 die erste Linoleum-Fabrik in Staines bei London. Durch den Erfolg entwickelt sich in den Folgejahren eine regelrechte Linoleum-Industrie mit ersten Fabriken in Paris, Delmenhorst, New

²³⁶ KLOPFER, PAUL: „Zur Ästhetik des Linoleums“, (1930), in: *Linoleum. Geschichte, Design, Architektur 1882-2000*, Ausstellungskatalog, Museen der Stadt Delmenhorst, Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz Verlag, 2000, S. 124

²³⁷ Das Wort Linoleum ist aus den lateinischen Bezeichnungen seiner Hauptbestandteile Flachs (linum) und Öl (oleum) gebildet, vgl.: ZIEGLER, THORSTEN: „Wachstuch, Fußtapete, Kamptulikon, Korkteppich: Linoleum. Der Beginn des idealen Bodenbelags“, in: *Linoleum. Geschichte, Design, Architektur 1882-2000*, Ausstellungskatalog, Museen der Stadt Delmenhorst, Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz Verlag, 2000, S. 41-42.

²³⁸ Vgl.: KALDEWEI, GERHARD: „Linoleum – Kunst und Industrie 1882- 2000. Eine Einführung“, in: *Linoleum. Geschichte, Design, Architektur 1882-2000*, Ausstellungskatalog, Museen der Stadt Delmenhorst, Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz Verlag, 2000, S. 26.

²³⁹ Neben dem einfarbigen Linoleum wird zwischen verschiedenen gemusterten Linoleum-Arten unterschieden. Zu diesen Arten gehören das Granit-, Jaspé- bzw. Morié und Inlaid-Linoleum. Das Granit-Linoleum hat eine unregelmäßige, gesprenkelte Musterung wie Granitstein. Das Jaspé- bzw. Morié-Linoleum kennzeichnet eine Streifenmusterung. Das Inlaid-Linoleum ist ein Linoleum, das mittels eines maschinellen Verfahrens über seine gesamte Materialdicke hindurch mit jedem gewünschten Design strukturiert werden kann.

York, New Jersey, Philadelphia und Riga.²⁴⁰ Da Linoleum in der Innenarchitektur vor allem zu Beginn des 20. Jahrhunderts besonders häufig verwendet wird, gehört es zu den Produkten, die mit dem Auftreten der Moderne assoziativ verbunden sind.²⁴¹ In den bürgerlichen Privathaushalten wird Linoleum für den Fußbodenbelag zum Standard. Als Surrogat für sonst kostspielige Bodenbeläge entsteht ein Markt mit Parkett-, Teppich- [Abb. 53] und Marmorimitaten.²⁴² Damals führende Künstler – wie Henry van de Velde oder Josef Hoffmann – entwerfen Muster für den Linoleum-Fußbodenbelag [Abb. 54] und geben den Marketingkampagnen Anlass, den Bodenbelag zum wahren Kulturobjekt zu erheben.²⁴³ In den 1960er Jahren wird Linoleum durch den PVC-Bodenbelag abgelöst. Durch das 1973 von der Ölkrisen ausgelöste, stetig zunehmende ökologische Bewusstsein gerät Linoleum schon in den 1980er Jahren als Rohstoff aus nachwachsenden Ressourcen wieder in den Fokus der Aufmerksamkeit.²⁴⁴

Auffällig an der Materialgeschichte des Linoleums ist, dass sich in ihrem Verlauf eine Akzentverschiebung in seiner Bewertung entwickelt. Steht anfänglich der industrielle Herstellungsprozess im Vordergrund, der tendenziell eine negative Materialbewertung mit sich bringt, so bewegt sich der Fokus in den 1980er Jahren auf seine stoffliche Zusammensetzung aus nachwachsenden Rohstoffen, der zu einer positiven Bewertung führt. Diese heute ökologische Beurteilung des Materials fügt sich in Taaffes Konzept der ‚Wiederverwertung‘.²⁴⁵

Vorteilhaft am Material Linoleum aus künstlerischer Sicht sind zunächst seine niedrigen Kosten. Darüber hinaus ist Linoleum im Gegensatz zum harten und

²⁴⁰ Vgl.: TIETZE, ANDREA: *Der Linolschnitt. Technik, Geschichte, künstlerische Möglichkeiten*, zugelassene Dissertation, Aachen, 1993, Weimar: Verlag und Datenbank für Geisteswissenschaften, 1994, S. 14-16.

²⁴¹ Vgl.: ELLERMANN, HEIKO: „Die Restaurierung und Konservierung von Linoleum“, in: *Linoleum. Geschichte, Design, Architektur 1882-2000*, Ausstellungskatalog, Museen der Stadt Delmenhorst, Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz Verlag, 2000, S. 58.

²⁴² Vgl.: TIETZE 1994, S. 63.

²⁴³ Vgl.: JEFFERIES, MATTHEW: „Der Werkbund in Delmenhorst: eine vergessene Episode der deutschen Design-Geschichte“, in: *Linoleum. Geschichte, Design, Architektur 1882-2000*, Ausstellungskatalog, Museen der Stadt Delmenhorst, Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz Verlag, 2000, S. 98. Das Verfahren des Linolschnitts selbst ist bei den Wiener Künstlern kaum auf Resonanz gestoßen, vgl.: TIETZE 1994, S. 34.

²⁴⁴ Vgl.: HELLMANN ROLAND A.: „Aufstieg, Fall und Renaissance eines Fußboden-Klassikers: Die Geschichte des Linoleums in Deutschland“, in: *Linoleum. Geschichte, Design, Architektur 1882-2000*, Ausstellungskatalog, Museen der Stadt Delmenhorst, Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz Verlag, 2000, S. 52.

²⁴⁵ „These early works had a lot to do with salvaging“, TAAFFE 2007, S. 211

gemaserten Holz des traditionellen Hochdruckverfahrens homogen und weich. Die Bearbeitung des Materials ist völlig selbstständig im eigenen Atelier möglich.²⁴⁶

2.2. Die technischen Möglichkeiten des Linolschnitts

Der Linolschnitt gehört wie der Holzschnitt zum manuellen Hochdruckverfahren. Das bedeutet, dass durch Wegschneiden, Ätzung oder Stechen auf der Druckplatte erhabene Partien entstehen. Diese werden wiederum mit Druckfarbe versehen, um anschließend auf den Druckträger gepresst zu werden und um ein der Druckplatte seitenverkehrtes Ergebnis zu erzielen.²⁴⁷ Der Hochdruck – wie oben dargestellt – ist die älteste, nachgewiesene Technik unter den Druckverfahren.²⁴⁸

Dem Bezug sowie der Bearbeitung von großformatigen Linoleum-Platten sind kaum Grenzen gesetzt. Die Besonderheit von Linoleum als Druckplatte liegt im leichten Zuschnitt bzw. Stechen, da das glatte, homogene Material nur geringen Widerstand leistet. Linoleum lässt deswegen sowohl eine unmittelbare, spontane als auch – wie es bei Taaffe zu beobachten ist – sehr saubere, professionell präzise Bearbeitung zu. Im Gegensatz zum Holzschnitt, bei dem der Zuschnitt gemäß der Maserung erfolgen muss, sind hinsichtlich der Richtung keine Grenzen gesetzt. Weiche Linienführungen, gleichmäßige oder aufgerautete Strukturen, grafisch klare Flächen, zeichnerische Ausführungen und malerische Effekte sind alle manuell erzielbar. Konventionell wird Linoleum mit dem Konturenmesser, dem Geißfuß, dem Hohleisen und dem Fadenstichel bearbeitet. Das Material lässt auch experimentelle – für das jeweilig erwünschte Ergebnis sinnvolle – Werkzeuge zu. Neben dem Zuschnitt oder Stich kann Linoleum mit Natronlauge geätzt werden. Klare Begrenzungen können hier mit dem säurefesten Stearin erlangt werden. Alle drei Verfahren lassen sich miteinander kombinieren. Beim Linolschnitt sind verschiedenste Druckfarben – wasserlösliche Farben oder Farben auf Ölbasis – einsetzbar. Der Farbauftrag ist ohne oder mit den unterschiedlichsten Hilfsmitteln wie Pinsel, Farbwälzen und Tupfern je nach Belieben möglich. Neben dem Druck

²⁴⁶ Vgl.: TIETZE 1994, S. 7.

²⁴⁷ Vgl.: Ebd., S. 17.

²⁴⁸ Vgl.: Kap. IV.1.

mit nur einer einzelnen Farbe, der im Ergebnis anschließend koloriert werden kann, werden unterschiedliche Verfahren, um Mehrfarbendrucke zu erzielen, eingesetzt. Beim Mehrfarbendruck mit einer einzelnen Platte kann diese partienweise in unterschiedlichen Farben gestaltet oder mehrfach übereinander in unterschiedlichen Farben gedruckt werden. Beim Mehrplattendruck erstellt man für jede Farbe eine eigene Druckplatte, die übereinander oder nebeneinander gedruckt werden können. Bei der für den Linolschnitt besonders geeigneten und auf Picasso zurückgehenden sogenannten Eliminationstechnik wird die Platte vor dem nächsten Druckvorgang mit einer anderen Farbe zuvor einer weiteren Bearbeitung unterzogen. Die unterschiedlichsten Druckträger – vom für das Handdruckverfahren besonders geeigneten und von Taaffe auch präferierten Japanpapier bis zum Druck auf Leinen – sind beim Linolschnitt denkbar. Von der Druckplatte ist eine Auflage von mehr als 3000 Abzügen ausführbar. Bei sowohl klein- als auch großformatigen Linolschnitten lässt sich der Druck mit oder ohne Druckpresse vollziehen. Für den sogenannten Handabdruck stehen dem Künstler weitere Werkzeuge wie z. B. Handreiber, Falzbein oder die zweckentfremdete Farbwalze als Hilfsmittel zur Verfügung.²⁴⁹ Zusammengefasst ist der herausragende Aspekt der Technik des Linolschnitts die schier unbegrenzt gestalterische Freiheit bei seiner Anwendung. Das weiche Druckstockmaterial und sein rein manuelles Verfahren erlauben dem Künstler, dieses Druckverfahren in all seinen Arbeitsschritten selbstständig im eigenen Studio auszuführen.

Im Zusammenhang seiner kritischen Reflexion der Bilder Bridget Rileys bringt Taaffe seine Wertschätzung der freiheitlichen Verwendung des Linolschnitts zum Ausdruck:

“They are all linoprints. This is [...] achieving a certain level of freedom. For me, making linoleum prints, as arduous as it is, for example, in the case of one of Riley’s paintings, offers a range of freedom that I am interested in having. The process works as follows: on a large scale I make four plates, extremely precise carvings, and I print them all by hand. Then I cut and collage them very carefully into place, and scrape them with a razor blade where the lines meet to assure a sense of continuity. I spot the black lines and ink the surface of the paper in various ways. All of this at the service of a final, seamless, environmental stature and a formal grace that belie the agonizing rituals endured throughout the life of their formation. What most concerns me is that, in taking Riley’s work as a formal pretext, I am able to construct another fictional

²⁴⁹ Vgl.: TIETZE 1994, S. 17-24.

space. This results in an entirely different area of experience that has the peculiarity of appearing to be what she did. Technique is certainly an interpretive device if it can be practiced with some degree of inventiveness. For me Riley's technique is far too clinical. It's fine to be clinical, of course, if that suits the needs of the artist's vision of what to put in the art. Her approach has nothing to do with what I'm trying to explore.”²⁵⁰

Der freiheitliche Aspekt der Technik steht im Einklang mit Taaffes Erkundung nach Wegen der Freiheit im umfassenden Sinne. So heißt es weiter:

“There is an invisibility that comes between a previous historical visibility and what we are doing now. I look upon much historically appropriative work as isolating certain needs that we have with respect to painting, and examining those needs critically ... hoping to divulge possibilities for freedom.”²⁵¹

Taaffe beweist mit seinen höchst professionell ausgearbeiteten Linolschnitten auf Papier, die anschließend sorgsam farblich akzentuiert, strukturiert und ausgearbeitet werden und sich wie bei *Green/White/Stoppages* in ein komplexes und atmosphärisches ausgestaltetes Gemälde fügen, technische Meisterschaft.

„I like discipleship. Carl Andre used to always say, „I'm a disciple of Brancusi. I'm merely an apprentice.” I like the modesty of artists who become disciples of other artists: bringing the poetry of one's own personal life to the field of art history.“²⁵²

2.3. Der geschichtliche Zusammenhang des Linolschnitts mit der Kunstpädagogik seit dem kunstindustriellen Entwicklungsprozess

Im Gegensatz zu den anderen traditionellen, manuellen, druckgrafischen Techniken wie der Holzschnitt, der Kupferstich, die Radierung oder die Lithografie kommt der Linolschnitt als reproduktives Massenmedium nie zum Tragen. Die mit seiner Erfindung zeitgleich stattfindende Entwicklung erster fotomechanischer Reproduktionsverfahren verursacht, dass der Linolschnitt von Beginn an ein

²⁵⁰ TAAFFE, PHILIP: [Interview geführt von Michael Kohn], in: *Flash Art*, No. 124, October/November, 1985, S. 73

²⁵¹ Ebd.

²⁵² TAAFFE 2007, S. 218

manuelles Randphänomen ist.²⁵³ Sein ungebrochener Erfolg bis heute findet sich in der Kunstpädagogik. Keine zeitgenössische Quelle belegt die genaue Erfindung des Linolschnitts. Für die internationale Verwendung des Linolschnitts im kunstpädagogischen Kontext – wo er anlässlich der Reformierung der Kunsterziehung eingeführt wird – ist sein Gebrauch, wie Andrea Tietze recherchiert hat, seit den späten 1890er Jahren überliefert.²⁵⁴ Der geschichtliche Kontext hierfür ist die sogenannte ‚Arts and Crafts‘ Bewegung, die als Reaktion auf die Kunstdustrialisierung entsteht. Hier gerät auch das Ornament in den Fokus der Auseinandersetzung.²⁵⁵ Durch den internationalen Vergleich kunstgewerblicher Produkte auf der ersten Weltausstellung 1851 in London äußert sich erstmals in aller Deutlichkeit Kritik an der ästhetischen Gestaltung der industriell gefertigten Produkte bezüglich ihrer Form und Musterung. Kritisiert werden ein wahlloses Aufgreifen der aus dem Kunsthantwerk stammenden Formen und Muster vorangegangener Jahrhunderte und das damit einhergehende Versäumnis einer neuen, den Bedingungen angepassten Gestaltung der kunstindustriellen Produkte. Aus dieser Situation bildet sich international ein Bemühen um unterschiedliche

²⁵³ Vgl.: TIETZE 1994, S. 37.

²⁵⁴ Zu den ersten Quellen hinsichtlich der Ausübung des Linolschnitts in der Kunstpädagogik gehört die Publikation: GROß, PAUL; HILDEBRAND, FRITZ: *Geschmackbildende Werkstattübungen*, Leipzig: Verlag der Dürr'schen Buchhandlung, 1912. Hier wird von den Autoren auf die bereits jahrelange Ausübung des Linolschnitts im Zeichenunterricht hingewiesen, vgl.: Ebd., S. 158. Da Hildebrand 1897 eine Schülerwerkstatt in Dresden übernimmt und er im Lehrplan auch den Linolschnitt integriert, dürfte die Praxis des Linolschnitts seit den späten 1890er Jahren hinreichend belegt sein, vgl.: HILDEBRAND, FRITZ: „Wie meine Werkstatt entstand und wie wir darin arbeiten“, in: *Aus der Praxis der deutschen Kunsterziehung*, III.1., (Sonderheft der Zeitschrift: *Aus der Praxis der Knaben- und Mädchenhandarbeit*), 4. Internationalen Kongreß für Zeichnen, Kunstunterricht und angewandte Kunst, 1, Dresden, 1912, S. 1-6. Zu einer ähnlichen Datierung kommen die Autoren Simmons und Clemson, die Franz Čiseks Angebot des Linolschnitts im Kunstunterricht vor 1900 als erstes Beispiel anführen. Quellenbelege werden von den Autoren nicht angeführt, vgl.: SIMMONS, ROSEMARY; CLEMSON, KATIE: *Dumont's Handbook Holz- und Linolschnitt* [englischsprachige Originalausgabe: The Complete Manual of Relief Printmaking, London: Dorling Kindersley Limited, 1988], Köln: DuMont, 1990, S. 16. Eine weitere, ohne Quellen belegte Aussage zur Erfindung des Linolschnitts ist auf die Autoren Watson und Kennt in ihrer Publikation von 1945 zurückzuführen, der zufolge der Linolschnitt in der Gebrauchsgrafik zur Bemusterung von Tapeten erstmals 1890 in Stettin zum Einsatz kommt, vgl.: WATSON, ERNEST W.; KENNT, NORMAN: *The Relief Print. Woodcut, Wood Engraving and Linoleum Cut*, New York: Watson-Guptill Publications, 1945, S. 12. Dieser Aspekt der Publikation wird breit rezipiert, vgl. z. B.: COPPEL, STEPHEN: *Linocuts of the Machine Age. Claude Flight and the Grosvenor School*, Aldershot: Scolar Press, 1995, S. 14; HEMELRIJK, LIESBETH: „The History of the Linoleumprint“, in: *Van Kandinsky tot Corneille - Linoleum in de kunst van de twintigste eeuw. From Kandinsky to Corneille – Linoleum in the Art of the Twentieth Century*, Ausstellungskatalog, Cobra Museum voor Moderne Kunst Amstelveen, Amsterdam: Onderneming & Kunst, 1999, S. 13.

²⁵⁵ Vgl.: Kap. IV.5.

Reformmaßnahmen mit unterschiedlichen Lösungsansätzen heraus. Es werden Kunstgewerbemuseen, Gewerbeschulen und Schülerwerkstätten gegründet sowie reformpädagogische Maßnahmen in der Kunsterziehung an allgemeinbildenden Schulen vollzogen. Im Fokus des reformpädagogischen Diskurses steht, die Kunst in den Alltag zu integrieren und dabei sowohl auf die Konsumenten- als auch Produzentenerziehung positiv einzuwirken. Die Konzepte reichen von der Arbeit vor dem Original zur Geschmacksbildung und Genussbefähigung bis hin zur manuellen Betätigung zur Ankurbelung der Fantasiätigkeit und Verbesserung des Gestaltungsgeschicks hinsichtlich der von Material, Zweck und Technik ausgehenden Erfordernisse.²⁵⁶ In den USA ist es Arthur Wesley Dow, der zu den Hauptprotagonisten hinsichtlich der Reformmaßnahmen im Kunstunterricht zählt. So unterschiedliche Medien wie Malerei, Druckgrafik, Fotografie und traditionelle handwerkliche Tätigkeiten wie Weben und Keramik werden von ihm in seiner über 30-jährigen Lehrtätigkeit als gleichwertig bewertet. Unter den Drucktechniken gilt Dows Passion jedoch vor allem dem traditionellen japanischen Holzschnitt. Nur am Rande wird die Lehre des Linolschnitts durch Vojtěch Preissig, den Dow im Schuljahr 1914/15 für das Unterrichtsfach Druck und Kunstbücher engagiert, praktiziert.²⁵⁷ Es dürfte die Wirkung der Unterrichtsmethoden des Leiters der 1897 eröffneten Wiener Jugendkunstschule Franz Čizek auf die kunstpädagogischen Maßnahmen auch in den USA als nicht zu unterschätzender Eckpunkt in diesem Kontext sein. Čizek organisiert damals eine Wanderausstellung mit Arbeiten seiner Klasse, die ab 1908 international gezeigt wird. Der Fokus der von Čizeks in seinen pädagogischen Lehrplan integrierten Techniken – unter ihnen der Linolschnitt – liegt auf leichter Anwendbarkeit einschließlich vielseitiger Gestaltungsmöglichkeiten ohne Vorkenntnisse. Diese Ausstellung macht allein in den USA zwischen 1924 und 1929 in 50 verschiedenen Städten Station.²⁵⁸

Die primäre Verwendung des Linolschnitts im Kunstunterricht bleibt nicht ohne Konsequenzen auf seine Rezeption. Exemplarisch sei Walter Graßkamp, der den

²⁵⁶ Vgl.: TIETZE 1994, S. 27-29.

²⁵⁷ Vgl.: GREEN, NANCY E.: "Arthur Wesley Dow, Artist and Educator", in: *Arthur Wesley Dow and American Arts & Craft*, Ausstellungskatalog, The American Federation of Arts, New York: Harry N. Abrams, 1999, S. 67-68.

²⁵⁸ Vgl.: TIETZE 1994, S. 27-34.

Linolschnitt 1989 in seinem Buch „Die unbewältigte Moderne“²⁵⁹ im Kapitel zu den „Ekeltechniken“²⁶⁰ anführt, herangezogen. Die aus dem Kunstgewerbe und der Kunstpädagogik stammende Technik diene – so Graßkamp – dem Künstler als Provokationsmittel.²⁶¹ Resümiert man die bisherigen Erkenntnisse zu Taaffes Werk, so stellt man fest, dass seine Verwendung der Linolschnitttechnik nicht in der geringsten Weise als ‚Ekeltechnik‘ bzw. Provokationsmittel zu verstehen ist. Zwar kann die Eins-zu-eins-Aufnahme von Kunstwerken anderer Künstler, in denen ein dialektischer Prozess initialisiert wird, anfänglich einen Schock beim Rezipienten provozieren, im Zuge einer Vertiefung entpuppt sich dies jedoch nicht als bloße Provokation, sondern als eine kritische Reflexion, in der eigene Fragestellungen verfolgt werden. Seine Verwendung des Linolschnitts fügt sich in einen – wie Taaffe es formuliert – anstrengenden, aus vielen Schritten bestehenden Arbeitsprozess.²⁶² Die Formen sind höchst präzise und mit größter Sorgfalt ohne zu erkennende Unregelmäßigkeiten von Künstlerhand geschnitten. Es ist ein respektvoller Umgang in technisch ästhetischer wie reflexiver Hinsicht. Will man den kunstpädagogischen Zusammenhang bei Taaffes Verwendung des Linolschnitts mit einbeziehen, trägt er in den bildnerischen Zusammenhängen seiner frühen Werke Anfang der 1980er Jahre zur Betonung des Schülerverhältnisses, in das sich Taaffe dort begibt, bei. Er demonstriert Bescheidenheit gegenüber seinen ‚Vor-Bildern‘ und verleiht so der sogenannten Appropriation Art seiner Zeit eine völlig neuartige Note. An der Werkgruppe zu den Bildern von Barnett Newman lässt sich dies – wie wir gesehen haben – besonders gut darlegen. Sie beginnt 1985 mit dem Linolschnitt, während Taaffe im Zusammenhang seiner optischen Werke nach zwei Jahren der Erprobung den Siebdruck bereits nutzt. Taaffe blickt in einem Gespräch mit Stan Brakhage im Jahr 1997 auf seine frühen Werke zurück und führt die kritische Reflexion zu den Bildern von Newman als Beispiel an:

„I see that as a prefatory to what followed. Those [early, MA] works [that involved re-enactments of other paintings, MA] were a means whereby I could practice a certain aesthetic, to reach another end. [...] I have this practical side to my nature, which told

²⁵⁹ GRAßKAMP, WALTER: *Die unbewältigte Moderne. Kunst und Öffentlichkeit*, (1989), München: Beck Verlag, 1994

²⁶⁰ Ebd., S. 67-70

²⁶¹ Vgl.: Ebd.

²⁶² Vgl.: TAAFFE 1985, S. 73.

me I should take a gradualist approach in coming to an understanding of these ideas [...], so I decided that I would reenact certain of his [Newman's, MA] paintings. Not as a parody, but as a tribal ceremonial act. The irony of the gesture did not escape me, but I thought of it rather in terms of liturgical reenactment, a sacred dramaturgy. What as an artist, was I supposed to do with Newmans *Vir Heroicus Sublimis*? I responded to it by making it again. I should say, however, that in reconstructing such a work, some interesting transformation occurred.”²⁶³

In diesen teils brisanten, bildnerischen Zusammenhängen wirkt der Linolschnitt – wie noch mal ausdrücklich betont werden muss – dem möglichen Eindruck einer Provokation entgegen.

1990 in einem Brief an Wilfried Dickhoff fasst Taaffe sein ‚Verantwortungsbewusstsein gegenüber der Form‘, die er aufgreift, in Worte:²⁶⁴

The term ‘responsibility of form’ kept flashing in and out of focus in my mind. [...] I was struggling with the semantic variants of this expression [...]. On the one hand, in English, this expression takes on an autonomous, self-enclosed meaning, such as: ‘form determines the responsibilities inherent in it,’ or, ‘form engenders responsibility,’ also, ‘form is, a priori, a form of responsibility.’ Then, moving away [...] in the direction of broader, more inclusive implications, I would say [...]: there is no such thing as responsible or irresponsible form (as raw material), one must bring a certain sense of responsibility, to bear upon the use of form for the *purpose of synthetic ordering*. And it is in the nature of this artistic responsibility both *to follow the dictates of a chosen form closely, to deepest and furthest extent, and to the meaningful short-circuit those dictates*. At this point we arrive at an expression like: the form that one is eventually artistically responsible for is that form which one has inevitably and irreversibly altered autonomy of. It is that which has deliberately and with the deepest concern for its immediate and potential significance been introduced into a new scheme of things. Hence there has been effected an *intervalent process of necessary denial and reaffirmation of form* in order to locate or identify both what this form can be responsible for as well as what one’s responsibilities are towards it. [...] When and how do we start to feel [...] in these instances? [...] Where do we go from there? Setting aside responsibility for a moment just to see how things are, in assimilation.”²⁶⁵ [Hervorhebungen, MA]

Es ist sein systematischer, dialektisch-dynamischer Umgang mit den von ihm aufgegriffenen Formen unter Beibehalt ihrer wesentlichen Momente innerhalb der Verfolgung seiner künstlerischen Zielsetzungen, den Taaffe hier in Worte fasst und

²⁶³ TAAFFE 1997, S. 79-82

²⁶⁴ Vgl.: TAAFFE, PHILIP: [Brief an Wilfried Dickhoff], (Neapel), (1990), zitiert nach: DICKHOFF, WILFRIED: „Introduction“, in: *Philip Taaffe*, Ausstellungskatalog, Köln: Galerie Max Hetzler, 1992, S. 187.

²⁶⁵ Ebd.

wie es sich auch schon exemplarisch an *Green/White/Stoppages* herausarbeiten ließ.²⁶⁶

Über die prominente Kategorisierung des Linolschnitts als – wie es Robert Goldwater einmal formuliert hat – “the child’s medium par excellence”,²⁶⁷ hinaus verfügt die Technik im Jahr 1983, als Taaffe diese aufgreift, bereits über eine immerhin exakt 80-jährige, kunsthistorische Tradition.

2.4. Der Linolschnitt in der Künstlergrafik vor 1983

Nicht nur als Reproduktionsverfahren, sondern auch in der Künstlergrafik ist der Linolschnitt ein Randphänomen. Die Beweggründe sind oft pragmatisch und finanziell motiviert.

Im folgenden Kapitel sollen Stationen aus der Geschichte des Linolschnitts in der Künstlergrafik punktuell vorgestellt werden.²⁶⁸ Die hier getroffene Auswahl erhebt keinen Anspruch auf Vollständigkeit und beschränkt sich nur auf international bedeutsame Stationen und – hinsichtlich des Kontexts der Arbeit abgestimmt – auf vornehmlich exemplarische Positionen aus der amerikanischen Kultur oder aber auch Stationen, die erhöhte Aufmerksamkeit in der amerikanischen Rezeption vor 1983 erfahren haben.

Die Anfänge des Linolschnitts in der Künstlergrafik lassen sich im deutschen Expressionismus zu Beginn des 20. Jahrhunderts lokalisieren. Der erste Linolschnitt dieser Art wird Erich Heckel aus dem Jahr 1903 zugeschrieben.²⁶⁹ Um dem erwachten Bedürfnis nach elementarem Handwerk und ursprünglicher Gestaltung

²⁶⁶ Im Kontext von Kelly ist es der Bezug zur Wand und bei Duchamp die kritische, Grenzen aufweisende Funktion die beibehalten werden.

²⁶⁷ GOLDWATER, ROBERT: *Primitivism in Modern Art*, (1966), Enlarged Edition, Cambridge, Massachusetts; London: The Belknap Press of Harvard University Press, 1986, S. 120

²⁶⁸ Die Geschichte des Linolschnitts in der Künstlergrafik ist bis auf wenige, zaghafte und auf eine Nation beschränkte Versuche bislang in der Kunstgeschichtsforschung weitgehend unbehandelt geblieben. Als einen ersten umfassenden Blick in dieser Hinsicht – wenn auch mit einer stark deutsch-niederländischen Ausrichtung – darf die Ausstellung „Van Kandinsky tot Corneille – Linoleum in de kunst van de twintigste eeuw“ in den Jahren 1999/2000 gewertet werden, vgl.: *Van Kandinsky tot Corneille - Linoleum in de kunst van de twintigste eeuw. From Kandinsky to Corneille – Linoleum in the Art of the Twentieth Century*, Ausstellungskatalog, Cobra Museum voor Moderne Kunst Amstelveen, Amsterdam: Onderneming & Kunst, 1999.

²⁶⁹ *Kniende in Landschaft*, 1903, 8 x 9,8 cm, vgl.: DUBE, ANNEMARIE; DUBE, WOLF-DIETER: *Erich Heckel. Das Graphische Werk*, Band 1, Holzschnitte, New York: Ernst Rathenau, 1964, Abb. 5.

Ausdruck verleihen zu können, richtet sich das Interesse der künstlerischen Auseinandersetzung der deutschen Expressionisten, aber auch das der amerikanischen Künstler – unter ihnen Max Weber²⁷⁰ – jedoch in erster Linie auf den mittelalterlichen und japanischen Holzschnitt. Linoleum dient in diesem Kontext als Ersatz, bei dem die Gestaltungsmerkmale des Holzschnitts aufgegriffen und in das weitaus günstigere und leichter zu erwerbende Material, ohne dessen erweiterten Ausdrucksmöglichkeiten zu nutzen, umgesetzt werden. Eine Unterscheidung vom Holzschnitt ist weder möglich noch erwünscht. Beispielhaft dafür ist das Vorgehen der Künstlerin Gabriele Münter, die – wie sich in ihrem Nachlass der Druckplatten nun zeigt – ihre Linolschnitte ‚erhöht‘ hat, indem sie für diese den Holzschnitt als Medium angab.²⁷¹ Das industriell gefertigte und moderne Material Linoleum in der Funktion kostspieligere Fußbodenmaterialien zu ersetzen, steht im Kontrast zum Streben der Expressionisten nach Ursprünglichkeit.²⁷²

Bei einer Kunst- und Lebensform allerdings, dessen erklärtes Ziel es ist, die Welt in seiner Ganzheit sowohl industriell als auch konstruktiv zu durchdringen und für eine neue Kunst wie Gesellschaft zu propagieren wie in den Jahren nach der Russischen Revolution in Russland,²⁷³ dürfte dem industriell gefertigten Linoleum ohne eine kunsthistorische belastende Tradition positiv gegenübergestanden haben. Und tatsächlich – wenn auch nicht als vorrangiges Medium – nutzen einige russische Künstler den Linolschnitt zu Beginn des 20. Jahrhunderts als Ausdrucksmittel. Zu ihnen zählen Alexander Rodtschenko wie seine Gefährtin Warwara Stepanowa,²⁷⁴ Olga Rozanova²⁷⁵ und Lujubo Popova.²⁷⁶ Das Material Linoleum entspricht hier der

²⁷⁰ Max Weber wird hier hervorgehoben, da er sowohl mit dem Holz- als auch Linolschnitt arbeitet, vgl.: RUBENSTEIN, DARYL R.: *Max Weber. A Catalogue Raisonné of His Graphic Work*, Chicago: The University of Chicago Press, 1980.

²⁷¹ Vgl.: TIETZE 1994, S. 39.

²⁷² Vgl.: Ebd., S. 47.

²⁷³ Vgl.: NOEVER, PETER: „Zum Thema“, in: NOEVER, PETER (Hrsg.): *Die Zukunft ist unser einziges Ziel... . Alexander M. Rodtschenko – Warwara F. Stepanowa*, Ausstellungskatalog, Österreichische Museum für Angewandte Kunst, Wien; Staatliches Museum der Bildenden Künste A. S. Puschkin, Moskau, München: Prestel-Verlag, 1991, S. 7.

²⁷⁴ Vgl.: NOEVER, PETER (Hrsg.): *Die Zukunft ist unser einziges Ziel... . Alexander M. Rodtschenko – Warwara F. Stepanowa*, Ausstellungskatalog, Österreichische Museum für Angewandte Kunst, Wien; Staatliches Museum der Bildenden Künste A. S. Puschkin, Moskau, München: Prestel-Verlag, S. 164-165, Fig. 97-103.

²⁷⁵ Prominentes Beispiel von Rozanova ist ihr Portfolio *Krieg* von 1916, vgl.: GURIANOVA, NINA: *Exploring Color: Olga Rozanova and the Early Russian Avant-Grade, 1910-1918*, Amsterdam: G+B Arts International, 2000, S. 75-87.

Forderung nach der gegenwartsbezogenen Auseinandersetzung mit Produktions-, Industrialisierungs- und Rationalisierungsbedingungen. Gefordert ist der keineswegs neue Wunsch nach der Verbindung von Kunst und Leben. Anders als im deutschen Expressionismus ist die Haltung jedoch nicht rückwärts zum vorindustriellen Handwerk gewandt.²⁷⁷

Obwohl man dem Material Linoleum in diesem Ambiente sicherlich nicht negativ gegenübersteht, sind die Beweggründe – wie meine Recherche ergeben hat – dennoch hauptsächlich pragmatisch und finanziell motiviert. Dies untermauert eine Schilderung Rodtschenkos von 1920:

„Wegen des zu kleinen Raums gedenke ich, im Winter wieder Raumkonstruktionen aus Sperrholz und Linolschnitte herzustellen. Außerdem bereite ich Zeichenpapier für große Temperamalereien vor. Im Winter muss man das Material für die Malerei im Sommer in Form von Entwürfen und Skizzen neuer Formen und Töne vorbereiten.“²⁷⁸

Der Linolschnitt im moderaten Format [Abb. 55] dient ihm als Vorarbeit.²⁷⁹

Mal abgesehen von einer Künstlergruppe in den 1920er und 1930er Jahren unter der Lehre von Claude Flight an der Grosvenor School of Art in London, die allerdings bis zu den 1970er Jahren in Vergessenheit geraten ist,²⁸⁰ erfährt der Linolschnitt erst seine vollständige Anerkennung des eigenwertigen druckgrafischen Potenzials durch Henri Matisse und schließlich auch durch Pablo Picasso.

²⁷⁶ Z. B. Mappe mit sechs Linolschnitten um 1917-19, vgl.: DABROWSKI, MAGDALENA [Hrsg.]: *Ljubow Popowa*, [englischsprachige Originalausgabe, New York: The Museum of Modern Art, 1991], Ausstellungskatalog, Museum Ludwig, Köln, München: Prestel-Verlag, 1991, Abb. 65a-g oder *Painterly Construction* von 1920, vgl.: SARABIANOV, DMITRI V.; ADASKINA, NATALIA L.: *Popova* [französische Originalausgabe, Paris: Philippe Sers Editeur, 1989], London: Thames and Hudson, 1990, S. 158.

²⁷⁷ Vgl.: VÖLKER, ANGELA: „Ist die Zukunft ein Ziel?“, in: NOEVER, PETER (Hrsg.): *Die Zukunft ist unser einziges Ziel... Alexander M. Rodtschenko – Warwara F. Stepanowa*, Ausstellungskatalog, Österreichische Museum für Angewandte Kunst, Wien; Staatliches Museum der Bildenden Künste A. S. Puschkin, Moskau, München: Prestel-Verlag, 1991, S. 23.

²⁷⁸ RODTSCHENKO, ALEXANDER: „Aus Aufzeichnungen verschiedener Jahre“, (1920), in: *Rodtschenko. Aufsätze, autobiographische Notizen, Briefe, Erinnerungen*, Dresden: Verlag der Kunst, 1993, S. 71

²⁷⁹ Auch Stepanowa dient der Linolschnitt zum Teil als Vorarbeit für ihre Gemälde: Figur Nr. 4 (Entwurf zu einem Gemälde) oder Figur 49 (Entwurf zu einem Gemälde). Beide sind von 1920, vgl.: NOEVER 1991, S. 165, Abb. 100 u. 102.

²⁸⁰ Vgl.: FLIGHT, CLAUDE: *Lino-Cuts. A Hand-Book of Linoleum-Cut Colour Printing*, (1927), London: John Lane, The Bodley Head Ltd, 1948; FLIGHT, CLAUDE: *The Art and Craft of Lino Cutting and Printing*, London: B. T. Batsford, 1934; COPPEL, 1995 und SAMUEL, GORDON; PENNY, NICOLA: *The Cutting Edge of Modernity. Linocuts of the Grosvenor School*, Aldershot: Lund Humphries, 2002.

Im Aufsatz „Wie ich meine Bücher gemacht habe“²⁸¹ von 1946 plädiert Matisse hinsichtlich des Linolschnitts:

„Ich will ein paar Worte über den Linolschnitt sagen. Man soll Linol nicht aus Gründen der Sparsamkeit wählen, als Ersatz für Holz, denn er verleiht der Graphik einen besonderen Charakter, der sich stark von dem des Holzschnitts unterscheidet. Um dieses besonderen Charakters willen soll man ihn verwenden. Ich habe oft gedacht, dieses einfache Material sei demjenigen der Violine mit ihrem Bogen vergleichbar; eine Oberfläche, ein Hohlmeißel – vier gespannte Saiten und eine Haarsträhne. Der Meißel steht wie der Bogen in einer direkten Verbindung mit der Sensibilität des Künstlers. Und es ist so wahr, dass die geringste Ablenkung während des Ziehens einer Linie unwillkürlich einen leichten Fingerdruck auf den Meißel auslöst und so die entstehende Linie ungünstig beeinflusst. Ebenso genügt schon ein leichtes Zusammenpressen der Finger beim Führen des Geigenbogens, um den Charakter des Tones zu verändern – aus einem weichen Ton wird ein kräftiger.“²⁸²

Matisse nutzt demnach beim Linolschnitt den Weißlinienschnitt [Abb. 56], um die von ihm beschriebene, erforderliche Sensibilität für die ausdrucksstarke Linienziehung mithilfe des Meißels bestmöglich zum Ausdruck zu bringen.

Picasso hingegen ist an der Ausreizung der medialen Möglichkeiten interessiert. Ein Beispiel für Picassos innovativen Umgang mit dem Linolschnitt ist *Nature morte au verre sous la lampe*²⁸³ von 1962 [Abb. 57]. Der Mehrfarbendruck ist nur auf eine Druckplatte, die zwischen den fünf aufeinanderfolgenden Druckvorgängen jeweils zuvor einem weiteren Bearbeitungsschritt unterlegen ist, limitiert. Gedruckt wird aufeinanderfolgend von der hellsten bis zur dunkelsten Farbe. Heute ist dieser künstlerische Prozess unter dem Begriff der ‚Eliminationstechnik‘ bekannt.²⁸⁴ Diese Technik eignet sich besonders für das Material Linoleum, da durch seine weiche Konsistenz ein schneller, leichter und präziser Zuschnitt gewährleistet ist. Der Vorteil, den diese Technik bietet, liegt in seiner Passgenauigkeit.

Während bei Matisse sich gerade der auf Fläche und Linie limitierte Linolschnitt im Hinblick seiner künstlerischen Überlegungen als hilfreich zu erweisen scheint, ist Picasso – genau umgekehrt – daran interessiert, die medialen Möglichkeiten zu erweitern.

²⁸¹ MATISSE, HENRI: „Wie ich meine Bücher gemacht habe“, (1946), in: FLAM, JACK D. (Hrsg.): *Henri Matisse. Über Kunst*, Zürich: Diogenes Verlag, 1982, S. 196

²⁸² Ebd.

²⁸³ 53 x 64 cm, Trägerpapier 62 x 75.2 cm, Edition 50, hier Museum of Modern Art

²⁸⁴ Vgl.: Kap. IV.2.2.

Spätestens seit der seit der 1937 gegründeten Werkstatt für Volksgrafik El Taller de Gráfica Popular – TGP in Mexico City wird der Linolschnitt stark mit einem sozialpolitischen Anspruch assoziiert. Herausragendes Mitglied ist für annähernd 20 Jahre die afroamerikanische Bildhauerin und Druckgrafiker Elizabeth Catlett. Sie ist nach ihrer künstlerischen Ausbildung und ersten beruflichen Lehrerfahrungen an verschiedenen amerikanischen Universitäten sowie ersten künstlerischen Erfolgen 1946 nach Mexiko, wo sie bis heute lebt und künstlerisch tätig ist, ausgewandert.²⁸⁵ Gleich zu Beginn ihrer Zeit in Mexiko ist sie Mitglied des Workshops in Mexico City.²⁸⁶ Nach ihrem Ausscheiden aus der Künstlergemeinschaft 1965 wird sie Teil des Black Arts Movement. Seit den 1970er Jahren gebührt Catlett das Ansehen, zu den wichtigsten afroamerikanischen Künstlern in ihrem Heimatland zu gehören.²⁸⁷ Innerhalb der Druckgrafik ist der Linolschnitt zunächst das Hauptmedium, mit dem die Künstlerin arbeitet. Der Linolschnitt *Sharecropper*²⁸⁸ [Abb. 58] ist 1952 von Catlett im Kontext des mexikanischen Workshops TGP konzipiert. Der multilinguale Anspruch Catletts gemäß ihres berühmten Diktums „my art speaks for both my peoples“²⁸⁹ sowie ihr ungebrochenes sozialpolitisches Engagement sind an diesem Druck beispielhaft darstellbar. Er zeigt ein Porträt einer gewöhnlichen, afroamerikanischen Farmpächterin. Das formatfüllende Schulterstück dieser Frau ist in der heroisch erhöhenden Unteransicht dargestellt.²⁹⁰ Sowohl Motiv als auch Thema sind dem Betrachter sofort zugänglich. Das Motiv einer afroamerikanischen Landarbeiterin wird durch den für sie typischen Strohhut signalisiert. Das sozialpolitische Thema – nämlich Respekt und Anerkennung vor der hart arbeitenden, afroamerikanischen Frau – ist durch ihre knochige und perspektivische Darstellung realisiert. Der gesamte schwarz-weiße Linolschnitt ist mit einem Geflecht aus dicht

²⁸⁵ Zum genauen Werdegang vor ihrer Zeit in Mexiko, vgl.: HERZOG, MELANIE ANNE: *Elizabeth Catlett. An American Artist in Mexico*, Seattle, London: University of Washington Press, 2000, S. 13-47.

²⁸⁶ Gegründet 1937 von Leopoldo Méndez in Mexico City.

²⁸⁷ Vgl.: HERZOG 2000, S. 146-147, S. 150-151.

²⁸⁸ 44,8 x 43 cm (Komposition), 47 x 48,1 cm (Blatt), Herausgeber: die Künstler und El Taller de Gráfica Popular, Mexico City, Druck: die Künstlerin und José Sanchez, Mexico City, Abzug außerhalb der Edition von 60, The Museum of Modern Art, New York, Ralph E. Shikes Fund and Purchase (2003)

²⁸⁹ CATLETT, ELIZABETH, zitiert nach: CRAWFORD, MARC: “My Art Speaks for Both My Peoples”, in: *Ebony*, Jg. 25, Nr. 3, Jan. 1970, S. 94

²⁹⁰ Vgl.: MONTGOMERY, HARPER; SUZUKI, SARAH: “Elizabeth Catlett”, in: WYE, DEBORAH: *Artists and Prints. Masterworks from The Museum of Modern Art*, Ausstellungskatalog, New York: The Museum of Modern Art, 2004, S. 218.

aneinandergelegten, unterschiedlich langen und breiten Strichen schraffiert. Die für die mexikanische Werkstatt so typische Schraffierung dient Catlett sowohl zur Umschreibung der Konturen als auch Texturen. Die eckige, maskenhafte Ausarbeitung des Gesichts der Frau ist indessen an die Formssprache der afrikanischen Plastik angelehnt.²⁹¹ Die Tätigkeit und der Anspruch der Werkstatt in dieser Zeit sind im Kontext des mexikanischen Moralismus zu verstehen.²⁹² Catlett umschreibt 1975 rückblickend diesen Anspruch in Abgrenzung zur amerikanischen Druckgrafik:

“The emphasis in printmaking in the U.S. is on technical excellence and limited editions of prints for an exclusive buying public. In the TGP emphasis was on the use of art for the benefit of the Mexican people and as a weapon against fascism and imperialism, as well as technical excellence. Without limiting editions in linoleum engravings and printing editions up in the thousands, graphic art could be sold cheaply and its class character completely eliminated.”²⁹³

Die Entscheidung von TGP für den schwarz-weißen Linolschnitt auf dem kostengünstigen ‚papel chino‘ (dünnes Papier in Zeitungsqualität) als primäres Ausdrucksmedium ist also in erster Linie aus sozialpolitischen Beweggründen motiviert, um so eine möglichst große Öffentlichkeit zu erreichen.²⁹⁴ Dafür, dass der Anspruch keine Utopie bleibt, sorgt die unbegrenzte Auflage.

Nach dem Zweiten Weltkrieg wird von den Künstlern in den USA eine Welle der Druckgrafik, der sogenannte ‚Print Boom‘ ausgelöst. Zunächst stehen in erster Linie die Radierung und Lithografie im neu geweckten Interesse der künstlerischen Auseinandersetzung mit der Druckgrafik.²⁹⁵ In den 1960er wird schließlich neben der Radierung und Lithografie noch der Siebdruck als bevorzugtes Medium der Pop Künstler ausgeübt. In diesem Ambiente, in dem der Linolschnitt keine nennenswerte Verwendung erfährt, entstehen Künstlerwerkstätten wie Universal Limited Art Editions (U.L.A.E.) von Tatyana Grosman²⁹⁶, die ab 1960 neben zahlreichen anderen

²⁹¹ Vgl.: HERZOG 2000, S. 105.

²⁹² Für die genauen Zusammenhänge und Abgrenzung, vgl.: Ebd., S. 50-56 und S. 82.

²⁹³ CATLETT, ELIZABETH: „The Role of the Black Artist“, in: *The Black Scholar*, Bd. 6, No. 9, Juni, 1975, S. 14.

²⁹⁴ Vgl.: HERZOG 2000, S. 55, S. 88.

²⁹⁵ Vgl.: WYE, DEBORAH: “Artists and Prints in Context”, in: WYE, DEBORAH: *Artists and Prints. Masterworks from The Museum of Modern Art*, Ausstellungskatalog, New York: The Museum of Modern Art, 2004, S. 22.

²⁹⁶ Gegründet 1957 in West Islip auf Long Island.

Künstlern²⁹⁷ die Verlegerin von Jasper Johns werden soll und ihm einen Lithostein für seine Künstlerwerkstatt zur Verfügung stellt.²⁹⁸ Innerhalb seiner Druckgrafik, die fortan im wechselseitigen Dialog mit seiner Malerei und seinem plastischen Werk stehen soll,²⁹⁹ ist das dreigliedrige Werk *Scent*³⁰⁰ aus den Jahren 1975-76 [Abb. 59] durch seine Kombination der drei Drucktechniken – von links nach rechts betrachtet – der Lithografie, des Linol- und Holzschnitts für unseren Kontext die einzig erwähnenswerte Druckgrafik mit dem Linolschnitt aus dieser Zeit. Bildmotivisch baut sich die Grafik aus Bündeln je in einer Farbe von vier bis acht unregelmäßigen aber parallel angeordneten Strichen – als seien sie von einem leicht hingeworfenen Pinselduktus generiert worden, auf.³⁰¹ Diesen sogenannten ‚Cross-hatchings‘ – die Johns seit 1972 in Malerei wie in den unterschiedlichsten grafischen Techniken für annähernd zehn Jahre nutzte –³⁰² spricht der Künstlerkollege von Taaffe, Terry Winters eine herausragende Position für die Kunst der 1980er Jahre zu, da sie „all the issues about abstraction and representation.“³⁰³ versöhnt hätten. Die Bündel in *Scent* sind farblich in den Sekundärfarben Grün, Orange und Lila in verschiedenen Richtungen – senkrecht, waagerecht oder schräg abfallend wie aufsteigend in verschiedenen Winkeln – zueinander gelagert.³⁰⁴ Die genaue Analyse der Bündelverteilung in Richtung und Farbe stellt eine ähnliche, phänomenologische Glanzleistung wie die exakte Analyse der drei verschiedenen multiplizierten und gedrehten Messstäbtypen in *Green/White/Stoppages* dar. Die Analyse von Johns’ ‚Cross-hatchings‘ ist dennoch gefordert und wird belohnt, indem sich

²⁹⁷ Larry Rivers (1957); Sam Francis, Fritz Glarner (1959); Helen Frankenthaler (1961); Jim Dine, Robert Rauschenberg (1962); Barnett Newman (1963), Cy Twombly (1967), Robert Motherwell (1968), vgl.: GEELHAAR, CHRISTIAN: „Erfahrung auf ‚anderen Ebenen‘“, in: *Jasper Johns. Working Proofs*, Ausstellungskatalog, Basel: Kunstmuseum Basel, 1979, S. 10.

²⁹⁸ Vgl.: CASTLEMAN, RIVA: *Jasper Johns. Die Druckgraphik*, [autorisierte deutschsprachige Ausgabe der englischsprachigen Originalausgabe *Jasper Johns: A Print Retrospective*, Ausstellungskatalog, New York: Museum of Modern Art, 1986], München: Schirmer/Mosel, 1986, S. 9-11.

²⁹⁹ Vgl.: GEELHAAR 1979, S. 11.

³⁰⁰ U.L.A.E, 79,7 cm x 119,2 cm, Auflage 42, hier: The Museum of Modern Art. Schenkung Celeste Bartos

³⁰¹ Vgl.: CASTLEMAN 1986, S. 33 u. S. 35.

³⁰² Der Druckgrafik *Scent* im Speziellen geht ein gleichnamiges Gemälde voraus: *Scent*, 1973-74, Öl und Enkaustik auf Leinwand, 3 Paneele, Gesamtmaße 182,9 x 320,6 cm, Ludwig Forum für Internationale Kunst, Aachen, vgl.: VARNEDOE, KIRK: *Jasper Johns. A Retrospective*, Ausstellungskatalog, New York: The Museum of Modern Art, 1996, S. 284.

³⁰³ WINTERS, TERRY, zitiert nach: Ebd., S. 106.

³⁰⁴ Vgl.: CASTLEMAN 1986, S. 31-32.

‘Verhaltensmuster‘ in Form von Spiegelung, Wiederholung, Beziehungslosigkeit, Brechung, Fortsetzung etc. ausbilden.³⁰⁵ Besonders bemerkenswert in unserem Kontext ist an *Scent* Johns‘ prägende Verwendung der jeweiligen Technik: Im lithografisch ausgeführten Teil sind die für das Spritzverfahren charakteristischen Farbklekse auszumachen. Beim Linolschnitt sind die teils nicht vollständig sauber ausgearbeiteten Zwischenräume der Striche zu sehen und die Ausdrucksstärke des Holzschnitts wird mit dünnem Farbauftrag erzeugt.

Anfang der 1980er Jahre findet in den USA eine lebhafte Rezeption der dort sogenannten ‚German Neo-Expressionists‘ statt.³⁰⁶ Zu ihnen gehören die Künstler Georg Baselitz und Jörg Immendorff, die ab Ende der 1970er Jahre vermehrt mit dem Linolschnitt zu arbeiten beginnen. Die wohl prominentesten wie faszinierendsten Linolschnitte dieser Zeit sind wohl jene aus Immendorffs Zyklus *Café Deutschland gut*³⁰⁷ von 1982 bis 1983 [Abb. 60-61]. Der Zyklus besteht aus zehn in Farbtönen und -auftrag sich unterscheidenden Drucken in einer Auflage von je zehn mit den beachtlichen Maßen von je 180 x 230 cm, die alle das Gemälde *Café Deutschland XII / Adlerhälften*³⁰⁸ [Abb. 62] von 1982 aus dessen gleichnamigen Zyklus³⁰⁹ in das Medium des Linolschnitts neu umsetzen. Immendorff ist 1945 geboren und im Schatten des Zweiten Weltkriegs im Norden Deutschlands in Bleckede auf der westlichen Seite der Elbe mit Blickkontakt zur damals

³⁰⁵ Z. B. sind in *Scent* die drei Felder wiederum in je drei Felder unterteilt. Daraus ergeben sich neun Felder. Das erste Feld der Lithografie und das letzte Feld des Holzschnitts sind identisch. Auch die aneinander angrenzenden Felder, die einen Drucktechnikwechsel umfassen – also das letzte Feld der Lithografie und das erste Feld des Linolschnitts sowie das letzte Feld des Linolschnitts und das erste Feld des Holzschnitts – sind jeweils identisch. Die mittleren Felder bewahren jeweils ihre Eigenständigkeit, sodass sich die Reihenfolge ABC für die Lithografie, CDE für den Linolschnitt und EFA für den Holzschnitt ergibt, vgl.: GEELHAAR 1979, S. 23.

³⁰⁶ Vgl.: *Expressions. New Art from Germany*, Ausstellungskatalog, The Saint Louis Art Museum, St. Louis, Missouri, München: Prestel Verlag, 1983; *New Figuration. Contemporary Art from Germany*, Ausstellungskatalog, Los Angeles: Frederick S. Wight Art Gallery, University of California, 1983. Immendorff hat 1982 und 1983 je eine Einzelausstellung in der Sonnabend Gallery in New York, Baselitz hat 1981, 1982 und 1983 bei Xavier Fourcade, 1982 bei Brooke Alexander und Sonnabend Gallery sowie Marian Goodman je eine Einzelausstellung.

³⁰⁷ Bestehend aus *Kriegsblatt* (1982), *Wir kommen* (1982), *Erbe* (1982), *folgen* (1983), *Nachtcafé* (1983), *gut* (1983), *Furturologe* (1983), *Heuler* (1983), *Neue Mehrheit* (1983)

³⁰⁸ Öl auf Leinwand, 282 x 400 cm

³⁰⁹ Der gesamte Zyklus besteht aus einer Folge von 16 Gemälden aus dem Zeitraum 1977-1982, vgl.: *Jörg Immendorf. Café Deutschland, Adlerhälften*, 27.3. – 9.5.1982, Ausstellungskatalog, Düsseldorf: Städtische Kunsthalle Düsseldorf, 1982.

unerreichbaren Seite der ehemaligen DDR aufgewachsen.³¹⁰ So ist auch immer wiederkehrendes Thema seines Gemälde-Zyklus das geteilte Deutschland innerhalb einer fiktiven „Schlachtordnung.“³¹¹ Sein expressiv-figurativer Ausdruck ohne besondere Aufmerksamkeit für Form oder Stil fügt sich in „its seemingly harmless narrative, its calculated naivete and apparent propaganda.“³¹² Das Wiedererkennbare – wenn auch von Gemälde zu Gemälde sich verändernd – ist der Handlungsort, das Café, in dem sich Personen, Symbole und Gegenstände des persönlichen, des nationalen wie internationalen (Medien-) Alltags teils wiederholend und teils in abgeänderter Form zusammentreffen. Während jedes Gemälde für sich ein in sich geschlossener Kosmos ist, suggeriert der Zyklus in seiner Gesamtheit eine scheinbar episodenhafte, sich sukzessiv entwickelnde Erzählung.³¹³ Im Gegensatz zum zeitlichen Voranschreiten des Gemäldezyklus ist die Zeit in der Linolschnitt-Folge angehalten und fixiert. Dass diesem Zyklus nicht nur eine Verweigerung der Innovation, ein retardierendes Moment innewohnt, signalisieren allerdings schon im Vorfeld die Titel der einzelnen Blätter der Serie. Bei unseren Beispielen sind es die Titel *Erbe* [Abb. 60] und *Neue Mehrheit* [Abb. 61]. In einem ersten Vergleich der Linolschnitte zum Gemälde ist Immendorffs möglichst getreuer Transfer des Szenarios auf die Druckplatte, der im Druck schließlich seitenverkehrt erscheint, zu beobachten. „Die Seiten der Komposition, Blick- und Handlungsrichtungen, Beziehung zwischen Figuren, Gegenständen und Raum“³¹⁴ erscheinen nun unter veränderten Vorzeichen. Nur wenige Modifikationen bezüglich Größenverhältnissen, Vereinfachung von Motiven oder Verminderung der Akteure, die durch den auf

³¹⁰ Vgl.: HARTEN JÜRGEN: „Wunschtrauer“, in: *Jörg Immendorf. Café Deutschland, Adlerhälften*, 27.3. – 9.5.1982, Ausstellungskatalog, Düsseldorf: Städtische Kunsthalle Düsseldorf, 1982, S. 4 und vgl.: ARMSTRONG, ELIZABETH: „Introduction“, in: *Images and Impressions. Painters who Print*, Ausstellungskatalog, Minneapolis: Walker Art Center, 1984, S. 6.

³¹¹ DIEDERICHSEN, DIEDRICH: „Über Immendorff“, in: *Jörg Immendorff: Café Deutschland gut. Linolschnitte 82/83*, München: Maximilian Verlag – Sabine Knust, 1983, o. Seitenangaben

³¹² CRONE, RAINER: „Jörg Immendorff“, in: *Images and Impressions. Painters who Print*, Ausstellungskatalog, Minneapolis: Walker Art Center, 1984, S. 34

³¹³ Vgl.: KREMPPEL, ULRICH: „Die Wirklichkeit der Bilder. Zu Jörg Immendorffs Folge des „Café Deutschland““, in: *Jörg Immendorf. Café Deutschland, Adlerhälften*, Ausstellungskatalog, Düsseldorf: Städtische Kunsthalle Düsseldorf, 1982, S. 26; vgl.: DIEDERICHSEN 1983, o. Seitenangaben und vgl.: ARMSTRONG 1984, S. 6.

³¹⁴ KREMPPEL, ULRICH: „Von der Umkehrung der Dinge beim Druck“, in: *Jörg Immendorff: Café Deutschland gut. Linolschnitte 82/83*, München: Maximilian Verlag – Sabine Knust, 1983, o. Seitenangaben

Linien und Flächen reduzierten Druck erfordert sind, werden vorgenommen.³¹⁵ Das aus dem Gemälde Bekannte ist weiter problemlos für den Betrachter identifizierbar. Da ist z. B. der Künstler, der im Vordergrund des Bildes seinen Kopf durch ein Poster von Mao stößt oder die Quadrigapferde und natürlich die Adlerhälften, die die sitzende, dem Betrachter mit dem Rücken zugekehrte Person der stehenden Person an der Theke reicht. Sind diese Personen Immendorff und sein Künstlerfreund A. R. Penck aus Ostdeutschland? Ohne jeglichen Zweifel jedenfalls sind da noch die Köpfe von Rosa Luxemburg, Marx, Stalin und Lenin.³¹⁶ Im zweiten Vergleich, nämlich der Linolschnitte untereinander, offenbart sich der Variantenreichtum der fertig geschnittenen Druckplatte, den der rein manuelle Druckvorgang des Linolschnitts offeriert. Die überragende Größe der Druckplatte erlaubt größtmögliche Freiheit in der farblichen Gestaltung. Durch unterschiedliche, farbliche Behandlungen, Übermalungen und minimales Freilegen kleinster Details erzielt Immendorff von Schnitt zu Schnitt neue Bildordnungen mit jeweils neuem Themenfokus und Wirkungen. Immendorffs Entscheidung für den Linolschnitt resultiert sicher aus der Tatsache, dass es das Arbeiten ohne Einschränkung in Format ermöglicht und alle Phasen des Schnitts wie des Drucks manuell vom Künstler persönlich und in seinem Studio ausgeführt werden können.³¹⁷

Wenn auch nicht in so schwindelerregendem Maße wie bei Taaffe wird – wie Rainer Crone bemerkt – auch bei Immendorff über die pragmatischen Beweggründe hinaus das Medium des Linolschnitts konzeptionell – nämlich „for its almost instant identification with the man in the street“³¹⁸ – in seinem Zyklus eingesetzt.

Die Recherche zum Linolschnitt in der Künstlergrafik konnte eine starke sozialpolitische Tradition der Drucktechnik herausarbeiten. Diese setzt sich in Taaffes Gemälden – wie der Verlauf der Arbeit noch weiter bestärken wird – fort. Die schlüssige wie vollständige Nutzung der möglichen Konzeptionsbandbreite hinsichtlich Material, Technik und vielfältiger, geschichtlicher Zusammenhänge findet sich allerdings erstmalig bei Taaffes Bildern ab 1984, zu denen auch *Green/White/Stoppages* gehört, verwirklicht.

³¹⁵ Vgl.: Ebd.

³¹⁶ Vgl.: CRONE 1984, S. 34 und vgl.: KREMPPEL 1982, S. 44-46.

³¹⁷ Vgl.: KREMPPEL 1983, o. Seitenangaben.

³¹⁸ CRONE 1984, S. 34

IV. Die ästhetischen Kategorien des Ornamentalen und Dekorativen von der Prämoderne bis zum kunstindustriellen Entwicklungsprozess

Bei der Betrachtung von Taaffes Bildern wird immer wieder die ästhetische Kategorie des Ornamentalen evoziert. Im Gegensatz zu Taaffes Werk hat die Kunst der Moderne vielfach versucht, sich gerade vom Ornament abzugrenzen.³¹⁹ Im Sinne einer wechselseitigen Beziehung hat die Abgrenzung einerseits mit dazu beigetragen, dass der Weg zu einer nötigen Erneuerung des traditionellen Begriffs Ornament – oder aber auch des mit dem Ornament eng zusammenhängenden Begriffs Dekoration – weitgehend bis Ende der 1980er versperrt blieb.³²⁰ Anderseits hat diese Abgrenzung zur Folge gehabt, dass die Kunst der Moderne bis zu Beginn der 1990er Jahre kaum aus der Perspektive des Ornamentalen betrachtet wurde.³²¹ Ein fokussierter Blick auf einzelne Ornamenttheorien von Philosophen und Kunsthistorikern zeigt, dass das Verständnis der Abstraktion im Sinne von Ungegenständlichkeit der Moderne innerhalb der theoretischen Diskussion um das Ornament entsteht.³²² Taaffe wagt es in seinen Bildern auch an diesen Ursprung der Abstraktion zurückzugehen, um im Zuge einer Neubewertung dem Tafelbild neue Möglichkeiten zu eröffnen und eine kritische Reflexion zum Fortschrittsgedanken und zu den Grenzbeschreitungen der Moderne vornehmen zu können. Der Schwerpunkt des Kapitels liegt auf der Darstellung der Ornamentdebatte im

³¹⁹ Hierbei handelt es sich natürlich weniger um ein Problem der Kunst als vielmehr um eine terminologische Schwierigkeit, vgl.: BRAUNER, HAIDRUN: „*Natürlich ist das Dekoration*“.
Perspektiven eines Begriffes in der Kunst des 20. Jahrhunderts, ausgehend von Henri Matisse, Diss., Universität Saarbrücken, Europäische Hochschulschriften, Reihe 28 (Kunstgeschichte), Bd. 176, Frankfurt am Main: Verlag Peter Lang, 1993, S. 20.

³²⁰ Nach 40-jähriger Forschungsarbeit zur islamischen Kunst kommt Oleg Grabar diesem Desiderat nach und schafft Ordnungskriterien zur vorurteilslosen Behandlung der ornamentalen Erzeugnisse, vgl.: GRABAR, OLEG: *The Mediation of Ornament*, [The A.W. Mellon Lectures in The Fine Arts, 1989] The National Gallery of Art, Washington, D. C., Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1992.

³²¹ Die Abstraktion der Moderne wird seit Beginn der 1990er Jahre auch verstärkt aus eben diesem interessanten Blickwinkel betrachtet. Besonders erwähnenswert ist in diesem Zusammenhang die groß angelegte Ausstellung „Ornament und Abstraktion“ in Basel 2001, vgl.: BRÜDERLIN 2001. Zuvor sind 1993 in Deutschland gleich zwei Dissertationen zur Thematik erschienen. Bezeichnenderweise wird in beiden Dissertationen Taaffes Position hervorgehoben, vgl.: BRAUNER 1993 und BRÜDERLIN 1995.

³²² Vgl.: MORGAN, DAVID: „The Idea of Abstraction in German Theories of the Ornament from Kant to Kandinsky“, in: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Bd. 50, Nr. 3, 1992, S. 231-42.

kunstindustriellen Entwicklungsprozess, die Teil des historischen Kontexts der ‚Erfolgsgeschichte‘ des Linolschnitts in der Kunstpädagogik ist. Die Frage, die ich also verfolge, ist, ob zwischen den Bildern Taaffes und den kunstwissenschaftlichen Untersuchungen während des kunstindustriellen Entwicklungsprozesses strukturelle Analogien bestehen. Wenn Taaffe auch hier das verborgene Potenzial aufdeckt und nutzt, würde dies in der Konsequenz bedeuten, dass sich Taaffes Konzeptionsspektrum der Drucktechnik erhöht, und zwar in jenen Bereich, der fast zu eskalieren droht.³²³ Dass die Ornamentdebatte im kunstindustriellen Entwicklungsprozess kein Ende, sondern nur einen einstweiligen Höhepunkt erfahren hat, versteht sich von selbst. Viele Theorien warten darauf, entdeckt, wissenschaftlich ausgewertet und vielleicht auch hinsichtlich der Bilder Taaffes neu überdacht zu werden.³²⁴

Zunächst bleibt jedoch festzuhalten, dass der Begriff Ornament vom Begriff Ornamentik, der die Gesamtheit aller Ornamente umfasst und vom Begriff des Ornamentalen, der die Prinzipien des Ornament und so die wechselseitige Beziehung zu den anderen Kunsttendenzen greifbar macht, zu unterscheiden ist.³²⁵

Der Begriff Ornament gehört gattungsübergreifend der Malerei, der Skulptur, der Architektur und dem Kunsthhandwerk gleichermaßen an.³²⁶ Während in der islamischen Kunst das Ornament der primäre Aspekt des künstlerischen Schaffens ist, stand das Ornament in der westlichen Kunst stets im Schatten des Mimesis-Gebots. Dies führte dazu, dass die Betonung des Begriffs in der westlichen Welt lange auf etwas Sekundärem lag und sich bis heute in der Populärwissenschaft findet.³²⁷

³²³ Vgl.: Crone 1993, S. 53-54.

³²⁴ Eine wissenschaftliche Auseinandersetzung hinsichtlich Taaffes Bildwerk im Licht von Grabars Ornamenttheorie erfolgte 2003 durch die Verfasserin, vgl.: ABRAHAM, MAIKE: *Philip Taaffe und das Ornament*, Magisterarbeit vorlegt 2003 bei Prof. Dr. Rainer Crone am Institut für Kunstgeschichte der Ludwig-Maximilians-Universität München.

³²⁵ Vgl.: BRÜDERLIN 1995, S. 36-37.

³²⁶ Vgl.: KROLL, FRANK-LOTHAR: *Das Ornament in der Kunsttheorie des 19. Jahrhunderts*, Studien zur Kunstgeschichte, Band 24, Hildesheim: Georg Olms Verlag, 1987, S. 154.

³²⁷ Vgl.: GRABAR 1992, S. 25-26.

1. Das prämoderne Ornament

In der antiken Rhetorik, wo das Ornament seinen Ursprung hat, bezeichnet es keineswegs etwas Negatives, sondern einen von insgesamt fünf, nicht voneinander trennbaren, konstitutiven Momenten, der in seiner Bedeutsamkeit insofern heraustritt, da sich die Aufmerksamkeit der Zuhörer gerade vom Schmuck der Rede her begründen lässt.³²⁸ Der griechische Begriff ‚prepon‘, den Cicero mit ‚decorum‘ übersetzt und Horaz auf die Künste überträgt, bezeichnet in der antiken Rhetorik das Angemessene und Schickliche. In diesem Begriff findet sich Ethisches mit Ästhetischem vereint. Der Anspruch an die Angemessenheit und Schicklichkeit der Rede meint die Anpassung der Rede an das Fassungsvermögen der Zuhörerschaft und an das Thema. Je nachdem aus welcher Schule man kommt, wird darüber hinaus für Klarheit und Maßhaltung oder für einen virtuosen Gebrauch der Figuren plädiert. Der Schmuck der Rede, der als ästhetischer Moment die These klar und angemessen auf den Punkt bringt, wird von Cicero als ‚ornatus‘ tituliert. Der ‚ornatus‘ ist als ästhetischer Moment ein Bestandteil des ‚decorums‘, der trotz der Forderung, maßzuhalten keineswegs für nichtig erklärt wird. Das ‚decorum‘ hingegen bestimmt die Wirkungsregeln, die Inhaltliches und Formales, oder anders ausgedrückt einerseits das Prinzip und anderseits die Erscheinungsweise, umfassen. Mit einem Wahrheitsanspruch wird die Rhetorik, mit der sie in der Folgezeit in Konflikt gerät, zunächst nicht verbunden. Sie wird rein pragmatisch als Überzeugungskunst gesehen.³²⁹ Der bis heute im Begriff spürbar gebliebene Problemkreis des Ornamentes entsteht im Spannungsfeld der antiken Rhetorik und der modernen ausdifferenzierten Erkenntnis, Ethik und Ästhetik. Zugleich bleibt das Ornament für die Rhetorik allerdings unverzichtbar. Augustinus bringt es in seiner rhetorischen Frage auf den Punkt:³³⁰

³²⁸ Bei den Bearbeitungsoperationen handelt es sich neben dem Schmücken der Worte, der elocutio um die inventio, dispositio, actio, und memoria, vgl.: RAULET, GÉRARD: „Ornament“, in: BARCK, KARLHEINZ; FONTIS, MARTIN; SCHLENSTEDT, DIETER; STEINWACHS, BURKHART; WOLFZETTEL, FRIEDRICH (Hrsg.): *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden. Medien – Populär*, Bd. 4, Stuttgart: J.B. Metzler, 2002, S. 657.

³²⁹ Vgl.: Ebd., S. 656-659. Zu Cicero und der Differenzierung zwischen decorum und ornatus vgl. auch: BRAUNER 1993, S. 24-25.

³³⁰ Vgl.: RAULET 2002, S. 657.

„Wer wird es zu behaupten wagen, dass die Wahrheit von unbewaffneten Anwälten gegen die Lüge verteidigt werden soll? Wie? Jene Redner, die des Falschen überführen wollen, besitzen schon in ihrem *exordium* die Kunst, ihr Publikum zu gewinnen, während die Verteidiger des Wahren es nicht vermöchten?“³³¹

Vitruv macht sich das ‚decorum‘, die Regel der Maßhaltung und Angemessenheit, die durch ihre Anpassung hinsichtlich der Zuhörerschaft eng mit dem Normativen verbunden ist, für die Architektur zunutze und ordnet es der Darstellung von Gemeinschaft und Macht unter.³³² Das Ornament wird Teil von Repräsentations- und Legitimationsstrategien, sodass es aufgrund von politischen und gesellschaftlichen Umbrüchen immer wieder in den Brennpunkt der Konflikte dieser Art geraten wird.³³³ Vitruv ist es auch, der die Frage nach der Nützlichkeit des Ornaments stellt. Es wird die Ambivalenz des Ornaments als eine Zutat, als Verzierung und gleichzeitig – wie es sich in der Säule äußerte – als integraler, unverzichtbarer Bestandteil der architektonischen Konstruktion aufgedeckt.³³⁴

Die Frage, ob das Ornament einen Gattungsrang besäße, stellt sich erstmals Alberti und urteilt negativ. Nur den Bildenden Künsten – Malerei, Skulptur und Architektur – könne ein solcher zugesprochen werden, da ihnen die Schönheit als ihr Wesensprinzip eigen ist. Das Ornament hingegen stehe lediglich in der die Schönheit unterstützenden Funktion.³³⁵ Ist vor Alberti das ‚decorum‘ als Prinzip und Erscheinungsweise untrennbar mit dem Schönen verbunden, so tritt bei Alberti eine entscheidende Wandlung ein: zum einen die Gleichsetzung bzw. die Umbenennung des ‚decorum‘ in ‚ornamentum‘ und zum anderen die Unterscheidung zwischen dem ‚ornamentum‘ als nur unterstützendes Hinzugefügtes und der Schönheit als ein substanzielles Wesensprinzip.³³⁶

³³¹ AUGUSTINUS: *De doctrina christiana*, (426/7), zitiert nach: RAULET 2002, S. 657-58.

³³² Vgl.: RAULET 2002, S. 663.

³³³ Vgl.: Ebd., S. 656.

³³⁴ Vgl.: Ebd., S. 660.

³³⁵ Vgl.: KROLL 1987, S. 6.

³³⁶ Vgl.: RAULET 2002, S. 660-61.

2. Immanuel Kant: Der Ursprung der Abstraktion im Sinne von Ungegenständlichkeit der Moderne in der Ornamenttheorie, 1790

Erst seit dem 19. Jahrhundert beginnt sich der Begriff, wieder zu dynamisieren.³³⁷ Die Wurzeln der neuen Dynamik finden sich im 18. Jahrhundert, im Verfall der antiken Rhetorik durch den Rationalismus, der bis zur Erklärung der Autonomie der Kunst und des Künstlers führt. Die normativen Regeln der Rhetorik sind obsolet und mit ihnen das Ornament zweifelhaft geworden. Dass dies allerdings nicht in einer völligen Perspektivlosigkeit für das Ornament münden wird, sondern sich im Gegenteil dem Ornament neue Möglichkeiten auftun, wird bei Immanuel Kant, der dem Ornament einen ersten Eigenwert zuspricht, deutlich:³³⁸

„So bedeuten die Zeichnungen à la grecque, das Laubwerk zu Einfassungen oder auf Papiertapeten usw. für sich nichts; sie stellen nichts vor, kein Objekt unter einem bestimmten Begriffe, und sind freie Schönheiten. Man kann auch das, was man in der Musik Phantasien (ohne Thema) nennt, ja die ganze Musik ohne Text zu derselben Art zählen. In der Beurteilung einer freien Schönheit (der bloßen Form nach) ist das Geschmacksurteil rein. Es ist kein Begriff von irgendeinem Zwecke, wozu das Mannigfaltige dem gegebenen Objekt dienen und was dieses also vorstellen solle, vorausgesetzt, wodurch die Freiheit der Einbildungskraft, die in der Beobachtung der Gestalt gleichsam spielt, nur eingeschränkt werden würde.“³³⁹

Nur die ganz spezifische Unterkategorie des Ornamentes ‚à la grecque‘, die ‚kein Objekt unter einem bestimmten Begriffe‘³⁴⁰ vorstellt, sei nach Kant frei geworden. ‚À la grecque‘ ist die klassizistische Bezeichnung für das geometrische Ornamentband, den Mäander, der seine Strukturierung in einem rechtwinkligen oder spiralförmigen Verlauf wiederholt. Kants Analogiebildungen zur Musik und zum Spielen unterstreichen den für ihn gewichtigen Aspekt, dass bei der von ihm hervorgehobenen Ornamentart in der Wahrnehmung des Betrachters eine Bewegung zwischen gleichwertigen d. h. nicht in Vorder- und Hintergrund untergliederbaren Bausteinen des Ornamentes stattfindet.³⁴¹ Nicht nur hinsichtlich der optischen Werke

³³⁷ Vgl.: KROLL 1987, S. 2.

³³⁸ Vgl.: RAULET 2002, S.668-70.

³³⁹ KANT, IMMANUEL: *Kritik der Urteilskraft*, (1790), Hamburg: Felix Meiner Verlag, 2001, § 16, S. 84

³⁴⁰ Ebd.

³⁴¹ Den wichtigen Hinweis, dass Kant – wie so oft fälschlich unterstellt – weder das Ornament noch die Arabeske erwähnt, liefert bereits Polheim, vgl.: POLHEIM, KARL KONRAD: *Die Arabeske. Ansicht*

von Taaffe sondern insbesondere zu einigen kritischen Reflexionen zu Barnett Newman wie beispielsweise zu seinem Bild *We Are Not Afraid*³⁴² [Abb. 63] ist eine sinnstiftende Kontextualisierung hier aufschlussreich. Ist die Zierart allerdings in seiner Freiheit beraubt, zum Beispiel „wie der goldene Rahmen, bloß, um durch seinen Reiz das Gemälde dem Beifall zu empfehlen, angebracht, so heißt er alsdann Schmuck und tut der echten Schönheit Abbruch.“³⁴³

Auf der einen Seite behält Kant also die etablierte, negative Bewertung des Ornaments ohne eigenen Gattungsrang bei. Auf der anderen Seite wird es im Fall einer Zweckentbindung zur ästhetischen Kategorie ersten Ranges. Frank-Lothar Kroll präzisiert diesen Aspekt und die sich daraus ergebene Schlussfolgerung in folgenden Worten:

„Leistet die Kantische Ästhetik mit ihrer [...] Unterscheidung einen wichtigen und eigenständigen Beitrag zu einer positiven ‚Theorie des Ornaments‘. Wenn sich überhaupt eine Kunstform dem von Kant postulierten Ideal der Zweckentbundenheit in angemessener Weise zu nähern vermag, so ist das Ornament in seiner keinem Begriff verhafteten Ausprägung. Sein ‚abstrakter‘ Seinsmodus enthebt es der Sphäre der Gegenständlichkeit und macht es ‚zweckfreier‘ als alle anderen Kunstäußerungen.“³⁴⁴

Das Verständnis der Abstraktion im Sinne von Ungegenständlichkeit der Moderne – so ließe sich zusammenfassend formulieren – entsteht innerhalb der theoretischen Diskussion um das Ornament, für die Kant in seiner „Kritik der Urteilskraft“³⁴⁵ ein Fundament legt.³⁴⁶

und Ideen aus Friedrich Schlegels Poetik, München, Paderborn, Wien: Verlag Ferdinand Schöningh, 1966, S. 21. Zur weiterführenden Analyse von Kants § 16, vgl.: BEHNKE, KERSTIN: „Arabeske (und) Bedeutung bei Kant, Goethe, Hegel und Friedrich Schlegel“, in: KOTZINGER, SUSI; RIPPL, GABRIELE (Hrsg.): *Zeichen zwischen Klartext und Arabeske*, (Konferenz des Konstanzer Graduiertenkollegs „Theorie der Literatur“), Internationale Forschungen zur allgemeinen und vergleichenden Literaturwissenschaft, Amsterdam – Atlanta, GA: Radopi, 1994, S. 230-232.

³⁴² Linoldruckcollage, Acryl auf Leinwand, 305 x 259 cm, Daros Collection, Schweiz

³⁴³ KANT 1790, § 14, S. 79

³⁴⁴ KROLL 1987, S. 17

³⁴⁵ KANT 1790

³⁴⁶ Für die genaue Darlegung der ‘Idee der Abstraktion’ in den Ornamenttheorien ausgehend von Kant, vgl.: MORGAN 1992, S. 231-242.

3. Friedrich Schlegel: Der erweiterte Arabesken-Begriff in „Gespräch über die Poesie“, 1800

In der Romantik, in der sich – wie schon vielfach festgestellt worden ist – die geistigen Wurzeln der Moderne aufspüren lassen,³⁴⁷ soll die Arabeske zu einer grundlegenden Theoretisierung durch Friedrich Schlegel gelingen und von Philipp Otto Runge unter Bezug auf Schlegels Schriften ins Leinwandbild erhoben werden. Sie wird für die Kunsthistorik zu einer – wie Annemarie Schimmel es ausdrückt – „Schlüsselkategorie für den Übergang von der klassischen Mimesis zur modernen Abstraktion im 19. Jahrhundert.“³⁴⁸ In einer von Schlegels präzisen Formulierung findet sich dann auch exakt die Konfrontation der klassischen Mimesis und Abstraktion unter Zuhilfenahme des Begriffs Arabeske:³⁴⁹

„In der Landschaft und im Porträt ist die Malerei der Form nach ganz in bloße Naturp[oesie] versunken. Die ursprüngliche Form der Pictur ist die Arabeske, und der Plastik das Ideal.“³⁵⁰

Ursprünglich bezeichnet die Arabeske eine Flächen füllende, sich linear und scheinbar natürlich fortsetzende Pflanzenornamentgattung.³⁵¹ Bei Schlegel wird die Arabeske nicht nur als Terminus in seinem herkömmlichen Sinne verwendet,

³⁴⁷ Die frühe und herausragende Kontextualisierung der Moderne von Caspar David Friedrich bis einschließlich dem Abstrakten Expressionismus mit der Romantik findet sich bereits 1975 bei Robert Rosenblum, vgl.: ROSENBLUM, ROBERT: *Modern Painting and the Northern Romantic Tradition. Friedrich to Rothko*, London: Thames and Hudson, 1975.

³⁴⁸ SCHIMMEL, ANNEMARIE: „Die Arabeske und das islamische Weltgefühl“, in: BRÜDERLIN, MARKUS (Hrsg.): *Ornament und Abstraktion. Kunst der Kulturen, Modern und Gegenwart im Dialog*, Ausstellungskatalog, Basel: Fondation Beyeler, 2001, S. 34

³⁴⁹ Vgl.: POLHEIM 1966, S. 35.

³⁵⁰ SCHLEGEL, FRIEDRICH: „Fragment zur Poesie und Literatur II und Ideen zu Gedichten“, (1798-1801), in: EICHNER, HANS (Hrsg.): *Literarischen Notizen 1797-1801*, [engl. Originalausgabe, *Literary Notebooks*, London: The Athlone Press, 1957], Frankfurt/M, Berlin, Wien: Ullstein, 1980, Nr. 2086, S. 210

³⁵¹ Im Allgemeinen wird in der Literatur die Arabeske vom italienischen Begriff ‚arabesco‘ hergeleitet, was für Verwirrung sorgt. So kommt z. B. Oesterle zum Schluss, dass er ursprünglich das Arabische (ital. arabo) bezeichne, vgl.: OESTERLE, GÜNTER: „Arabeske“, in: BARCK, KARLHEINZ; FONTIS, MARTIN; SCHLENSTEDT, DIETER; STEINWACHS, BURKHART; WOLFZETTEL, FRIEDRICH (Hrsg.): *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden. Absenz – Darstellung*, Bd. 1, Stuttgart: J.B. Metzler, 2002, S. 272. Konsultiert man hingegen das italienische *Dizionario dei termini artistici*, das die Etymologie der einzelnen Begriffe fokussiert, wird die Herkunft des Begriffs aus dem Arabischen für Pflanzen (tauriq) und Blätter (urraq) hergeleitet, vgl.: GRASSI, LUIGI; PEPE, MARIO: *Dizionario dei Termini Artistici*, Milano: TEA, 1994, S. 53. Für eine detaillierte, geschichtliche Begriffsentwicklung seit seinen Anfängen im 15. Jahrhundert bei den unterschiedlichen Autoren, vgl.: Ebd., S. 53-54.

sondern wird zu einer komplexen, kunst- bzw. literaturtheoretischen wie philosophischen Kategorie, da er den Terminus zum einen im Zusammenhang mit der Malerei und der Poesie gebraucht und zum anderen damit eine romantische Idealform, in der sich die Gattungen der Kunst und Wissenschaft vereinigen und potenzieren sowie eine Geisteshaltung bezeichnet.³⁵² Das von Schlegel veröffentlichte, frühromantische Schlüsselwerk hinsichtlich seiner Theoretisierung des Arabesken-Begriffs in seiner ganzen Konzeptionsbandbreite ist der „Brief über den Roman“³⁵³ im „Gespräch über die Poesie“³⁵⁴ von 1800.³⁵⁵ Schlegels „Brief“ stellt insofern schon eine herausragende Bedeutung dar, da in ihm auch seine zentrale Bestimmung des Romantischen zu lesen ist.³⁵⁶ Taaffe will seine frühen Werke im Kontext der Frühromantik verstanden wissen. In seinen Ausstellungskatalog „Philip Taaffe“³⁵⁷ von 1986 stellt er seinen Bildern die erste Hymne der handschriftlichen Fassung des Gedichts „Hymnen an die Nacht“³⁵⁸ von Georg Friedrich Philipp Freiherr von Hardenberg, der sich Novalis nennt, gegenüber. Auch in der Gegenüberstellung von Taaffes Werken mit Schlegels Arabesken-Begriff zeigen sich vielfältige, strukturelle Analogien zur Sinnstiftung. Schlegel greift die Arabeske nie als abschweifende Verzierung sondern als anzustrebenden, gehaltvollen Selbstzweck auf.³⁵⁹ Im „Brief“ wird die Arabeske zunächst zur terminologischen Hinführung für den Leser allgemein verständlich auf die Malerei angewendet.³⁶⁰ So heißt es dort:

„Sie fühlen es selbst, dass ihr Ergötzen an Sternes Humor rein war, und von ganz anderer Natur, als die Spannung der Neugier, die uns oft ein durchaus schlechtes Buch, in demselben Augenblick, wo wir es so finden, abnötigen kann. Fragen Sie sich nun

³⁵² Daneben plant Schlegel unter dem (Arbeits-)Titel „Arabesken“ ein eigenes Werk, das die Kriterien der romantischen Idealform erfüllen soll, vgl.: POLHEIM 1966, S. 23-24.

³⁵³ SCHLEGEL, FRIEDRICH: „Brief über den Roman“, (1800), in: BEHLER, ERNST; EICHNER, HANS [Hrsg.]: *Kritische Schriften und Fragmente*, [1798-1801], Bd. 2, Paderborn: Ferdinand Schöningh, 1988, S. 208-215

³⁵⁴ Ebd., 186-222

³⁵⁵ Vgl.: POLHEIM 1966, S. 134.

³⁵⁶ Vgl.: Ebd., S. 44.

³⁵⁷ Philip Taaffe, Ausstellungskatalog, Hamburg: Galerie Ascan Crone, 1986. Später im Gespräch mit Brakhage unter Rückgriff auf den damaligen Katalog bekennt Taaffe: „The text was a way of assuring myself of the path that I was taking at that time. I can't remember very well my exact motivation, but I think I wanted to echo the Romantic obsession with irretrievability. It's hard to talk about these things now.“, TAAFFE 1997, S. 66

³⁵⁸ NOVALIS: „Hymnen an die Nacht“, [Auszug, 1. Hymne], (1800), in: *Philip Taaffe*, Ausstellungskatalog, Hamburg: Galerie Ascan Crone, 1986, S. 8-16

³⁵⁹ 1966 kann Polheim noch eine geringe Kenntnisnahme des Arabesken-Begriffs in der Schlegelforschung feststellen, vgl.: POLHEIM 1966, S. 16.

³⁶⁰ Vgl.: Ebd., S. 26

selbst, ob Ihr Genuß nicht verwandt mit demjenigen war, den wir oft bei Betrachtung der witzigen Spielgemälde empfanden, die man Arabesken nennt.“³⁶¹

Nach Schlegels terminologischer Einführung wird der Begriff zunächst auf die Poesie zur positiven Charakterisierung von Romanbeispielen übertragen:

„Es ist Didrots ‚Fataliste‘. [...] Sie werden die Fülle des Witzes hier ganz rein finden von sentimentalen Beimischungen. Es ist mit Verstand angelegt, und mit sichrer Hand ausgeführt. Ich darf es ohne Übertreibung ein Kunstwerk nennen. Freilich ist es keine hohe Dichtung, sondern nur eine – Arabeske. Aber eben darum hat es in meinen Augen keine geringen Ansprüche; denn ich halte die Arabeske für eine ganz bestimmte und wesentliche Form oder Äußerungsart der Poesie.“³⁶²

Anschließend kulminiert die Arabeske in den für unseren Kontext wichtigen Höhepunkt der Begriffsentwicklung als romantische Idealform. Schlegels zentralen Bemühungen kreisen im „Gespräch um die Poesie“³⁶³ um die Vereinigung von Kunst und Wissenschaft:³⁶⁴ „Was sich tun lässt, so lange Philosophie und Poesie getrennt sind, ist getan und vollendet. Also ist die Zeit nun da, beide zu vereinigen,“³⁶⁵ heißt es im gleichen Jahr in den „Ideen.“³⁶⁶ Eine ‚Theorie des Romans‘ erscheint ihm dafür eine geeignete da gattungsaufhebende Form:³⁶⁷

„*Theorie des Romans*, die im ursprünglichen Sinne des Wortes eine Theorie wäre: eine geistige Anschauung des Gegenstandes mit ruhigem, heitern ganzen Gemüt, wie es sich ziemt, das bedeutende Spiel göttlicher Bilder in festlicher Freude zu schauen. Eine solche Theorie des Romans würde selbst ein Roman sein müssen, der jeden ewigen Ton der Fantasie fantastisch wiedergäbe, und das Chaos der Ritterwelt noch einmal verwirre. Da würden die alten Wesen in neuen Gestalten leben; da würde der heilige Schatten des Dante sich aus seiner Unterwelt erheben, Laura himmlisch vor uns wandeln, und Shakespeare mit Cervantes trauliche Gespräche wechseln; – und da würde Sancho von neuem mit dem Don Quijote scherzen. Das wären wahre Arabesken.“³⁶⁸

³⁶¹ SCHLEGEL 1800, S. 209

³⁶² Ebd., S. 210

³⁶³ Ebd., S. 186-222

³⁶⁴ Vgl.: POLHEIM 1966, S. 77.

³⁶⁵ SCHLEGEL, FRIEDRICH: „Ideen“, (1800), in: BEHLER, ERNST; EICHNER, HANS [Hrsg.]: *Kritische Schriften und Fragmente*, [1798-1801], Bd. 2, Paderborn: Ferdinand Schöningh, 1988, Nr. 108, S. 230

³⁶⁶ Ebd., S. 223-234

³⁶⁷ Vgl.: POLHEIM 1966, S. 77.

³⁶⁸ SCHLEGEL 1800, S. 214

Auch in der „Rede über die Mythologie“³⁶⁹, die dem „Brief“ im „Gespräch über die Poesie“³⁷⁰ vorangeht, erfährt die Arabeske eine einmalige Nennung und trägt zur Klärung der unterschiedlichen Begriffe – den Witz, das Spiel, das Chaos, die Fantasie – mit denen der Arabesken-Begriff an den bereits zitierten Stellen Verbindungen eingeht und die wie dieser wiederum präzisen Konzeptionen Schlegels unterliegen, bei:

„Die Mythologie ist ein solches Kunstwerk der Natur. In ihrem Gewebe ist das Höchste wirklich gebildet; alles ist Beziehung und Verwandlung, angebildet und umgebildet, und dieses Anbilden und Umbilden eben ihr eigenständiges Verfahren, ihr innres Leben, ihre Methode [...]. Da finde ich nun eine große Ähnlichkeit mit jenem großen Witz der romantischen Poesie, der nicht in einzelnen Einfällen, sondern in der Konstruktion des Ganzen sich zeigt [...]. Ja diese künstlich geordnete Verwirrung, diese reizende Symmetrie von Widersprüchen, dieser wunderbare ewige Wechsel von Enthusiasmus und Ironie, der selbst in den kleinsten Gliedern des Ganzen lebt, scheinen mir schon selbst eine indirekte Mythologie zu sein. Die Organisation ist dieselbe und gewiß ist die Arabeske die älteste und ursprüngliche Form der menschlichen Fantasie. Weder dieser Witz noch eine Mythologie können bestehen ohne ein erstes Ursprüngliches und Unnachahmliches, was schlechthin unauflöslich ist, was nach allen Umbildungen noch die alte Natur und Kraft durchschimmern läßt, wo der naive Tiefsinn den Schein des Verkehrten und Verrückten, oder des Einfältigen und Dummen durchschimmern läßt. Denn das ist der Anfang aller Poesie, den Gang und die Gesetze der vernünftig denkenden Vernunft aufzuheben und uns wieder in die schöne Verwirrung der Fantasie, in das ursprüngliche Chaos der menschlichen Natur zu versetzen, für das ich kein schöneres Symbol bis jetzt kenne, als das bunte Gewimmel der alten Götter.“³⁷¹

Der erweiterte Arabesken-Begriff bei Schlegel als verbindende Strukturmöglichkeit von Widersprüchen, sein potenziertes Erzählstil, wo das Kunstwerk „sich selbst reflektierend kritisiert“³⁷², der spielerische, prozessuale, gattungsübergreifende und ursprüngliche Charakter – all dies sind Konzeptionselemente, die sich anhand von Taaffes frühen Werken herausarbeiten lassen, die die Wesensarten seiner Bilder ausmachen.

³⁶⁹ Ebd., S. 201-208

³⁷⁰ Ebd., S. 186-222

³⁷¹ Ebd., S. 204

³⁷² BUSCH, WERNER: *Die notwendige Arabeske. Wirklichkeitsaneignung und Stilisierung in der deutschen Kunst des 19. Jh.*, Berlin: Gebr. Mann Verlag, 1985, S. 46

4. Georg Wilhelm Friedrich Hegel: Die synthetisierende Funktion der Arabeske in der Architektur, 1818/42

Georg Wilhelm Friedrich Hegels Vorlesungen, auf denen Hegels postum veröffentlichte „Ästhetik“³⁷³ unter der Bearbeitung seines Schülers Gustav Hotho erstmalig 1835-38 und in einer Neuüberarbeitung von 1842 basiert, erfolgen 1818 in Heidelberg und 1820-29 in Berlin.³⁷⁴ Besonders hervorhebenswert an Hegels Bemerkungen zur Arabeske, die hauptsächlich im Kontext der Architektur erfolgen, ist, dass er zugleich im ersten Kapitel zur ägyptischen Architektur in seinem ‚System der einzelnen Künste‘ auf sie zu sprechen kommt. Kunsthistorisch – wie Riegl eindringlich in seinen „Stilfragen“³⁷⁵ von 1893 sehr viel später an Hegel anknüpfend demonstriert und worüber im nächsten Kapitel zur Ornamentdebatte im kunstindustriellen Entwicklungsprozess zu sprechen sein wird – hat denn auch die islamische Arabeske ihren Ursprung im ägyptischen Ornament der Lotusblume:³⁷⁶

„Hier ist nun der Ort, zugleich von der Arabeske überhaupt zu reden, denn sie fällt ihrem Begriff nach eben in den Übergang aus einer natürlichen für die Architektur gebrauchten organischen Gestalt zu der strengeren Regelmäßigkeit des eigentlich Architektonischen. [...] Für dergleichen architektonischen Zierat [...] ist die Hauptbestimmung und Grundform, dass die Pflanzen, Blätter, Blumen, Tiere dem Verständigen, unorganischen nähergebracht werden. [...] Allerdings sind die Arabesken sowohl in Rücksicht auf die Formen des Organischen als auch in betreff der Gesetze der Mechanik naturwidrig, doch diese Art der Naturwidrigkeit ist nicht nur ein Recht der Kunst überhaupt, sondern sogar eine Pflicht der Architektur, denn dadurch allein werden die sonst für die Baukunst ungeeigneten lebendigen Formen dem wahrhaft architektonischen Stile anpassend und in Einklang mit demselben gesetzt.“³⁷⁷

Auch bei Hegel ist also die Arabeskenbewertung positiv. Anders als bei Kants Zweckenthobenheit wird die Arabeske aber in den Dienst der Vermittlung zwischen

³⁷³ HEGEL, GEORG WILHELM FRIEDRICH: *Ästhetik*, (1842), [hrsg. von Friedrich Bassenge], [in zwei Bänden], 4. Auflage, Berlin: deb, 1985

³⁷⁴ Von dem Problem der Authentizität, mit dem sich die Wissenschaft im Fall von Hegels Ästhetik konfrontiert sieht, bleibt diese Darstellung weitgehend unberührt, da es sich innerhalb einer streng historischen Darstellung um die Bearbeitung eines Einzelmotivs – hier die Arabeske in der Architektur – handelt. Nachdrucke und wissenschaftliche Auseinandersetzungen beruhen in der Regel auf der ersten, endgültigen Herausgabe durch Hotho von 1842. Zu den Problemen, die sich bei einer um Authentizität bemügenden Gesamtdarstellung ergeben, vgl.: GETHMANN-SIEFERT, ANNEMARIE: *Einführung in Hegels Ästhetik*, München: Fink Verlag, 2005, S. 15-28.

³⁷⁵ RIEGL 1893

³⁷⁶ Den Querverweis zu Hegel findet sich bereits bei Behnke, vgl.: BEHNKE 1994, S. 235.

³⁷⁷ HEGEL 1842, S. 49-50

der organischen Natur und der unorganischen Architektur gestellt. Ihr wird somit eine synthetisierende Eigenschaft zugesprochen.³⁷⁸

„Das Materielle, Massige nicht in seiner Materialität gelten zu lassen, sondern es überall zu durchbrechen, zu zerstückeln, demselben den Schein seines unmittelbaren Zusammenhalts und seiner Selbstständigkeit zu nehmen,“³⁷⁹

heißt es dann an späterer Stelle im Kontext der gotischen Architektur bei Hegel zum Dienst des Ornaments noch einmal ganz deutlich.

5. Die Ornamentdebatte im kunstindustriellen Entwicklungsprozess, 1849-1901

Die Industrialisierung im 19. Jahrhundert löst eine Debatte im Kunstgewerbe aus. Dreh- und Angelpunkt ist das Ornament, denn die Industrialisierung ermöglicht eine gesteigerte, einheitliche Ornamentierung, die allerdings mit der Gefahr verbunden ist, in den Bereich der unbeseelten, auswuchernden und unreflektierten Massenware abzurutschen. Die Folge ist, dass in dieser Zeit eine Verunsicherung in der Gestaltung zunächst speziell innerhalb der sogenannten Viktoria Ära in England festzustellen ist. Bemerkenswert ist, dass England nicht nur die Führungsrolle in der Industrialisierung hinsichtlich des schnellen Produktions- und Bevölkerungszuwachses übernimmt, sondern dass dieser Umbruch auch in einem hohen Maße schon ab den 1830er Jahren sowohl gemäß sozialer als auch ästhetischer Aspekte selbstkritisch begleitet wird. Initiiert werden die politischen Reformmaßnahmen im Kunstgewerbe mit Gründungen einer Serie von Schulen, die sich zum Ziel gesetzt haben, dem Auseinanderklaffen von Kunst und Industrie Abhilfe zu leisten. Die erste Schule dieser Art ist die Government School of Design – das heutige Royal College of Art – in London gegründet im Jahr 1837. Ebenso Teil dieser Reformbestrebungen ist die aufsehenerregende, erste große Weltausstellung ‚Exhibition of the Works of Industry of All Nations‘ oder auch bekannt als

³⁷⁸ Vgl.: KROLL 1987, S. 19-21.

³⁷⁹ Ebd., S. 82

,The Great Exhibition‘ von 1851 in London.³⁸⁰ Der dort stattfindende, internationale Vergleich stellt allerdings im Resultat eine Enttäuschung für die Briten dar. Das Resümee des Architekten und ,Superintendent of works for the exhibition’s Crystal Palace‘ Owen Jones bringt dies unmissverständlich zum Ausdruck:³⁸¹

„We have no principles, no unity; the architect, the upholsterer, the paperstainer, the weaver, the calico-printer, the potter, run each their independent course; each struggles fruitlessly, each produces in art novelty without beauty, or beauty without intelligence.“³⁸²

Aus der Unzufriedenheit heraus entsteht eine beachtliche Anzahl bedeutsamer, kunstwissenschaftlicher Abhandlungen, die die ornamentalen Schöpfungen der antiken und mittelalterlichen Kunst zum Gegenstand haben, um – so die Hoffnung – auch der Kunst ihrer Gegenwart aus der Misere zu verhelfen.³⁸³ Folglich gehen diese Studien über das archäologische Aufzählen der Fakten hinaus und entwickeln Strategien, die an die zeitgenössischen Erkenntnisse der Wissenschaften angelegt sind, um grundlegendes, stilgeschichtliches Verständnis zu erlangen, „how art functions and obtains meaning.“³⁸⁴ Die Studien, die hinsichtlich Taaffes Werke mit dem Linolschnitt interessant sind und die hier exemplarisch zur Sprache gebracht werden, sind „The Seven Lamps of Architecture“³⁸⁵ von 1849 und „The Stones of Venice“³⁸⁶ von 1851-53 des britischen Kunsthistorikers und Sozialreformers John Ruskin sowie die „Stilfragen“³⁸⁷ von 1893 und die „Spätromische Kunstindustrie“³⁸⁸ von 1901 des österreichischen Kunsthistorikers Alois Riegl. Gleichzeitig umreißen

³⁸⁰ Vgl.: GOMBRICH, ERNST H.: *Ornament und Kunst. Schmucktrieb und Ordnungssinn in der Psychologie des dekorativen Schaffens*, [englischsprachige Originalausgabe: *The Sense of Order*, Oxford: Phaidon Press Limited, 1979], Stuttgart: Klett-Cotta, 1982, S. 46-49 und vgl.: SCHAFTER, DEBRA: *The Order of Ornament, the Structure of Style. Theoretical Foundations of Modern Art and Architecture*, Cambridge: University Press, 2003, S. 16.

³⁸¹ Vgl.: SCHAFTER 2003, S. 22. Für einen umfassenden Überblick zu den Ornamenttheorien im 19. Jahrhundert, vgl.: KROLL 1987.

³⁸² JONES, OWEN: „An Attempt to Define the Principles which should Regulate the Employment of Colour in the Decorative Arts“, in: *Lectures on the Results of the Great Exhibition of 1851*, London: D. Bogue, 1853, S. 256

³⁸³ Vgl.: SCHAFTER 2003, S. 15.

³⁸⁴ Ebd., S. 5

³⁸⁵ RUSKIN, JOHN: „The Seven Lamps of Architecture“, (1849), in: COOK, EDWARD TYAS; WEDDERBURN, ALEXANDER (Hrsg.): *The Works of John Ruskin*, London: George Allen, Bd. 8, 1903

³⁸⁶ RUSKIN, JOHN: „The Stones of Venice“, Vol. 1-3, (1851-53), in: COOK, EDWARD TYAS; WEDDERBURN, ALEXANDER (Hrsg.): *The Works of John Ruskin*, Bd. 9-11, London: George Allen, 1903-04

³⁸⁷ RIEGL 1893

³⁸⁸ RIEGL 1901

diese Werke den zeitlichen Rahmen der Ornamentdebatte im kunstindustriellen Entwicklungsprozess. Österreich gehört zu einem der Schlusslichter der europäischen Industrialisierung und sieht sich mit einer Verspätung von 50 Jahren mit ähnlichen Fragen und Problemen wie zuvor in England konfrontiert.³⁸⁹

„The only living art now left in England is Bill-sticking.“³⁹⁰

5.1. John Ruskin: Gesellschaftskritik und Evokationspotenzial als die zwei Fundamente im Architekturornament

In John Ruskins Schriften kommt dem Ornament eine zentrale Rolle zu: „Ornamentation is [...] the principal part of architecture, considered as a subject of fine art,“³⁹¹ denn “the noblest lessons may be taught in ornamentation, the most solemn truths compressed into it.“³⁹² Diesen hohen Anspruch zu realisieren, ist nach Ruskin allerdings nur möglich, indem industrielle Produktionsverhältnisse gemieden werden. Seine Position ist demnach nicht vereinbar mit den zahlreichen, britischen Reformbestrebungen – wie es etwa die Zielsetzung der Government Schools of Arts darstellt – in denen sich ein Bemühen um die Vereinigung von Kunst und Industrie äußert.³⁹³ Entgegen dessen hält Ruskin in seinen kunstkritischen und sozialreformistischen Schriften von poetischer wie religiöser Prägung an der Ausübung der Handarbeit unter der Verarbeitung von Naturformen fest. Ansatzpunkt und Grundlage seiner Ornamentbetrachtung ist die mittelalterliche, theologische Naturauffassung, die sich analog zur Schöpfungsgeschichte der Bibel strukturiert. Glaubensansätze statt Fakten stellen hier die Basis dar. Folgerichtig habe erstens der Gegenstand des Ornaments idealerweise Gottes Schöpfungen – d. h. Naturformen – zu entsprechen. Wie auch die Natur Ausdruck einer höheren, moralisch geordneten,

³⁸⁹ Vgl.: SCHAFTER 2003, S. 15.

³⁹⁰ RUSKIN 1849, S. 194, (diese Anmerkung ist eine von vielen, die Ruskin der Neuauflage von 1880 nachträglich hinzufügt hat.)

³⁹¹ RUSKIN, JOHN: „Lectures on Architecture and Painting“, (1854), in: COOK, EDWARD TYAS; WEDDERBURN, ALEXANDER (Hrsg.): *The Works of John Ruskin*, Bd. 12, London: George Allen, 1904, § 60, S. 84

³⁹² RUSKIN 1853b, § 50, S. 171

³⁹³ Vgl.: SCHAFTER 2003, S. 22.

spirituellen Realität Gottes sei, so habe sich das Ornament zweitens nach Gottes Ordnungsgesetzten zu richten, um die transzendenten Kraft anlog zur Natur zu erlangen. Demnach fassen sich die zwei Voraussetzungen für ein angemessenes Ornament bei Ruskin – wie in „The Stones of Venice“³⁹⁴ zu lesen ist – wie folgt zusammen: “The proper material of ornament will be whatever God has created; and its proper treatment, that which seems in accordance with or symbolical of His laws.”³⁹⁵ Das bedeutet für Ruskin unter anderem, dass sich die visuellen Ordnungskriterien des Ornamentes nach der Schöpfungsgeschichte Gottes zu strukturieren haben. Die ‚niedrigeren‘ Formen – beginnend mit der abstrakten Linie, der Erde und dem Wasser – seien im großen Maßstab darzustellen und aus der Ferne zu betrachten. Die ‚höheren‘ Formen – vegetabilen, animalischen und humanen Lebensformen – seien genau umgekehrt für die Nahsicht im kleinen Maßstab zu bilden.³⁹⁶

Wichtiger und unverzichtbarer Bestandteil für die Behandlung des Ornamentes, um es in Einklang mit „His laws“³⁹⁷ zu bringen, ist der schöpferische – das bedeutet für Ruskin in erster Linie handwerkliche – Prozess. In „Seven Lamps of Architecture“³⁹⁸ bringt Ruskin die zwei Quellen des Ornamentes auf den Punkt:

„Ornament [...] has two entirely distinct sources of agreeableness: one, that of the abstract beauty of its forms, which, for the present, we will suppose to be the same whether they come from the hand or the machine; the other the sense of human labour and care spent upon it.“³⁹⁹

Die sozialkritische Implikation innerhalb der handwerklichen Tätigkeit wird an anderer Stelle besonders evident: “I believe the right question to ask, respecting all ornament, is simply this: Was it done with enjoyment – was the carver happy while he was about it?”⁴⁰⁰

Unter meiner Zuhilfenahme der Peirceschen Begrifflichkeit stellt sich für Ruskin das Ornament als ein System aus Zeichen, die im besten Fall gleichzeitig ikonisch und

³⁹⁴ RUSKIN 1851

³⁹⁵ Ebd., Chap. XX, § 17, S. 265

³⁹⁶ Vgl.: Ebd., Chap. XX, § 17, S. 265-66 und Chap. XXI, § 26, S. 301. Eine Besprechung dieser Passagen findet sich auch bei Schäfer, vgl.: SCHÄFTER 2003, S. 18-20.

³⁹⁷ RUSKIN 1851, Chap. XX, § 17, S. 265

³⁹⁸ RUSKIN 1849

³⁹⁹ RUSKIN 1849, CHAP. II, § 19, S. 81

⁴⁰⁰ Ebd., Chap. V, §24, S. 218

indexikalisch sind, dar.⁴⁰¹ Ruskins gesellschaftskritisches Fundament, das sich – wie Kroll es formuliert – auf den Slogan „‘Zurück zur Handarbeit!’“⁴⁰² reduzieren ließe, ist in der indexikalischen von diesen beiden, sich einander wechselseitig durchdringenden Quellen des Ornamentes angelegt. Die ikonische Quelle, die sich ebenfalls auf einen Slogan, nämlich auf „‘Zurück zur Natur!’“⁴⁰³, reduzieren ließe, trägt zur Lesbarkeit des Ornamentes bei. Ruskin hat eine evolutionsgeschichtliche Auffassung von Architektur, die er mit der Zuhilfenahme sprachwissenschaftlicher Analogie 1849 in „The Seven Lamps of Architecture“⁴⁰⁴ präzisiert:

„When we begin to teach children writing, we force them to absolute copyism, and require absolute accuracy in the formation of the letters [...]. So, when a boy is first taught to write Latin, an authority is required of him for every expression he uses [...]. In the same way our architects would have to be taught to write the accepted style. We must first determine what buildings are to be considered Augustan in their authority; their modes of construction and laws of proportion are to be studied with the most penetrating care; then the different forms and uses of their decorations are to be classed and catalogued, as German grammarian classes the powers of preposition; and under this absolute, irrefragable authority, we are to begin to work; admitting not so much as an alteration in the depth of a cavetto, or the breadth of a fillet. Then, when our sight is once accustomed to the grammatical forms and arrangements, and our thoughts familiar with the expression of them; when we can speak this dead language naturally, and apply it to whatever ideas we have to render, that is to say, to every practical purpose of life; then, and not till then, a license might be permitted, and individual authority allowed to change or to add to the received forms, always within certain limits; the decorations, especially, might be made subjects of variable fancy, and enriched with ideas either original or taken from other schools. And thus, in process of time, and by a great national movement, it might come to pass that a new style should arise, as language itself changes [...]; but this would be a matter of entire indifference, and a matter, besides, which no determination or desire could either hasten or prevent.“⁴⁰⁵

Ruskins kritisch-konzeptuellen wie emotionalen Wert des Ornamentes in der Architektur ist bei der Betrachtung von Taaffes Bildern, die ein Gegenangebot dazu darstellen, wenn „one is fed up with mundane and pedestrian experiences of life,“⁴⁰⁶ vielfältig anregend. Wie bereits dargelegt, geht es Ruskin ja nicht nur um eine Lesbarkeit der passionierten, handwerklichen Anstrengung, sondern auch um die

⁴⁰¹ Vgl.: SCHAFTER 2003, S. 64.

⁴⁰² KROLL 1987, S. 97

⁴⁰³ Ebd.

⁴⁰⁴ RUSKIN 1849

⁴⁰⁵ Ebd., Chap. VII, § 7, S. 257-58

⁴⁰⁶ TAAFFE 1997, S. 110

Lesbarkeit des auf Fern- und Nahsicht angelegten Ornamentprogramms, welches „instinctively employed and instinctively understood“⁴⁰⁷ zu sein habe. Man könnte mit Schafter formulieren, dass für Ruskin “the physical world was itself a form of language, a book written by God that humans must decipher”⁴⁰⁸ und ebenso habe sich die Architektur selbst als, wie Ruskin es benennt, “Book of Common Prayer”⁴⁰⁹ darzubieten. Ruskin fordert in „The Stones of Venice“⁴¹⁰

“*Read the sculpture. Preparatory to reading it, you will have to discover whether it is legible (and, if legible, it is nearly certain to be worth reading). On a good building, the sculpture is always so set, and on such a scale, that at the ordinary distance from which the edifice is seen the sculpture shall be thoroughly intelligible and interesting. [...] The criticism of the building is conducted precisely on the same principles as that of a book; and it must depend on the knowledge, feeling, and not a little on the industry and perseverance of the reader, whether, even in the case of the best works, he either perceived them to be great, or felt them to be entertaining.*”⁴¹¹

Diese von Ruskin angesprochene Lesbarkeit offenbart sich auch an Taaffes Bildern. Betrachtet man die zwei frühen Werkbeispiele *We Are Not Afraid* [Abb. 63] und *Shaded Sphere*⁴¹² [Abb. 23] beide von 1985, bleiben sie jeweils anhand ihres Formenrepertoires im streng Ungegenständlichen. Dennoch erfolgt ihre Strukturierung so, dass das sich sofort einstellende Evokationspotenzial im einen Fall bis hin zu einem Architekturfragment eines Gitters und im anderen Fall bis hin zu einer Himmels- bzw. Erdkugel reicht. Es ist die als Leichtigkeit zu umschreibende Eigenschaft, die ein Betrachter stets vor Taaffes Bilder verspürt. Dies entspricht Taaffes Wunsch „people to see the work as something that has just happened, effortlessly, almost as an aspect of nature.“⁴¹³ Im Kapitel „The Lamp of Beauty“⁴¹⁴ in „The Seven Lamp of Architecture“⁴¹⁵ wird gleich zu Beginn eine von Ruskin eigens ausgeführte Zeichnung der Campanile des Giotto in Florenz [Abb. 64], die auch Gegenstand des Frontispieces [Abb. 65] des Buches ist, mit dessen Spiralsäulen abgebildet. Diese Art der Spiralsäulen werden von Taaffes *We Are Not Afraid*

⁴⁰⁷ RUSKIN 1851, Chap. II, § 2, S. 61

⁴⁰⁸ SCHAFTER 2003, S. 64-66

⁴⁰⁹ RUSKIN 1853a, Chap. IV, § 46, S. 112

⁴¹⁰ Ebd.

⁴¹¹ Ebd., Chap. VI, § 114, S. 269

⁴¹² Siebdruckcollage, Acryl auf Leinwand, 264 x 272 cm

⁴¹³ TAAFFE, 1994, S. 11

⁴¹⁴ RUSKIN 1849, Chap. IV, S. 138-189

⁴¹⁵ Ebd.

evoziert. In ebendiesem Kapitel zum ‚Leuchter der Schönheit‘ im Kontext von Ruskins Zeichnung ist zu lesen:⁴¹⁶

„It will be thought that I have somewhat rashly limited the elements of architectural beauty to imitative forms. I do not mean to assert that every happy arrangement of line is directly suggested by a natural object; but that all beautiful lines are adaptations of those which are commonest in the external creation; that, in proportion to the richness of their association, the resemblance to natural work, as a type and help, must be more closely attempted, and more clearly seen; and that beyond a certain point and that a very low one, man cannot advance in the invention of beauty, without directly imitating natural form. [...] The fluting of the column, which I doubt not was the Greek symbol of the bark of the tree, was imitative in its origin, and feebly resembled many canaliculated organic structures. Beauty is instantly felt in it.“⁴¹⁷

Bei all den Verschränkungen und gegenseitigen Ergänzungen zwischen Ruskins Schriften und Taaffes Bildwerk darf an dieser Stelle ein gewichtiger Unterschied zwischen diesen beiden kritischen Geistern nicht übersehen werden. Während Ruskin genauste Vorstellungen davon besitzt, welche Kunstströmungen – es ist in erster Linie die Gotik – die Gesellschaft dem Künstler als Ideal vorzugeben und an dessen Formen sich dieser zu bilden hat,⁴¹⁸ begibt Taaffe sich auf die Suche nach

⁴¹⁶ Auch hinsichtlich einer tiefer gehenden Behandlung Taaffes kritischer Reflexion der Gemälde von Newman ist dieser Punkt der strukturellen Analogie zu Ruskin interessant. In diesem Kontext genügt es, sie in Taaffes Worten anzudeuten. So erklärt Taaffe hinsichtlich seiner kritischen Reflexion von Newmans Bilder, die das Gefühl des Erhabenen unter striktem Ausschluss des Schönen im Betrachter hervorrufen möchten: „Now the sublime, surely we must all realize, is an experience essential to the preservation of our humanity. Especially, I would submit, since we are living in a sublimity-deprived society. Yes, I favor the ascendancy of a sublime art. At the same time it becomes necessary to understand that finding ways to restate pre-established notions of beauty is nothing but a pernicious game. Any beautiful result can only be the outcome of our aspirations for sublimity. We need strong and vivid impressions. We will take any rhetoric of exaltation and do with it as we see fit. We will construct a mock-sublime to summon the sublime by indirection, because teasing or entertaining the sublime is just another way of aspiring toward sublimity. I’m interested in a sublimity which encourages laughter and delight in the face of profound uncertainty. And, finally, I do not care to argue against the possible coexistence of the sublime and the beautiful, if it can be envisioned as a terrible and awesome synthesis,” TAAFFE, PHILIP: „Sublimity, Now and Forever, Amen”, in: *Arts Magazine*, Bd. 6, Nr. 7, März, 1986, S. 19

⁴¹⁷ RUSKIN 1849, Chap. IV, § 2, S. 139-40

⁴¹⁸ Die Stile, die Ruskin für geeignet hält sind: „1. The Pisan Romanesque; 2. The early Gothic of the Western Italian Republics, advanced as far and as fast as our art would enable us to the Gothic of Giotto; 3. The Venetian Gothic in its purest development; 4. The English earliest decorated,” ebd., Chap. VII, § 7, S. 258

Gerade die Beschränkung würde nach Ruskin zur Freisetzung der Kreativität beitragen: „It is almost impossible for us to conceive, in our present state of doubt and ignorance, the sudden dawn of intelligence and fancy, the rapidly increasing sense of power and facility, and, in its *proper sense*, of Freedom, which such wholesome restraint would instantly cause throughout the whole circle of the arts. Freed from the agitation and embarrassment of that liberty of choice which is the cause of half the discomforts of the world; freed from the accompanying necessity of studying all past, present, or even possible styles; and enabled, by concentration of individual, and co-operation of multitudinous

„connections within our global inventory“⁴¹⁹ sowohl prominenter als auch vergessener Formen. Es ist ein Anspruch, der sich mit Alois Riegls herausragenden, kunsthistorischen Erkenntnissen verbinden lässt. Von ihnen wird im nächsten Kapitel zu sprechen sein.

5.2. Alois Riegl: Die genealogische Betrachtung des Ornaments unter einheitlichen Parametern

So wie in London Mitte des 19. Jahrhunderts bildet sich circa 50 Jahre später in Wien um die Jahrhundertwende einen Höhepunkt hinsichtlich der Auseinandersetzung um das Ornament aus. Alois Riegls herausragende, kunsthistorische Erkenntnisse, die er erstmals zunächst in seinen „Stilfragen“⁴²⁰ von 1893 darlegt, werden ausschließlich anhand von Ornamentformen in einen 5000 Jahren umfassenden Zeitraum von den Anfängen bis in die spätromische, byzantinische und sarazenisch-islamische Periode entwickelt. Dass bislang von der Forschung – abgesehen von der Publikation „Grammar of the Lotus“⁴²¹ des Amerikaners William Henry Goodyear – kein Versuch in diese Richtung unternommen worden ist, „muss“, so Riegl, „nur in der übermächtigen Scheu gesucht werden, die man davor empfand, ein ‚bloßes Ornament‘ zum Substrat einer weiter ausgreifenden historischen Betrachtung zu machen.“⁴²² Entgegen dem mimetischen Ornament mit spirituellem Inhalt bei Ruskin ist das Fundament des Ornaments bei Riegl befreit von einer nachbildenden und symbolischen Funktion.⁴²³ Riegl gelingt es überzeugend, indem er sich dadurch allein auf die phänomenologische Analyse stützt, anhand der Formentwicklung des

energy, to penetrate into the uttermost secrets of the adopted style, the architect would find his whole understanding enlarged, his practical knowledge certain and ready to hand, and his imagination playful and vigorous, as a child's would be within a walled garden, who would sit down and shudder if he were left free in a fenceless plain,” ebd., Chap. VII, § 8, S. 259

⁴¹⁹ TAAFFE PHILIP: [Interview geführt von Lynne Cooke], in: *Carnegie International 1991*, Ausstellungskatalog, Pittsburgh: Carnegie Museum of Art, 1991, S. 130

⁴²⁰ RIEGL 1893

⁴²¹ GOODYEAR, WILLIAM HENRY: *Grammar of the Lotus. A New History of Classic Ornament as a Development of Sun Worship*, London: Sampson Low, Marston, 1891

⁴²² RIEGL 1893, S. XI

⁴²³ Vgl.: SCHAFTER 2003, S. 59.

Pflanzenornaments beginnend beim ägyptischen Lotus über das griechische Akanthus-Motiv bis hin zur frühsarazischen Arabeske zu zeigen, dass die Pflanzenmotive ihre Wurzeln nicht in einem Naturvorbild haben, sondern sich aus denen ihnen vorangegangenen Formen entwickeln. Das bedeutet, dass den wenigen, neuen Formerfindungen eine Vielzahl an Umformulierungen eben dieser Formen folgt. Im umfassenden Sinn hat das zur Folge, dass er „das Vorurtheil von der angeblichen Geschichtslosigkeit [...] [eines] Stils“⁴²⁴, „dass die Kunst da und dort ihren spontanen, autochthonen Ursprung genommen haben müsse,“⁴²⁵ aus dem Weg räumt. Daher fordert Riegl: „Bisher Getrenntes und Geschiedenes soll untereinander verbunden, und unter einheitlichen Gesichtspunkte betrachtet werden.“⁴²⁶ Eben diese Forderung tritt uns in Form einer visuellen Formulierung in den frühen Bildern von Taaffe sooft entgegen und könnte kaum präziser in Worte gefasst werden, als wir sie hier bei Riegl 1893 finden.

Den stilistischen Transformationen der Motive und den Veränderungen innerhalb der kompositorischen Anordnungen wird das Konzept eines immanenten, universellen „frei schöpferischen Kunstwollens“⁴²⁷ als Anstoß zugrunde gelegt. Das Kunstwollen – als rein psychologisch-künstlerische Motivation – passe nach Riegl die Motive und Anordnungen der Ornamente kontinuierlich den psychologischen Bedürfnissen seiner Zeit an.⁴²⁸ Die Motive und ihre Anordnungen resultieren daher auch nicht wie vor Riegl und vielfach in der Nachfolge von Gottfried Semper angenommen aus technischen Bedingungen heraus, sondern genau umgekehrt: Die Technik selektiert aus dem Formenrepertoire diejenigen Formen, die für die jeweilige Technik realisierbar sind. Dies wird von Riegl mit einer schlichten Tatsache am Beispiel der Textilweberei untermauert:

„Dass es namentlich in der Weberei schliesslich doch gelungen ist, leidlich abgerundete Configurationn zu Stande zu bringen, ist bekannt: das menschliche Kunstwollen erscheint eben von Anbeginn unablässig darauf gerichtet, die technischen Schranken zu brechen.“⁴²⁹

⁴²⁴ RIEGL 1893, S. X

⁴²⁵ Ebd., S. XVII

⁴²⁶ Ebd., S. XVIII

⁴²⁷ Ebd., S. VII

⁴²⁸ Vgl.: SCHAFTER 2003, S. 45-46.

⁴²⁹ RIEGL 1893, S. 29

Riegl's strukturanalytischer Ansatz erlaubt ihm, ein elementares Vokabular und grammatischen Gesetze für das Ornament herauszuarbeiten und die Veränderungen im historischen Verlauf zu beobachten. In Analogie zur Sprachwissenschaft formuliert Riegl:

„Auch die Sprache hat ihre Elemente, und die Entwicklungsgeschichte dieser Elemente nennen wir die historische Grammatik der betreffenden Sprache. Wer eine Sprache bloß Sprechen will, bedarf der Grammatik nicht [...]. Wer aber wissen will warum eine Sprache diese und keine andere Entwicklung genommen hat, wer die Stellung einer Sprache innerhalb der Gesamtkultur der Menschheit begreifen will, wer mit einem Worte die betreffende Sprache wissenschaftlich erfassen will, der bedarf der historischen Grammatik.“⁴³⁰

In der „Spätromischen Kunstindustrie“⁴³¹ präsentiert Riegl, indem er dem Verlangen folgt, Licht in die Frage bringen zu wollen, was Zeichen konstruiert, eine differenzierter ausgearbeitete Theorie des Kunstwollens. Das Kunstwollen, welches Riegl in diesem Fall für die spätromische Periode erarbeitet, ist in Abgrenzung zur individuellen Intention des Künstlers als ein kollektiver aber freier, Kunstgattungen übergreifender, epochentypischer, geistiger Ausdruck, für den sich leitende Gesetze herausarbeiten lassen, zu verstehen.⁴³² Er erklärt dort:

„Die obersten Gesetze sind natürlich für alle vier Gattungen ebenso gemeinsam wie das Kunstwollen, von dem sie diktiert sind; aber nicht in allen Gattungen sind diese Gesetze mit gleich unmittelbarer Deutlichkeit zu erkennen. Am ehesten ist dies in der Architektur der Fall und des weiteren im Kunstgewerbe, namentlich soweit dasselbe nicht figürliche Motive verarbeitet: Architektur und Kunstgewerbe offenbaren die leitenden Gesetze des Kunstwollens oftmals in nahezu mathematischer Reinheit. Dagegen treten diese Gesetze an den figuralen Werken der Skulptur und Malerei nicht mit völliger Klarheit und Ursprünglichkeit zu Tage; es liegt dies jedoch keineswegs an der menschlichen Figur als solcher, das heißt an der Beweglichkeit und dadurch bedingten scheinbaren Asymmetrie derselben, sondern an dem ‚Inhalte‘, das ist den Gedanken poetischer, religiöser, didaktischer, patriotischer usw. Art, die sich mit dem menschlichen Figuren – beabsichtigter- oder unbeabsichtigtermaßen – verknüpfen und Besucher – namentlich den an die Arbeit mit Begriffen und an fernsichtige flüchtig-optische Betrachtung von Natur- und Kunstwerken gewöhnten modernen Besucher – von dem eigentlichen Bildkünstlerischen im Kunstwerk, das ist der *Erscheinung der Dinge als Form und Farbe in Ebene oder Raum* ablenken.“⁴³³ [Hervorhebung, MA]

⁴³⁰ RIEGL, ALOIS: *Historische Grammatik der bildenden Künste*, (1897-99), [hier: Kollegheft des Jahres 1899, (zweite Fassung)], [unveränderte Fassung aus dem handschriftlichen Nachlass Riegl's hrsg. v. SWOBODA, KARL M.; PÄCHT, OTTO], Graz, Köln: Hermann Böhlau, 1966, S. 210-11

⁴³¹ RIEGL 1901

⁴³² Vgl.: SCHAFTER 2003, S. 54 und vgl.: KROLL 1987, S. 61.

⁴³³ RIEGL 1901, S. 19

An der Architektur und am Ornament äußert sich das Kunstwollen, wie zu lesen ist, am reinsten. Der Grund hierfür liegt nach Riegl darin, dass – anders als bei den anderen Kunstgattungen – die Architektur und das Ornament sich weitgehend durch Ungegenständlichkeit und ‚Inhaltslosigkeit‘ auszeichnen.⁴³⁴ Riegl geht nicht „wie bisher immer geschah, vom Motiv und seiner gegenständlichen Bedeutung, [...] [sondern] von der *Behandlung* des Motivs als Form und Farbe in Ebene und Raum“⁴³⁵ [Hervorhebung, MA] aus. Die Unterscheidung in hohe und angewandte Kunst wird hinfällig.⁴³⁶

Das Bestreben, das Riegl für die Antike bis zur spätömischen Zeit erarbeitet, folge der höheren Motivation „Geschlossenheit der stofflichen Individualität“⁴³⁷ aus dem Zusammenhang zu isolieren.

„Ihre [Kulturvölker des Altertums, MA] sinnliche Wahrnehmung zeigte ihnen die Außendinge verworren und unklar untereinander vermengt; mittels der bildenden Kunst griffen sie einzelne Individuen heraus und stellten sie in ihrer klaren abgeschlossenen Einheit hin. Die bildende Kunst des gesamten Altertums hat somit ihr letztes Ziel darin gesucht, die Außendinge in ihrer klaren stofflichen Individualität wiederzugeben und dabei gegenüber der sinnfälligen Erscheinung der Außendinge in der Nature alles zu vermeiden und zu unterdrücken, was den unmittelbar überzeugenden Eindruck der stofflichen Individualität trüben und abschwächen konnte.“⁴³⁸

Grundlage der Theorie Riegls bildet die Erkenntnis, dass die Wahrnehmung – bedingt durch subjektive, mentale Organisationsprozesse in der menschlichen Psyche – aus einer Kombination von unmittelbarer Wahrnehmung und Abgleichung aus der Erfahrung bereits zuvor gewonnener Wahrnehmung basiert.⁴³⁹ Er stellt fest, dass das Kunstwollen im zeitlichen Verlauf innerhalb seines festgesetzten Rahmens von der Antike bis zur spätömischen Zeit je nach den psychologischen Bedürfnissen erst mehr von der aus dem Tastsinn gewonnenen haptischen über eine weitgehend ausgeglichene Kombination zwischen haptischer und optischer hin zu einer hauptsächlich optischen Vision geleitet ist.⁴⁴⁰ Riegl entdeckt, um in Analogie zur

⁴³⁴ Vgl.: KROLL 1987, S. 68.

⁴³⁵ RIEGL, 1901, S. 8

⁴³⁶ Vgl.: KROLL 1987, S. 63.

⁴³⁷ RIEGL, 1901, S. 33

⁴³⁸ Ebd., S. 26

⁴³⁹ Vgl.: Ebd., S. 28 und vgl.: SCHAFTER 2003, S. 46.

⁴⁴⁰ Vgl.: RIEGL 1901, S. 32-36.

Sprachwissenschaft zu sprechen, grammatischen Regeln, die unabhängig von den einzelnen Motiven operieren und in denen sich die menschliche Kognition wie Sinneswahrnehmung reflektieren. Durch strukturelle und räumliche Hinweise kann sich der Betrachter der jeweiligen Auffassung gewahr werden. Nahsichtigkeit, klare Umrisse, Symmetrie sind die Mittel, um eine taktische Auffassung zu reflektieren.⁴⁴¹ Das andere Extrem – eine optisch-farbige Auffassung – verlange Fernsichtigkeit.⁴⁴² Diese Konzeption, die den Betrachter mit einbezieht, berücksichtigt „equal participation of tactile and optical perception, and engaged the physical as well as the psychological.“⁴⁴³ Mit seiner formorientierten Kunsttheorie wendet sich Riegl parallel zur zeitgenössischen Kunst seiner Zeit vom ausschließlichen Diktat der Naturnachahmung ab. Die nur sehr schwer anzueignende Methodologie birgt jedoch enorme Schwierigkeiten in seiner Übertragbarkeit auf die Kunst des 20. Jahrhunderts. Die revolutionären Erkenntnisse in der theoretischen Physik, die den neuen Bildbegriff begleiten, konstatieren für die eingeengten Parameter der sinnlichen Wahrnehmung nicht mehr fassbare Raum- und Zeitmodelle:

„In der modernen Physik wird die Aufhebung von Ort und Zeit als feststehende Instanzen konstatiert. Bereiche von Wirklichkeit treten in den Blick, die nicht mehr der klassischen Logik folgen und damit nicht mehr – verbal/alphabetisch – gedacht oder sprachlich gefaßt werden können. Die einzige Möglichkeit ihrer Präsenz im menschlichen Bewußtsein ist die der mathematischen, numerischen Formel. Das Numerische tritt an die Stelle des Alphabetischen. Die Selbstverständlichkeit der alltäglichen Wirklichkeit ist aufgehoben. Der Begriff der Realität wird ein anderer. Eine neue Welt wird entwickelt.“⁴⁴⁴

Dass das aus der Wahrnehmungspychologie entlehnte Begriffspaar ‚haptisch – optisch‘ hier problematisch werden kann, ist einleuchtend, mal abgesehen davon, dass der mit diesen Begriffen bezeichnete Bereich nicht alle formalen Eigenschaften der Kunst erfasst. Es würde eine Reduzierung des Kunstwerks in seiner Vielschichtigkeit und Vielfältigkeit bedeuten. In Riegls ein Jahr später publizierter

⁴⁴¹ Vgl.: Ebd., S. 32-33.

⁴⁴² Vgl.: Ebd., S. 35.

⁴⁴³ SCHAFTER 2003, S. 58

⁴⁴⁴ CRONE, RAINER: „Projekt der Moderne: Kunstwissenschaft der Gegenwartskunst – Überlegungen zu einer Methodologie“, in: SCHAESBERG, PETRUS (Hrsg.): *Paul Klee und Edward Ruscha: Projekt der Moderne – Sprache und Bild*, Regensburg: Schnell & Steiner, 1998, S. 196

Abhandlung „Das holländische Gruppenporträt“⁴⁴⁵ wird die breiter gefasste Unterscheidung zwischen subjektiv und objektiv vorgenommen.⁴⁴⁶ Taaffes Zusammenführung und vorgenommenen Veränderungen der Ausgangswerke *Green/White/Stoppages* erreicht eine Betonung des essenziellen Kerns des Bildbegriffs im 20. Jahrhundert. Die beiden Werke *Green White No. 381* und *3 Stoppages étalon* beziehen Reflexionen zu modernen, nacheuklidischen, für die eingeengten Parameter der sinnlichen Wahrnehmung nicht mehr fassbaren Raum- und Zeitmodellen von zwei, verschiedenen Richtungen ein. Kellys Reflexion führt zu einer Formulierung eines Nullpunktes innerhalb der Geschichte des portablen Tafelbildes, Duchamp künstlerische Reflexion führt zu einer Abwendung der ‚retinalen Malerei‘. Bei Kelly ist eine Objektivierung des Bildes zu beobachten, bei Duchamp eine Subjektivierung des Standardmeters. Bei beiden Werken wird in *Green/White/Stoppages* eine Richtungsänderung ihrer charakteristischen Bewegungen vorgenommen. Auch wenn von einer direkten Übertragung Riegls kunsttheoretischen und -methodologischen Erkenntnissen für eine systematischere Bildbetrachtung von *Green/White/Stoppages* abgesehen werden muss, sei an dieser Stelle dennoch angemerkt, dass Riegls genealogische Betrachtung des Ornaments, in der eine dialektische Bewegung innerhalb des Kunstwollens festgestellt wird, in vielen Aspekten den Gedanken von Georg Wilhelm Friedrich Hegel folgt.⁴⁴⁷

Bevor von diesem dialektisch-dynamischen Prozess im nächsten Kapitel die Rede sein wird, seien einige abschließende Worte zur Ornamentdebatte in Wien um die Jahrhundertwende erlaubt. Neue Produktionsweisen und Materialien und vielleicht auch Riegls „Stilfragen“⁴⁴⁸ selber waren die Gründe, dass Riegls fortschrittliche Erkenntnisse mit einem Höhepunkt hinsichtlich der Auseinandersetzungen der zeitgenössischen Kunst rund um das Ornament in Wien, die absurde Züge annehmen sollen, zusammenfallen. Nur eine Gemeinsamkeit verbindet die Diskussionsbeteiligten: Die Ablehnung des Historismus bzw. – wie es Riegl einmal

⁴⁴⁵ RIEGL, ALOIS: Das *holländische Gruppenporträt*, (1902), [Textband], Wien: Österreichische Staatsdruckerei, 1931

⁴⁴⁶ Vgl.: Ebd., S. 280-82.

⁴⁴⁷ Zum Verhältnis Riegl und Hegel, vgl.: NEHER, ALLISTER: „Riegl, Hegel, Kunstwollen, and the Weltgeist“, in: *RACAR - Revue d'art canadienne/Canadian Art Review*, Bd. 29, Heft 1-2, 2004/2005, S. 5-13.

⁴⁴⁸ RIEGL 1893

formuliert hat – der „modernen Kunstrathlosigkeit.“⁴⁴⁹ Der Jugendstil strebt nach einem neuen, subjektiven Ornament in Vereinigung mit den neuen zur Verfügung stehenden Materialen. Ein dem Jugendstil entgegengesetzter Weg geht hingegen nicht vom Ornament, sondern vom funktionalen Rationalismus aus. Die Auseinandersetzung gipfelt in Adolf Loos propagandistischem Vortragstitel „Ornament und verbrechen“⁴⁵⁰ von 1908. „Bedenkt doch, der weg der kultur ist ein weg vom ornament weg zur ornamentlosigkeit!“⁴⁵¹ heißt es 1910 bei Loos. Er plädiert für Ornamentlosigkeit, da diese dem Höhepunkt der kulturellen Evolution entspräche. Das Ornament hingegen sei Zeichen für Barbarei. Die Schwierigkeiten, die eine Trennung vom Ornament mit sich bringen können, kommt bei Ernst Bloch treffend zum Ausdruck: „Solche Sachlichkeit hat ihr Ornament daran, keines zu haben. Sie ist längst nicht mehr reine Zweckform, vielmehr überzogen mit technoiden Zieraten.“⁴⁵² Höchst erstaunlich und zugleich höchst aufschlussreich ist die Vergegenwärtigung des zeitnahen Zusammenfalls von Loos‘ absoluter Verdrängung des Ornaments im Jahr 1908 und das Auftreten der ungegenständlichen Malerei.⁴⁵³

⁴⁴⁹ Ebd., S. 232

⁴⁵⁰ LOOS, ADOLF: „Ornament und verbrechen“, (1908), in: GLÜCK, FRANZ (Hrsg.): *Sämtliche Schriften*, Bd. 1, Wien, München: Verlag Herold, 1962, S. 276-288

⁴⁵¹ LOOS, ADOLF: „Architektur“, (1910), in: GLÜCK, FRANZ (Hrsg.): *Sämtliche Schriften*, Bd. 1, Wien, München: Verlag Herold, 1962, S. 304

⁴⁵² BLOCH, ERNST: *Erbschaft dieser Zeiten*, (1932), Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1985, S. 217

⁴⁵³ Vgl.: BRÜDERLIN 2008, S. 185.

Für „die Veränderung der Wirklichkeit hat man es freilich nötig, dialektisch zu denken, und um das zu lernen, kann man bei Hegel in die Schule gehen.“⁴⁵⁴

V. „Er-Innerung“ des Entäußerten: *Green/White/Stoppages*, 1984 in Analogie zu Georg Wilhelm Friedrich Hegels Dialektik

Dass Georg Wilhelm Friedrich Hegels System selbst einer Interpretation bedarf, dass womöglich in einigen Fällen gedankliches Scheitern aufgedeckt werden kann und es hier und dort seine Aktualität eingebüßt hat, versteht sich von selbst. Darüber hinaus wird Philip Taaffe keine Auseinandersetzung mit den Schriften Hegels unterstellt, sondern es sollen wie stets ‚lediglich‘ strukturelle Analogien festgestellt werden und so zur Bereicherung der Bildbetrachtung beitragen.

Hinsichtlich seiner kritischen Reflexion zu den Kelly-Bildern gibt Taaffe 1997 den ersten Hinweis, dass sein Ansatzpunkt darin besteht, eine Dialektik zu erzeugen:

„I felt my abilities corresponded very closely to what he [Kelly, MA] had done. After having realized this, the next question is, how, conceptually, to make a connection with it? If one deliberately chooses to do a type of work that numerous other artists are doing – in this case Ellsworth Kelly being one the best and most prominent artists working in a geometricized, hard-edged way – how does one proceed? Rather than making a painting slightly different from his, I decided to try to get as close as possible to his works, to get right inside them if I could. I then took that result and constructed a *dialectic* within it. *I played with the space.*“⁴⁵⁵ [Hervorhebungen, MA]

In seinen Schriften, Interviews oder Gesprächen wird Hegel nicht ausdrücklich genannt. Die indirekte Bekanntschaft mit Hegels Ideen belegt der Hinweis, den Taaffe 2007 rückblickend zur Strategie der Appropriation gibt:

„I was first exposed to these ideas through Hans Haacke’s class; we were in communication with Sarah Charlesworth and Joseph Kosuth who taught at the School of Visual Arts. I attended one of their classes and people were sitting around in a circle reading aloud from Max Horkheimer’s *Dialectic of Enlightenment*, as if it were Holy Scripture. Sarah and Joseph were editing *The Fox*, which I read from cover to cover. Appropriation was coming out of conceptual theoretical cultural critique. It was a questioning of private property and control of the industrial media culture, a kind of

⁴⁵⁴ SOHN-RETHEL, ALFRED: *Geistige und körperliche Arbeit*, (1970), [revidierte und ergänzte Ausgabe], Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1972, S. 33

⁴⁵⁵ TAAFFE 1997, S. 86-90

hegemony that we were all struggling against. They thought that painting was a joke compared to what mass media were doing to our lives.”⁴⁵⁶

Die von Taaffe erwähnte Zeitschrift „The Fox“⁴⁵⁷ die von einer Gruppe ehemaligen Konzeptkünstler herausgegeben wurde, erschien in den Jahren 1975 bis 1976 mit insgesamt drei Ausgaben, in denen bereits das sogenannte ‚Scheitern‘ der Conceptual Art konstatiert wird. Ein Schlüsseltext ist sicher „A Declaration of Dependence“⁴⁵⁸ von der von Taaffe erwähnten Künstlerin Sarah Charlesworth. Hier wird nicht nur die dialektische Methode als „eminently useful“⁴⁵⁹ und als „ideal working model“⁴⁶⁰ bezeichnet, sondern Charlesworth hebt dort auch hervor:

„We have lost touch – not only with ourselves and with each other but with the culture of which we are a part. It is only by confronting the problem of our alienation, making *this* the subject of our work, that our ideals take on new meaning. We move to become one again with culture in our sense of shared concerns.“⁴⁶¹

Als Taaffe sich in diesem Ambiente entschließt, dass „the most radical thing I could do [...] was to paint“⁴⁶² setzt sein künstlerisches Problem an einem Punkt an, an dem die ungegenständliche Malerei für ihn kein Zeichen der Freiheit mehr ist, sondern durch die zahlreichen Setzungen bzw. Landnahmen von Nullpunkten sowie Grenzüberschreitungen im Tafelbild-Medium zum Zeichen eines Kampfes selbst geworden ist.⁴⁶³ Der Grund für den Kampf liegt in dem für fast zweitausend Jahre (!) gültigem Gebot der Mimesis vergraben.⁴⁶⁴ Hans Blumenberg zeichnet in seinem Aufsatz „Nachahmung der Natur“⁴⁶⁵ nach – wie er selbst formuliert – „wogegen sich

⁴⁵⁶ TAAFFE 2007, S. 206

⁴⁵⁷ CHARLESWORTH, SARAH; CORRIS, MICHAEL; HELLER, PRESTON; KOSUTH, JOSEPH; MENARD, ANDREW; RAMSDEN, MEL (Hrsg.): *The Fox*, Nr. 1-3, New York: Art & Language Foundation, 1975-1976

⁴⁵⁸ CHARLESWORTH, SARAH: „A Declaration of Dependence“, (1975), in: ALBERRO, ALEXANDER; STIMSON, BLAKE (Hrsg.): *Conceptual Art: A Critical Anthology*, [Taschenbuchausgabe], Cambridge, Massachusetts; London, England: Mit Press, 2000, S. 308-317

⁴⁵⁹ Ebd., S. 311

⁴⁶⁰ Ebd., S. 316

⁴⁶¹ Ebd., S. 317

⁴⁶² TAAFFE 2007, S. 207

⁴⁶³ Vgl.: DICKHOFF 1992, S. 5.

⁴⁶⁴ Vgl.: BLUMENBERG, HANS: „Nachahmung der Natur. Zur Vorgeschichte der Idee des schöpferischen Menschen“, (1957), in: BLUMENBERG, HANS: *Ästhetische und metaphorologische Schriften*, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 2001, S. 9.

⁴⁶⁵ Ebd., S. 9-46

der neuzeitliche Begriff des Menschen von sich selbst *durchzusetzen* hatte.“⁴⁶⁶ In der Bewusstwerdung gelingt Blumenberg zu einer aufschlussreichen Feststellung:

„Das vehemente Pathos, mit dem das Attribut des Schöpferischen dem Subjekt hinzugewonnen worden ist, wurde angesichts der überwältigenden Geltung des Axioms von der »Nachahmung der Natur« aufgeboten. Diese Auseinandersetzung ist noch nicht abgeschlossen, während schon neue Formeln zu triumphieren scheinen. Aber es ist nicht nur eine politische Weisheit, daß sich der Besiegte für den Sieger im Augenblick des Sieges aus dem Feind in eine Hypothek verwandelt. Läßt ein Widerstand nach, gegen den alle Kräfte aufgeboten werden mußten, so tragen die mobilisierten Energien leicht über die erstrebte Position hinaus.“⁴⁶⁷

Die Transkription gegenstandsloser Kunstwerke und anonymer Ornamentformen lässt sich als eine Stellungnahme verstehen, die genau diesen Problemkomplex berührt.⁴⁶⁸ Welches philosophische Werk erscheint in diesem Kontext da geeigneter als jenes, das sich zum Ziel die Überwindung der Entzweiung in der Kultur bzw. im neuzeitlichen Denken überhaupt mit systematischen Mitteln gesetzt hat?⁴⁶⁹

1. Einführung in die argumentative Struktur der Dialektik

Die Einführung in die argumentative Struktur der Dialektik bei Hegel dient insbesondere zur Abgrenzung vom im alltäglichen Sprachgebrauch verwendeten, starren und formelhaften Ausspruch ‚These – Antithese – Synthese‘, der dem Perspektivenreichtum und Beweglichkeit von Hegels erarbeiteten Methode nicht gerecht werden kann. Hegels „Phänomenologie des Geistes“⁴⁷⁰ von 1807 – mit besonderem Fokus auf die Kapitel „Vorrede“⁴⁷¹, „Einleitung“⁴⁷² und „Selbstständigkeit und Unselbstständigkeit des Selbstbewußtsein; Herrschaft und

⁴⁶⁶ Ebd., S. 12

⁴⁶⁷ Ebd.

⁴⁶⁸ Vgl.: CRONE 1993, S. 53-54.

⁴⁶⁹ Vgl.: SIEP, LUDWIG: *Der Weg der „Phänomenologie des Geistes“. Ein einführender Kommentar zu Hegel „Differenzschrift“ und „Phänomenologie des Geistes“*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp Verlag, 2000, S. 22.

⁴⁷⁰ HEGEL, GEORG WILHELM FRIEDRICH: *Phänomenologie des Geistes*, (1807), Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1986

⁴⁷¹ Ebd., S. 11-67

⁴⁷² Ebd., S. 68-81

Knechtschaft“⁴⁷³ – bildet die Grundlage für die Auseinandersetzung in dieser Arbeit. Es ist jenes Werk, das eine enorme, bis heute nicht abreißende Wirkungsgeschichte hat. Besonders das Kapitel ‚Herrschaft und Knechtschaft‘ regt die Auseinandersetzung vielfältig an.⁴⁷⁴

Übergreifender Gegenstand der „Phänomenologie des Geistes“⁴⁷⁵ ist nach Hegel „dies Werden der *Wissenschaft überhaupt* oder des *Wissens* [...], was diese *Phänomenologie* des Geistes darstellt.“⁴⁷⁶ Hier klingt bereits an, welche entscheidende Stellung Hegel den geschichtlichen Entwicklungs- bzw. Bildungsprozessen zuteilt. Noch deutlicher wird deren Bedeutung im Zusammenhang mit der Ausführung hinsichtlich des ‚Absoluten‘ sichtbar:

„Das Wahre ist das Ganze. Das Ganze aber ist nur das durch seine Entwicklung sich vollendende Wesen. Es ist von dem *Absoluten* zu sagen, daß es wesentlich *Resultat*, daß es erst am *Ende* das ist, was in Wahrheit ist.“⁴⁷⁷

Was Hegels Anspruch – für die Philosophie ein ganzheitliches, alle Wissenschaften umfassendes System zu entwerfen – auszeichnet, ist sein prozessuales Vorgehen ‚von unten‘. Das ‚Absolute‘, das in diesem System zu erreichendes Resultat und Ziel sein soll – so Hegel – sei nichts abstrakt Vorgegebenes.⁴⁷⁸ Es ist zwar im Bewusstsein bereits enthalten, allerdings weiß das Bewusstsein dieses noch nicht.⁴⁷⁹ „Um zum eigentlichen Wissen zu werden [...], hat es [der unmittelbare Geist, MA] sich durch einen langen Weg hindurchzuarbeiten.“⁴⁸⁰

„Das Absolute soll nicht begriffen, sondern gefühlt und angeschaut [werden], nicht sein Begriff, sondern sein Gefühl und Anschauung sollen das Wort führen und ausgesprochen werden.“⁴⁸¹

⁴⁷³ Ebd., S. 145-155

⁴⁷⁴ Vgl.: SIEP 2000, S. 259-268.

⁴⁷⁵ HEGEL 1807

⁴⁷⁶ Ebd., S. 31

⁴⁷⁷ Ebd., S. 24

⁴⁷⁸ Zur kritischen Auseinandersetzung mit der voraussetzungsfreien Herangehensweise von Hegel, vgl.: SCHNÄDELBACH, HERBERT: *Georg Wilhelm Friedrich Hegel zur Einführung*, [3. verbesserte Auflage], Hamburg: Junius Verlag, 2007, S. 156-166.

⁴⁷⁹ Vgl.: Ebd., S. 55.

⁴⁸⁰ HEGEL 1807, S. 30

⁴⁸¹ Ebd., S. 15

Deutlich wird an den angeführten Stellen, dass Hegel dem Erfahrungsprozess die oberste Vorrangstellung zuteilt und dass das ‚Absolute‘ als Resultat und Ziel – und das ist hier besonders wichtig – von seinen einzelnen Bildungsstufen mitbestimmt ist: „Das *Resultat* [ist nicht, MA] das *wirkliche* Ganze, sondern es zusammen mit seinem Werden.“⁴⁸² Was Hegel und Taaffe prinzipiell verbindet – so sei hier schon einmal festgehalten – ist ihre Abwendung vom deduktiven Vorgehen ihrer Vorgänger.⁴⁸³ Taaffe deckt in seinen Bildern die geschichtlichen Wurzeln der ungegenständlichen Malerei auf und nutzt diese Bildungsstufen zur Konstruktion seiner eignen Werke. Der Erfahrungsprozess ist auch bei ihm wesentlich. Zu den frühen Werken mit der Strategie der Appropriation – so sei an dieser Stelle erinnert – gibt Taaffe an, dass er „could practice a certain aesthetic, to reach another end,“⁴⁸⁴ und streicht zu seinem Charakter heraus: „I have this practical side to my nature.“⁴⁸⁵ Die Bilder seien nicht gemeint „as a parody, but as a tribal ceremonial act. [...] I thought of it [...] in terms of liturgical reenactment, a sacred dramaturgy.“⁴⁸⁶

Kehren wir zurück zu Hegels Konzeption seines Ausgangspunktes. Der Anfang – Hegel nennt es der ‚unmittelbare Geist‘ oder ‚natürliches Bewusstsein‘ – ist jener „Standpunkt des Bewußtseins, von gegenständlichen Dingen im Gegensatze gegen sich selbst und von sich selbst im Gegensatze gegen sie zu wissen.“⁴⁸⁷ Das heißt, das Bewusstsein ist eine gedoppelte Struktur, die zugleich bezogen und unabhängig vom Gegenstand ist. Die Differenzbestimmungen führen zu einer Dynamik, die einen Prozess im Bewusstsein auslösen. Die Bewegung, die sich zunächst vollzieht, kann man mit Hegel als den ‚sich selbst erzeugenden Gang‘ beschreiben.⁴⁸⁸ Der Weg des menschlichen Geistes zum Standpunkt zur Wissenschaft als „das *Andere* – das, worin es sich bei sich selbst weiß, [...] Verlust des Geistes“⁴⁸⁹ oder auch bezeichnet

⁴⁸² Ebd., S. 13

⁴⁸³ Zur Besprechung, wie Hegel sich vom deduktiven Vorgehen seiner Vorgänger abgrenzt, vgl.: SIEP 2000, S. 66-67.

⁴⁸⁴ TAAFFE 1997, S. 79-82

⁴⁸⁵ Ebd., S. 82

⁴⁸⁶ Ebd.

⁴⁸⁷ HEGEL 1807, S. 30

⁴⁸⁸ Vgl.: Ebd., S. 61.

⁴⁸⁹ Ebd., S. 30

als „das reine Selbsterkennen im absoluten Anderssein“⁴⁹⁰ ist der als wesentlich zu bezeichnendes Moment, da ihm eine fortbewegende Kraft innewohnt.

„Daß das natürliche Bewußtsein sich der Wissenschaft unmittelbar anvertraut, ist ein Versuch, den es, es weiß nicht von was angezogen, macht, auch einmal auf dem Kopfe zu gehen; der Zwang, diese ungewohnte Stellung anzunehmen und sich in ihr zu bewegen, ist eine so unvorbereitete als unnötige scheinende Gewalt, die ihm angemutet wird, sich anzutun.“⁴⁹¹

Die Bewegung, die hier dem Bewusstsein zusätzlich zugesprochen wird, ist der „*sich selbst* fortleitende Gang“.⁴⁹² Im fortleitenden Übergang, im Prozess der Entfremdung unternimmt das Bewusstsein in einem nächsten Schritt jenen Versuch, was von Hegel als „Spekulation“ oder als „bestimmte Negation“ bezeichnet wird. Die „Spekulation“ wird von Hegel nicht im üblichen, negativen Sinne als eine völlig haltlose Fantasterei, sondern durchweg im positiven Sinne als ein Zusammenhänge aufdeckendes, synthetisches, die Gegensätze aufhebendes Vermögen aufgefasst.⁴⁹³ Ihre „Bewegung, welche das ausmacht, was sonst der Beweis leisten sollte“⁴⁹⁴ ist der „in sich zurückgehende Gang“⁴⁹⁵ zu einer „in sich differenzierten Einheit.“⁴⁹⁶ Hier kommt der berühmte Mehrfachsinn des hegelischen Ausdrucks des Aufhebens zum Tragen. Es bedeutet, dass in dieser Einheit die beiden Seiten des aufgehobenen Widerspruchs sowohl weiterhin bewahrt als auch negiert sind. Zusammengefasst lassen sich die drei soeben skizzierten Bewegungen des Bewusstseins nach Hegel als „dieser sich selbst erzeugende, fortleitende und in sich zurückgehende Gang“⁴⁹⁷ bezeichnen. Diese Bewegungen auf Grundlage der Unterscheidung zwischen Wissen und Gegenstand ergeben sich – wie wiederholt versucht worden ist, deutlich zu machen – aus sich selbst und von selbst, sodass, wie bei Hegel zu lesen ist:

⁴⁹⁰ Ebd., S. 29

⁴⁹¹ Ebd., S. 30

⁴⁹² Vgl.: Ebd., S. 61. Es sei hier an dieser Stelle auf die Mehrdeutigkeit des deutschen Begriffs „Fortleitung“ im Sinne von dem Weggehen einerseits und dem Weiterkommen anderseits ergänzend verwiesen.

⁴⁹³ Ausführlich zum Spekulationsbegriff, vgl.: Ebd. S. 18-27.

⁴⁹⁴ HEGEL 1807, S. 61

⁴⁹⁵ Ebd., S. 61

⁴⁹⁶ SIEP 2000, S. 73

⁴⁹⁷ HEGEL 1807, S. 61

„wir nicht nötig haben, Maßstäbe mitzubringen und unsere Einfälle und Gedanken bei der Untersuchung zu applizieren; dadurch, daß wir diese weglassen, erreichen wir es, die Sache, wie sie an und für sich selbst ist, zu betrachten.“⁴⁹⁸

Das hat zur Konsequenz, dass wenn es

„an seinem Gegenstande sein Wissen diesem nicht entsprechend findet, hält auch der Gegenstand selbst nicht aus; oder der Maßstab der Prüfung ändert sich, wenn dasjenige, dessen Maßstab er sein sollte, in der Prüfung nicht besteht; und die Prüfung ist nicht nur eine Prüfung des Wissens, sondern auch ihres Maßstabes.“⁴⁹⁹

Im Grunde thematisiert Hegel in der „Phänomenologie des Geistes“⁵⁰⁰ den Paradigmenwechsel.⁵⁰¹ Zum „Anfang des neuen Geistes“⁵⁰² heißt es dort:

„Der Anfang des neuen Geistes ist das Produkt einer weitläufigen Umwälzung von mannigfaltigen Bildungsformen, der Preis eines vielfach verschlungenen Weges und ebenso vielfacher Anstrengung und Bemühung. Er ist das aus der Sukzession wie aus seiner Ausdehnung in sich zurückgegangene Ganze, der gewordene *einfache Begriff* desselben. Die Wirklichkeit dieses einfachen Ganzen aber besteht darin, daß jene zu Momenten gewordenen Gestaltungen sich wieder von neuem, aber in ihrem neuen Elemente, in dem gewordenen Sinne entwickeln und Gestaltung geben. Indem einerseits die erste Erscheinung der neuen Welt nur erst das in seine *Einfachheit* verhüllte Ganze oder sein allgemeiner Grund ist, so ist dem Bewußtsein dagegen der Reichtum des vorhergehenden Daseins noch in der Erinnerung gegenwärtig. Es vermißt an der neu erscheinenden Gestalt die Ausbreitung und Besonderung des Inhalts; noch mehr aber vermißt es die Ausbildung der Form, wodurch die Unterschiede mit Sicherheit bestimmt und in ihrer festen Verhältnisse geordnet werden. Ohne diese Ausbildung entbehrt die Wissenschaft der allgemeinen *Verständlichkeit* und hat den Schein, ein esoterisches Besitztum einiger Einzelter zu sein.“⁵⁰³

Taaffe scheint eine solche Vermessung im Sinne Hegels partiell an prominenten und weniger prominenten Werken aus der Kunst der Moderne aufzudecken. Wie Taaffe im Einzelnen vorgeht, welche Implikationen sein Vorgehen beinhalten können und wie hilfreich hinzukommend die Methode Hegels sein kann, um die wesentlichen Momente und vollzogenen Bewegungen in seinem Werk genau auseinanderzuhalten und somit zu strukturieren, soll im folgenden Kapitel am Beispiel des im Fokus stehenden Bildes *Green/White/Stoppages* vorgeführt und nachgewiesen werden.

⁴⁹⁸ Ebd., S. 77

⁴⁹⁹ Ebd., S. 78

⁵⁰⁰ Ebd.

⁵⁰¹ Vgl.: SIEP 2000, S. 76-77.

⁵⁰² HEGEL 1807, S. 19

⁵⁰³ Ebd., S. 19-20

2. Die strukturellen Analogien in *Green/White/Stoppages*, 1984

Die beiden Kunstwerke, die Taaffe in *Green/White/Stoppages* aufhebt, und zwar im Mehrfachsinne von Hegel, d. h. beide sowohl negiert als auch bewahrt, sind jeweils in ihrer Einheit in sich schon enthaltene Verdoppelung. So entsteht jenes, was Hegel analog für das Selbstbewusstsein herausgearbeitet hat:

„Eine vielseitige und vieldeutige Verschränkung, so daß die Momente derselben teils genau auseinandergehalten, teils in dieser Unterscheidung zugleich auch als nicht unterschieden oder immer in ihrer entgegengesetzten Bedeutung genommen und erkannt werden müssen.“⁵⁰⁴

Beginnen werden wir mit dem Ausgangspunkt, dem Gemälde *Green White No. 381* von Kelly. Das Bild mit dem quadratischen Gesamtmaß von 216 x 216 cm ist – wie bereits herausgearbeitet – kein Bild im konventionellen Sinne.⁵⁰⁵ Durch die Objektivierung der bildnerischen Mittel ist es entgrenzt. Die beiden Bildbausteine greifen in den sie umgebenden Raum. Sie werden zum Bildobjekt. *Green White No. 381* ist trotz seiner Position dennoch – um in Anlehnung an Hegels Terminologie zu sprechen – wenn es nur *an sich* genommen wird, ein zweigliedriges Bild. *Im Verhältnis zur* Wand ist es jedoch ein zweigliedriges Objekt. So schwebt *Green White No. 381* in der Reflexion des Betrachters in dem Grenzbereich bzw. in der Mitte zwischen Bild und Objekt. Gelingen kann dies nur mit einer größtmöglichen Objektivierung der bildnerischen Mittel. Die subjektive Malersensibilität wird daher so weit wie möglich zurückgenommen. Die Bewegung, die sich hier vollzieht, ist eine Objektivierung des Bildes und die *Furcht*, die entstehen könnte, ist die um das in Auflösung begriffene Bild.

Belassen wir es zunächst dabei und gehen wir nun zu den drei ‚*Stoppages*‘ von Duchamp aus seinem Werk *3 Stoppages étalon* über. Sie sind keine Metermessstäbe im konventionellen Sinne, sondern auch diese sind entgrenzt. Da ihr Kurvenverlauf, wenn er begradigt werden würde, exakt ein Meter beträgt, stehen sie weiterhin *im Verhältnis* zum Standardmaß. Sie sind das durch Duchamp im Raum bewegte Standardmaß. *An sich* sind es drei individualisierte Holzsablonen bzw.

⁵⁰⁴ HEGEL 1807, S. 145

⁵⁰⁵ Vgl.: Kap. III.4.

Holzmessstäbe mit unterschiedlichem Kurvenverlauf und unterschiedlicher Länge. Die vollzogene Bewegung ist eine Subjektivierung des ein Meter langen Standardmessstabs. Nimmt man die drei individualisierten Messstäbe stellvertretend für das Gesamtwerk *3 Stoppages étalon*, welches ursprünglich als Gemälde konzipiert wurde, so stehen auch Duchamps Holzmessstäbe für ein in Auflösung begriffenes Bild. Das Bildobjekt und die drei individualisierten Holzmessstäbe werden in *Green/White/Stoppages* aufgehoben und miteinander vereint. Ihre Identität wird durch die Beibehaltung der physischen Form im Falle von Duchamp bzw. bildnerischen Grundstruktur im Falle von Kelly und der exakten Maße bewahrt. Negiert werden sie, indem die an ihnen jeweils vollzogene Bewegung in ihr Gegenteil verkehrt wird. Das Bild *Green White No. 381* wird in *Green/White/Stoppages* bildlich in seine Schranken verwiesen und ist nunmehr in sich zurückgekehrt. Die am Bild von Taaffe vollzogene Bewegung der malerisch gewordenen Gestaltung – Farbwechsel innerhalb der einzelnen Leinwand, atmosphärischer Farbauftrag und Erzeugen von Farbkontrasten in der Wahrnehmung des Betrachters – ist die einer Subjektivierung. Gleichzeitig stehen die Veränderungen insofern im vollkommenen *Dienst* vom *Green White No. 381*, dass das in sich Zurückgekehrtsein des Bildes oder – anders ausgedrückt – die Abgrenzung zur Wand gleichzeitig den Bezug zu ihr bewahrt hat. Die von Taaffe generierte Bewegung der drei individualisierten, Duchamp gehörend und nur für seinen Gebrauch bestimmten Holzsablonen ist durch den exakten und multiplen Druck zusammen mit dem Erhalt ihrer physischen Ränder des Papier collé Verfahrens die einer Objektivierung. Die Richtungsänderung der Bewegung wird unterstützt durch die vom Druck verursachte Seitenverkehrung. Gleichzeitig stehen ebenso diese Veränderungen weiterhin in dessen ursprünglichen, nämlich in einem Grenzen aufzeigenden Dienst. *3 Stoppages étalon* ist ja nicht ‚nur‘ ein künstlerisches Pseudoexperiment, sondern hat (wissenschafts-)kritische Implikationen. Dieser Punkt erfährt auch durch Hegel in seiner „Phänomenologie des Geistes“⁵⁰⁶ an Klarheit, obwohl der über hundert Jahre spätere Duchamp selbstverständlich in einem anderen Zeitkontext zu verstehen ist als zuvor Hegel. Es ist jener lange Abschnitt innerhalb der ‚Vorrede‘, an der Hegel das philosophische Denken vom

⁵⁰⁶ HEGEL 1807

mathematischen Denken abgrenzt.⁵⁰⁷ „Die Bewegung des mathematischen Beweises gehört nicht dem an, was Gegenstand ist, sondern ist ein der Sache *äußerliches* Tun,“⁵⁰⁸ betont Hegel. Das philosophische Erkennen zeichne im Kontrast dazu eine gedoppelte Bewegung aus:

Das innere Entstehen oder das Werden der Substanz ist ungetrennt Übergehen in das Äußere oder in das Dasein, Sein für Anderes, und umgekehrt ist das Werden des Daseins das sich Zurücknehmen ins Wesen. Die Bewegung ist so der gedoppelte Prozeß und Werden des Ganzen, daß zugleich ein jedes das andere setzt und jedes darum auch beide als zwei Ansichten an ihm hat; sie zusammen machen dadurch das Ganze, daß sie sich selbst auflösen und zu seinen Momenten machen.⁵⁰⁹

Die Schwäche der Mathematik zeigt sich auf mehreren Ebenen, wie bei Hegel zu lesen ist. Das Erkennen sei auf der Befolgung von Vorschriften eingegrenzt, der Zweck erschöpfe sich in der rein oberflächlichen Größe und der Stoff beschränke sich auf die bewegungslose und leblose Elemente, den Raum und die Eins.⁵¹⁰ Zum Raum/Zeit-Verhältnis führt Hegel aus:

„Die immanente, sogenannte reine Mathematik stellt auch nicht die *Zeit* als Zeit dem Raume gegenüber, als den zweiten Stoff ihrer Betrachtung. Die angewandte handelt wohl von ihr, wie von der Bewegung, auch sonst anderen wirklichen Dingen; sie nimmt aber die synthetischen, d. h. Sätze ihrer Verhältnisse, die durch ihren Begriff bestimmt sind, aus der Erfahrung auf und wendet nur auf diese Voraussetzungen ihrer Formeln an. Daß die sogenannten Beweise solcher Sätze, als der vom Gleichgewichte des Hebels, dem Verhältnisse des Raums und der Zeit in der Bewegung des Fallens usf., welche sie häufig gibt, für Beweise gegeben und angenommen werden, ist selbst nur Beweis, wie groß das Bedürfnis des Beweisens für das Erkennen ist, weil es, wo es nicht mehr hat, auch den leeren Schein desselben achtet und eine Zufriedenheit dadurch gewinnt. Eine Kritik jener Beweise würde ebenso merkwürdig als belehrend sein, um die Mathematik teils von diesem falschen Putze zu reinigen, teils ihre Grenze zu zeigen und daraus die Notwendigkeit eines anderen Wissens.⁵¹¹

Taaffe erzeugt eine Dialektik mit zwei Werken aus der Kunst der Moderne ganz im Sinne von Hegels Spekulationsbegriff als eine versöhnende, Zusammenhänge aufdeckende Fähigkeit, die verbindet, was zuvor als Entgegengesetztes getrennt ist. Die beiden Werke darüber hinaus unter anderem in den Zusammenhang mit dem Ornamentalen als einen Ursprung der Ungegenständlichkeit der Moderne zu bringen

⁵⁰⁷ Vgl.: Ebd., S. 42-48.

⁵⁰⁸ Ebd., S. 42

⁵⁰⁹ Ebd., S. 43

⁵¹⁰ Vgl.: Ebd., S. 43-44.

⁵¹¹ Ebd., S. 45

und „Resonanzen einer verborgenen Geschichte wachzurufen,“⁵¹² ist insofern schlüssig, als dass für diese Kunstformen bereits seit der Antike analoge Ordnungen bzw. Bewegungen beobachtet ließen. Dies hat Alois Riegel durch seine Konzeption des Kunstwollens in Anlehnung an Hegel herausgearbeitet. Daraus lässt sich nach Rainer Crone schlussfolgern:

„Das Ornamentale ist ein Konzept für sich selbst, ein Ausschweifen in den höchst komplexen Bereich jener Formen und Form gebenden Kreativität, die Denken neu zu orientieren versucht.“⁵¹³

Über das bisher Herausgearbeitete hinaus lässt sich die Position, die Taaffe in *Green/White/Stoppages* einnimmt, in Analogie zum Bewusstsein des Knechts bei Hegel setzen. Im Kapitel ‚Herrschaft und Knechtschaft‘ wird die intersubjektive Erfahrung im Anerkennungskampf des durchsetzungsstarken Selbstbewusstseins des Herrn, weil ihm sein Selbstbewusstsein als wesentlich gilt, mit dem sich unterwerfendem Selbstbewusstsein des Knechts, weil ihm seine eigene Selbsterhaltung als wesentlich gilt, um Leben und Tod zum Thema erhoben und durchgespielt. Der Herr, der den Knecht zur Arbeit nötigt, um ihn seine Unselbstständigkeit durch den Zusammenschluss mit der Außenwelt spüren zu lassen, erlangt in diesem von ihm initiierten dialektischen Prozess nicht seine Freiheit im Selbstbewusstsein, sondern erfährt vielmehr seine Abhängigkeit vom Knecht. Der Knecht hingegen kann durch die Arbeit seine Unabhängigkeit mit der Außenwelt erfahren und zur Freiheit gelangen.⁵¹⁴ Hierfür sind drei Kernerfahrungen des Knechts notwendig: Erstens die Todesfurcht, die sich bei Taaffe in Analogie mit der Furcht um das in Auflösung begriffene Bild setzen ließe, zweitens das asketische Dienen dem Herrn als nachahmenswertes „Wesen; also das *selbstständige für sich seiende Bewußtsein*,“⁵¹⁵ welches sich bei Taaffe in dem exakten Aufgreifen der Kunstwerke und in dem Erhalt ihrer wesentlichen Momente offenbaren könne und drittens das „*formierende Tun*“⁵¹⁶ am Gegenstand, das „die entgegengesetzte seiende

⁵¹² CRONE 1993, S. 54

⁵¹³ CRONE 1993, S. 54

⁵¹⁴ Vgl.: HEGEL 1807, S. 150-55 und als erläuternden Kommentar hierzu, vgl.: SCHNÄDELBACH 2007, S. 63-66.

⁵¹⁵ HEGEL 1807, S. 152-53

⁵¹⁶ Ebd., S. 154

Form aufhebt. Aber dies gegenständlich Negative ist gerade das fremde Wesen, vor welchem es gezittert hat,⁵¹⁷ heißt es bei Hegel. Zur Frage, warum jede dieser drei Erfahrungen für das freiheitliche Denken unerlässlich sei, führt Hegel aus:

„Es sind zu dieser Reflexion die beiden Momente der Furcht und des Dienstes überhaupt sowie des Bildens notwendig, und zugleich beide auf eine allgemeine Weise. Ohne die Zucht des Dienstes und Gehorsams bleibt die Furcht beim Formellen stehen und verbreitet sich nicht über die bewußte Wirklichkeit des Daseins. Ohne das Bilden bleibt die Furcht innerlich und stumm, und das Bewußtsein wird nicht für es selbst. Formiert das Bewußtsein ohne die erste absolute Furcht, so ist es nur ein eitler eigener Sinn; denn seine Form oder Negativität ist nicht die Negativität *an sich*; und sein Formieren kann ihm daher nicht das Bewußtsein seiner als des Wesens geben.“⁵¹⁸

Aus den im Verlauf des Kapitels gewonnenen Erkenntnissen, dringt nun die volle Reichweite der folgend zu zitierenden Aussage Taaffes von 1987 zu Bewusstsein:

„We need profoundly ceremonial and ethical works in our midst right now; we don't need formal paintings. We need something which has history pouring out of it, which has grandeur of scale but which is also specific and starkly detailed. I want to use history to shape my work and historical materiality as its structure. Then, I want to paint into that historical material. [...] Going back to the past is a way of providing an immediate pool of knowledge and information. Renegotiated or reinvented, it allows more knowledge to enter the work. If the historical image is made immediately manifest, the work becomes reflective rather than retrogressive; it reflects those sacred and inspired moments [...] and incorporates them into our moment. It enables a criticality to develop and gives us some sense of direction. The law of the avant-garde does not permit me to incorporate history in any exclusive way. I opt for the inclusive approach. Instead of being influenced by history, why not absorb history immediately and materially into the work? I am not sentimental about the past; what I want to do is explore it.“⁵¹⁹

Zusammengefasst regt Taaffe strukturalogisch zu Hegel zur Deutung der Kunst seiner Zeit einschließlich der Aufdeckung ihrer verborgenen, historischen Wurzel sowie zu möglichen Zukunftsperspektiven für das Tafelbild an.⁵²⁰ Man könnte, wie Siep es bereits über Hegel ausgesprochen hat, auch über Taaffe sagen, dass er „versucht, dem Geist der Zeit [...] zum ‚Bewußtsein‘ über sich selbst zu verhelfen.“⁵²¹

⁵¹⁷ Ebd.; die drei Kernerfahrungen des Knechts bei Hegel werden von Siep erläutert, vgl.: SIEP 2000, S.105-106.

⁵¹⁸ HEGEL 1807, S. 154-55

⁵¹⁹ TAAFFE 1987, S. 171

⁵²⁰ Zu Hegels Anregung vgl.: SIEP 2000, S. 15.

⁵²¹ Ebd.

„I understand Minimalism. I understand a conceptually based work. I think the reason I'm doing this is because it's a larger question about the way the world looks and about how I want the world to look – how I want my world to look.”⁵²²

VI. Der bildnerische Kommentar zur Genealogie der Moderne in *Green/White/Stoppages*, 1984

Grundsätzlich geht Philip Taaffe in seinen Bildern auf die vielfältigen Ursprünge unseres geschichtlichen Seins, die auch noch heute von konstitutiver Bedeutung für uns sind, zurück. In *Green/White/Stoppages* liegt ein wesentlicher Fokus auf den Ursprüngen der Moderne, um mit einer Neubewertung eben dieser Ursprünge einen bildnerisch umgesetzten Kommentar zur Genealogie der Moderne abzugeben und um dem Tafelbild und dem „Projekt der Moderne“⁵²³ neue Zukunftsperspektiven zu eröffnen. Zu den Anzeichen dieser Neubewertung gehören, dass erstens das Bild *Green White No. 381* von Ellsworth Kelly aus dem denkwürdigen Jahr 1967 – jener Zeitpunkt in dem sich die Conceptual Art an der Schwelle zu ihrem Höhepunkt befindet – mithilfe eines Ursprungswerks der Moderne, mit Marcel Duchamps *3 Stoppages étalon* von 1913/14 seiner Grenzen verwiesen wird, dass zweitens im Bildtitel der Schrägstrich, der seinen Platz sowohl im sprachwissenschaftlichen wie naturwissenschaftlichen Bereich hat, verwendet wird – sind dies doch jene Wissenschaftsbereiche, deren revolutionäre Erkenntnisse von den Künstlern zu Beginn des 20. Jahrhunderts breit rezipiert werden und so maßgeblich zum erweiterten Kunstbegriff beigetragen haben – dass drittens die rhythmische Verteilung der ‚Stoppages‘ eine multiple Anzahl von Ebenen suggeriert und dass viertens der Farbauftrag in der Tradition von Kasimir Malewitschs *Schwarzem Quadrat* [Abb. 66] konzeptionell subjektiviert ist. Wie umfassend und vor allem wie bildnerisch präzise dieser Kommentar umgesetzt ist, wird Thema dieses Kapitels sein.

⁵²² TAAFFE 1996a, o. Seitenangaben

⁵²³ CRONE 1998

On the eve of the First World War two artists, one in Moscow, the other in Paris, made decisions that radically altered the course of art history. Today we are feeling the impact of their decisions.⁵²⁴

1. Zur Rezeption und künstlerischen Erschließung von Marcel Duchamp und Kasimir Malewitsch ab Ende der 1950er/Anfang der 1960er Jahre

1.1. Kritischer Überblick zur Rezeptionsgeschichte

Mit einer Verspätung von annähernd 50 Jahren beginnt in den Künstlerkreisen der amerikanischen Kunst der späten 1950er und frühen 1960er Jahren eine lebhafte Rezeption und künstlerische Erschließung der Kunst der beiden großen Avantgardekünstler Marcel Duchamp und Kasimir Malewitsch. Während sich die künstlerische Auseinandersetzung mit dem Werk von Duchamp exakt festlegen und auf vielen Ebenen belegen lässt und bereits 1965 eine zaghafte, wissenschaftliche Aufarbeitung mit Calvin Tomkins Buch „The Bride and the Bachelors“⁵²⁵ beginnt und unter der Aufsatzsammlung „The Duchamp Effect“⁵²⁶ von 1999 einen einstweiligen Höhepunkt erfährt, muss bezüglich der künstlerischen Rezeption des Werks von Malewitsch mit wesentlich größerer Vorsicht verfahren werden, da eine fundierte und umfassende Erforschung auf diesem Gebiet noch ein bislang unerfülltes Desiderat der Kunstgeschichte darstellt.⁵²⁷

⁵²⁴ ROSE, BARBARA: „ABC Art“, (1965), in: BATTCOCK, GREGORY (Hrsg.): *Minimal Art. A Critical Anthology*, (1968), Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 1995, S. 274

⁵²⁵ TOMKINS 1965

⁵²⁶ BUSKIRK, MARTHA; NIXON, MIGNON (Hrsg.): *The Duchamp Effect. Essays, Interviews, Round Table*, October Book, Cambridge, Massachusetts: The Mit Press, 1999

⁵²⁷ Es gibt selbstverständlich wertvolle Quellen und erste Ansätze der wissenschaftlichen Aufarbeitung. Es ist Barbara Rose, die schon 1965 die künstlerische Erschließung der Ideen Malewitschs für die jüngere Kunst anerkennt, vgl.: ROSE 1965. Innerhalb der wichtigen Bezugnahmen zu Malewitsch von den Künstlern Smithson, Morris und Kosuth in ihren Schriften, die im Verlauf noch besprochen werden, hat sich vor allem das Interview des Künstlers Mel Bochner, welches er direkt unter dem Eindruck der ersten Malewitsch-Retrospektive im Guggenheim Museum 1974 führt, als wichtige Quelle erwiesen. Es lässt sich anhand seiner klugen Überlegungen zu Malewitsch herausarbeiten, wie immens wichtig für ein Verständnis der Bilder Malewitschs nicht etwa in erster Linie die Kenntnis seiner Schriften, sondern vielmehr die Kenntnis der Originalbilder ist, vgl.: BOCHNER, MEL: „Mel Bochner on Malevich: An Interview with John Coplans“, (1974), in: BOCHNER, MEL: *Solar System & Restrooms: Writings and Interviews*, Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 2008, S. 112-117. Das Essay von Tuchman zur Rezeption von Malewitsch hat sich als eine weitere wertvolle Quelle zur Prüfung der Rezeption herausgestellt, da er 1979 zahlreiche

Relativ zeitnah erlangt die amerikanische Künstlerschaft Kenntnis über das bislang als Geheimtipp gehandelte Werk von Duchamp. John Cage, der im engen Kontakt mit Duchamp steht und auch mit Ellsworth Kelly befreundet ist, macht Jasper Johns mit Duchamps Ideen, die wiederum von Johns zu Robert Rauschenberg und Robert Morris weiter getragen werden, bekannt. Einen ersten, über die Künstlerkreise hinausgehenden Einblick in Duchamps erkenntnistheoretischen Hintergrund wird 1957 auf die Initiative von George Heard Hamilton, Professor an der Yale University, möglich. Er gibt eine Auswahl von 25 Notizen aus der in der Forschung sogenannten *Grünen Schachtel*⁵²⁸ von Duchamp – die seine Notizen zum *Großen Glas* [Abb. 44] enthält – in einer kleinen Auflage von 400 Exemplaren in der englischen Übersetzung heraus.⁵²⁹ Die vollständigen Notizen der *Grünen Schachtel* erscheint erstmals 1960 in einer typografischen Version durch den Pop Künstler Richard Hamilton in englischer Sprache.⁵³⁰ Bereits ein Jahr zuvor, 1959, wird die erste Monografie zu Duchamp von Robert Lebel zeitgleich zur französischen Originalausgabe in der englischen Übersetzung neben Paris in London wie in New York herausgegeben.⁵³¹ Ein bereiter Querschnitt seiner Werke wird erstmals durch die Eröffnung der Sammlung Ahrensberg im Philadelphia Museum of Art im Jahr 1954 öffentlich zugänglich.⁵³² Besonders großes Aufsehen erregt jedoch erst die erste und heute legendäre Retrospektive des Oeuvres von Duchamp, die durch Walter

Interviews mit Künstlern im Hinblick auf eben diese Fragestellung führt. Zu ihnen zählen: Mark Di Suvero, Ed Moses, Donald Judd, Carl Andre, Mel Bochner, Bruce Boice, Jeremy Gilbert-Rolfe, Sol LeWitt, Loren Madsen, Robert Morris, Brian O'Doherty (Patrick Ireland), Richard Serra und Frank Stella, vgl.: TUCHMAN, MAURICE: „The Russian Avant-Garde and the Contemporary Artist“, in: BARRON, STEPHANIE; TUCHMAN, MAURICE (Hrsg.): *The Avant-Garde in Russia, 1910-1930: New Perspectives*, Ausstellungskatalog, Los Angeles: Los Angeles County Museum of Art, 1980, S. 118-121. Zur wissenschaftlichen Aufarbeitung, vgl.: BACHMAYER, HANS MATTHÄUS; KAMPER, DIETMAR; RÖTZER, FLORIAN: *Nach der Destruktion des ästhetischen Scheins. Van Gogh, Malewitsch, Duchamp*, München: Boer, 1992 und vgl.: GABNER, HUBERTUS (Hrsg.): *Das Schwarze Quadrat. Hommage an Malewitsch*, Ausstellungskatalog: Hamburger Kunsthalle, Ostfildern: Hatje Cantz, 2007.

⁵²⁸ 1934, eine Farabbildung und 93 Notizen, Zeichnungen, Fotografien und/oder Faxsimiles in einer grünen Schachtel aus Karton, publiziert unter dem Pseudonym Rrose Selavy, Paris, [reguläre Edition: 300; Sonderedition: 20]

⁵²⁹ HAMILTON, GEORGE HEARD: *Marcel Duchamp: From the Green Box*, New Haven: The Readymade Press, 1957

⁵³⁰ HAMILTON, RICHARD: *The Bride Stripped Bare By Her Bachelors, Even*, London, Bradford: Percy Lund Humphries; New York: George Wittenborn Inc., 1960

⁵³¹ LEBEL, ROBERT: *Marcel Duchamp*, [französische Originalausgabe: *Sur Marcel Duchamp*, Paris: Trianon Press, 1959; amerikanische Ausgabe: *Marcel Duchamp*, New York: Grove Press, 1959], Köln: DuMont, 1962

⁵³² Die Sammlung umfasst zu diesem Zeitpunkt 43 Werke von Duchamp. Darunter ist auch das „Große Glas“.

Hopps im Pasadena Art Museum – das heutige Norton Simon Museum – in Südkalifornien 1963 organisiert wird.⁵³³ Neben der vielseitigen künstlerischen Erschließung, die im Verlauf des Kapitels mit besonderem Fokus auf die *3 Stoppages étalon* noch Untersuchungsgegenstand sein wird, zeugen auch die zahlreichen Stellungnahmen zu Duchamp in Künstlerschriften vom regen Interesse der Künstlerschaft an seinem Werk. Das vielleicht am häufigsten zitierte Bekenntnis zu Duchamp ist der 1969 erschienenen Essay „Art after Philosophy“⁵³⁴ des Konzeptkünstlers Joseph Kosuth zu entnehmen.

„The function of art, as a question, was first raised by Marcel Duchamp. In fact, it is Marcel Duchamp whom we can credit with giving art its own identity. [...] The event that made conceivable the realization that it was possible to ‘speak another language’ and still make sense in art was Marcel Duchamp’s first unassisted readymade. With the unassisted readymade, art changed its focus from the form of the language to what was being said. Which means that it changed the nature of art from a question of morphology to a question of function. This change – one from ‘appearance’ to ‘conception’ – was the beginning of ‘modern’ art and the beginning of ‘conceptual’ art. All art (after Duchamp) is conceptual (in nature) because art only exists conceptually.“⁵³⁵

Es ist an dieser Stelle zu realisieren, dass Kosuth eine generalisierende Auffassung des ‚unassisted readymade‘ zum Ausdruck bringt. Der Blick auf Duchamp seines Künstlerkollegen Robert Morris in dem kurz vor Kosuths Essay verfassten Aufsatz ist insofern weitaus differenzierter, da Morris gemäß der hier verfolgten Zielsetzung in aller Klarheit vor Augen führt, welchen Weg die künstlerische Erschließung der Ideen Duchamps nehmen wird und wie die neue Kunst sich von ihrer Inspirationsquelle abgrenzt:

⁵³³ Verschiedene Künstler wie Oldenburg und Ruscha erinnern sich lebhaft an diese Ausstellung. Ruscha bemerkt auf ebendiese Retrospektive bezogen: „Well, the opening was attended by all of the artists that were on the scene at the time, and maybe some intellectuals too, as I recall. The very fact that it was his first retrospective was very important. Some guy said, ‘Duchamp’s finest work is his use of time.’ The very fact that he quit painting, yet throughout his life was interested in so many things. He used his time so well,” ARMSTRONG, ELIZABETH: „Interviews with Ed Ruscha and Bruce Conner”, (1994), in: BUSKIRK, MARTHA; NIXON, MIGNON (Hrsg.): *The Duchamp Effect. Essays, Interviews, Round Table*, October Book, Cambridge, Massachusetts: The Mit Press, 1999, S. 56 und vgl.: BUCHLOH, BENJAMIN H. D.: „Three Conversations in 1985: Claes Oldenburg, Andy Warhol, Robert Morris”, (1985), in: BUSKIRK, MARTHA; NIXON, MIGNON (Hrsg.): *The Duchamp Effect. Essays, Interviews, Round Table*, October Book, Cambridge, Massachusetts: The Mit Press, 1999, S. 33.

⁵³⁴ KOSUTH 1969, S. 164

⁵³⁵ Ebd., S. 158-177

„One aspect of the work worth mentioning is the implied attack on the iconic character of how art has always existed. In a broad sense art has always been an object, static and final, even through structurally it may have been a depiction or existed as a fragment. What is being attacked, however, is something more than art as icon. Under attack is the rationalistic notion that art is a form of work that results in a finished product. Duchamp, of course, attacked the Marxist notion that labor was an index of value, but Readymades are traditionally iconic art objects. What art now has in its hands is mutable stuff which need not arrive at the point of being finalized with respect to either time or space. The notion that work is an irreversible process ending in a static icon-object no longer has much relevance.“⁵³⁶

Es ist jedoch nicht nur die Duchamp-Rezeption, die zu einem wesentlichen Strang der Genealogie der Moderne beitragen hat, sondern erst in ihrem Zusammenspiel mit der künstlerischen Erschließung Malewitschs. In Kosuths Aufsatz wird denn auch Malewitsch neben anderen Künstlern, weil diese nach seiner Auffassung “a dialogue with the larger framework of questions about the nature of *art*“⁵³⁷ ermöglicht haben, erwähnt.⁵³⁸ Morris hingegen lässt Malewitsch selbst sprechen, indem er ihn eingangs als Leitgedanken für seinen Aufsatz wie folgt zitiert: „...on the other hand, painterly-artistic elements were cast aside, and the materials arose from the utilitarian purpose itself, as did the form.“⁵³⁹ [Hervorhebung, MA] Die lebhafte Rezeption von Duchamp lässt sich, wie sich im Verlauf der Recherche gezeigt hat, nicht ansatzweise mit jener von Malewitsch vergleichen, ja, vielleicht noch nicht einmal – wie häufig in der Literatur gemutmaßt wird – mit irgendeinem anderen Künstler im 20. Jahrhundert.⁵⁴⁰ Absolute Sicherheit wird erst die fokussierte Erforschung dieses interessanten Themenkomplexes bringen, denn die Erfahrung lehrt, dass die Künstlerschaft allzu leicht verkannt wird.

Folgt man den Hinweisen der Kunsthistoriker Alexander Alberro und Benjamin Buchloh, die seit Langem intensive Forschungen zur Konzeptkunst betreiben, dürfte ein nicht zu unterschätzender Eckpunkt hinsichtlich inspirativer Impulse durch Malewitschs Kunst für die emporstrebende Künstlergeneration der 1960er Jahre das

⁵³⁶ MORRIS 1969, S. 50-54

⁵³⁷ Ebd., S. 167

⁵³⁸ Neben Malewitsch nennt Kosuth noch Mondrian, Pollock, Reinhardt, Rauschenberg, Johns, Lichtenstein, Warhol, Andre, Judd, Flavin, LeWitt und Morris, vgl.: Ebd.

⁵³⁹ MALEWITSCH, KASIMIR, zitiert nach: MORRIS 1969, S. 5

⁵⁴⁰ Zu leidenschaftlichen und zugleich überzogenen Aussagen zu Duchamps Wirkung lassen sich immer wieder Kunsthistoriker und -kritiker hinreißen, wie etwa jene von Arturo Schwarz: „There is no doubt that Duchamp formulated the most radical aesthetic conception of our time. With him, something changed forever. Just as human history is ordered in B. C. and A. D., art history has to be reckoned with in terms ‘Before Duchamp’ and ‘After Duchamp’“, SCHWARZ 1997, S. 46

1962 veröffentlichte Buch „The Russian Experiment in Art 1863-1922“⁵⁴¹ von Camilla Gray gewesen sein.⁵⁴² Der schriftliche Nachlass von Malewitsch liegt seit 1968 in der englischen Übersetzung vor.⁵⁴³

Wie für Duchamp Cage eine Vermittlerrolle zugesprochen wird, ist es bei Malewitsch Ad Reinhardt.⁵⁴⁴ Gemäß der Schilderung von Mel Bochner und Robert Smithson habe Ad Reinhardt 1967 ihnen gegenüber festgestellt, dass es seiner Meinung nach nur zwei Künstler als Orientierungspunkte in der Kunst des 20. Jahrhunderts gäbe. Zwischen diesen beiden – Duchamp und Malewitsch – habe er sich entscheiden müssen.⁵⁴⁵

Die Stellungnahmen der Künstler zu Malewitsch sind sehr unterschiedlich. Donald Judd hebt hervor, dass er „didn't pay much attention to the Russians at the time. You knew it was there but it didn't take hold. My influence came out of *painters* in New York.“⁵⁴⁶ [Hervorhebung, MA] Und Sol LeWitt konträr hierzu:

„If you had to find a historical precedent, you had to go back to the Russians. [...] Area of main convergence between the Russian and Americans in the 1960s was *the search for the most basic forms, to reveal the simplicity of aesthetic intentions.*“⁵⁴⁷ [Hervorhebung, MA]

Die erste Malewitsch-Retrospektive findet erst im Jahr 1974 im Guggenheim Museum in New York mit Station in Los Angeles statt. Es ist das Jahr in dem Taaffe sein Studium an der Cooper Union beginnt. Bereits ein Jahr später wird sich das sogenannte ‚Scheitern‘ der Conceptual Art bemerkbar machen. Die Kenntnis der Künstler über Malewitsch basiert also vor 1974 größtenteils auf Reproduktionen.

⁵⁴¹ GRAY, CAMILLA: *Das große Experiment: Die russische Kunst 1863 - 1922*, [englische Originalausgabe: *The Russian Experiment in Art 1863-1922*, London: Thames and Hudson, 1962], Köln: DuMont, 1974

⁵⁴² Mehrere Künstler haben Buchloh gegenüber in Interviews die Wichtigkeit dieser Publikation betont, vgl.: BUCHLOH, BENJAMIN: „Conceptual Art 1962-1969: From the Aesthetic of Administration to the Critique of Institutions“, (1989), in: ALBERRO, ALEXANDER; STIMSON, BLAKE (Hrsg.): *Conceptual Art: A Critical Anthology*, [Taschenbuchausgabe], Cambridge, Massachusetts; London, England: Mit Press, 2000, S. 537 und vgl.: ALBERRO, ALEXANDER; BOIS, YVE-ALAIN; BUCHLOH, BENJAMIN; BUSKIRK, MARTHA; KRAUSS, ROSALIND; DE DUVE, THIERRY: „Conceptual Art and the Reception of Duchamp“, [Round Table], in: BUSKIRK, MARTHA; NIXON, MIGNON (Hrsg.): *The Duchamp Effect. Essays, Interviews, Round Table*, October Book, Cambridge, Massachusetts: The Mit Press, 1999, S. 207.

⁵⁴³ Vgl.: ANDERSEN, TROELS (Hrsg.): *Essays on Art 1915-1928*, Bd. 1-2, Kopenhagen: Borgen, 1968.

⁵⁴⁴ Vgl.: ROSE 1965, S. 285-286 und vgl.: TUCHMAN 1980, S. 118-119.

⁵⁴⁵ Vgl.: TUCHMAN 1980, S. 119.

⁵⁴⁶ JUDD, DONALD, (1979), zitiert nach: Ebd.

⁵⁴⁷ LEWITT, SOL, (1979), zitiert nach: Ebd.

Damals sind nur wenige Originalbilder wie etwa Malewitschs Gemälde *Weiβ auf Weiβ*⁵⁴⁸ von 1918 [Abb. 67], das neben ein paar weiteren Gemälden durch Alfred Barr, Jr. 1935 für das Museum of Modern Art erworben worden ist, vor Ort.⁵⁴⁹ *Weiβ auf Weiβ* gehört zu jenen Werken der Sammlung, die zu diesem Zeitpunkt dauerhaft gezeigt werden und als einzelnes Gemälde die Sicht auf Malewitsch künstlerischen Anspruch und Leistung enorm verengt.⁵⁵⁰ Die Sensation und den inspirierenden Effekt, den die erste Malewitsch Retrospektive 1974 ausgeübt haben muss, ist kaum vorstellbar. Ließe sich hier vielleicht sogar eine Parallele zur ersten Duchamp Retrospektive elf Jahre zuvor ziehen? Judd – der zuvor Malewitsch kaum wahrgenommen haben will – veröffentlicht mit dem aufschlussreichen Titel „Malevich: Independent Form, Color, Surface“⁵⁵¹ eine schwärmerische Ausstellungsbesprechung: „With and since Malevich the several aspects of the best art have been single, like unblended Scotch. Free,“⁵⁵² heißt es dort. Auch die Bekundungen des Konzeptkünstlers Mel Bochner legen die immense Strahlkraft, die die Retrospektive gehabt haben muss, nahe, wenn er sagt, dass diese seine Vorstellung von einem „cleaner Malevich than is the truth of the matter“⁵⁵³ widerlegt habe. Er stellte fest, dass Malewitsch „not really a reductive painter [ist, sondern, MA] in fact, of all the painters of the century, his paintings are the most complex and difficult to decode.“⁵⁵⁴ Setzt man Maurice Tuchmans Prophezeiung von 1980 mit *Green/White/Stoppages* von Taaffe in Beziehung, wird – so die These dieses Kapitels – nur kurze Zeit später auf eine erstaunlich komplexe Art und Weise in Erfüllung gehen:

⁵⁴⁸ Öl auf Leinwand, 78,7 x 78,7 cm, The Museum of Modern Art

⁵⁴⁹ Zu den Gemälden gehören: *Frau mit Eimern*, 1912; *Reservist – 1. Klasse*, 1913; *Suprematismus. Malerischer Realismus eines Fußballers – Farbmassen in der vierten Dimension*, 1915; *Suprematistische Komposition. Flug des Aeroplans*, 1915 und *Suprematistische Komposition*, 1916-17.

⁵⁵⁰ Nur wenige Künstler hatten die Möglichkeit, weitere Werke von der Société Anonyme an der Yale University zu sehen oder nur einige – anders als die europäischen Künstler dieser Zeit – den großen, 29 Gemälde umfassenden Ankauf des Stedelijk Museums in Amsterdam durch Willem Sandberg zu bewundern, vgl.: Ebd., Anmerkung 5, S. 119 und vgl.: STAHLHUT, HEINZ: „Lucio Fontana, Yves Klein, Jean Tinguely, Günther Uecker“, in: GÄBNER, HUBERTUS (Hrsg.): *Das Schwarze Quadrat. Hommage an Malewitsch*, Ausstellungskatalog: Hamburger Kunsthalle, Ostfildern: Hatje Cantz, 2007, S. 72.

⁵⁵¹ JUDD, DONALD: „Malevich: Independent Form, Color, Surface“, in: *Art in America*, Bd. 62, März/April, 1974, S. 52-58

⁵⁵² Ebd., S. 52

⁵⁵³ BOCHNER, MEL, (1979), zitiert nach: TUCHMAN 1980, S. 120.

⁵⁵⁴ Ebd.

„The multilayered meanings found in Suprematism and Constructivism – the resonance and rich ambiguity of original abstraction – are in this viewer's opinion likely to yield still other possibilities of thought to artists now being formed, and now being informed, by direct contact with many more original works than have hitherto been seen.“⁵⁵⁵

Der Blick auf die Rezeption der zwei großen Avantgardekünstler hat Wesentliches offenbart: Ab Ende der 1950er Jahre wird das Studium zu Duchamp überhaupt erst möglich bzw. die Studiensituation zu Malewitsch ab 1962 im englischsprachigen Raum kontinuierlich besser. Die von den Künstlern aufgegriffenen Aspekte werden aber – so versteht es sich von selbst – weiterentwickelt und neu gewichtet. Der in Ausnahmen eingeengte und insbesondere bezüglich des Werks von Malewitsch kaum an Originalen geschulter Blick wird sicherlich mit zum Verlauf der Kunst der Moderne, der zu einer einstweiligen, völligen Abwendung vom Leinwandbild in der Conceptual Art führt, beigetragen haben. Bemerkenswert ist, dass es die Künstler waren, die für eine Stimulation der Rezeption sorgen, indem sie den intellektuellen Reichtum, der von der Kunst Duchamps und Malewitschs ausgeht, erkannten. Wie die Verbindung im Einzelnen ausgesehen und welchen Verlauf ihre Erbschaft genommen hat, wird unter Rückgriff auf die Kunstwerke einschließlich ihrer kunsttheoretischen Kontextualisierung vorgestellt. Um hierbei nicht das im Zentrum der Arbeit stehende Werk *Green/White/Stoppages* aus den Augen zu verlieren und um die umfassende, bildnerische Präzision des Bildes verdeutlichen zu können, konzentriert sich erstens die Auswahl der Kunstwerke auf jene, die eindeutig aus Duchamps *3 Stoppages étalon* hervorgegangen sind, und wird zweitens der kunsttheoretische Kontext in Beziehung zu *Green White No. 381* von Kelly gesetzt.

1.2. Die künstlerische Erschließung der *3 Stoppages étalon*, 1913/14: Von Jasper Johns bis zu Mel Bochner

Bei der anfänglichen, künstlerischen Erschließung der von Duchamps Werk ausgehenden Inspiration spielen die *3 Stoppages étalon* eine entscheidende Rolle. Es

⁵⁵⁵ Ebd., S. 121

ließe sich nämlich bei Jasper Johns' Bild *Device Circle*⁵⁵⁶ [Abb. 68] von 1959 als einem der frühesten Beispiele der direkten Inspiration und Reflexion im Leinwandbild ansetzen. Es ist der Auftakt einer umfangreichen Bildserie, die ein mechanisches ‚Gerät‘ – einen Verbindungsstab wie bei *Device Circle*, eine Keilrahmenleiste oder Lineale wie *Device*⁵⁵⁷ von 1962 [Abb. 69] – das teilweise maßgeblich am Herstellungsprozess des Gemäldes beteiligt gewesen ist, integriert haben. Die strukturellen Analogien zu Duchamp, die sich schon in einigen Werken von Johns in den Jahren vor 1959 finden, seien nach Aussage des Künstlers rein zufälliger Natur, was angesichts des bereits besprochenen, rezeptionsgeschichtlichen Hintergrunds auch durchaus plausibel ist.⁵⁵⁸ Es war Robert Rosenblum, der anlässlich einer Gruppenausstellung in der New Yorker Leo Castelli Galerie 1957 Johns' dort gezeigter *Flag* [Abb. 13] aus den Jahren 1954-55 in Analogie zu Duchamps Readymades setzt und den von ihm bereits etablierten Begriff Neo-Dada zur gemeinsamen Subsumierung der Werke gebraucht.⁵⁵⁹ Erst jetzt habe Johns die vom Künstler Robert Motherwell herausgegebene Anthologie zur Dada-Bewegung gelesen.⁵⁶⁰ Sein Interesse für Duchamp ist sofort entfacht, sieht er sich doch im Zuge der Akademisierung des Abstrakten Expressionismus mit einer ähnlichen künstlerischen Ausgangssituation wie zuvor Duchamp konfrontiert:⁵⁶¹

„Marcel Duchamp, one of this century's pioneer artists, moved his work through the retinal boundaries which had been established with Impressionism into a field where language, thought and vision act upon one another. There it changed form through a complex interplay of new mental and physical materials, heralding many of the technical, mental and visual details to be found in more recent art.“⁵⁶²

Umgehend besucht Johns zusammen mit seinem Künstlerfreund Robert Rauschenberg die Arensberg Collection, liest die Monografie von Lebel, fängt an

⁵⁵⁶ Enkaustik, Öl und Collage auf Leinwand mit Holz, 101, 6 x 101,6 cm, Sammlung Denise und Andrew Saul

⁵⁵⁷ Öl auf Leinwand mit Teilstücken eines Messstabs und Holzleiste, 101,6 x 76,2, The Baltimore Museum of Art

⁵⁵⁸ Vgl.: BERNSTEIN 1975, S. 60 und Kap. VI.1.1.

⁵⁵⁹ Vgl.: ROSENBLUM, ROBERT: „Castelli Group“, in: *Arts*, Bd. 31, Nr. 8, Mai 1957, S. 53.

⁵⁶⁰ Vgl.: MOTHERWELL, ROBERT (Hrsg.): *Dada. The Dada Painters and Poets: An Anthology*, New York : Wittenborn Schultz, 1951 und vgl.: BERNSTEIN 1975, S. 60.

⁵⁶¹ Vgl.: KOZLOFF, MAX: „Johns and Duchamp“, in: *Art international*, Bd. 8, Nr. 2, März, 1964, S. 42.

⁵⁶² JOHNS, JASPER: „Marcel Duchamp (1887-1968)“, (1968), in: MASHECK, JOSEPH (Hrsg.): *Marcel Duchamp in Perspective*, Englewood Cliffs, New Jersey: Prentice-Hall, 1975, S. 147

Werke von Duchamp in seine Sammlung aufzunehmen, lernt den Künstler persönlich kennen und beginnt mit der künstlerischen Erschließung für seine eigenen Zielsetzungen. Als wesentlicher Faktor sieht Johns

„Duchamp’s concern for things moving and stopped, exemplified in his work (Nude Descending, The Passage, 3 Standard Stoppages, the ‘draft pistons’ and fixed dust in the Large Glass, the Rotoreliefs, etc.) [. It, MA] brings into focus the shifting weight of things, the instability of our definitions and measurements.“⁵⁶³

Während Duchamp im Laufe der Werkgenese von *3 Stoppages étalon* den Status als Gemälde verändert hat, indem er die Leinwände vom Keilrahmen löst und auf Glasplatten klebt, wird bei Johns die Infragestellung konventioneller Maßeinheiten in einen malerischen Kontext zur Erzeugung einer komplexen dialektischen Situation des Mess- und Unmessbaren integriert.⁵⁶⁴ „A lot of the things in my paintings are involved with measurement, [...] the immeasurability that art is supposed to have,“⁵⁶⁵ wie Johns es formuliert. In *Device* sind das Anfangs- und Endstück eines exakt dreigeteilten Yard-Messstabes an den beiden äußersten Rändern der Leinwand durch ein Loch so aufgehängt, dass Johns mit Drehung der Lineale ähnlich in der Art eines Spachtels die verschiedenen Grautöne des Gemäldes zu zwei minimal über sich hinausgehenden Halbkreisen verschmieren kann. Das gesamte Bild wird anschließend von Johns farblich überarbeitet, wovon der Rest des Bildes einnehmender, gestischer Farbauftrag, der teils bis in die Kreis-Verschmierungen hineinragt, zeugt. In der Sekundärliteratur zur *Device* liest man, dass Johns in diesem Bild das Lineal zum Spachtel, der zur Manipulation des Farbauftrags eingesetzt wurde, umfunktioniert hätte. Ich möchte ergänzen, dass Johns weit darüber hinausgeht: Er erweitert das Lineal um die Funktion des Zirkels und verlötet diese so zu einer neuen handwerklichen Verbindung. Er thematisiert hier die zwei auf die Griechen zurückgehenden Instrumentarien Lineal und Zirkel, die „das Wesen der bisherigen Meßkunst so gründlich [veränderten, MA], daß etwas vollständig Neues

⁵⁶³ JOHNS, JASPER : „Thoughts on Duchamp“, (1969), in: VARNEDOE, KIRK (Hrsg.): *Jasper Johns. Writings, Sketchbook Notes, Interviews*, New York: The Museum of Modern Art, 1996, S. 23

⁵⁶⁴ Vgl.: TANCOCK, JOHN: „The Influence of Duchamp“, in: D’HARNONCOURT, ANNE; MCSHINE, KYNASTON (Hrsg.): *Marcel Duchamp*, Ausstellungskatalog, New York: Museum of Modern Art, 1973, S. 165.

⁵⁶⁵ JOHNS, JASPER, zitiert nach: GLUECK, GRACE: „No Business like No Business“, (1966), in: VARNEDOE, KIRK (Hrsg.): *Jasper Johns. Writings, Sketchbook Notes, Interviews*, New York: The Museum of Modern Art, 1996, S. 128.

daraus hervorwuchs, eben Mathematik in unserem Sinne.“⁵⁶⁶ Ebenso wenig wie Johns schon zuvor die antike Technik der Enkaustik nicht für ihren ursprünglichen „transluziden Effekt mit Tiefenwirkung“⁵⁶⁷ einsetzt, werden auch Lineal und Zirkel nicht zur perspektivischen Wiedergabe genutzt, sondern diametral entgegengesetzt zur Konkretisierung des Farbauftags und Objektivierung des Bildes, ein Aspekt den die senkrechte, mittig angebrachte und sonst auf der Rückseite der Leinwand befindlichen Keilrahmenleiste noch unterstützend signalisiert.

Johns‘ *Thermometer*⁵⁶⁸ von 1959 [Abb. 70], welches sich sowohl mit Malewitschs seit 1935 im MoMA gegenwärtigen Assemblage *Reservist – 1. Klasse*⁵⁶⁹ mit aufgeklebten Thermometer von 1914 [Abb. 71] als auch mit Duchamps in der Arensberg Sammlung des Philadelphia Museums befindlichen Werk *Why Not Sneeze Rose Sélavy?*⁵⁷⁰ von 1921 [Abb. 72] mit zwischen den weißen Marmorwürfeln steckendem Thermometer in Beziehung gesetzt werden könnte, hat in einer solchen Weise ein Thermometer zwischen zwei aneinander montierte Paneele über die gesamte Länge hinweg integriert, als messe es nicht nur die Außentemperatur des Ausstellungsraums, sondern auch die Temperatur des Gemäldes.⁵⁷¹ Am Werk *Thermometer* oder aber auch an *Device*, wo die beiden Teilstücke des Messstabs jeweils an den äußeren, mit dem Keilrahmen gestützten Rand der Leinwand befestigt sind und so ihr Drehmechanismus knapp zur Hälfte auch über die Leinwand in den Außenraum hinausreicht, wird die Inspiration, die von Johns‘ Werken auf die Minimal Art Künstler ausgegangen sein muss, begreiflich.⁵⁷²

Taaffes direkte Referenz zu Johns‘ Werk hält sich – mal ganz abgesehen von der frühen Collage *Martyr Group* [Abb. 9] mit dem Schießscheibenmotiv oder seiner Kombination der Enkaustik mit dem Druckverfahren [Abb. 28] – in überschaubaren Grenzen. Was ihn mit Johns verbindet – wenn auch mit einem völlig anderen

⁵⁶⁶ SOHN-RETHEL 1976, S. 52-53

⁵⁶⁷ SCHAESBERG, PETRUS: *Das aufgehobene Bild. Collage als Modus der Malerei von Pablo Picasso bis Richard Prince*, München: Fink Verlag, 2007, S. 123

⁵⁶⁸ Öl auf Leinwand mit Thermometer, 131,4 x 97,8, Seattle Art Museum

⁵⁶⁹ Öl auf Leinwand mit Collage, 53,7 x 44,8 cm, The Museum of Modern Art

⁵⁷⁰ 152 Marmorwürfel, Thermometer und Sepiaschale in Vogelkäfig, 11,4 x 22 x 16 cm, The Louise and Walter Arensberg Collection, Philadelphia Museum of Art

⁵⁷¹ Vgl.: BERNSTEIN 1975, S. 44.

⁵⁷² Zu einer ausführlichen Besprechung des inspirativen Werts von Johns‘ Werk auf nachfolgende Künstler, vgl.: VARNEDOE, KIRK: „Fire: Johns’s Work as Seen and Used by American Artists“, in: VARNEDOE, KIRK: *Jasper Johns. A Retrospective*, Ausstellungskatalog, New York: The Museum of Modern Art, 1996, S. 93-115.

künstlerischen Anliegen – ist die Meisterschaft in der Verschmelzung des Handwerklichen mit dem Intellektuellen. Johns geht sogar so weit zu formulieren, dass

„the processes involved in the painting are of greater certainty and of [...] greater meaning, than the referential aspects of the painting. [...] The processes involved in the painting in themselves mean as much or more than any reference value that the painting has.“⁵⁷³

Johns' Konkretisierungen des Bildes als Objekt mithilfe der Schablonenschrift, Einritzungen bzw. Schabungen der ‚Geräte‘ und Verwendung der Collage in Verbindung mit der Enkaustik sind impulsgebend für viele Künstler und wird – wie sich anhand der Werke von Mel Bochner [Abb. 8 u. Abb. 75-77], auf die ich im Verlauf noch zu sprechen komme, besonders anschaulich zeigen lässt – schließlich in der Conceptual Art kulminieren.⁵⁷⁴ „Johns's art,“ wie Varneode deutlich darauf hinweist und im Hinterkopf behalten werden sollte, „changed awareness of Duchamp prior to [...] any direct or conscious connection.“⁵⁷⁵

Den Auftakt der Duchamp-Johns-Verbindungslien zu den *3 Stoppages étalon* markiert das Werk des Künstlers Robert Morris, der gemäß der vielfältigen Versuche der Einordnung u. a. als ein Vertreter des Neo-Dadas, der Minimal und auch Conceptual Art gehandelt wird, mit seiner umfangreichen Lineal-Serie aus den Jahren 1963 und 1964. Das Werk *Three Rulers*⁵⁷⁶ [Abb. 73] von 1963 ist eins von ihnen. Morris' Reaktualisierungen von Duchamps Werk unter der Berücksichtigung von Johns' Errungenschaften beginnen 1961.⁵⁷⁷ Ein Jahr zuvor, 1960, hatte Morris sich bereits von der Malerei vorerst abgewendet und Bekanntschaft mit einigen herausragenden New Yorker Künstlern gemacht. Unter ihnen sind Johns, John Cage und Frank Stella. 1961 zieht er nach New York, trifft Duchamp und studiert ab 1962

⁵⁷³ JOHNS, JASPER: „Interview with David Sylvester“, (1965), in: VARNEODE, KIRK (Hrsg.): *Jasper Johns. Writings, Sketchbook Notes, Interviews*, New York: The Museum of Modern Art, 1996, S. 117

⁵⁷⁴ Vgl.: VARNEODE 1996, S. 104 und vgl.: WEISS 2007, S. 35-36.

⁵⁷⁵ VARNEODE 1996, S. 109

⁵⁷⁶ 1963, Farbe auf Holz, Metallhaken, 106,7 x 27,9 cm, Sammlung Harry N. Abrams

⁵⁷⁷ Seine künstlerische Erschließung geht über die *3 Stoppages étalon* hinaus: 1961 kopiert Morris Notizen aus der ‚grünen Schachtel‘ zum *Großen Glas*. Andere Werkbeispiele sind *Box with the Sound of Its Own Making* von 1991, *Pharmacy* von 1962 oder *Fountain, Fresh Air* und *Portrait* von 1963, vgl.: KRAUSS, ROSALIND: „The Mind/Body Problem: Robert Morris in Series“, in: *Robert Morris: The Mind/Body Problem*, Ausstellungskatalog, New York: Solomon R. Guggenheim Museum, Guggenheim Museum Soho, 1994, S. 4; S. 7.

zusammen mit Ad Reinhardt am Graduierten-Programm für Kunstgeschichte des Hunter Colleges.⁵⁷⁸ Morris wird von Taaffe als einen sehr bedeutenden Künstler für seinen künstlerischen Werdegang hervorgehoben: „I graduated from college in 1977; so in the seventies it was Robert Morris and Kosuth, and Beuys, and I guess Robert Morris was probably an American I felt close to.“⁵⁷⁹ Dies erscheint auf der einen Seite sehr schlüssig, denn Morris hat wie Taaffe einen weit gefassten philosophischen wie kunsthistorischen Bildungshintergrund, den er in seine Arbeiten einbringt, einen besonderen Fokus auf die Thematisierung der künstlerischen Materialen, Prozesse und Konzeptionen, die seinen Werken in der Generierung zugrunde liegen und ein besonderes Gespür für die Berücksichtigung der Betrachter seiner Werke in der Konfrontation mit seiner Perzeption wie Emotion. Auf der anderen Seite muss Morris‘ Kunst scharf von dem teils vor Taaffes Werken zu verspürendem Optimismus abgegrenzt werden. Morris‘ dialektische Initiierungen bleiben ein stets unauflöslicher Konflikt und Morris sieht vorerst keine Perspektiven für das Leinwandbild: „I had stopped painting. There was too great a discrepancy between the activity and the image,“⁵⁸⁰ so Morris. Die also erst kurz zuvor von Johns vorgenommenen künstlerischen Erschließungen der *3 Stoppages étalon* für das Tafelbild werden von Morris sogleich diesem wieder entzogen. Das Werk *Three Rulers* mit den bescheidenen Maßen von 106,7 x 27,9 cm vermittelt den Eindruck aus drei nebeneinander, jeweils an einem Haken aufgehängter, vorgefundener, metallisch glänzender Readymade-Lineale zu bestehen. Dieser Eindruck wird jedoch sofort gestört, da sich die Lineale unwesentlich, aber für die Wahrnehmung des Betrachters deutlich realisierbar, in ihrer Länge unterscheiden. Der Blick auf die sauber und präzise auf die Lineale gedruckte Skalierung ohne jegliche zu erkennende Unregelmäßigkeit oder Fehlerhaftigkeit erhöht nur noch die Irritation: Alle Lineale signalisieren die identische Länge von 0-36. Der von Morris initiierte, dialektische Prozess – Erschütterung der sonst exakten und standardisierten Maßeinheiten und Erhöhung der sonst weniger präzisen Wahrnehmung des Betrachters – wirkt latent bedrohlich in seiner Offenheit, denn die Länge aller drei

⁵⁷⁸ Zur Chronologie ausgewählter Ereignisse in der Biografie von Morris, vgl.: TSOUTI-SCHILLINGER, NENA: *Robert Morris and Angst*, New York: George Braziller, 2001, S. 179.

⁵⁷⁹ TAAFFE 1996a, o. Seitenangaben

⁵⁸⁰ MORRIS, ROBERT, (Unveröffentlichtes Interviews mit Moira Roth), (1972), Morris archives, Guggenheim Museum, New York, zitiert nach: TSOUTI-SCHILLINGER 2001, S. 110.

Lineale könnte tatsächlich exakt 36 Inch entsprechen. Zugleich hat das Werk *Three Rulers* einen melancholischen Unterton: Es hat keinen Sinn, zu klären, welches Lineal womöglich das ‚Richtige‘ ist, da dessen Skalierung allein auf Konvention beruht. In diesem Sinne ließen sich die *Three Rulers* zur Figur der *Melencolia I*⁵⁸¹ [Abb. 74] von Albrecht Dürer aus dem Jahr 1514, die umgeben von Messinstrumenten und Handwerksgerät wie deren Erzeugnissen ist, in Analogie setzen.⁵⁸² Man könnte es fast auch so für Morris‘ *Three Rulers* formulieren, wie Morris es selbst zu den Bildern von Johns formuliert hat:

„Whatever else these works may be about, they loom as monuments of melancholy and mourning. [...] These works seem to resonate to an indelible darkness at the bottom of our own being. We are held, stilled by these icons of loss and perseverance, these images so saturated with pathos, yet so understated by having been handmade from that grit and grain of the ordinary, which forms the very texture of our lives.“⁵⁸³

Ein Jahr nach Barbara Roses Aufsatz „ABC Art“⁵⁸⁴ von 1965, in dem die Autorin für Morris‘ Kunst eine Synthese aus Ideen, die sowohl von Duchamp als auch Malewitsch inspiriert sind, konstatiert,⁵⁸⁵ versucht auch der Künstler Robert Smithson die strukturellen Analogien im Werk von Morris zu Malewitsch aufzuzeigen:

“This very vapidity and dullness is what inspires many of the more gifted artists. Morris has distilled many such dull facts and made them into monumental artifices of ‘idea.’ In such a way, Morris has restored the idea of immortality by accepting it as a fact of emptiness. His work conveys a mood of vast immobility; he has even gone so far as to fashion a bra out of lead. (This he has made for his dance partner, Yvonne Rainer, to help stop the motion in her dances.) This kind of nullification has re-created Kasimir Malevich’s ‘non-objective world,’ where there are no more ‘likenesses of reality, no idealistic images, nothing but a desert!’ But for many of today’s artists this ‘desert’ is a ‘City of the Future’ made of null structures and surfaces. This ‘City’ performs no natural function, it simply exists between mind and matter, detached from both, representing neither. It is, in fact, devoid of all classical ideals of space and

⁵⁸¹ Kupferstich, 24 x 18,6 cm

⁵⁸² Sehr viel später in der Zeichnung *Blind Time V: Melancholia* von 1999 wird Morris direkt Bezug zu Dürers *Melencolia I* nehmen. Zu *Blind Time V: Melancholia*, vgl: TSOUTI-SCHILLINGER 2001, S. 78.

⁵⁸³ MORRIS, ROBERT: „Jasper Johns: The First Decade“, in: WEISS, JEFFREY (Hrsg.): *Jasper Johns. An Allegory of Painting, 1955-1965*, Ausstellungskatalog: National Gallery of Art, Washington; New Haven: Yale University Press, 2007, S. 232

⁵⁸⁴ ROSE 1965, S. 274-297

⁵⁸⁵ Vgl.: Ebd., S. 278.

process. It is brought into focus by a strict condition of perception, rather than by any expressive or emotive means.”⁵⁸⁶

Die Nähe der von Smithson beschriebenen Kunstwerke zu Malewitsch wird besonders spürbar, wenn man bei Malewitsch die Ausführung zu seinem Begriff der ‚Wüste‘ liest:

„Die Empfindung ist das Entscheidende ... und so kommt die Kunst zur gegenstandslosen Darstellung – zum Suprematismus. Sie gelangt in eine ‚Wüste‘, in der nichts als die Empfindung zu erkennen ist.“⁵⁸⁷

Gerade an einem Werk wie *Three Rulers* wird noch Malewitschs Sehnsucht nach der reinen Empfindung gepaart mit Duchamps sich selbst bloßlegendem rationalistischen Geist unter Morris’ zart hervorschneidender pessimistischer Grundhaltung sehr deutlich spürbar.

Smithson hat bereits 1966 – im gleichen Aufsatz, in dem er die strukturellen Analogien zu Malewitsch und der Minimal Art der 1960er Jahre aufzeigt und zwei Jahre bevor Bochner mit seinen Vermessungsarbeiten beginnen wird – die Verwurzelung der Kunst der 1960er Jahre auch in den *3 Stoppages étalon* anerkannt:

„Math is dislocated by the artists in a personal way, so that it becomes ‘Manneristic’ or separated from its original meaning. This dislocation of meaning provides the artist with what could be called ‘synthetic math.’ [...] This synthetic math is reflected in Duchamp’s ‘measured pieces of fallen threads’ Three Standard Stoppages, Judd sequential structured surfaces, Valledor’s ‘fourth dimensional’ color vectors, Grosvenor’s hypervolumes in hyperspace, and di Suvero’s demolitions of space-time. These artists face the possibility of other dimensions, with a new kind of sight.“⁵⁸⁸

Auch Bochner, ein Künstler ebenfalls mit fundiertem philosophischen und kunsthistorischen Bildungshintergrund, der zu Beginn seiner künstlerischen Karriere die gegenwärtigen Entwicklungen der Kunst als Angestellter im Jewish Museum, als Dozent der Kunstgeschichte und Rezensent für das *Arts Magazine* aufmerksam verfolgt, wird aus der Sicht von Taaffe als besonders wegweisend für seine Kunst

⁵⁸⁶ SMITHSON, ROBERT: „Entropy and the New Monuments“, (1966), in: HOLT, NANCY (Hrsg.): *The Writings of Robert Smithson*, New York: New York University Press, 1979, S. 12

⁵⁸⁷ MALEWITSCH, KASIMIR: „Suprematismus“, (1926), in: MALEWITSCH, KASIMIR: *Die Gegenstandslose Welt*, (1927), [faksimilierte Ausgabe des gleichnamigen Bauhausbuches, hrsg. von WINKLER, HANS M.] Mainz: Florian Kupferberg Verlag, 1980, S. 65

⁵⁸⁸ SMITHSON 1966, S. 18

empfunden.⁵⁸⁹ Inspiriert durch Johns wie Morris und durch ein Aufenthaltsstipendium von Experiments in Art and Technology (E.A.T.) bei den Singer Forschungs- und Entwicklungslaboren, wo Bochner eng mit einem Mathematiker und einem Physiker zusammenarbeiten kann, beginnt ab 1968 der Fokus seines Werks für einige Zeit auf Untersuchungen zur Messkonvention zu basieren.⁵⁹⁰ Bochner beschreibt den Auslöser für die zunächst unscheinbar daherkommenden Untersuchungen mit erstaunlich tief gehendem, intellektuellen Inhalt und weitreichenden, künstlerischen Konsequenzen:

“The first measurement ‚piece‘ I did was because I was unable to put anything *on* the paper. [...] I had two sheets of paper on the wall which I was just looking at. Suddenly I saw the space between them. I saw that it was as much the subject as the paper. I measured that distance and drew it on the wall. [...] When I took down the sheets of paper I had the measurement alone. It puzzled me. It still puzzles me. What does it mean to have 25 inches drawn on the wall?”⁵⁹¹

Bei den ersten Vermessungsarbeiten, die sich kurz vor und kurz nach seiner geschilderten Entdeckung ansiedeln, ist Bochners Hervortreten aus der Tradition der *3 Stoppages étalon* von Duchamp und der Assemblage *Device* von Johns noch spürbar, auch wenn sich schon ein neuer, bislang künstlerisch nicht erschlossener Fokus ankündigt.⁵⁹² Die beiden Fotografien *Actual Size (Face)*⁵⁹³ [Abb. 75] und *Actual Size (Hand)*⁵⁹⁴ [Abb. 76] von 1968 zeigen einmal das Gesicht in Profilansicht und einmal die Hand in Frontalansicht des Künstlers neben einer senkrechten Rille der Wand, an der ein zwölf Inch langer Streifen mit Letraset-Zahlen und Zeichen markiert ist. Bochner lässt die Fotografie maßstabgetreu, sodass der markierte Bereich auch in der Fotografie tatsächlich zwölf Inch lang ist, entwickeln. So ergibt sich, dass „photograph and the measurement notation [Hervorhebung, MA] are each the sign of the other in perfect circularity.“⁵⁹⁵ Bochner perfektioniert die Buchstäblichkeit, das Analogon der Fotografie hinsichtlich des Maßstabs. Dem

⁵⁸⁹ Vgl.: FIELD, RICHARD S.: „Mel Bochner: Thought Made Visible”, in: FIELD, RICHARD S. (Hrsg.): *Mel Bochner: Thought Made Visible 1966-1973*, Ausstellungskatalog, New Haven: Yale University Art Gallery, 1995, S. 15-16. Für die vom Künstler verfassten Artikel, vgl.: BOCHNER 2008.

⁵⁹⁰ Vgl.: FIELD 1995, S. 33-35.

⁵⁹¹ BOCHNER, MEL: „Letter to Brenda Richardson”, (1976), zitiert nach: Ebd., S. 34.

⁵⁹² Vgl.: Ebd., S. 35.

⁵⁹³ Polaroid-Foto, abfotografiert, vergrößert und aufgezogen, 55,9 x 43,8 cm

⁵⁹⁴ Polaroid-Foto, abfotografiert, vergrößert und aufgezogen, 55,9 x 45,1 cm

⁵⁹⁵ BOIS 1995, S. 172

Betrachter wird ermöglicht, die Fotografien in Relation zu seinem eigenen Körper zu setzen, sodass diese Fotografien den mittelalterlichen Druckgrafiken im sakralen Gebrauch wie etwa der Seitenwunden-Darstellungen des gekreuzigten Christus [Abb. 50] zur Vermittlung der „*idea of exactness and the relic-like relation of the measure to the original*“⁵⁹⁶ dienen, aus dieser speziellen Perspektive betrachtet, erstaunlich nahestehen.⁵⁹⁷ Bemerkenswert an Bochners Fotografien, die einmal – wenn auch nur partiell – den Kopf und einmal die Hand des Künstlers zeigen, ist die erneute, aber diesmal „*auseinandergebrochene*“ Thematisierung der intellektuellen wie handwerklichen Tätigkeit des Künstlers.

*Measurement: 180 Degrees*⁵⁹⁸ [Abb. 77] gehört zu jenen frühen Vermessungsarbeiten, die einerseits die künstlerische Erschließung der Ideen Duchamps und Johns‘ noch unverkennbar hervor scheinen lassen und die andererseits den Künstler schließlich zur Vermessung ganzer Ausstellungsräume führen werden.⁵⁹⁹ Diese Arbeit setzt sich aus einer zwischen zwei in die Wand geschlagenen Nägeln horizontal gespannter Schnur und einen darüber an die Wand gezeichneten Halbkreis mit der Winkelangabe „ 180° “ zusammen. Der naive Glaube an die Eindeutigkeit der geometrischen Ausdrucksform wird erschüttert, indem Bochner ein Schlaglicht darauf wirft, dass die gerade Linie mit dem 180-Grad-Winkel in eins fällt.⁶⁰⁰

Im Kapitel zur kunsthistorischen Verankerung der frühen Bilder von Taaffe in der Conceptual Art werden erneut Werke von Morris und Bochner unter einem veränderten Blickwinkel aufgegriffen werden. Fasst man jedoch schon einmal die Ergebnisse, die allein auf der fokussierten und exemplarischen Betrachtung der künstlerischen Erschließung der *3 Stoppages étalon* von Johns und Morris bis Bochner beruhen – sie ließen sich leicht um weitere Beispiele ergänzen – wird

⁵⁹⁶ AREFORD 1998, S. 237

⁵⁹⁷ Areford resümiert seine Forschung zu eben diesem Holzschnitt mit der Seitenwunden-Darstellung von Christus: „Taking its cues from the visual and conceptual strategies of ‘scientific’ cosmological diagrams and maps, the woodcut encouraged a reconstruction of the body of Christ which combined a symbolic, devotional dimension with a ‘realistic’, spatial dimension. Most significantly, the effectiveness of this reconstruction depended on the viewer’s own body, which was the essential reference-point for gauging the relative bodily dimension of Christ“, AREFORD 1998, S. 237-238

⁵⁹⁸ 1968, Schnur, Nägel und Kohle auf Wand; Größe variable je nach Installation

⁵⁹⁹ Es ist überliefert, dass der Münchener Galerist Heiner Friedrich diese Arbeiten in Bochners Atelier sieht und ihm daraufhin eine Einzelausstellung offeriert, vgl.: Field 2003, S. 35-36 und vgl.: Kap. VII.1.2.

⁶⁰⁰ Vgl.: BOIS 1995, S. 172.

deutlich, welche entscheidende Rolle diese Erschließung im Zusammenspiel mit Malewitschs erkenntnistheoretisch fundierten Errungenschaften im Tafelbild für jenen Strang der Genealogie der Moderne, der in der Conceptual Art münden wird, gespielt haben mag. Genau dieser Gang der Kunstgeschichte, der einen Zeitraum von über 70 Jahren im 20. Jahrhundert umfasst, verdichtet sich so präzise in *Green/White/Stoppages*, indem Taaffe das aus zwei Paneelen montierte Tafelbild *Green White No. 381* von Kelly – einem Kunstwerk, das, wie wir im folgenden Kapitel sehen werden, der Conceptual Art sehr nahe steht – mithilfe der *3 Stoppages étalon* von Duchamp seiner Grenzen verweist.

1.3. Vom Bild zum Konzept: Die Modernismus-Diskussion der 1960er Jahre als kunsttheoretischer Kontext von Kellys *Green White No. 381*, 1967

Das letzte Kapitel dürfte gezeigt haben, dass das Bild *Green White No. 381* von Ellsworth Kelly, wenn auch grundsätzlich von der Sekundärliteratur bestritten, im Kontext einer künstlerischen Erschließung der Ideen von Malewitsch und Duchamp verstanden werden könnte. Er teilt, um es nur kurz anzudeuten, mit Duchamp eine antikompositionelle Haltung und ein Interesse für den Real-Raum, was bei Kelly mit Malewitschs ‚Empfindung der reinen Wüste‘ gepaart wird.

Bei der Sichtung der Primärliteratur von Kelly sieht man sich mit der Situation konfrontiert, dass er bis auf äußerst wenige Ausnahmen weder in schriftlicher noch in mündlicher Form Stellung bezieht. Innerhalb einer dieser Ausnahmen, nämlich in jener von 1969 – also zwei Jahre nach dem Entstehungsjahr von *Green White No. 381* und zeitgleich zu Kosuths Aufsatz „Art After Philosophy“⁶⁰¹ – ist eine Schlüsselstelle für diese Arbeit enthalten, in der Kelly seine Kunst positioniert:

“The form of my painting is the content. My work is made up of single or multiple panels: rectangular, curved, or square. I am less interested in the marks on the panels than in the ‘presence’ of the panels themselves. In Red, Yellow Blue, the square

⁶⁰¹ KOSUTH 1969

panels present color. *It was made to exist forever in the present, it is an idea and can be repeated anytime in the future.*⁶⁰² [Hervorhebung, MA]

Kelly bringt hier seine Nähe zu den an der Modernismus-Diskussion beteiligten Künstlern eindringlich zum Ausdruck. Er könnte sowohl zu Donald Judds „Specific Objects“⁶⁰³ von 1965 oder zu Morris' Artikel „Notes on Sculpture, Part 4: Beyond Objects“⁶⁰⁴ von 1969 als auch zu Sol LeWitts „Paragraphs on Conceptual Art“⁶⁰⁵ von 1966, wo LeWitt formuliert, dass „the idea becomes a machine that makes the art“⁶⁰⁶ und klarstellt, dass „this kind of art [...] is usually free from the dependence on the skill of the artist as a craftsman“⁶⁰⁷ oder aber auch zu Kosuths Werkserientitulierung *Art as Idea as Idea* in Beziehung gebracht werden.⁶⁰⁸

Die Modernismus-Diskussion – die als kunsttheoretischer Kontext von *Green White No. 381* und somit auch von *Green/White/Stoppages* zu verstehen ist – entwickelt sich ausgehend von den Schriften des polarisierenden New Yorker Clement Greenbergs, der wohl zu den wichtigsten und mächtigsten Kunstkritikern der USA im 20. Jahrhundert gehört. Seine kunsttheoretischen Ansätze werden von den Künstlern mit großem – wenn auch oft sehr kritischen und nicht immer zustimmenden – Interesse verfolgt, sodass in den 1960er Jahren ein höchst erregter Disput entspint – unter anderem zwischen ihm und Michael Fried aus rein kunsttheoretischer Sicht auf der einen Seite und Donald Judd und Joseph Kosuth aus künstlerischer Sicht auf der anderen Seite – anhand dessen sich parallel zur Kunst eine grobe Entwicklungslinie vom Bild bis zum Konzept nachzeichnen lässt und an dessen Schnittstelle sich das Bild *Green White No. 381* zuordnen lässt. Im Zuge der Akademisierung des Abstrakten Expressionismus und seines Erfolgs auf dem Kunstmarkt – viele Künstler der Conceptual Art sind als Schüler aus dieser Bewegung hervorgegangen – üben Greenbergs Überzeugungen zur modernistischen

⁶⁰² KELLY 1969, S. 208

⁶⁰³ JUDD, DONALD: „Specific Object“, (1965), in: DE VRIES, GERD (Hrsg.): *Über Kunst. Künstlertexte zum veränderten Kunstverständnis nach 1965. On Art. Artist's Writings on the Changed Notion of Art After 1965*, Köln: DuMont, 1975, S. 120-134

⁶⁰⁴ MORRIS 1969

⁶⁰⁵ LEWITT, SOL: „Paragraphs on Conceptual Art“, (1966), in: ALBERRO, ALEXANDER; STIMSON, BLAKE (Hrsg.): *Conceptual Art: A Critical Anthology*, [Taschenbuchausgabe], Cambridge, Massachusetts; London, England: Mit Press, 2000, S. 12-16

⁶⁰⁶ Ebd., S. 12

⁶⁰⁷ Ebd.

⁶⁰⁸ Kosuth beginnt ab 1966 mit dieser Titulierung, vgl.: KOSUTH 1969, S. 177.

Malerei eine Faszination auf diese junge, emporstrebende Künstlergeneration aus. Für einen strengen Formalisten wie Greenberg zählen allein die phänomenologisch erfassbaren Tatsachen des Kunstwerks, die einer ästhetischen Qualitätsbeurteilung zu unterwerfen seien. Das Gemälde ist demnach nach Greenberg befreit von jeglicher symbolischer Funktion. Sein Blickwinkel ist dabei nicht auf die Kunst im Generellen bezogen, sondern nachdrücklich medienspezifisch ausgerichtet:

„The essence of Modernism lies, as I see it in the use of the characteristic methods of a discipline to criticize the discipline itself – not in order to subvert it, but to entrench it more firmly in its area of competence.“⁶⁰⁹

Greenbergs Aussage legt dar, dass er beobachtet habe, dass im Laufe der Kunst der Moderne die künstlerischen Bemühungen um eine Rechtfertigung des jeweiligen Mediums kreisen und demnach die kunsthistorische Entwicklung der Moderne keineswegs als Geschichte der Revolte und Unterlaufung zu lesen sei. Die Kompetenz des Tafelbilds zur Sicherung seiner Daseinsberechtigung liege, so Greenberg, in der selbstkritischen Betonung seiner spezifischen Eigenschaften, nämlich „flatness, two-dimensionality“⁶¹⁰, die es mit keinem anderen Medium teilt.

“The essential norms or conventions of painting are also the limiting conditions with which a marked-up surface must comply in order to be experienced as a picture. Modernism has found that these limiting conditions can be pushed back indefinitely before a picture stops being a picture and turns into an arbitrary object; but it has also found that the further back these limits are pushed the more explicitly they have to be observed and indicated.”⁶¹¹

Die Aufgabe, die dem jeweiligen Medium – sei es das Gemälde oder die Skulptur – zufällt, habe in der mit Kant beginnenden Tradition, „because he was the first to criticize the means itself of criticism“⁶¹², selbstkritisch seine spezifischen Konventionen nach ihrem ästhetischen Wert zu hinterfragen.

Frank Stellas schwarzen *Stripe Paintings* [Abb. 39-40] entsprechen genau der von Greenberg beschriebenen Grenze. Die Einführung zu den Bildern von Stellas

⁶⁰⁹ GREENBERG, CLEMENT: „Modernist Painting“, (1960), in: O’BRIAN, JOHN (Hrsg.): *Clement Greenberg. The Collected Essays and Criticism. Modernism with a Vengeance, 1957-1969*, Bd. 4, Chicago, London: The University of Chicago Press, 1993, S. 85

⁶¹⁰ Ebd., S. 87

⁶¹¹ Ebd., S. 89-90

⁶¹² Ebd., S. 85

Künstlerfreund Carl André im Katalog zur Ausstellung ‚Sixteen Americans‘ von 1959 im MoMA, wo die Bilder erstmals gezeigt werden, offenbart eine erstaunliche Parallelität zu Greenberg:⁶¹³

„Art excludes the unnecessary. Frank Stella has found it necessary to paint stripes. There is nothing else in his painting. Frank Stella is not interested in expression or sensitivity. He is interested in the necessities of painting. Symbols are counters passed among people. Frank Stella’s painting is not symbolic. His stripes are the paths of brush on canvas. These paths lead only into painting.“⁶¹⁴

Schon 1940 hat Greenberg seine Ideen im Essay „Towards a Newer Laocoon“⁶¹⁵ formuliert. „Abstract art cannot be disposed of by a simple-minded evasion. Or by negation. We can only dispose of abstract art by assimilating it, by fighting our way through it,“⁶¹⁶ heißt es dort abschließend. Mal ganz abgesehen davon, dass das Leinwandbild keineswegs „can be pushed back indefinitely before a picture stops being a picture and turns into an arbitrary object“⁶¹⁷, weil die unbearbeitete Leinwand seine ‚natürliche‘ Grenze ist,⁶¹⁸ muss bei einigen Künstlern vor den Bildern wie Stellas das unausweichliche Gefühl entstanden sein, dass der Weg des abstrakten Tafelbilds ‚durchkämpft‘ sei.

Die andere Seite von Greenbergs Position – seine Verankerung in der formalistischen Tradition, die die ästhetische Qualitätsbeurteilung einschließt, ja, die ihn sogar dazu veranlasst, Stellas Gemälde als „plausible, but not good enough“⁶¹⁹ zu beurteilen – sorgt im Rahmen der folgenden Modernismus-Debatte für besonders große Reibung. Um die beiden Seiten bei der weiteren Entwicklung im Auge behalten zu können, hilft es sich an Thierry de Duves Begriffs differenzierung zu orientieren:

⁶¹³ Vgl.: DUVE, THIERRY DE: „The Monochrome and the Blank Canvas“, in: GUILBAUT, SERGE (Hrsg.): *Reconstructing Modernism: Art in New York, Paris, and Montreal 1945-64*, Cambridge, Massachusetts; London, England: The MIT Press, 1990, S. 246.

⁶¹⁴ ANDRÉ, CARL: „Preface to Stripe Painting“, (1959), zitiert nach: Ebd., S. 245.

⁶¹⁵ GREENBERG, CLEMENT: „Towards a Newer Laocoon“, (1940), in: O’BRIAN, JOHN (Hrsg.): *Clement Greenberg. The Collected Essays and Criticism. ,Perceptions and Judgments, 1939-1944*, Bd. 1, Chicago, London: The University of Chicago Press, 1993, S. 23-38

⁶¹⁶ Ebd., S. 37

⁶¹⁷ GREENBERG 1960, S. 90

⁶¹⁸ Vgl.: MAERKER, INGO: *John Baldessaris Arbeiten aus den sechziger und siebziger Jahren als Modell einer kritischen Selbstbefragung der Kunst. Eine Untersuchung der Rolle der Conceptual Art für den Paradigmenwechsel zur Postmoderne*, Diss., Albert-Ludwigs-Universität Freiburg, 2006, S. 46, Quelle: http://www.freidok.unifreiburg.de/volltexte/6354/pdf/IngoMaerker_Dissertation_Baldessari.pdf, Zugriff am: 26.7.2010

⁶¹⁹ GREENBERG, CLEMENT: „Letter to Thierry de Duve“, (1987), zitiert nach: DUVE 1990, Fußnote 5, S. 301.

„For the sake of simplicity, from now on I shall reserve the name ‘Modernism’ to designate Modernism as specific self-criticism and shall use the name ‘Formalism’ to designate Modernism as generic quality (art as art). As far as painting is concerned, ‘Modernism’ thus refers to its specific tendency to assert the flatness of its medium, and ‘Formalism’ refers to its tropism toward aesthetic value as such.“⁶²⁰

Wenn Judd 1965 seinen Aufsatz mit „Specific Object“⁶²¹ tituliert und ihn mit dem Satz „half or more of the best new work in the last few years has been neither painting nor sculpture“⁶²² beginnt, dann ist das, auch wenn er Greenberg nicht namentlich erwähnt, als direkter Bezug wie Angriff auf Greenbergs Doktrin oder als, wie de Duve es ausdrückt, „Greenbergian anti-Greenbergianism“⁶²³ zu werten. Folgt man Judds Argumentation, ist eine neue Kunstform entstanden. Sie lässt sich weder dem Tafelbild noch der Skulptur zuordnen. „This work which is neither painting nor sculpture challenges both.“⁶²⁴, heißt es weiter. Gegen das Tafelbild führt er an:

„The rectangular plane is given a life span. The simplicity required to emphasize the rectangle limits the arrangements possible within it. [...] Everything on or slightly in the plane of the painting must be arranged laterally. Almost all paintings are spatial in one way or another. Yves Klein’s blue paintings are the only ones that are unspatial, and there is little that is nearly unspatial, mainly Stella’s work. It’s possible that not much can be done with both an upright rectangular plane and an absence of space. Anything on a surface has space behind it. Two colors on the same surface almost always lie on different depths. An even color, especially in oil paint, covering all or much of a painting is almost always both flat and infinitely spatial.“⁶²⁵

Dies sei anders bei den Kunstwerken für die Judd Stellung bezieht. Erwachsen seien sie aus dem Tafelbild und hätten als völlig neuartige Kunstform ihre eigene Spezifität. Die vertrauten, traditionellen Materialien, die sogleich die Assoziation von Kunst hervorrufen, werden ersetzt durch kommerzielle Farben und industrielle Materialien. Der räumliche Illusionismus wird verhindert mit der Verwendung dreier Dimensionen. „Duchamp’s bottle-drying rack is close to some of it“⁶²⁶, merkt Judd an und führt zu den ‚spezifischen Objekten‘ aus:

⁶²⁰ Ebd., S. 256

⁶²¹ JUDD 1965

⁶²² Ebd., S. 120

⁶²³ DUVE 1990, S. 272

⁶²⁴ JUDD 1965, S. 122

⁶²⁵ Ebd.

⁶²⁶ Ebd., S. 126

„Three dimensions are real space. That gets rid of the problem of illusionism and of literal space, space in and around marks and colors – which is riddance of one of the salient and most objectionable relics of European art. The several limits of painting are no longer present. A work can be as powerful as it can be thought to be. Actual space is intrinsically more powerful and specific than paint on a flat surface. Obviously, anything in three dimensions can be any shape, regular or irregular, and can have any relation to the wall, floor, ceiling, room, rooms or exterior or none at all. Any material can be used, as is or painted. [...] In the three-dimensional work the whole thing is made according to complex purposes, and these are not scattered but asserted by one form. It isn't necessary for a work to have a lot of things to look at, to compare, to analyze one by one, to contemplate. The thing as a whole, its quality as a whole, is what is interesting. The main things are alone and are more intense, clear and powerful. They are not diluted by an inherited format, variations of a form, mild contrasts and connecting parts and areas.“⁶²⁷

Das Formalismus-Problem bei dieser Kunstform, die weder in der Tradition des Tafelbilds noch der Skulptur verhaftet ist, scheint nach seiner Beschreibung gelöst: „A work needs only to be interesting,“⁶²⁸ proklamiert Judd noch einmal ganz deutlich.

Der Gegenschlag erfolgt 1967 von Fried, wenn er in seinem Aufsatz „Art and Objecthood“⁶²⁹ formuliert:

„The concepts of quality and value – and to the extent that these are central to art, the concept of art itself – are meaningful, of wholly meaningful, only within the individual arts. What lies between the arts is theatre.“⁶³⁰

Es ist nicht so, dass Fried nicht einige parallele Charaktereigenschaften, die zwischen dem Theater und der Minimal Art – er nennt sie ‚literalist art‘ – aufdeckt, überzeugen würden. Da wären z. B. die Präsenz, die Zeitlichkeit und Einbeziehung des Betrachters, die genannt werden. Sein Argumentationsstrang läuft aber auf eine Abgrenzung der Minimal Art von der Kunst hinaus:⁶³¹ „Theatre is now the negation of art.“⁶³² Sein Ausschluss der Minimal Art aus der Kunst erinnert sehr an die Jury, die eigentlich gar keine Jury war, die fünfzig Jahre zuvor Duchamps *Fountain* ausgeschlossen hat. In Frieds Aufsatz spiegelt sich ein vehementes Festhalten an

⁶²⁷ Ebd., S. 128

⁶²⁸ Ebd.

⁶²⁹ FRIED, MICHAEL: „Art and Objecthood“, (1967), in: BATTCOCK, GREGORY (Hrsg.): *Minimal Art. A Critical Anthology*, (1968), Berkeley: University of California Press, 1995, S. 116-147

⁶³⁰ Ebd., S. 142

⁶³¹ Vgl.: Duve 1990, S. 274.

⁶³² FRIED 1967, S. 125

einer genealogischen und gattungsbegrenzenden Kunstauffassung, die Kennerschaft erfordert und ästhetisch-formalistische Wertbeurteilung ermöglicht, wider.

Kosuth „Antwort“ auf Greenberg und Fried greift in seinem Manifest ähnlichen Aufsatz „Art After Philosophy“⁶³³ von 1969 die Richtung, die Judd eingeschlagen hat, auf:

„Aesthetic considerations are indeed always extraneous to an object’s function or ‘reason to be.’ Unless of course, the object’s ‘reason to be’ is strictly aesthetic. An example of a purely aesthetic object is a decorative object, for decoration’s primary function is ‘to add something to so as to make more attractive; adorn; ornament’ [Kosuth zitiert hier aus Webster’s New World Dictionary of the American Language von 1962 zum Begriff ‘decoration’, MA] and this relates directly to taste. And this leads us directly to ‘Formalist’ art and criticism. Formalist art (painting and sculpture) is the vanguard of decoration, and, strictly speaking, one could reasonably assert that its art condition is so minimal that for all functional purposes it is not art at all, but pure exercises in aesthetics. Above all things Clement Greenberg is the critic of taste.“⁶³⁴

Kosuth bringt hier den sehr weit gespannten Begriff der Ästhetik mit dem dazu enggefassten der Dekoration in Verbindung und er identifiziert die Kunst als Inspirationsquelle für das Kunstgewerbe oder, um es mit Greenberg zu formulieren, für „Kitsch“.⁶³⁵ In Kosuths Schrift ist eine Schlüsselstelle, in der er sich innerhalb seines zeitlichen Kontextes positioniert, enthalten, die kaum Aufmerksamkeit der Rezipienten erregt. Sie sollte allerdings nicht übersehen werden. Sie erklärt nämlich einen von mehreren Beweggründen – mal ganz abgesehen von der ästhetisch-formalistischen Kunstkritik – wie eine so ausschließlich negative Einschätzung von Kosuth gegenüber ästhetischen Strategien wie etwa des Ornamentalen und Dekorativen zustande kommen kann.

„In our time we have an experientially drastically richer environment. One can fly all over the earth in a matter of hours and days, not months. We have the cinema, and color television, as well as the man-made spectacle of the lights of Las Vegas or the skyscrapers of New York City. The whole world is there to be seen, and the whole world can watch man walk on the moon from their living rooms. Certainly art or

⁶³³ KOSUTH 1969, S. 158-177

⁶³⁴ Ebd., S. 162

⁶³⁵ Vgl.: GREENBERG, CLEMENT: „Avant-Garde and Kitsch“, (1939), in: O’BRIAN, JOHN (Hrsg.): *Clement Greenberg. The Collected Essays and Criticism. ,Perceptions and Judgments, 1939-1944*, Bd. 1, Chicago, London: The University of Chicago Press, 1993, S. 5-22.

objects of painting and sculpture cannot be expected to compete experientially with this?”⁶³⁶

Das Leinwandbild wird nicht als ein mögliches oder gar nötiges Gegenangebot aufgefasst, sondern es ist aus Kosuths Sicht – um es mit Taaffes Worten zu formulieren – „a joke compared to what mass media were doing to our lives.“⁶³⁷

Kosuth geht in seiner strikten Ablehnung der Ästhetik im Kontext von Kunst einen Schritt über Judd hinaus. Es wird sofort evident, wenn man bei ihm liest:

„Formalist critics and artists alike do not question the nature of art, but as I have said elsewhere: “Being an artist now means to question the nature of art. If one is questioning the nature of painting, one cannot be questioning the nature of art. If an artist accepts painting (or sculpture) he is accepting the tradition that goes with it. That’s because the word art is *general* and the word painting is *specific*. [...] If you make paintings you are accepting (not questioning) the nature of art.”⁶³⁸ [Hervorhebungen, MA]

Kosuth strebt eine universelle Herangehensweise an. „It comes as no surprise that the art with the least fixed morphology is the example from which we decipher the nature of the general term ‘art’,“⁶³⁹ erklärt er. Dass ein kritischer Kommentar zum allgemeinen Status der Kunst aus dem spezifischen Medium, dem Leinwandbild, abgegeben werden kann – nämlich in dem Moment, wo sich die Kunst vom ‚ästhetischen Objekt‘ abgewendet hat – wird von ihm nicht erkannt. Mithilfe der Strategie der Aneignung gelingt es Taaffe überzeugend, eine solche Position Anfang der 1980er Jahre einzunehmen. So lautet denn auch Taaffes schlichter Kommentar: „In the end appropriation was a way for me to have it both ways. I could paint *and* be critical.“⁶⁴⁰

In diesem Kapitel ging es darum, die Debatte rund um die Modernismus-Diskussion als kunsttheoretischen Kontext von Kellys *Green White No. 381* einschließlich ihrer Problematiken vorzustellen. Die Thematik wird noch einmal innerhalb des Kapitels zu den Strategien der Conceptual Art, in dem am Ende Taaffes ästhetischer Standpunkt dem visuellen Erscheinungsbild der Conceptual Art gegenübergestellt

⁶³⁶ Ebd., S. 168

⁶³⁷ TAAFFE 2007, S. 206

⁶³⁸ KOSUTH 1969, S. 163

⁶³⁹ Ebd., S. 169

⁶⁴⁰ TAAFFE 2007, S. 207

wird, aufgegriffen und unter erweitertem Blickwinkel – d. h. über den kunsttheoretischen Kontext hinaus – kritisch in Beziehung zu Taaffes künstlerische Position diskutiert. Wenn Taaffe ausspricht „art is not only about the art object“⁶⁴¹, wird seine Haltung zu dieser Debatte auf den Punkt gebracht. Wichtig an diesem Punkt ist es aber vor allem zu realisieren, dass Taaffe durch sein Aufgreifen von Kellys *Green White No. 381* in *Green/White/Stoppages* das Augenmerk auf einen neuralgischen Punkt innerhalb der Kunst des 20. Jahrhunderts lenkt und dass die Inspiration, die vom Werk Duchamps und Malewitschs ausgegangen ist, eine wesentliche Rolle dabei gespielt hat. Wie kann man einen Ausweg von diesem neuralgischen Punkt finden? Eine Lösung wäre es, an dessen Ursprünge zurückzugehen und eine Neubewertung vorzunehmen. Und genau dies tut Taaffe in *Green/White/Stoppages*.

„Those fundamental modernist critical arguments remain an important part of our artistic heritage, and we continue to benefit from them even if they seem out of step with the demands we are presently facing. They tell a large part of the truth about how those pictures came into existence and about the intellectual atmosphere that propelled them. [...] These early modernist ideas represent the philosophical foundation out of which we are operating today [...]. I would say if we can learn from these modernist formulations, and think of them as working themes, then we will have a lot more to bring to what we’re doing. My feeling is that real freedom can still come from some of these ideas, rather than dismissing them as so much water under the bridge.“⁶⁴²

2. Philip Taaffes Neubewertung der Ursprünge der Moderne

Taaffe verweist nicht „nur“ *Green White No. 381* von Kelly mit den *3 Stoppages étalon* von Duchamp seiner Grenzen und bezieht so nicht „nur“ gegen die Grenzbeschreitung im Tafelbild, die zur einstweiligen Abwendung vom Medium

⁶⁴¹ TAAFFE 2007, S. 207

⁶⁴² TAAFFE 2002, S. 67

geführt hat, Stellung, sondern er nimmt zugleich auch eine Neubewertung der Ursprünge der Moderne vor, um so dem Tafelbild neue Zukunftsperspektiven zu eröffnen. Mithilfe einer eingehenden Vergegenwärtigung dreier Ursprungswerke der Moderne – die Collage *Stillleben mit Rohrstuhlgeflecht* [Abb. 6] von Pablo Picasso, das Readymade *Flaschentrockner*⁶⁴³ [Abb. 78] von Duchamp und das *Schwarze Quadrat* [Abb. 66] von Malewitsch – unter Rückgriff auf *Green/White/Stoppages* strebe ich an, diese These zu untermauern und Aufschluss über eben dieses Vorgehen von Taaffe zu ermöglichen.

2.1. Das Potenzial der Collage: *Stillleben mit Rohrstuhlgeflecht*, 1912 von Pablo Picasso

Dass für Taaffe, wie er es formuliert, die Collage „the big artistic invention of the twentieth-century,”⁶⁴⁴ ist, dürfte einleuchtet sein, denn sie ist in vielen Bildern früheren oder späteren Datums wesentlicher Bestandteil. Wie wir gesehen haben, erweist Taaffe denn auch Pablo Picassos *Stillleben mit Rohrstuhlgeflecht* [Abb. 6] – das als erste Collage der abendländischen Kunst gilt – durch Aufgreifen des Seilelements in kritischen Reflexionen zu Ellsworth Kelly z. B. im Bild *South Ferry* von 1985-86 [Abb. 4] oder Barnett Newman wie z. B. im Bild *Concord* von 1986 [Abb. 5] seine Referenz. Eine Vergegenwärtigung Picassos komplexer, kubistischer Collage lohnt, denn sie integriert in einem dialektischen Verhältnis zueinander stehend erstens einen malerischen Part in kubistischer Manier, in dem sich einige Gegenstände aus dem Caféhausambiente dechiffrieren lassen und in dem die drei Schriftzeichen JOU eingearbeitet sind, zweitens ein aufgeklebtes Stück Wachstuch aus der Massenproduktion, das eine fotomechanisch hergestellte Imitation eines

⁶⁴³ Hier: 1913/1964, Höhe 126,5 cm, unter Aufsicht des Künstlers nach einem Foto von der Fassung von 1916 erstellt, Edition: 8 Repliken; für die Angaben zu den verschiedenen Fassungen vgl.: SCHWARZ 1997, S. 588-589.

⁶⁴⁴ TAAFFE 1991, S. 141. Taaffe ist natürlich bewusst, dass die Collage „wasn’t ‘invented’ in the twentieth century – gluing images together as a method of pictorial application goes way back, but as a deliberate artistic tool, collage has been put to unprecedented uses by painters and filmmakers for about a hundred years now,” wie er es an anderer Stelle zu erklären weiß, TAAFFE 2002, S. 62

Rohrstuhlgflechts zeigt und drittens jenes reale, eigens für die ovale Collage hergestellte Seil, das diese umrahmt.⁶⁴⁵ Rainer Crone legt dar:

„Hier wurde also erstmals versucht, eine dialektische Wechselbeziehung herzustellen zwischen Wirklichkeitsnachahmung (Zitrone, Pfeife, Glas etc.), ihrer verkürzten Darstellung (Wachstuch mit Rohrgflechtsreproduktion) und einem direkten, unvermittelten Objektbezug (Schiffstau als Rahmen), dessen Hinweischarakter nur in seiner gegenständlichen Präsenz selbst, in seinem Objektcharakter liegt.“⁶⁴⁶

Genau dieses Potenzial der Collage zur dialektischen Wechselwirkung nutzt Taaffe, wie bereits mehrfach in dieser Arbeit herausgearbeitet worden ist, für *Green/White/Stoppages*. Das Potenzial der Collage die „Konzeption der *mimesis*“⁶⁴⁷ zu unterminieren, nutzt Taaffe für seine eigenen künstlerischen Zwecke in der Verbindung mit „der Transkription, [...] [dem] exakten Übertragen.“⁶⁴⁸

Abgesehen von Picassos Collage stellt sich jedoch für Taaffe (und die Conceptual Art) die Kunst von Malewitsch und die Kunst Duchamps als weitaus wichtigere Positionen als die Bilder des Kubismus im Allgemeinen dar. Beide Künstler – Malewitsch und Duchamp – sind sich der Errungenschaften des Kubismus bewusst und durch ihn inspiriert, doch anders als dieser bleiben sie nicht an der an den Gegenstand referierenden Anekdote verhaftet. So entgegengesetzt anfangs das rein ungegenständliche Bildvokabular des Suprematismus zur scheinbaren ‚Objektverliebtheit‘ des Readymades sein mag, erlangen Malewitsch und Duchamp, wie sich im Folgendem zeigt, fast zeitgleich – nämlich im Zeitraum zwischen 1913 und 1915 – mit ihren radikal konsequenten Lösungen zu einem miteinander verwandten, erweiterten und erkenntnistheoretisch fundierten Kunstbegriff.⁶⁴⁹ Beiden ist eine Faszination für wissenschaftsphilosophische Erkenntnisse in der Physik und Sprachwissenschaft ihrer Zeit gemein.

⁶⁴⁵ Vgl.: SCHAESBERG 2007, S. 58.

⁶⁴⁶ CRONE, RAINER: „Ein Gedicht der reinen Wirklichkeit“. ‚Simile‘ als Einheit von begrifflicher Vorstellung und Werk, in: CRONE, RAINER (Hrsg.): *Similia/Dissimilia. Abstraktionen in Malerei, Skulptur und Photographie heute*, Ausstellungskatalog, Düsseldorf, New York: Städtische Kunsthalle, Columbia University, 1987, S. 20-21

⁶⁴⁷ CRONE 1993, S. 53

⁶⁴⁸ Ebd.

⁶⁴⁹ Zu den ersten Versuchen die Verwandtschaft zwischen Malewitsch und Duchamp herauszuarbeiten, vgl.: ROSE 1965, S. 274-297 und vgl.: TRÄGER, JÖRG: „Duchamp, Malewitsch und die Tradition des Bildes“, in: *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunswissenschaft*, Bd. 17, 1972, S. 131-138.

2.2. Das Readymade als Zeichen: Die Reproduktion des *Porte-bouteilles*, 1914 in *Boîte en valise*, 1935-41 von Marcel Duchamp

Bei der Werkgruppe der Readymades lohnt es sich, zu ihrer ursprünglichen Konzeption zurückzugehen, um den oft missverstandenen und mit Mythen umwobenen Readymades einen für diese Arbeit adäquaten Zugang zu verschaffen. Sie haben eine ähnlich lange Entwicklungsgeschichte wie jene von *3 Stoppages étalon*.

Die ersten Readymades, die von Duchamp nachträglich der Werkgruppe zugesprochen werden, sind das *Fahrrad-Rad*⁶⁵⁰ von 1913 [Abb. 79] und der *Flaschentrockner* von 1914 [Abb. 78].⁶⁵¹ Sie sind mit den *3 Stoppages étalon* zu einer Zeit entstanden, als Duchamp noch in Paris lebt und arbeitet. Erst nach seiner Übersiedlung nach New York im Jahr 1915 stößt Duchamp auf die Bezeichnung ‚Readymade‘. Eine Ausstellung im Museum ist für beide erst einmal nicht vorgesehen, sondern sie dienen Duchamp in seinem Atelier zunächst zum Zweck seiner ganz privaten Kontemplation während seiner Beschäftigung am *Großen Glas* über die Möglichkeit – analog zu den *3 Stoppages étalon* – einer künstlerischen, pseudo-experimentellen Visualisierung der vierten Dimension.⁶⁵² Duchamp ist bezüglich dieser Fragestellung allerdings streng vom Optimismus des Kubismus abzugrenzen, denn – wie sich schon zu den *3 Stoppages étalon* herleiten ließ – hat er „die Idee auf seine stille Art erledigt, indem er sie sorgfältig durchdachte und dann so anwandte, daß sie sich selber bloßstellt.“⁶⁵³ Nach der Überlieferung stellt Duchamp 1916 erstmals zwei Readymades, von denen jedoch weder das Publikum noch die

⁶⁵⁰ Hier: 1913/1964, Höhe 126,5 cm, unter Aufsicht des Künstlers nach einem Foto von der Fassung von 1916 erstellt, Edition: 8 Repliken; für die Angaben zu den verschiedenen Fassungen vgl.: SCHWARZ 1997, S. 588-589.

⁶⁵¹ Vgl.: MOLDERINGS, HERBERT: „Ästhetik des Möglichen. Zur Erfindungsgeschichte der Readymades Marcel Duchamps“, in: MATTENKLOTT, GERT (Hrsg.): *Ästhetische Erfahrung im Zeichen der Entgrenzung der Künste. Epistemische, ästhetische und religiöse Formen von Erfahrung im Vergleich*, [Sonderheft der Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft], Hamburg: Felix Meiner Verlag, 2004, S. 120.

⁶⁵² Vgl.: Ebd., S. 106-107; S. 123-124; S. 126.

⁶⁵³ BELTING, HANS: „‘Das Kleid der Braut‘. Marcel Duchamps ‚Großes Glas‘ als Travestie des Meisterwerks“, in: BACHMAYER, HANS MATTHÄUS; KAMPER, DIETMAR; RÖTZER, FLORIAN: *Nach der Destruktion des ästhetischen Scheins. Van Gogh, Malewitsch, Duchamp*, München: Boer, 1992, S. 84

Kunstkritik Notiz genommen hat, in einer New Yorker Galerie aus.⁶⁵⁴ Ähnliches ereignet sich 1917, als Duchamp das Pissoirbecken mit *Fountain*⁶⁵⁵ [Abb. 80] tituliert und unter dem Pseudonym R. Mutt zur Ausstellung der ‚Society of Independent Artists‘ in New York einreicht. Die ‚Society of Independent Artists‘, die sich zum Ziel gesetzt hat, allen zahlenden Mitgliedern die Ausstellung zu ermöglichen – und Richard Mutt hat gezahlt – lässt den *Fountain* sang- und klanglos als Nichtkunst, die weder der traditionellen Malerei noch der traditionellen Skulptur angehört, verschwinden.⁶⁵⁶ Hätte Duchamp zusammen mit seinen Freunden in der Zeitschrift „The Blind Man“⁶⁵⁷ nicht „The Richard Mutt Case“⁶⁵⁸ inklusive des Fotos vom *Fountain* veröffentlicht, wäre auch hiervon nur der Überlieferung nach zu berichten. Diese Veröffentlichung ist auch insofern interessant, da sie mit großer Wahrscheinlichkeit die erste autorisierte Beschreibung eines Readymades enthält, da Duchamp neben Pierre Roché und Beatrice Wood zu den Herausgebern der Zeitschrift zählt.⁶⁵⁹ Es heißt dort zum *Fountain*:

„Whether Mr. Mutt with his own hands made the fountain has no importance. He CHOSE it. He took an ordinary article of life, placed it so that its useful significance disappeared under the new title and point of view – created a new thought for that object.“⁶⁶⁰

Abgesehen von den Künstlern und Schriftstellern, die im direkten Kontakt mit Duchamp stehen, bleibt also der Öffentlichkeit die Bekanntschaft mit den

⁶⁵⁴ Es wird angenommen, dass es die zwei Readymades *In Advance of the Broken Arm* – die Schneeschaufel von 1915 – und der Schreibmaschinenbezug ...*pliant...voyage...* der Marke Underwood von 1916 gezeigt worden sind, vgl.: MOLDERINGS 2004, S. 106. Den Hinweis zum Schreibmaschinenbezug findet sich erstmals bei Lebel, vgl.: LEBEL 1959, S. 176. Von Duchamp gibt es bezüglich der ausgestellten Readymades nur die Aussage „My readymades were exhibited in the umbrella stand,“ zitiert nach: SCHWARZ 1997, S. 646. Demnach könnte eine Präsentation gemeinsam mit der Schneeschaufel tatsächlich sehr wahrscheinlich sein.

⁶⁵⁵ Hier: Original, Foto: Alfred Stieglitz, 23,5 x 18 cm, Villiers-sous-Grez, Archives Marcel Duchamp; für die Angaben zu den verschiedenen Fassungen vgl.: SCHWARZ 1997, S. 650.

⁶⁵⁶ Zu diesem Ereignis gibt es verschiedene, sich teils widersprechende Zeitzeugenberichte, vgl.: Ebd., S. 648-650.

⁶⁵⁷ *The Blind Man*, Nr. 2, Mai, 1917; das Titelblatt zeigt Marcel Duchamps *Broyeuse de Chocolate*. Für eine Abbildung des Titelblattes, Quelle: http://www.toutfait.com/issues/issue_3/Collections/girst/Blindman2/index.html, Zugriff am: 10.8.2010

⁶⁵⁸ NORTON, LOUISE: „The Richard Mutt Case“, in: *The Blind Man*, Nr. 2, Mai, 1917, S. 4-6, Quelle: http://www.toutfait.com/issues/issue_3/Collections/girst/Blindman2/4.html; http://www.toutfait.com/issues/issue_3/Collections/girst/Blindman2/5.html; http://www.toutfait.com/issues/issue_3/Collections/girst/Blindman2/6.html; Zugriff am: 10.8.2010

⁶⁵⁹ Vgl.: MOLDERINGS 2004, S. 108-110.

⁶⁶⁰ NORTON 1917, S. 5

Readymades zu machen, verwehrt. Erst 1936 anlässlich einer Ausstellung zum Surrealismus in Paris wird der *Flaschentrockener* öffentlich zugänglich und mit ihm beginnt die eigentliche Rezeption der Readymades. Das *Fahrrad-Rad* hingegen wird viel später – nämlich 1951 – erstmals in New York ausgestellt. Dass für diese Ausstellung erstellte Replik ist die früheste Version, die sich bewahrt hat. Die ursprüngliche Fassung für Duchamps Pariser Atelier und die zweite Fassung für sein New Yorker Atelier sind infolge seiner Umzüge entsorgt worden.⁶⁶¹ Duchamps kritische und erkenntnistheoretisch fundierte Reflexionen zur Kunst lassen sich sehr gut an einer eigens von Duchamp gut zwanzig Jahre später unter größtem Aufwand erstellte, druckgrafische Reproduktion vom *Flaschentrockner*⁶⁶² [Abb. 81] fassen. Sie ist mit 68 weiteren Miniaturnachbildungen, Fotografien und Farbreproduktionen von Duchamps Werk Teil des kleinen, 1935-41 entstandenen Lederkoffers, der mit *Boîte en valise*⁶⁶³ [Abb. 82] tituliert ist. Verschiedene Aspekte der Reproduktion des *Flaschentrockners* sind ungewöhnlich. Es fällt auf, dass das Objekt so präsentiert wird, als schwebte es im luftleeren Raum. Eine Verortung wird in jeder Hinsicht unterminiert. Anhaltspunkte zur Definition des Raums oder Hinweise zur Präsentation des Objekts – wie es etwa eine Standfläche oder Vorrichtung zur Aufhängung darstellen würde – sucht man vergeblich. Auch der im Bild enthaltene zweite Flaschenständer, der auf den ersten Blick als Schlagschatten des ersten Flaschenständers identifiziert werden könnte, entpuppt sich als Sackgasse hierfür. Es ist gar kein Schatten, sondern es ist die exakte, mithilfe einer Schablone erstellte, versetzte Wiederholung des darüber befindlichen Flaschenständers. In dem Moment, in dem sich der Betrachter dessen gewahr wird, kommt es zu einer Verunsicherung. Plötzlich erscheint der untere, dunkle Flaschenständer nicht mehr eindeutig als Schlagschatten des helleren Flaschenständers, sondern der obere Flaschenständer könnte auch als Projektion des unteren Flaschenständers verstanden werden.⁶⁶⁴ Wie schon im Kapitel zu *3 Stoppages étalon* angeführt, lassen sich Duchamps

⁶⁶¹ Vgl.: MOLDERINGS 2004, S. 107-108.

⁶⁶² Buchdruck, Silber, Schwarzgrün, Dunkelrot, zweimal gelbgrün gefärbter Lack, 26,8 x 16,9 cm, aus: *Boîte-en-Valise*, 1935-41

⁶⁶³ 40,7 x 38,1 x 10,2 cm

Zu den präzisen Angaben des Werks, der verschiedenen Editionen und den insgesamt 69 enthaltenen Nachbildungen, Fotografien oder Reproduktionen vgl.: SCHWARZ 1997, S. 762-764.

⁶⁶⁴ Vgl.: MOLDERINGS 2004, S. 117-118.

künstlerische Überlegungen in Analogie mit den Schriften Henri Poincarés, wie es Herbert Molderings in seinen Veröffentlichungen zu Duchamp auch tut, setzen. Zum Thema Raum in „Wissenschaft und Hypothese“⁶⁶⁵ an jener Stelle, wo Poincarés die Unsinnigkeit der Frage „ob das metrische System richtig ist und die älteren Maß-Systeme falsch sind“⁶⁶⁶ konstatiert, nimmt Poincaré die Vorstellung von zweidimensionalen Flachwesen zur Veranschaulichung heran. Diese würden wohl kaum, wie Poincaré ableitet – „wenn sie einen Verstand gleich dem unsrigen hätten, die Euklidische Geometrie aneignen [...], welche allen ihren Erfahrungen widerspräche.“⁶⁶⁷ Ähnliche Gedanken entwickelt auch Duchamp, wie in einigen seiner Notizen zur vierten Dimension zu entnehmen ist.⁶⁶⁸ Wenn der Schatten das zweidimensionale Abbild eines dreidimensionalen Körpers ist, könnte dann nicht der dreidimensionale Körper die Projektion des vierdimensionalen Kontinuums sein?⁶⁶⁹ Die Konsequenzen der Gedanken Duchamps, wie Molderings sie darlegt, sind höchst faszinierend:

„In dem Augenblick, da Duchamp das traditionelle Verhältnis Schlagschatten zu Ding, das zu den *Ursprungsmythen und Leitmetaphern der abendländischen Malerei* gehörte, aus dem dreidimensionalen in ein vierdimensionales Raum-Modell übertrug, entwickelte er die gedanklich-spekulativen Voraussetzungen für einen Bruch mit der Malerei und die Begründung einer neuen Form der ästhetischen Erfahrung. Nun konnte er anstelle einer bildlichen Repräsentation der gegenständlichen Welt auf einer zweidimensionalen Fläche die unmittelbare ästhetische Erfahrung der gegenständlichen Wirklichkeit selbst als Repräsentation, als *Bild* und *Zeichen* ins Auge fassen.“⁶⁷⁰ [Hervorhebungen, MA]

Die Konstruktion des *Flaschentrockners* ist insofern inspirierend, da sie sich durch Durchsichtigkeit auszeichnet. Sie kann mit einer Muse, die Duchamp zur Vertiefung seiner Gedanken zur Visualisierung der vierten Dimension inspiriert, verglichen werden. Müsste nicht – so wie sich einem zweidimensionalen Flachwesen eine Linie sich als undurchdringliche Mauer darstellen würde – ein hypothetisches Auge, das

⁶⁶⁵ POINCARÉ 1902

⁶⁶⁶ Ebd., S. 47

⁶⁶⁷ Ebd., S. 46

⁶⁶⁸ 1967 – ein Jahr vor seinen Tod – (und zugleich das Entstehungsjahr von Kellys *Green White No. 381*) hat Duchamp, die sogenannte *Weiße Schachtel* mit 79 handschriftlichen Notizen zum vierdimensionalen Raum in der englischen Übersetzung von Cleve Gray herausgegeben.

⁶⁶⁹ Vgl.: MOLDERINGS 2004, S. 117.

⁶⁷⁰ Ebd.

fähig wäre vier Dimensionen zu erfassen, die sich uns als undurchdringliche dreidimensionale Körper präsentieren, in ihrer Transparenz offenbaren?⁶⁷¹

Erst mit Aufnahme der Readymades – entgegen ihrer ursprünglichen Konzeption – ins Museum treten in Duchamps Readymades weitere Infragestellungen ins Bewusstsein. Sie betreffen die Kunst allgemein (ohne medienspezifisch zu sein), die Autorschaft, die Institution und die Rezeption.⁶⁷² Mit *Boîte en valise* erfahren die von Duchamp neu aufgeworfenen Fragen zum Künstlerbild eine weitere Zuspitzung. Hier tritt Duchamp als sein eigener Historiker oder – verschärft ausgedrückt – als Kurator seiner eigenen Werke im ‚portable museum‘ auf. Duchamp stellt heraus:

„It was a new form of expression for me. Instead of painting something the idea was to reproduce the paintings that I loved so much in miniature. I didn't know how to do it. I thought of a book, but I didn't like that idea. Then I thought of the idea of the box in which all my works would be mounted like in a small museum, a portable museum, so to speak, and here it is in this valise.“⁶⁷³

Wie sich in der kunsthistorischen Verankerung der Bilder Taaffes in der Conceptual Art noch zeigt, werden die hier von Duchamp aufgeworfenen Fragestellungen Teil der Vertiefung der Conceptual Art unter veränderten Vorzeichen sein. *Boîte en valise* verdeutlicht sicherlich Duchamps ganzheitlichen konzeptionellen Anspruch, den er analog zu Malewitsch gegenüber seinem Werk hat, und muss selbstverständlich auch im Kontext seiner Zeit wie vor dem Hintergrund der erlahmten Rezeption gegenüber seinem Werk zu dieser Zeit verstanden werden.⁶⁷⁴

Wie Taaffe in *Green/White/Stoppages* eine Neubewertung des Readymade-Prinzips beim Aufgreifen der ‚Stoppages‘ vornimmt, lässt sich besonders gut in Abgrenzung zu der bisherigen künstlerischen Erschließung der *3 Stoppages étalon* bei Johns, Morris und Bochner darlegen. Keiner der Künstler ‚wagt‘ es die Holzsablonen so wie bei Duchamp vorgefunden in ihr Werk zu integrieren, sondern sie erschließen

⁶⁷¹ Vgl.: Ebd., S. 113.

⁶⁷² Vgl.: DUVE, THIERRY DE: „Echoes of the Readymade: Critique of Pure Modernism“, in: BUSKIRK, MARTHA; NIXON, MIGNON (Hrsg.): *The Duchamp Effect. Essays, Interviews, Round Table*, October Book, Cambridge, Massachusetts: The Mit Press, 1999, S. 102.

⁶⁷³ DUCHAMP, MARCEL [Interview geführt von Sweeney James Johnson], (1955), zitiert nach: Ebd., S. 762.

⁶⁷⁴ Lebel sieht *Boîte en valise* in seiner 1959 verfassten, ersten Monografie zu Duchamp vor dem politischen Hintergrund seiner Zeit: „Es war eine bezeichnende Vorausahnung, daß Duchamp ein Jahr vor dem Kriege auf diese Weise sein Gepäck rüstete und auf einen so geringen Umfang beschränkte.“ LEBEL 1959, S. 62

den intellektuellen Gedanken Zusammenhang, der von dem Werk ausgeht, für ihre eigenen künstlerischen Problemstellungen. Taaffe hingegen integriert die Holzsablonen so, wie er sie vorfindet in seinen bildnerischen Zusammenhang, und zwar in einer solchen Weise, dass er sie – wie vor ihm schon Duchamp beim Readymade – einen neuen Gedanken für sie entwickeln kann. Er fasst sie als verdichtetes Zeichen gemäß ihrer ursprünglichen Konzeption und ihrer weiteren künstlerischen Erschließung, mit dem er das Bild *Green White No. 381* von Kelly seiner Grenzen verweisen kann, auf und vermag so einen präzisen wie umfassenden Kommentar zur Genealogie der Moderne abzugeben.

2.3. Lebendiges Bild: Schwarzes Quadrat, 1915 von Kasimir Malewitsch

Die Rezeption des Gemäldes *Schwarzes Quadrat auf weißem Grund* [Abb. 66] von Kasimir Malewitsch aus dem Jahr 1915 ist von Fehleinschätzungen und oberflächlichen Betrachtungsansätzen geprägt, sodass es sich auch hier als lohnend erweist, einmal nach der Konzeption des ungegenständlichen Bildvokabulars des Suprematismus zu fragen und eine detaillierte phänomenologische Erfassung der ersten Fassung des legendären Bildes *Schwarzes Quadrat* von Malewitsch vorzunehmen. Für große Verwirrung sorgt im Vorfeld schon einmal die zumeist unbemerkte Tatsache, dass es vier Versionen vom *Schwarzen Quadrat* gibt und dabei keines weder in Format, Farbauftrag oder Formgebung exakt dem anderen gleicht [Abb. 83].⁶⁷⁵ Das zu Beginn der 1960er Jahre breit rezipierte Buch von Camilla Gray zur russischen Kunst bildet die Version von 1929 ab und gibt als Entstehungsdatum „um 1913“⁶⁷⁶ an, um nur ein Beispiel von vielen zu nennen. Der Zustand des Gemäldes *Schwarzes Quadrat*, der sich schon wenige Jahre nach seiner Entstehung heraustrahmlicht, ist vielleicht einer der ausschlaggebenden Gründe, warum

⁶⁷⁵ Die Seitenlänge der Leinwand der Version von 1923 beträgt 106 cm, die Version von 1929 hat mit 79,5 cm die gleiche Seitenlänge wie das erste Quadrat und die Version von 1930 hat das kleinste Ausmaß mit 53,5 cm. Die von Bild zu Bild variierende Form mit unterschiedlichen Gestus im Farbauftrag ist bei allen Bildern nie exakt quadratisch, vgl.: BADER, GRAHAM: „Die absolute Besonderheit von Kasimir Malewitschs *Schwarzem Quadrat*“, in: GÄBNER, HUBERTUS (Hrsg.): *Das Schwarze Quadrat. Hommage an Malewitsch*, Ausstellungskatalog: Hamburger Kunsthalle, Ostfildern: Hatje Cantz, 2007, S. 203.

⁶⁷⁶ GRAY 1962, S. 147

Malewitsch im Rahmen von Ausstellungsvorbereitungen inspiriert ist, neue Fassungen des Ursprungsbildes entstehen zu lassen, um so – wie gemutmaßt wird – Schäden durch Transport zu vermeiden.⁶⁷⁷ Und genau dieser Zustand des Gemäldes ist es, der sich bei einer sinnstiftenden Kontextualisierung mit Taaffes frühen Bildern als segensreich erweist, weil er die strukturellen Analogien in einer bemerkenswerten Klarheit hervortreten lässt. Beim Bild *Schwarzes Quadrat* nimmt den Großteil der quadratischen Leinwand mit den Seitenlängen von 79,5 cm eine schwarz gemalte Fläche, die annähernd quadratisch ist und die Seitenlängen von 71 cm hat, ein. Diese nahezu quadratische Form wird an allen ihren vier Begrenzungen von weiß gemalten Flächen bis an den Rand der Leinwand für je weitere 4,25 cm fortgesetzt, sodass diese schwarze Form scheinbar schwerelos im Raum zu schweben scheint. Der in sorgsamer Handarbeit ausgeführte Farbauftrag über die gesamte Leinwand hinweg ist dabei höchst variantenreich. Das Spektrum reicht von fein-säuberlichen bis hin zu expressiv-schnellen Pinselstrichen. Es ist kein technisch perfekt konstruiertes, sondern ein höchst empfindsames, subjektives Quadrat. Die heutige, materielle Struktur des *Schwarzen Quadrats* ist von Rissen und Retuschier-Versuchen, die jedoch von Malewitsch schnell aufgegeben werden, geprägt. Der Grund für das ungewöhnlich schnell erscheinende Craquelé des Gemäldes liegt in Malewitschs Entschluss begründet, eine Leinwand mit einer noch nicht getrockneten, suprematistischen Komposition für sein *Schwarzes Quadrat* zu nutzen. Daraus ergibt sich, dass das *Schwarze Quadrat* von einer suprematistischen Komposition jener Art, mit der sich Malewitsch in den Folgejahren nach der Entstehung des *Schwarzen Quadrats* noch intensiv beschäftigen wird, mitbestimmt ist. Beim fokussierten Blick auf die Risse [Abb. 84] offenbart sich dann auch, dass das Bild gar nicht ausschließlich aus den Nichtfarben Schwarz und Weiß komponiert ist, sondern sich eine chromatische Vielfalt unter den Rissen zart vorschneidend entwickelt.⁶⁷⁸

Malewitsch möchte die Konzeption des Gemäldes und der folgenden Fassungen vor dem Hintergrund des Jahres 1913 verstanden wissen.⁶⁷⁹ Es ist das Jahr der ‚ersten

⁶⁷⁷ Die drei Ausstellungsorte sind: Sowjetischer Pavillon auf der Biennale in Venedig, 1924; Retrospektive in der Tretjakov Galerie in Moskau, 1929; Retrospektive in der Kiewer Gemäldegalerie, 1930, vgl.: BADER 2007, S. 203.

⁶⁷⁸ Vgl.: Ebd.

⁶⁷⁹ Zwei der nachfolgenden Quadrate sind auf der Rückseite von Malewitsch in das Jahr 1913 datiert, vgl.: Ebd.

futuristischen Oper‘ *Sieg über die Sonne* an der Malewitsch mitwirkt und das Entstehungsjahr seiner Werkserie, die dem sogenannten Alogismus zugeordnet wird. Das Gemälde *Kuh mit Violine*⁶⁸⁰ [Abb. 85] ist von Malewitsch in das Jahr 1913 datiert⁶⁸¹ und Teil eben dieser Werkserie. Es kommt mit ganz bescheidenen Maßen im Hochformat daher und entpuppt sich als weitreichende Reflexion zur Malerei mit erkenntnistheoretischer Fundierung. Vom Vordergrund bis zum Hintergrund staffelt sich hintereinander – als seien sie übereinander collagiert worden – und analog zur progressiven Entwicklung der Malerei eine illusionistische gemalte Kuh über einer flächig gemalten Violine auf einem komplex ausgearbeiteten Grund mit geometrisch-kubistischen Formen. Der Höhepunkt dieser Entwicklung wird mit den vier kreisrunden Nagelkopf-Darstellungen – die scheinbar unter dem Farbauftrag in den jeweiligen Ecken des Bildes hervorragen – angedeutet. Durch sie wird das Bild als ‚tableau objet‘ thematisiert.⁶⁸² Auf der Rückseite des Bildes notiert Malewitsch:

„The a-logical collusion of two forms, the violin and the cow, illustrates the moment of struggle between logic, natural law, bourgeois meaning, and prejudice. K. Malevich 1911.“⁶⁸³

Die im Vergleich überdimensional große Violine unter der verhältnismäßig kleinen Kuh stehen weder in Perspektive noch ihrem Inhalt nach in einem für den Betrachter nachvollziehbaren Verhältnis zueinander. Beide – sowohl die Kuh als auch die Violine – haben jedoch eine kunsthistorische Tradition in der mimetischen Malerei. Die Kuh erfreut sich besonderer Beliebtheit in der naturalistischen Landschaftsmalerei der Biedermeierzeit im 19. Jahrhundert. Die Violine ist seit der niederländischen Renaissancemalerei bis zum Kubismus ein oft aufgegriffener Gegenstand des Stilllebens.⁶⁸⁴ Im Vergleich zur mimetischen Darstellung der Kuh

⁶⁸⁰ Öl auf Holz, 48,8 x 25,8 cm, Staatliches Russisches Museum, St. Petersburg

⁶⁸¹ Malewitsch hat seine Gemälde zum Teil nicht oder gar vor- oder zurückdatiert. Dies führt, wie Crone und Moos feststellen, den ganzheitlichen konzeptuellen Ansatz von Malewitsch vor Augen, vgl.: CRONE, RAINER; MOOS, DAVID: *Kazimir Malevich. The Climax of Disclosure*, München: Prestel-Verlag, 1991, S. 38-39.

⁶⁸² Vgl.: CRONE, RAINER: „Zum Suprematismus. Kazimir Malevich, Velimir Chlebnikov und Nicolai Lobacevskij“, in: *Wallraf-Richartz-Jahrbuch*, Bd. XL, 1978, S. 134 und SCHAESBERG 2007, S. 82. Die illusionistische Nageldarstellung geht auf George Braques Gemälde *Krug und Violine* von 1909/10 zurück, vgl.: CRONE 1978, S. 131.

⁶⁸³ Zitiert nach: SCHAESBERG 2007, S. 81. Schaesberg bezieht hier sich auf eine von Malewitsch überarbeitete Fassung aus dem Jahr 1916.

⁶⁸⁴ Vgl.: CRONE 1978, S. 134-135 und vgl.: SCHAESBERG 2007, S. 81.

kommt die flächig dargestellte Violine als „imitatives, faux-bois“⁶⁸⁵ daher und kann als eine Kritik am anekdotenhaften Festhalten zum Gegenstand des Kubismus verstanden werden.⁶⁸⁶ In der Lithografie zum Bild *Kuh und Violine* [Abb. 86] hält Malewitsch im unteren Teil des Drucks fest:

„Die Logik hat immer eine Barriere vor die neuen unbewussten Bewegungen gestellt; um sich von Vorurteilen zu befreien, ist die Bewegung des Alogismus geschaffen worden. Die obige Zeichnung repräsentiert einen Moment des Kampfes anhand der Konfrontation zweier Formen: die der Kuh und die der Violine auf einer kubistischen Konstruktion.“⁶⁸⁷

Rainer Crone legt 1978 für das Gemälde *Kuh und Violine* dar:

„Dieser erste Versuch einer kritischen Selbstreflexion über und analytische Bestandsaufnahme von Malerei, Stil, Konvention und Realität lässt sich nicht ohne einen außerkünstlerischen Erkenntnisprozeß erklären – er reflektiert nicht Entdeckungen oder Schöpfungen eines neuen, malerisch entwickelten Form- oder Kompositionsprinzips, sondern intellektuelle Erkenntniszusammenhänge, die [...] schließlich zum Suprematismus [...] führen sollten.“⁶⁸⁸

Die angeführten, für den Suprematismus so wichtigen, „intellektuelle[n] Erkenntniszusammenhänge“⁶⁸⁹ lassen sich – wie Crone zeigt – mit Blick auf die Ereignisse im Jahr 1913 verdeutlichen. Neben den zahlreichen Ausstellungsprojekten, Veranstaltungen, Diskussionen und Publikationsprojekten, an denen Malewitsch teilweise aktiv eingebunden ist, soll in diesem Rahmen das sicherlich für ihn einschneidende Erlebnis, seine Mitwirkung an der Oper *Sieg über die Sonne* exemplarisch herausgegriffen werden.⁶⁹⁰ Schon der Hinweis auf die am Projekt beteiligten Personen – Malewitsch in Zuständigkeit für das Bühnenbild und die Kostüme zusammen mit dem Dichter Velimir Chlebnikov verantwortlich für den Prolog, dem Dichter Alexej Krutschenykh in Kompetenz für den Text und dem Komponisten Michail Matjuschin betraut mit der Musik – verdeutlicht die fachübergreifende, intellektuelle, gegenseitig inspirierende Zusammenarbeit.⁶⁹¹

⁶⁸⁵ CRONE 1978, S. 134

⁶⁸⁶ Vgl.: Ebd.

⁶⁸⁷ MALEWITSCH, KASIMIR, (1919), zitiert nach: SCHAESBERG 2007, S. 82-83.

⁶⁸⁸ CRONE 1978, S. 135

⁶⁸⁹ Ebd.

⁶⁹⁰ Für die ausführliche Darlegung der für Malewitsch wichtigen Ereignisse im Jahr 1913, vgl.: Ebd., S. 136-147.

⁶⁹¹ Vgl.: Ebd., S. 143.

Chlebnikov mit seinem profunden und auf dem aktuellsten Stand befindlichen, mathematischen, naturwissenschaftlichen wie linguistischen Bildungshintergrund, der letztlich zu seiner literarischen Beschäftigung mit poetischen Neologismen, der Zaumsprache bzw. transnationalen Dichtung führt, kann hier als Schlüsselfigur verstanden werden.⁶⁹²

An Malewitsch Bühnenbildentwürfen [Abb. 87] zur Oper *Sieg über die Sonne* wird das Emporstreben des Suprematismus an dem ungegenständlichen, geometrischen Vokabular spürbar, und zwar insofern, dass die Formen „in einer solchen Weise über das Bühnenbildschema angeordnet [...] [sind, MA], daß sie der illusionistischen Räumlichkeit der Kastenbühne entgegenwirken.“⁶⁹³

Ebenso wenig wie Chlebnikov im Kontrast zu Krutschenech am reinen Akt der aggressiven Zerschlagung des Sprachmaterials, sondern vielmehr an einer radikalen, aufschlüsselnden Zerlegung desselben in Grundelemente – oder auch von Chlebnikov als „Klang-Sachlichkeiten“⁶⁹⁴ bezeichnet – interessiert ist, um von hier aus jenseits des traditionellen, konventionellen Sprachgebrauchs zu einer freien, erweiterten, auf einer Metaebene operierenden, erkenntnistheoretisch fundierten Dichtung zu gelangen, genauso wenig ist Malewitsch am reinen, dem Selbstzweck dienenden Prozess der Negation und Reduktion interessiert.⁶⁹⁵

„Das schwarze Quadrat auf dem weißen Feld war die erste Ausdrucksform der gegenstandslosen Empfindung: das Quadrat = die Empfindung, das weiße Feld = das ‚Nichts‘ außerhalb der Empfindung. Doch die Allgemeinheit (die Gesellschaft) sah in der Gegenstandslosigkeit der Darstellung das Ende der Kunst und erkannte nicht die unmittelbare Tatsächlichkeit des Gestaltwerdens der Empfindung. Das Quadrat des Suprematisten und die aus diesem Quadrat entstehenden Formen sind den primitiven Strichen (Zeichen) des Urmenschen zu vergleichen, die in ihrer Zusammenstellung kein Ornament, sondern die Empfindung des Rhythmus darstellten. Durch den Suprematismus tritt nicht eine neue Welt der Empfindungen ins Leben, sondern eine neue unmittelbare Darstellung der Empfindungswelt – überhaupt. Das Quadrat verändert sich und bildet neue Formen, deren Elemente nach Maßgabe der veranlassenden Empfindung auf diese oder jene Weise geordnet werden. Wenn wir eine antike Säule betrachten, deren Konstruktion, im Sinne der bautechnischen

⁶⁹² Zum mathematischen und naturwissenschaftlichen Bildungshintergrund von Chlebnikov, vgl.: Ebd., S. 148-150.

⁶⁹³ Ebd., S. 144

⁶⁹⁴ CHLEBNIKOV, VELIMIR: „Unsere Grundlagen“, (1919), in: URBAN, PETER (Hrsg.): *Velimir Chlebnikov Werke. Prosa, Schriften, Briefe*, Bd. II, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag, 1972, S. 321

⁶⁹⁵ Zu den strukturellen Analogien zwischen Malewitsch und Chlebnikovs literarischer Produktion, vgl.: CRONE 1978, S. 150-155.

Zweckmässigkeit, für uns keine Bedeutung mehr hat, so erkennen wir in ihr die Gestalt einer reinen Empfindung. Wir sehen in ihr nicht mehr eine bauchtechnische Notwendigkeit, sondern ein Kunstwerk als solches.“⁶⁹⁶

Das *Schwarze Quadrat* wird als Keim, der aus sich selbst heraus neue Formen erschafft, verstanden. „Als Summe aller Farben, die elektromagnetische Wellen sind, verkörpert das Schwarz für den Maler komprimierte Energie,“⁶⁹⁷ wie es Hubertus Gaßner zu formulieren weiß. Gerade am „Gesicht“⁶⁹⁸ von einer der Hauptikonen des 20. Jahrhunderts, an der Mitbestimmung der suprematistischen Komposition des *Schwarzen Quadrats* äußert sich dieser Aspekt unterstützend im sich entwickelnden, vielfältigen, dialektischen Zusammenspiel von, wie Graham Bader aufzählt,

„Vergangenheit und Gegenwart, Bild und Nicht-Bild, Farbigkeit und Nicht-Farbigkeit, Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit, Reduzierung und Erweiterung, abstrakte Idee und materielle Tatsche, [...] zwischen dem Absoluten und dem Besonderen, zwischen der Null und der Eins, [...] von Deklaration und Verwurf, Zerstörung und Schaffen, abstrakter Totalität und dem Besonderen des materiellen Details“⁶⁹⁹

in aller Klarheit. Malewitsch befreit das Bild von einer den Gegenstand nachbildenden Funktion, um sich auf das Wesentliche des Künstlers „den Malprozess und die Malmedien“⁷⁰⁰, oder wie es Malewitsch zu Weilen im Bildtitel nennt, den „Malerischen Realismus“⁷⁰¹ zu konzentrieren. In der Ausstellung *0,10* von 1915, in der das *Schwarze Quadrat* und andere suprematistische Kompositionen erstmals öffentlich gezeigt werden, bekommt das *Schwarze Quadrat* den Ort in der oberen Ecke des Raumes, der in Russland für die Ikone vorgesehen ist, zugeteilt [Abb. 88]. Ließe sich nicht auch hier eine Parallele zu Taaffes Position, Gegenangebote zur alltäglichen Welt zu schaffen, ziehen? Wenn Taaffe mit vorgefundenen Formen arbeitet, werden die aufgegriffenen Bilder zu Urformen und auch sein künstlerischer Umgang mit ihnen lässt sich in Verbindung mit Malewitschs

⁶⁹⁶ MALEWITSCH 1926, S. 74

⁶⁹⁷ GAßNER, HUBERTUS: „Kasimir Malewitsch“, in: GAßNER, HUBERTUS (Hrsg.): *Das Schwarze Quadrat. Hommage an Malewitsch*, Ausstellungskatalog: Hamburger Kunsthalle, Ostfildern: Hatje Cantz, 2007, S. 18

⁶⁹⁸ BADER 2007, S. 202

⁶⁹⁹ Ebd., S. 204-205

⁷⁰⁰ Ebd., S. 201

⁷⁰¹ Gemeint ist z. B. das Gemälde *Rotes Quadrat (Malerischer Realismus einer Bauernfrau in zwei Dimensionen)*, 1915, Öl auf Leinwand, 53 x 53 cm, Staatliches Russisches Museum, Sankt Petersburg oder *Suprematismus. Malerischer Realismus eines Fußballers – Farbmassen in der vierten Dimension*, 1915, Öl auf Leinwand, 70 x 44 cm, Museum of Modern Art, New York

Anspruch setzen, dass der schöpferische Prozess eines Künstlers in Abgrenzung zur Wissenschaft sowohl auf einer ‚wissenschaftlich-formalen‘ Ebene des ‚Bewusstseins‘, als auch auf der ‚ästhetisch-künstlerischen‘ Ebene des ‚Unter-/Überbewusstseins‘ zu operieren habe.⁷⁰² Malewitschs sprachwissenschaftlich geprägter Blickwinkel und sein ‚Malerischer Realismus‘ werden zwar der Kunst der 1960er Jahre entscheidende Impulse geben, aber schließlich zur Mündung in die Conceptual Art führen.

Im Verlauf des Kapitels konnte ich darstellen, dass ausgehend von den Künstlern Ende der 1950er und Anfang der 1960er Jahre intellektuelle Gedanken, die von Duchamps und Malewitschs Kunst ausgehen, aufgegriffen und für ihre künstlerischen Zielsetzungen weiter entwickelt werden. Dieser Weg mündet bei einem Strang der Moderne in einer zeitweiligen Abwendung vom Leinwandbild. Indem Taaffe an die Ursprünge zurückgeht, eröffnet ihm dies ein erweitertes, freiheitliches, bildnerisches Potenzial und es ermöglicht ihm das Tafelbild für seinen zukünftigen, künstlerischen Werdegang neu zu positionieren.

⁷⁰² Vgl.: MALEWITSCH, KASIMIR: „Einführung in die Theorie des additionalen Elementes der Malerei“, (1923), in: MALEWITSCH, KASIMIR: *Die Gegenstandslose Welt*, (1927), [faksimilierte Ausgabe des gleichnamigen Bauhausbuches, hrsg. von WINKLER, HANS M.] Mainz: Florian Kupferberg Verlag, 1980, S. 37.

„I think a lot of people felt that some of the photo-based appropriative work was a little dry, and that mine was concerning itself with the romance of painting, the facture of painting and craft. I think it was intriguing to people that someone could have a strong conceptual bias and yet make something that held up as a crafted painting.“⁷⁰³

VII. Kunsthistorische Verankerung in der Conceptual Art

Kunsthistorisch geht Philip Taaffe aus der Conceptual Art hervor. Lehrer und Mentor – wie Taaffe immer wieder hervorhebt – ist während seiner Ausbildungszeit in erster Linie der Konzeptkünstler Hans Haacke. Ziel dieses Kapitels wird es sein, gemeinsame Strategien zwischen ausgewählten Werken der Conceptual Art sowie Taaffes Abgrenzung hierzu herauszuarbeiten. Wie im vorangegangenen Kapitel dargelegt, mündet die künstlerische Erschließung von Kasimir Malewitschs und Marcel Duchamps künstlerischen Errungenschaften, die bereits ab Ende der 1950er und Anfang der 1960er Jahre einsetzt, in der Conceptual Art. Mit der kunsthistorischen Verankerung von Taaffes frühen Werken in der Conceptual Art wird angestrebt zu zeigen, dass Taaffes Rückkehr zum Tafelbild keineswegs bedeutet, dass der Künstler in einen naiven Vorzustand, der die Erkenntnisse der Conceptual Art nicht berücksichtigen würde, verfalle.

1. Strategien der Conceptual Art mit Blick auf Philip Taaffes frühen Werke

In der amerikanischen Kunst der 1960er Jahre treten verschiedene Strömungen, die unter den Bezeichnungen Pop Art, Minimal Art, Op Art, Land Art, Conceptual Art usw. geführt werden, in Erscheinung. Eine exakte Grenzziehung oder eine eindeutige Zuordnung der Künstler ausschließlich zu einer dieser Bewegungen ist häufig weder sinnvoll noch möglich. Allgemeiner Konsens in der Forschung herrscht allerdings

⁷⁰³ TAAFFE 2003, S. 181

darüber, dass im Nachhinein *Card File*⁷⁰⁴ von Robert Morris [Abb. 89] aus dem Jahr 1962 als das erste konzeptuelle Kunstwerk zu betrachten sei.⁷⁰⁵ Fassbar als künstlerische Bewegung wird die Conceptual Art durch ihren theoretischen Diskurs, der allerdings erst um 1966 richtig einsetzt.⁷⁰⁶ Die erste Ausstellung der Conceptual Art mit dem Titel *Working Drawings And Other Visible Things On Paper Not Necessarily Meant To Be Viewed As Art* findet im Dezember 1966 [Abb. 90] in der School of Visual Arts in New York statt. Für diese Ausstellung fotokopiert der Künstler Mel Bochner von Künstlerfreunden Arbeitsnotizen und Entwurfszeichnungen und präsentiert diese zusammengetragene Blattsammlung in vier Ordner auf je einen Sockel.⁷⁰⁷

Schon 1975 – also keine zehn Jahre später, und noch während Taaffes Studienzeit an der Cooper Union – wird, wie ich bereits angeführt hatte, für die erste Ausgabe der Zeitschrift „The Fox“⁷⁰⁸, als Themenschwerpunkt das sogenannte ‚Scheitern‘ der Conceptual Art angekündigt.⁷⁰⁹ Die Erfassung der Conceptual Art ist neben den Abgrenzungsschwierigkeiten zu anderen Strömungen der Zeit und ihrer Kurzlebigkeit durch ihre bemerkenswerte Heterogenität mit teilweise sich widersprechenden Künstlerpositionen erschwert. Deswegen ist dieses Kapitel so konzeptioniert, dass einige, wichtige Strategien der Conceptual Art, die also durchaus innerhalb anderer Strömungen von Bedeutung sind, vorgestellt und an exemplarischen Werken erläutert werden.⁷¹⁰ Ich erhebe darüber hinaus kein Anspruch auf Vollständigkeit, sondern behandle nur jene, die in Hinblick auf Taaffes frühes Werk von Interesse sind. Die vorgestellten Strategien sind keine in sich abgeschlossenen Entitäten, sondern sie sind, wie es sich zeigen wird, als fließend ineinander übergehend zu verstehen.

⁷⁰⁴ Kartei-Register aus Plastik und Metall montiert auf Holz mit 44 Karten, 68,5 x 26,5 x 5 cm, Musée Nationale d'Art Morderne, Centre Georges Pompidou, Paris

⁷⁰⁵ Zur ausführlichen Diskussion über die Bedeutung von Morris für die Conceptual Art, vgl.: ALBERRO/BOIS/BUCHLOH/ BUSKIRK/ KRAUSS/ DUVE 1990, S. 205-209.

⁷⁰⁶ Vgl.: ALBERRO, ALEXANDER; STIMSON, BLAKE (Hrsg.): *Conceptual Art: A Critical Anthology*, [Taschenbuchausgabe], Cambridge, Massachusetts; London, England: Mit Press, 2000.

⁷⁰⁷ Vgl.: FIELD 1995, S. 24.

⁷⁰⁸ CHARLESWORTH/CORRIS/HELLER/KOSUTH,/MENARD/RAMSDEN 1975-76

⁷⁰⁹ Vgl.: KOSUTH 1975, S. 87.

⁷¹⁰ Diese Herangehensweise ist kein Novum, vgl.: OSBORNE, PETER (Hrsg.): *Conceptual Art: Themes and Movements*, London: Phaidon Press, 2002 und vgl.: MAERKER 2006. Für den Kontext von Taaffes Bildern sind sowohl die Strategien als auch die Werkbeispiele der beiden Autoren durch mich modifiziert worden.

1.1. Prozess und Serie

Im Zentrum der Conceptual Art steht nicht ein in sich abgeschlossenes Kunstwerk, sondern eine auf System basierende serielle oder prozessorientierte, künstlerische Auseinandersetzung.⁷¹¹

Card File von Robert Morris [Abb. 89] wirft ein Schlaglicht auf den Prozess, den der Konzeption eines Kunstwerks zugrunde liegt. Es besteht aus einem auf Holz montierten, handelsüblichen Karteikartenregister, der wiederum 44 unter verschiedenen Schlagwörtern aufgeführte und alphabetisch geordnete Karten umfasst. Auf diesen Karten sind Schritte, die der Konzeption von *Card File* zugrunde liegen, von Morris mit Schreibmaschine notiert. Ein Studium der Karteikarten offenbart einen fragmentarischen Einblick auf den komplexen Prozess der Entstehung. Unter anderem lesen wir, dass Morris dieses Werk in der New York Public Library erdacht hat, wo er die Materialien für *Card File* gekauft hat, dass Karten verloren gegangen sind, dass er während seiner Suche nach den verlorenen Karten zufällig auf Ad Reinhardt trifft und so diese Suche für einige Stunden unterbrochen wird.⁷¹² Durch seine tautologische Geschlossenheit und sein linguistisches Fundament hat *Card File* den Status, einen wesentlichen Anteil zur Formation der Conceptual Art beigetragen zu haben.⁷¹³

Daniel Burens Installationskunst, die seit 1967 auf vertikalen Streifen mit immer der exakt gleichbleibenden Breite von 8,7 cm [Abb. 91] basiert, ist in Bezug auf Taaffes Kunst ein interessantes Werkbeispiel der seriellen Strategie. Hier kündigt sich ein Standpunkt gegen den in der Kunst der Moderne zu beobachtenden, fortschreitenden Bruch mit der direkt vorangegangenen Bewegung schon – wenn auch zaghaft und mit radikal anti-formalistischer Zielsetzung – an. In einem Interview von 1968 unterstreicht Buren:

„I have actually been doing the same thing for two years now. There must be about 170 identical paintings. As soon as the visible shape is neutral, it is no longer *evolutive*, meaning that a neutral shape can be followed by another identical or

⁷¹¹ Vgl.: MAERKER 2006, S. 76.

⁷¹² Vgl.: Robert Morris: *The Mind/Body Problem*, Ausstellungskatalog, New York: Solomon R. Guggenheim Museum, Guggenheim Museum Soho, 1994, S. 126-129.

⁷¹³ Dieser Aspekt wird kritisch zwischen Buchloh, Krauss, Alberro und de Duve diskutiert, vgl.: ALBERRO/BOIS/BUCHLOH/ BUSKIRK/ KRAUSS/ DUVE 1990, S. 205-209.

different neutral shape. If two shapes are truly neutral, one cannot be better than the other, they cannot be perfected. [...] The most important point is really the awareness that the *concept of progress*, of perfectibility, has been eliminated. Repetition also removes the object's quality of being a unique work that, whatever it may be, can be retrieved on day by art because of its uniqueness. The first stage is to systematically repeat one single thing, the most simplistic way of not 'evolving'.⁷¹⁴

Es ist leicht nachvollziehbar, dass Burens Streifen im Einklang mit ihrer ursprünglichen Konzeption nicht verkäuflich sind und dass sie im öffentlichen Raum wie bei unserem Beispiel auf einer Plakatwand sogar schlicht übersehen werden.⁷¹⁵ Folgt man den Gedanken von Buren, sind die damit einhergehenden Implikationen höchst ergreifend:

„It's something not good or bad, right or wrong, question or answer, all or nothing, for or against, art or anti-art. It's something neutral that exists once seen, something irreducible. The supposed *observer* is finally, lucid, and mature. *He can choose.*“⁷¹⁶ [Hervorhebungen, MA]

Während bei Duchamps Statement zum Readymade die Aussage „He CHOSE it.“⁷¹⁷ sich auf den Künstler bezieht, ist bei Buren eine Verlagerung zum Betrachter zu beobachten. Diese Verlagerung hängt mit der Weiterentwicklung des bei Duchamp begonnenen, neuen Künstlerbilds und der damit einhergehenden Neustrukturierung der Relationen innerhalb der Trias Künstler, Kunstwerk und Betrachter zusammen. Bevor ich hier eben diese Neustrukturierung diskutiere, hilft es, die Erarbeitung der Aneignungsstrategien der Conceptual Art voranzustellen, um sich zunächst mit weiteren Kunstwerken dieser Strömung bekannt zu machen.

1.2. Aneignung

Der Begriff Aneignung wird heute vornehmlich zur Zusammenfassung und Etikettierung für die Werke von Taaffe und anderen Künstlern – wie etwa Richard

⁷¹⁴ BUREN, DANIEL: „Art Is No Longer Justifiable or Setting the Record Straight“, [Interview geführt von Georges Boudaille]: (1968), in: ALBERRO, ALEXANDER; STIMSON, BLAKE (Hrsg.): *Conceptual Art: A Critical Anthology*, [Taschenbuchausgabe], Cambridge, Massachusetts; London, England: Mit Press, 2000, S. 69-70

⁷¹⁵ Buren hat für dieses Projekt in Paris völlig anonym, d. h. unsigniert und ohne vorher Erlaubnis bei irgendeiner Organisation einzuholen, ca. 200 Plakatwände beklebt.

⁷¹⁶ BUREN 1968, S. 74

⁷¹⁷ NORTON 1917, S. 5

Prince, Sherrie Levine, Cindy Sherman, Barbara Kruger, Louise Lawler oder Mike Bildo – der sogenannten Appropriation Art der 1980er Jahre gebraucht. Um ihre untereinander sehr unterschiedlichen, künstlerischen Zielsetzungen herausarbeiten zu können, erfordern die verschiedenen Aneignungsstrategien der Künstler der 1980er Jahre stets eine genauste Analyse. Für ein solches Verständnis ist es auch notwendig jeweils in der Klassischen Moderne⁷¹⁸ über den Zwischenschritt der Aneignungsstrategien der Pop, Minimal und Conceptual Art der 1960er und 1970er anzusetzen. Die Conceptual Art selbst knüpft bei den kurz zuvor aus der Pop und Minimal Art gewonnenen Erkenntnissen an und nutzt diese für ihre eigenen Fragestellungen.⁷¹⁹ Hier sei auf der einen Seite an Andy Warhols Reflexionen im Tafelbild unter Einbezug massenmedialer Bilder mit dem Siebdruck zur Originalität und Authentizität, zum Konsum und Warencharakter der Kunst erinnert und auf der anderen Seite an Dan Flavin Installationen der Leuchtstoffröhren, in denen sich nach dem Konzeptionskünstler Dan Graham nicht nur die Thematisierung eines alltäglichen Gegenstandes – das elektrische Licht – sondern auch die Rahmenbedingungen der Kunsthalle durch dessen Einbezug als Kompositionselement reflektiere:

„Flavin’s installations make use of this double functioning (inside and outside the gallery/art context) as well as the double connotation of lighting as minor decoration (interior decoration) and anonymously functional creator of the gallery’s neutrality.“⁷²⁰

Die vielfältigen Aneignungsstrategien im Kontext der Conceptual Art umfassen die Integration von Originalkunstwerken und den Transfer alltäglicher Gegenstände/Gegenstandsfragmente in den künstlerischen Zusammenhang, die Aneignung von medialen Formaten sowie die Aneignung durch Intervention. Diese Strategien führen zur für die Conceptual Art typischen hybriden Erscheinungsform und/oder Verortung bzw. Dekontextualisierung der angeeigneten Objekte.⁷²¹

⁷¹⁸ Je nach Künstler wäre hier neben Duchamp durchaus auch wichtig die Kunst von Giorgio de Chirico zu berücksichtigen.

⁷¹⁹ Vgl.: GRAHAM, DAN: „My Works for Magazine Pages: ,A History of Conceptual Art’”, (1985), in: ALBERRO, ALEXANDER; STIMSON, BLAKE (Hrsg.): *Conceptual Art: A Critical Anthology*, [Taschenbuchausgabe], Cambridge, Massachusetts; London, England: Mit Press, 2000, S. 418-19, S. 422.

⁷²⁰ Ebd., S. 419

⁷²¹ Vgl.: MAERKER 2006, S. 85.

Eine sehr häufig zu beobachtende Strategie der Aneignung in der Conceptual Art ist die Integration eines oder mehrerer bestehender Originalkunstwerke in seinen eigenen Werkzusammenhang. Teilweise ist diese Strategie bis an die Grenze der kuratorischen Tätigkeit eines Museums getrieben. Haackes *Manet-PROJEKT 74*⁷²² [Abb. 92] von 1974 ist hinsichtlich dieser Aneignungsstrategie mit markt- und institutionskritischen Hintergrund exemplarisch. Es wird eigens für die Gruppenausstellung ‚Projekt 74‘ am Kölner Wallraf-Richartz-Museum konzipiert. Haackes Vorschlag für die Ausstellung ist:

„In einem [...] Ausstellungsraum [...] steht auf einer Atelierstaffelei Manets ‚Spargelbündel‘ von 1880 aus der Sammlung des Wallraf-Richartz-Museums. Tafeln an den Wänden geben über die soziale und ökonomische Stellung der Personen Auskunft, in deren Besitz sich das Stilleben im Laufe der Jahre befand, und welche Preise für das Bild gezahlt worden sind.“⁷²³

Das Projekt wird vom Museum abgewiesen, weil die letzte Tafel von Haackes *Manet-PROJEKT 74* Auskunft über Hermann J. Abs, den Vorsitzenden des Wallraf-Richartz-Kuratoriums, der hilft, das Édouard-Manet-Gemälde für das Museum zu erwerben, gegeben hätte. Dennoch wird das Projekt, das sich als Untersuchung des Kunstmarktes mit Fokus auf die kulturelle Kapitalanhäufung versteht, parallel zur Gruppenausstellung ‚Projekt 74‘ in der Paul Maenz Galerie – wenn auch nicht mit dem Originalbild von Manets *Spargelbündel*⁷²⁴ von 1880 [Abb. 93] so dennoch mit einer Reproduktion in den Originalmaßen – realisiert.

Angeeignet werden in der Conceptual Art nicht nur Originalkunstwerke, sondern Objekte und Fragmente, die aus dem Außerkünstlerischen ins Künstlerische transferiert werden. Joseph Kosuths *Ruler*⁷²⁵ [Abb. 94] von 1965 gehört zur Werkserie *Proto-Investigations*, in der bei den jeweiligen Werken ein Alltagsgegenstand – in diesem Falle ein Lineal – eine fotografische Reproduktion desselben Gegenstandes sowie eine lexigrafische Definition, die unverändert im Negativverfahren auf Fotopapier vergrößert ist, miteinander verknüpft werden. Eine

⁷²² Zehn Tafeln, je 52 x 80 cm im schwarzen Rahmen unter Glas, Farbreproduktion von Édouard Manets Spargelbündel, 83 x 94 cm (Maße des Originals mit Rahmen), Privatsammlung, Prof. Dr. med. Roger Matthys, Deurle, Belgien

⁷²³ HAACKE, HANS, in: *Hans Haacke. Nach allen Regeln der Kunst*, Ausstellungskatalog, Berlin: Neue Gesellschaft für bildende Kunst, 1984, o. Seitenangaben.

⁷²⁴ Öl auf Leinwand, 44 x 54 cm, Wallraf-Richartz-Museum, Köln

⁷²⁵ Foto, Lineal und Fototext, 120 x 125 cm, Nationalgalerie, Berlin

Kombination aus beidem – Originalkunstwerken und Alltagsgegenständen – stellt Brodthaers *Musée d'Art Moderne, Département des Aigles* [Abb. 95-96] von 1968 bis 1972 dar. Seine Ausstellungsinstallationen des Projekts vereinigen von ihm zusammengetragene, alltägliche Gegenstände mit Leihgaben von Museen auf internationaler Ebene, die allesamt den Adler zum Gegenstand haben und zumeist mit einem Schild – auf dem eine Katalognummer verzeichnet und entweder in Deutsch, Englisch oder Französisch ‚Dies ist kein Kunstwerk‘ zu lesen ist – versehen sind.

Für die Übernahme medialer Formate ist Grahams interdisziplinäre Kunst im Medium des (Kunst-)Magazins spannend anzusprechen. Seine Arbeiten kommen als verkleidete Annoncen oder als verkleidete, soziologisch wissenschaftliche Artikel – wie es bei seiner gesellschaftskritischen Arbeit *Homes for America*⁷²⁶ von 1965 [Abb. 97] den Anschein hat – daher. *Homes for America* ist erstmals 1966 in der Zeitschrift ‚Arts Magazine‘ publiziert. Im Layout und amateurhaften, von Graham mit einer Wegwerfkamera aufgenommenen Fotografien dieser Arbeit zur amerikanischen, „seriellen, standardisierten [...], vorgefertigten, suburbanen Architektur“⁷²⁷ sind künstlerische Strategien, die sich vorher an Kunstobjekten oder Bildelementen bzw. -bausteinen der Minimal Art herausarbeiten lassen, mit einer neuen, gesellschaftskritischen Gewichtung angewendet.

Als Beispiel für Aneignungsstrategie durch Intervention wären Burens bereits angesprochene Streifenbilder anzuführen. Im Kontext von Taaffes frühen *Picture Binding Series* [Abb. 2] aber auch *Green/White/Stoppages* ist es jedoch besonders sinnstiftend, noch einmal an Bochners Vermessungsarbeiten mit Klebeband wie z. B. das sogenannte Projekt *Measurement Room* [Abb. 8] von 1969 zu erinnern.

In Bochners Projekt werden mit dem Fotoklebeband charakteristische Merkmale der Ausstellungsraumarchitektur exakt vermessen und mit schwarzen Klebestreifen markiert. Diese Klebestreifen sind jeweils mittig zur numerischen Angabe des Messergebnisses mit Hilfe von Letraset-Zahlen unterbrochen. Bochner bringt in diesen Arbeiten so gleichzeitig die geometrisch-abstrakte wie die räumlich-visuelle

⁷²⁶ Zwei Paneele, gedruckter Text und Fotografien auf Pappe, je 101 x 76 cm, Marian Goodman Gallery, New York, erstmals publiziert in: *Arts Magazine*, Dez.-Jan., 1966-67.

⁷²⁷ BUCHLOH, BENJAMIN H. D.: „Allegorische Verfahren: Über Appropriation und Montage in der Gegenwartskunst“, in: ALBERRO, ALEXANDER; BUCHMANN, SABETH (Hrsg.): *Art After Conceptual Art*, Wien: Generali Foundation, 2006, S. 38

Wahrnehmung der Ausstellungsräume ins Bewusstsein des Betrachters: „When I measure a room, it objectifies the emptiness of the space. The measurements project a mental construct of the space onto the space itself.“⁷²⁸

Hinsichtlich der Appropriation Art der 1980er Jahre ist zum Abschluss dieses Kapitels die unter dem Pseudonym Cheryl Bernstein veröffentlichte, fiktive Ausstellungsbesprechung eines frei erfundenen Künstlers alias Hank Herron aufschlussreich. Sie ist in der von Gregory Battcock herausgegebenen Sammlung theoretischer Dokumente aus der Conceptual Art „*Idea Art: A Critical Anthology*“⁷²⁹ von 1973 veröffentlicht. Dieses Essay unter dem Titel „*The Fake As More*“⁷³⁰ hat die angeblich exakte, malerisch ausgeführte Aneignung von Stellas Gemälden – die, wie dargestellt, für die Formation der Conceptual Art eine wichtige Rolle spielen – durch den Künstler Hank Herron zum Gegenstand.⁷³¹ Die Fiktion des Essays wird in der Anthologie – mal ganz abgesehen vom überspitzt satirischen Unterton des Essays – nicht aufgedeckt, sondern nur äußerst subtil angedeutet, wenn Battcock in seiner Vorbemerkung zum Essay bemerkt: „The reader may draw whatever connections he will between Miss Bernstein’s remarks and Conceptual Art.“⁷³² Erst im Rahmen der Gruppenausstellung „*Endgame*“⁷³³, bei der auch die Künstler Taaffe und Levine vertreten sind, wird die Fiktion durch den Kunsthistoriker Thomas Crow enthüllt.⁷³⁴ Die von der Autorin der Essay angeführten, philosophischen Implikationen mit Anlehnung an die hegelianische Terminologie, die den Aneignungen Herrons inne seien, weisen einige Parallelen hinsichtlich der frühen Werke von Taaffe auf. Herrons Gemälde hätten, so die Autorin, eine klar sichtbare dialektische Struktur, des „*an sich*“⁷³⁵ und des „*für sich*“.⁷³⁶ Sie seien „*a synthesis of the form and object*,“⁷³⁷ vereinigte Linearität und Zirkularität in sich und hätten eine „*double orientation*

⁷²⁸ BOCHNER, MEL, (1993), zitiert nach: BOIS 1995, S. 168.

⁷²⁹ BATTOCK, GREGORY: *Idea Art: A Critical Anthology*, New York: Dutton, 1974

⁷³⁰ BERNSTEIN, CHERYL: „*The Fake As More*“, in: BATTOCK, GREGORY: *Idea Art: A Critical Anthology*, New York: Dutton, 1974, S. 41-45

⁷³¹ Vgl.: Kap. VI.1.3.

⁷³² BERNSTEIN 1974, S. 41

⁷³³ Boston 1986

⁷³⁴ Vgl.: CROW, THOMAS: „*The Return of Hank Herron*“, in: *Endgame. Reference and Simulation in Recent Painting and Sculpture*, Ausstellungskatalog, The Institute of Contemporary Art in Boston, Cambridge, Massachusetts; London, England: Mit Press, 1986, S. 11-27.

⁷³⁵ BERNSTEIN 1974, S. 43

⁷³⁶ Ebd.

⁷³⁷ Ebd., S. 42

between past and present.”⁷³⁸ Die Konsequenz sei, dass „Mr. Herron’s work [...] introduces new content and a new concept [...] that is precluded in the work of Mr. Stella, i.e. given the denial of originality.”⁷³⁹ Herrons Arbeiten benötigten keinerlei „new formal development”⁷⁴⁰, sie erheben „the entire phenomenon to a superior, that is, critical, level”⁷⁴¹ und „resolving at one master stroke the problem of content without compromising the purity of the non-referential object as such.”⁷⁴²

Die Vergegenwärtigung der Aneignungsstrategien der Conceptual Art zeigt, dass entscheidende Impulse für Taaffe von diesen ausgegangen sein mögen. Selbst Taaffes künstlerischer Anspruch der Verortung steht in Einklang mit dem gesellschaftskritischen Ansatz Conceptual Art – besonders sichtbar durch seine Konzeption des rein manuellen Linolschnitts oder seinen handwerklich innovativen Gebrauch des Siebdrucks. Jedoch ist seine Haltung – anders als bei der Conceptual Art – nicht grundlegend negativ gegenüber dem traditionellen Tafelbild, sondern durchgehend positiv motiviert. Während die Conceptual Art die Gesellschaftskritik ohne Umschweife übt, äußert sie sich bei Taaffe aus dem neuen Kontext seiner Zeit heraus, indem er – genau umgekehrt – Gegenangebote zur bestehenden Welt liefert. In einem Interview von 1985 zur Frage, wie Taaffe verhindere, nicht mit dem Mittel der Aneignung in eine bloße Nachahmung zu verfallen, spricht Taaffe aus, wie wichtig ihm eine Verortung unter positiven Vorzeichen sei:

„When I first decided that I would do this work using a clear linear structure, *it was probably an idea more closely associated with certain possibilities of fabrication*. How could I turn this thing into a believable fiction? [...] The spatial fiction must have a psychological resonance; my imagination must be capable of wanting to inhabit these little boxes or cubicles or a place within the network of undulating lines. I want to emphasize the process of appropriation as a psychological anchor holding me for a time in that portion of the world I wish to understand and reinvent.”⁷⁴³ [Hervorhebung, MA]

Die Aneignungsstrategien der Conceptual Art gehen mit einem veränderten Selbstverständnis des Künstlers und einer parallel dazu stattfindenden

⁷³⁸ Ebd., S. 43

⁷³⁹ Ebd., S. 42, S. 45

⁷⁴⁰ Ebd., S. 43

⁷⁴¹ Ebd.

⁷⁴² Ebd., S. 42

⁷⁴³ TAAFFE 1985, S. 73

Problematisierung des Autors bei literarischen Texten einher. Sie soll Thema des nächsten Kapitels sein, da auch hier entscheidende Grundsteine für Taaffes Verständnis zur Rolle des Künstlers gelegt werden.

„Der wahre Leser muß der erweiterte Autor sein.“⁷⁴⁴

1.3. Künstlerselbstverständnis und Problematisierung des Autors

Im Verlauf des Kapitels zur Conceptual Art hat sich gezeigt, dass in ihrem Kontext sich ein verändertes Bild von der Rolle des Künstlers entwickelt und eine Umgewichtung und Neudefinition der Beziehungen der Trias Künstler, Betrachter und Kunstwerk entsteht. Der Künstler sieht seine Rolle nicht primär in der Schaffung eines ästhetischen, aus sich selbst herausgefundenen Gegenstandes. Im Gegenteil: Die künstlerische Handschrift wird unterdrückt, kunsthandwerkliche Fähigkeiten treten in den Hintergrund und damit auch die Künstlerpersönlichkeit selbst. Der Künstler reicht in andere (Wissenschafts-)Gebiete hinein, sodass die Rolle des Künstlers oft mehr der eines Planers, Koordinators, Sammlers, Forschers oder Layouters ähnelt. Das Künstlerbild wird von der handwerklichen Meisterschaft abgekoppelt. Nicht das materielle Kunstwerk, sondern die Ideenproduktion – oft im Zusammenhang mit ökonomischer, politischer und gesellschaftlicher Fragestellung – steht im Vordergrund. Als Konsequenz zeichnen sich die Kunstwerke – die teils in ihrer Konzeption eine Eigendynamik angelegt haben und sich so der vollständigen Kontrolle des Künstlers entziehen – durch Modellhaftigkeit, Anonymität oder Unabgeschlossenheit mit der einhergehenden Destruktion des traditionellen Bildes oder der traditionellen Skulptur aus. Dem Betrachter wird eine ästhetische Versenkung häufig gänzlich verweigert. Er wird stattdessen zur aktiven Teilnahme und zum intellektuellen Nachvollzug aufgefordert.⁷⁴⁵ Die im neuen Künstlerbild

⁷⁴⁴ NOVALIS: „Vermischte Bemerkungen („Blütenstaub“)“, (1797-98), in: GERHARD SCHULZ (Hrsg.): *Novalis Werke*, München: C. H. Beck Verlag, S. 352

⁷⁴⁵ Während Maerkers in seiner Ausarbeitung der verschiedenen Strategien der Conceptual Art (Dematerialisierung, Amateurisierung, Serialität und Prozesshaftigkeit) die durchaus richtige Beobachtung anstellt, dass durch diese Strategien eine Kritik an der traditionellen Rolle des Künstlers manifest wird, halte ich es – wenn auch im Ergebnis sehr ähnlich – für verständlicher das neue Bild

implizierte, kritische Infragestellung der Bedingungen von Kunst untermauert Lawrence Weiners Äußerung von 1969:

“People [...] can take [my work, AA] wherever they go and can rebuild it if they choose. If they keep it in their heads, that’s fine too. They don’t have to buy it to have it – they can have it just by knowing it. Anyone making a reproduction of my art is making art just as valid as art as if I had made it.”⁷⁴⁶

Parallel zur Conceptual Art – nämlich in den Jahren 1967 und 1969 – entwickelt sich mit dem Aufsatz „Der Tod des Autors“⁷⁴⁷ von Roland Barthes und dem Vortrag „Was ist ein Autor?“⁷⁴⁸ von Michel Foucault ein Höhepunkt im Diskurs zum neuen Autorenbild bei literarischen Texten. Barthes Darstellung der Texteigenschaften verdeutlicht seine vorgenommene Entzakralisierung eines autonom schaffenden Autors:

„Heute wissen wir, dass ein Text [...] aus einem vieldimensionalen Raum, in dem sich verschiedene Schreibweisen [écritures], von denen keine einzige originell ist, vereinigen und bekämpfen. Der Text ist ein Gewebe von Zitaten aus unzähligen Stätten der Kultur. [...] Seine einzige Macht besteht darin, die Schriften zu vermischen und sie miteinander zu konfrontieren, ohne sich jemals auf eine einzelne von ihnen zu stützen.“⁷⁴⁹

Die vielfältigen Stimmen des Textes, die untereinander in Beziehung gesetzt werden und die den Autor als Bezugspunkt unwesentlich erscheinen lassen, haben nach Barthes ihre Verortung im Leser. Die Herangehensweise des Lesers an den Text erscheint dadurch für Barthes unter veränderten Vorzeichen:

der Künstlerrolle der Trias Künstler, Betrachter und Kunstobjekt her zu analysieren, vgl.: MAERKER 2006, S. 82-83.

⁷⁴⁶ WEINER, LAWRENCE: [Interview geführt von Ursula Meyer], (1969), zitiert nach: ALBERRO, ALEXANDER: „Reconsidering Conceptual Art, 1966-1977“, in: ALBERRO, ALEXANDER; STIMSON, BLAKE (Hrsg.): *Conceptual Art: A Critical Anthology*, [Taschenbuchausgabe], Cambridge, Massachusetts; London, England: Mit Press, 2000, Anmerkung 26, S. XXXIV.

⁷⁴⁷ BARTHES, ROLAND: „Der Tod des Autors“, (1967), [erstmals publiziert in der englischen Übersetzung unter dem Titel „The Death of the Author“ im *Aspen Magazine* 5/6, 1967], in: JANNIDIS, FOTIS; LAUER, GERHARD; MARTINEZ, MATIAS; WINKO, SIMONE (Hrsg.): *Texte zur Theorie der Autorschaft*, Stuttgart: Reclam, 2000, S. 185-193

⁷⁴⁸ FOUCAULT, MICHEL: „Was ist ein Autor?“, (1969), [Vortrag am Collège de France, erstmals publiziert im *Bulletin de la Société française de Philosophie*, Jul.-Sept., 1969], in: JANNIDIS, FOTIS; LAUER, GERHARD; MARTINEZ, MATIAS; WINKO, SIMONE (Hrsg.): *Texte zur Theorie der Autorschaft*, Stuttgart: Reclam, 2000, S. 198-229

⁷⁴⁹ BARTHES 1967, S. 190

„Die Abwesenheit des Autors macht es ganz überflüssig, einen Text ‚entziffern‘ [„dechiffrieren“] zu wollen. [...] Die vielfältige Schrift kann nämlich nur *entwirrt*, nicht *entziffert* werden. [...] Er [der Leser, MA] ist nur der *Jemand*, der in einem einzigen Feld alle Spuren vereinigt, aus denen sich das Geschriebene zusammensetzt.“⁷⁵⁰

Entgegen zu Barthes apodiktischem Unterton geht Foucault in seinem Vortrag fragend vor. Er analysiert die verschiedenen Autorfunktionen und stellt fest, dass sie ein Merkmal innerhalb großer Diskurskategorien darstellen. Nach Foucault ist der Autor:

„nicht die unendliche Quelle an Bedeutungen, die ein Werk füllen; der Autor geht den Werken nicht voran, er ist ein bestimmtes Funktionsprinzip, mit dem, in unserer Kultur, man einschränkt, ausschließt und auswählt; kurz gesagt, mit dem man die freie Zirkulation, die freie Handhabung, die freie Komposition, Dekomposition und Rekomposition von Fiktion behindert.“⁷⁵¹

In der Conceptual Art wird auf verschiedene Art und Weise die Grenzauslotung eines Autors vorgenommen wie z. B. bei John Baldessaris, aus 14 Gemälden bestehende Werkserie *Commissioned Paintings*⁷⁵² [Abb. 98-101] von 1969. Für diese Gemäldeserie fordert Baldessari zunächst einen befreundeten Künstler auf, in seinem Studio auf alles zu zeigen, was dessen Aufmerksamkeit erregt. Von diesen Zeigegesten macht Baldessari Aufnahmen, die er Hobbymalern in Form von Dias vorlegt und auffordert sich eines von diesen auszusuchen, um eine möglichst getreue Kopie auf einer Leinwand, die zu diesem Zweck von Baldessari zur Verfügung gestellt wird, zu malen. Vollendet werden die Werke schließlich von einem Schildermaler, der den Namen des jeweiligen Hobbymalers auf die Leinwand unterhalb des gemalten Bildes setzt. Sowohl die Zeigegeste als auch die Beauftragung eines Schildermalers lassen sich in Analogie zu Duchamps *Tu'm* [Abb. 45] setzen.⁷⁵³ Entgegengesetzt zu Baldessari geht Taaffe bei seinen Bildern jedoch einen Schritt weiter. Ihm geht es keineswegs um die Infragestellung oder Grenzauslotung der Autorfunktion, sondern seine Bilder können vielmehr in Analogie mit der letztendlichen Zielrichtung von Foucaults Bemühungen

⁷⁵⁰ Ebd., S. 191-192

⁷⁵¹ FOUCAULT 1969, S. 228

(Dieses Zitat entstammt einer von Foucault für die amerikanische Übersetzung ersetzen Passage.)

⁷⁵² Acryl oder Öl auf Leinwand, je 150,5 x 115,6 cm, Privatsammlung

⁷⁵³ Vgl.: MAERKER 2006, S. 119-120, S. 123.

„Einfügungspunkte, die Funktionsweisen und die Abhängigkeiten des Stoffs [sujet, MA] zu begreifen“⁷⁵⁴ gesetzt werden. Foucault strebt hiermit eine Erweiterung des Blicks für die „Existenzweisen“⁷⁵⁵ der Diskurse an.

„Man sollte [...] fragen: wie, aufgrund welcher Bedingungen und in welchen Formen kann so etwas wie Stoff im Diskurs erscheinen? Welche Stelle kann er in jedem einzelnen Diskurs haben, welche Funktionen übernehmen, welchen Regeln gehorchen? Kurz es geht darum dem Stoff (oder seinen Ersatz) seine Rolle ursprünglicher Begründung zu nehmen und ihn als variable und komplexe Funktion des Diskurses zu analysieren.“⁷⁵⁶

Ähnlich wie die auf Prozess und Serie basierenden Systeme, die verschiedenen Aneignungsstrategien und die verschiedenen Auffassungen der Künstlerrolle bzw. Hinterfragung des Autors der Conceptual Art ein Fundament für Taaffes künstlerischen Ansatz legen, gilt dies auch für das damit verbundene, selbstreflexive Element.

1.4. Selbstreflexion

Das selbstreflexive Element der Conceptual Art ist das Bindeglied dieser Kunstrichtung, die sich in ihren Reflexionen zu den Bedingungen von Kunst wie Infragestellung der Kunst ihrer historischen Wurzel gewahr ist und diese mit einbezieht. Wie die vorangegangenen Beispiele von Haacke, Buren, Brodthaer, Graham, Bochner und Baldessari gezeigt haben, kann der Reflexionsgegenstand die Institutionen, in denen Kunst gelehrt, gezeigt, verkauft oder produziert wird, umfassen und die Diskurse aus Kunstkritik und Kunstgeschichte betreffen. Auffällig ist die infrage stellende und ablehnende Haltung in der Tradition des *Fountain* [Abb. 80] von Duchamp gegenüber etablierten Konventionen, die die Künstler, Kunstobjekte, Rezeption oder Institutionen betreffen.⁷⁵⁷ Diese kritische Haltung führt teilweise an die Grenze bis zur völligen Entzägung kunsthandwerklicher Fähigkeiten, des Visuellen oder des Objektcharakters. Bevor Taaffes ästhetische Position in

⁷⁵⁴ FOUCAULT 1969, S. 226

⁷⁵⁵ Ebd.

⁷⁵⁶ Ebd., S. 226-227

⁷⁵⁷ Vgl.: OSBORNE 2002, S. 42.

Abgrenzung hierzu kritisch beleuchtet werden wird, sollen zwei wesentliche Aspekte, die für das Hervorgehen Taaffes aus der Conceptual Art von Interesse sind, anhand von Werkbeispielen aus dieser Bewegung erläutert werden. Erstens wird die Formation der Conceptual Art, die Modernismusdebatte, in einigen Kunstwerken selbstkritisch thematisiert. Zweitens kann auch das selbstreflexive Element wie stets bei der Conceptual Art mit einem stark gesellschaftskritischen Unterton einhergehen. Die Reflexion zur Stellung der Ästhetik in der Kunst ist innerhalb der Werkserie *Text-on-Canvas* von Baldessari aus den Jahren 1966-68 einbezogen. Das Gemälde *Everything is Purged...*⁷⁵⁸ [Abb. 102] ist eines von ihnen. Auf einer neutral grundierten Leinwand steht der sichtbar von Hand gemalte und von einem Schildermaler ausgeführte, zweizeilige Text ‚Everything is Purged From This Painting / but Art; no Ideas Have Entered This Work‘ in Großdruckbuchstaben. Ohne in eine genaue Bild-/Textanalyse des auf vielen Schichten operierenden Bildes detailliert eingehen zu wollen, sei zumindest die unübersehbare Anspielung auf Greenberg genannt.⁷⁵⁹ Zeitgleich zu Baldessari entstehen ähnlich geartete Werke anderer Künstler. Mel Ramsden, Mitglied der Künstlergruppe Art & Language spielt mit seinem zweiteiligen Werk *Secret Painting* von 1967/68 [Abb. 103] im Vergleich zu Baldessaris vielschichtigem Werk unmissverständlich auf die Rezeptionsschwierigkeiten, die bei monochromer Malerei in Nachfolge von Malewitschs *Schwarzem Quadrat* [Abb. 66] entstehen können, an. Hier befindet sich neben einer quadratischen, komplett mit schwarzer Acrylfarbe ausdruckslos bemalten Leinwand eine ebenfalls quadratische Pappe in gleicher Größe, auf der mit Hilfe von Letraset-Buchstaben geschrieben steht: ‚The content of this painting is invisible; the character and dimension of the content are to be kept permanently secret, known only to the artist.‘

Dass das selbstreflexive Element den Blick auch über den Kontext Kunst hinaus lenken kann, macht Hans Haacke in *The Gallery-Goer's Residence Profile* vor. Für dieses Projekt fordert Haacke während einer Ausstellung seiner Werke in einer Galerie in New York die Besucher auf, mit Stecknadeln auf einer Karte ihren Wohnort zu markieren. In einem zweiten Schritt macht Haacke Fotos von den

⁷⁵⁸ Acryl auf Leinwand, 172,7 x 143,5 cm

⁷⁵⁹ Vgl.: Kap. VI.1.3. Zur präzisen und sehr aufschlussreichen Bildanalyse vgl.: :: MAERKER 2006, S. 96-105.

angegebenen Wohnhäusern. Die im letzten Schritt vollzogene Anordnung der Fotos erfolgt nach ihrer geografischen Lage. Im Ergebnis wird so das Augenmerk auf jene Wohnviertel wie z. B. Harlem, die nicht durch Fotos repräsentiert sind, gelenkt. „I leave it up to you as far as how you evaluate this situation. You continue the work by drawing your own conclusions from the information presented,“⁷⁶⁰ sagt Haacke.

2. Philip Taaffes ästhetische Position in Abgrenzung zum visuellen Erscheinungsbild der Conceptual Art: Eine Opposition?

Das visuelle Erscheinungsbild der Conceptual Art gehört vielleicht zum streitbarsten und meist diskutierten Aspekt dieser Kunstrichtung. Das Schlagwort ‚De-Materialisierung‘ aus dem Aufsatz „The Dematerialisation of Art“⁷⁶¹ von Lucy Lippard und John Chandler veröffentlicht im Jahr 1968 wird immer wieder in diesem Kontext zur Charakterisierung der Konzeptkunst aufgegriffen. Wie die vorangegangenen Beispiele gezeigt haben, erweist sich dieser Begriff als problematisch. Es ist zwar durchaus ein tendenzieller Verzicht auf das traditionelle Tafelbild und die traditionelle Skulptur zu beobachten, gleichzeitig greifen die Künstler jedoch andere Medien und Strategien, die zuvor nicht in erster Linie zur Kunst gehörten, auf. Im Verlauf eines Interviews, das im gleichen Jahr von Lippards Essay geführt wird, schlägt Georges Boudaille dem Künstler Daniel Buren das Schlagwort ‚De-Sakralisierung‘ zur Umschreibung seiner Kunst vor. Dieser Begriff wird von Buren akzeptiert und gleichzeitig darauf verwiesen, dass ihm darüber hinaus auch eine De-Sakralisierung des Künstlers selbst wichtig sei.⁷⁶² Der von Harold Rosenberg zwei Jahre später vorgeschlagene Begriff der ‚De-Ästhetisierung‘

⁷⁶⁰ HAACKE, HANS [interviewt von Siegel, Jeanne], (1971), in: ALBERRO, ALEXANDER; STIMSON, BLAKE (Hrsg.): *Conceptual Art: A Critical Anthology*, [Taschenbuchausgabe], Cambridge, Massachusetts; London, England: Mit Press, 2000, S. 246

⁷⁶¹ LIPPARD, LUCY R.; CHANDLER, JOHN: „The Dematerialization of Art“, (1967), in: ALBERRO, ALEXANDER; STIMSON, BLAKE (Hrsg.): *Conceptual Art: A Critical Anthology*, [Taschenbuchausgabe], Cambridge, Massachusetts; London, England: Mit Press, 2000, S. 46-50

⁷⁶² Vgl.: BUREN 1968, S. 69.

hat in ähnlicher Weise seine Gefahren wie jener der ‚De-Materialisierung‘.⁷⁶³ Die Problematik wird sofort evident, wenn man bei Benjamin Buchloh 1989 liest:

„Just as the readymade had negated not only figurative representation, authenticity, and authorship while introducing repetition and the series (i. e., the law of industrial production) to replace the studio aesthetic of the handcrafted original, Conceptual art came to displace even that image of the mass-produced object and its aestheticized forms in Pop Art, replacing an aesthetic of industrial production and consumption with an *aesthetic of administrative and legal organization and institutional validation*.“⁷⁶⁴ [Hervorhebung, MA]

Zu dieser ‚Ästhetik der Administration‘ führt Buchloh weiter aus:

„The formal and morphological organization redefines aesthetic experience, indeed, as a multiplicity of nonspecialized modes of object and language-experience. According to the reading these objects generate, aesthetic experience – as an individual and social investment of objects with meaning – is constituted by linguistic as well as by secular conventions, by the institutional determination of the object’s status as much as by the reading competence of the spectator.“⁷⁶⁵

Zusammengenommen versuchen die drei genannten Begriffe De-Materialisierung, De-Sakralisierung und De-Ästhetisierung die Tendenz der Konzeptkunst sich weg von einer primären ästhetischen Versenkung hin zum Fokus auf eine mehr sachliche, intellektuelle, kritische (Selbst-)Reflexion zu verdeutlichen.⁷⁶⁶ Wie sehr Duchamp bei diesem Aspekt als Quelle der Inspiration gedient hat, wird deutlich, wenn man Hans Beltings Gedanken zur *Grünen Schachtel* von Duchamp folgt: „Hätte Duchamp es bei der Schachtel belassen, auf das Glas verzichtet und die Notizen als solche ausgestellt, hätte er die *Concept Art* vorweggenommen.“⁷⁶⁷ Dem Tafelbild und der Skulptur wird in diesem Kontext über ihre Tradition in der formalistischen Qualitätsbeurteilung hinaus ein fetischistischer Warencharakter zugesprochen. Diesen gilt es, in Anknüpfung der kritischen Theorie der Frankfurter Schule abzulehnen.⁷⁶⁸ Als Konsequenz der häufig sehr marktkritischen, demokratischen und humanistischen Zielsetzung der Conceptual Art ist eine starke Trennung von Denk-

⁷⁶³ Vgl.: ROSENBERG, HAROLD: „De-aestheticization“, (1970), in: ALBERRO, ALEXANDER; STIMSON, BLAKE (Hrsg.): *Conceptual Art: A Critical Anthology*, [Taschenbuchausgabe], Cambridge, Massachusetts; London, England: Mit Press, 2000, S. 220-222.

⁷⁶⁴ BUCHLOH 1989, S. 520

⁷⁶⁵ Ebd., S. 525-526

⁷⁶⁶ Vgl.: MAERKER 2006, S. 75.

⁷⁶⁷ BELTING 1992, S. 7

⁷⁶⁸ Vgl.: TAAFFE 2002, S. 56.

und Werkform zu beobachten. Das Intellektuelle tritt in den Vordergrund, das Handwerkliche verschwindet im Hintergrund.⁷⁶⁹ Die rhetorischen Fragen, die 1981 vom Künstler Ian Burn formuliert werden, machen das schnelle ‚Scheitern‘ der Conceptual Art trotz ihrer höchst ehrenhaften Zielsetzungen verständlich:

„How long can you use mass media forms before becoming aware of the political and economic functioning of mass media in a capitalist society? How long do you need to work collectively before realizing that genuinely collective work is antagonistic to the social relations of a capitalist society? How long can you give expression to your most personal feelings within an alienating market structure before realizing you are also alienating your own personal feelings? After you realize that the market can operate by selling ideas just as readily as it sells objects as commodities, how long can you continue to believe you are being subversive towards the market?“⁷⁷⁰

Während die Conceptual Art die Aktivität des intellektuellen Nachvollzugs vom Betrachter uneingeschränkt einfordert, wird es dem Betrachter vor den Bildern von Taaffe freigestellt, inwieweit er neben der Kontemplation der meisterhaft handwerklich ausgeführten Tafelbilder auch in den von Taaffe auf vielfältigen Ebenen funktionierenden, ja geradezu operhaft inszenierten intellektuellen Diskurs begibt. Der intellektuelle Nachvollzug wird dabei stets mit vielfältigen und schlüssigen Querverbindungen belohnt. Der Verlauf des Kapitels hat gezeigt, dass Taaffe nicht grundsätzlich in Opposition zu den Strategien und Erkenntnissen der Konzeptkunst tritt, sondern diese aus dem ‚Scheitern‘ der Conceptual Art heraus unter den neuen Bedingungen seiner Zeit teils aufgreift, vertieft und visuell-ästhetisch neu gewichtet. In diesem Sinne kann weder von einem grundsätzlichen Scheitern der Conceptual Art die Rede sein noch kann Taaffes Bildern unterstellt werden, dass diese in einen naiven Vorzustand, der die Erkenntnisse der Conceptual Art nicht berücksichtige, verfalle. Die gesellschaftskritische wie marktkritische Schlagkraft, die seiner Konzeptualisierung des Ausdrucks d. h. seinen Bemühungen um eine Vereinigung von Denk- und Werkform in der künstlerischen Tradition eines Albrecht Dürers innewohnen und ganz im Sinne der kritischen Theorie der Frankfurter Schule sind, werden im Schlusskapitel dieser Arbeit Thema sein.

⁷⁶⁹ Vgl.: BURN, IAN: *The 'Sixties: crisis and Aftermath (or the Memoirs of an Ex-Conceptual Artist)*, (1981), in: ALBERRO, ALEXANDER; STIMSON, BLAKE (Hrsg.): *Conceptual Art: A Critical Anthology*, [Taschenbuchausgabe], Cambridge, Massachusetts; London, England: Mit Press, 2000, S. 403.

⁷⁷⁰ Ebd., S. 405

„The cultural role of the artist is to perform a healing function.“⁷⁷¹

VIII. Schluss oder die ‚Messkunst‘ von Philip Taaffe

Die intellektuelle Tätigkeit des Künstlers hat zurzeit der Conceptual Art die handwerkliche Ausführung innerhalb der künstlerischen Produktion bis an die Grenze des Verschwindens verdrängt. Von Beginn an kreisen daher Taaffes künstlerische Bemühungen um die Notwendigkeit einer neuen Verlötung der Hand- und Kopfarbeit. Hiermit nimmt sich Taaffe eines der großen philosophischen Themen – und zwar jenes von der allerhöchsten gesellschaftlichen Relevanz – an. Die Lektüre der Schriften Sohn-Rethels hat sich für den sinnstiftenden Prozess dieses von Taaffes Bildern angesprochenen Themenkomplexes als besonders ergiebig erwiesen.

Die „*idée fixe*“⁷⁷², die seit 1921 Sohn-Rethel durch das intensive Studium von Karl Marx‘ „*Kapital*“⁷⁷³ zeitlebens beschäftigen soll, ist seine Entdeckung „daß im Innersten der Formstruktur der Ware – das Transzendentalsubjekt zu finden sei.“⁷⁷⁴ Die breite, öffentliche Würdigung seiner philosophischen Tätigkeit setzt aber erst Jahrzehnte später mit der Publikation der Schrift „*Geistige und körperliche Arbeit*“⁷⁷⁵ im Jahr 1970 ein. Dieses Schlüsselwerk von Sohn-Rethel erscheint 1978 – ein Jahr nachdem Taaffe sein Studium an der Cooper Union erfolgreich abgeschlossen hat – in der englischen Übersetzung.⁷⁷⁶

Nach meinem methodischen Vorgehen, nämlich für die sinnstiftende Kontextualisierung, ist es allerdings völlig unerheblich, ob Taaffe mit dieser Schrift vertraut ist. Es ist auch nicht nötig, Sohn-Rethels Einsichten und Errungenschaften einer Bewertung zu unterwerfen. Für alle Zweifler dürften die folgenden, von mir an

⁷⁷¹ TAAFFE, PHILIP: [„A Conversation with Diego Cortez“], New York, 2009, Quelle: http://www.philiptaaffe.info/Interviews_Statements/Cortez-Taaffe.php, Zugriff am: 25.2.2011

⁷⁷² SOHN-RETHEL 1970, S. 12

⁷⁷³ MARX, KARL: *Das Kapital. Kritik der politischen Ökonomie*, (1859-1894), [nach der vierten, von Friedrich Engels durchgesehenen und herausgegebenen Ausgabe, Hamburg 1890], Bd. 23-25, Berlin: Dietz Verlag, 1972

⁷⁷⁴ SOHN-RETHEL 1970, S. 12

⁷⁷⁵ Ebd.

⁷⁷⁶ SOHN-RETHEL, ALFRED: *Intellectual and Manual Labor. A Critique Epistemology*, London: The Macmillan Press, 1978

dieser Stelle noch einmal hervorgehobenen Hinweise mehr als genügen: Die kritische Theorie der Frankfurter Schule hat eine herausragende Rolle während Taaffes Studium an der Cooper Union gespielt. Und nach seinem Abschluss, während der Jahre des Selbststudiums, liegen seine Schwerpunkte, wie Taaffe immer wieder ausdrücklich hervorhebt, auf den Schriften der Philosophie, Theologie und Wirtschaft: „I was very interested in Marcuse and Max Horkheimer and the Frankfort School. [...] I studied economics for half a year, I was reading Greek tragedy and Alexandrian philosophy.“⁷⁷⁷

Verbindungen zwischen dem Philosophen Sohn-Rethel und Taaffe lassen sich zahlreiche ziehen. Selbst in anekdotisch-biografischer Weise wäre dies möglich, denn – wie es auch gut 60 Jahre später Taaffe tut – lebt und arbeitet Sohn-Rethel für drei Jahre, von 1924-27, in der Gegend um und in Neapel. Dort trifft Sohn-Rethel auf andere Philosophen seiner Zeit unter ihnen Theodor W. Adorno, Walter Benjamin, Ernst Bloch und Siegfried Kracauer.⁷⁷⁸ Ziel Sohn-Rethels philosophischer Bemühungen ist es, die mögliche Aufhebung der Entzweiung von Kopf- und Handarbeit in der Gesellschaft aufzuzeigen. Der Blick des humanistischen Sohn-Rethels ist dabei hoffnungsvoll und sein fächerübergreifendes Vorgehen, wie Oskar Negt hervorhebt, handwerklich:

„Die Begriffe, Kategorien und erworbenes Wissen, also die intellektuellen Produktionsmittel und Maßverhältnisse zwischen den Dingen [werden, MA] von ihm behutsam gedreht und gewendet [...], bis sie im lebendigen Arbeitsprozeß die präzise Form eines gestalteten Gebrauchswerts annehmen.“⁷⁷⁹

Aufschlussreich mit Blick auf Taaffes Konzeption der Drucktechnik ist hauptsächlich Sohn-Rethels geschichtsmaterialistische Methode, bei der er an die Ursprünge, „dorthin, wo Hoffnungen und Wünsche zerbrechen – und sich erneut

⁷⁷⁷ TAAFFE 1996a, o. Seitenangaben

⁷⁷⁸ Vgl.: FREYTAG, CARL: „Die Sprache der Dinge. Alfred Sohn-Rethels ‚Zwischenexistenz‘ in Positano (1924-1927), in: HEINZ, RUDOLF; HÖRISCH, JOCHEN (Hrsg.): *Geld und Geltung. Zu Alfred Sohn-Rethels soziologischer Erkenntnistheorie*, Würzburg: Verlag Königshausen & Neumann, 2006, S. 79.

⁷⁷⁹ NEGT, OSKAR: „Alfred Sohn-Rethel, Dr. h.c.: Auszüge aus der Laudatio zur Verleihung der Ehrendoktorwürde an Alfred Sohn-Rethel durch die Universität Bremen“, [erstmals veröffentlicht 1988], in: HEINZ, RUDOLF; HÖRISCH, JOCHEN (Hrsg.): *Geld und Geltung. Zu Alfred Sohn-Rethels soziologischer Erkenntnistheorie*, Würzburg: Verlag Königshausen & Neumann, 2006, S. 28

bilden [...] [...] wo gute Absichten in böse Folgen umschlagen, materielle Konstellationen das Denken und Handeln mitbestimmen,⁷⁸⁰ zurückgeht.

Sohn-Rethel beschreibt seine Entdeckung, die von ihm daraus gezogene These und seinen Begründungsansatz:

„Die Verursachung der Warenabstraktion und die Aufdeckung ihres Grundes erweist eine überraschende Übereinstimmung der Formbestimmtheit des ‚Austauschaktes – einzeln genommen –‘ mit den aus der akademischen Erkenntnistheorie bekannten Grundelementen des Intellektes. Überraschend und nach den Maßstäben dieser Erkenntnistheorie in der Tat unglaublich ist diese Übereinstimmung, weil die Form des Austauschaktes der raumzeitlichen Realität des ‚gesellschaftlichen Seins‘ im Marxschen Sinne angehört und die Grundformen des Intellektes die reine Idealität des Denkens in seiner begrifflichen Apriorität ausmachen. Das Gemeinsame beider Formbestimmtheiten ist, daß sie reine Formenabstraktionen sind, aber das Neuartige und spezifisch Geschichtsmaterialistische an der hier vertretenen These ist, daß solche reinen Formabstraktionen nicht ursprünglich Resultate des Denkprozesses, sondern Produkt des Gesellschaftsprozesses sind und dass, obwohl sie sich in ihrer begrifflichen Fassung als das schlechthin Geschichtslose darstellen, sie nach Ursprung und Existenz geschichtliche Elemente sind. Sie gehören auch nur den geschichtlichen Epochen an, in denen Warenaustausch vorherrscht. Und nur in denjenigen Epochen erlangen sie die begriffliche Darstellung, die den Intellekt charakterisiert, in denen Warentausch zur Form des innergesellschaftlichen Zusammenhangs geworden ist, mit anderen Worten: in den Epochen der Warenproduktion von der griechischen Antike bis zum modernen Kapitalismus in seiner klassischen Gestalt. Das Vermittlungsglied nun, das zwischen der gesellschaftlichen Realität und der begrifflichen Idealität derselben Formabstraktionen den Zusammenhang herstellt, ist das Geld, und zwar das Geld in seiner erstmalig 680 v. u. Z. in Ionien geschaffenen Münzform.“⁷⁸¹

Indem Sohn-Rethel den Warentausch als Voraussetzung und nicht etwa als Folge für das Auseinanderbrechen von Arbeit und Gesellschaft betrachtet, ermöglicht ihm dies im Entstehungsgrund eine Einheit innerhalb von Stammeszusammenschlüssen zu imaginieren:

„Ursprünglich, im Anfang der Menschengeschichte müssen Arbeit und Gesellschaft eine unzertrennliche Einheit gebildet haben, da allein die Arbeit in der Produktion seiner Lebensmittel den Menschen vom Tier unterschieden und das menschliche Dasein überhaupt erst zu einem gesellschaftlichen gemacht hat. Daß diese Einheit jetzt zerrissen ist und die Arbeit, als unabhängige Privatarbeit betrieben, ihre ursprüngliche gesellschaftliche Potenz eingebüßt und an die Mächte des Eigentums über den Warentausch verloren hat, diese ungeheuerliche Verwandlung ist die Grundlage aller Entfremdungen, Verkehrungen, Verdinglichungen, die von da an die Menschwelt

⁷⁸⁰ Ebd., S. 31

⁷⁸¹ SOHN-RETHEL 1976, S. 17

beherrschen, darunter auch die Entstehung eines von der Arbeit getrennten Intellektes.“⁷⁸²

Geschichtlich lässt sich Sohn-Rethels These untermauern, denn das Auftreten des „rein mathematischen Denkens“⁷⁸³ fällt mit der Einführung des Geldes, an der unter Anderen auch Pythagoras beteiligt ist, zusammen.⁷⁸⁴ Das Auftreten der philosophischen Denkanstrengung des 6. und 7. Jahrhunderts in Ionien, Süditalien und Griechenland hängt ebenfalls mit dem Warenaustausch zusammen. Diese wird allerdings mehr von der Ausweitung des Handels, die tief greifende, ökonomische und gesellschaftliche Krisen zur Folge hat, befeuert.⁷⁸⁵ „Das Überleben der Menschheit auf dem Boden der Vergesellschaftung durch Warenaustausch [...] verlangt die Formung des Wahrheitsbegriffs als Leitsterns des dort herrschenden falschen Bewußtseins,“⁷⁸⁶ wie es Sohn-Rethel artikuliert. Seiner Ansicht nach falsch insofern, weil erstens die Gesellschaft den Verlust der Kontrolle über ihren Lebensprozess erleidet und zweitens sich eine Spaltung des vom Intellektuellen ausgebeutetem Handwerklichen vollzieht.⁷⁸⁷ Besonders fatal an der Genesis des autonomen Intellekts in Abtrennung zur Handarbeit ist, dass dieser blind für seinen eigenen Ursprung erfolgt:

„Die Ausübung dieser Eigentumsexklusion (mein also nicht dein) im Verfolg ihrer Geschäftsinteressen ist, was das Bewußtsein der Tauschenden in Anspruch nimmt. Wenn dieses Interesse aussetzt, so auch der Tausch. Die Vergesellschaftung kann hier nur unbemerkt erfolgen. Bewußtsein von ihr würde eine mit der Tauschhandlung unvereinbare Reflexion erfordern, die Beobachtung des Vergesellschaftungsvorgangs würde dem Vorgang selbst den Faden abschneiden.“⁷⁸⁸

Die langwierige Entwicklung, ausgehend vom primitiven Tausch über die ersten Plünderungen 1000 v. Chr. hin zum Warentausch – erst auf Grundlage von Herrschafts- und Knechtschaftsverhältnissen, später in eigenmächtiger

⁷⁸² Ebd., S. 19

⁷⁸³ SOHN-RETHEL 1970, S. 75

⁷⁸⁴ Vgl.: Ebd.

⁷⁸⁵ Vgl.: Ebd., S. 97.

⁷⁸⁶ Ebd., S. 104

⁷⁸⁷ Vgl.: 114.

⁷⁸⁸ Ebd., S. 119

Verantwortung des isoliert arbeitenden Handwerkers – erfährt um 1400 in Florenz durch entscheidende innere Umwälzungen eine neue Zuspitzung.⁷⁸⁹

„Die dimensionale Ausdehnung der Bedürfnisse und Produktion zu mehr und mehr gesellschaftlichen Ausmaßen bringt Komplikationen und Probleme in den Verfahrensweisen der Erzeugung mit sich, die sich mit den Mitteln und nach den Maßstäben der persönlichen Einheit von Hand und Kopf nicht mehr bewältigen lassen.“⁷⁹⁰

Für unseren Zusammenhang – die Konzeption der Drucktechnik von Taaffe – ist es wichtig an dieser Stelle zu vergegenwärtigen, dass 1400 auch exakt der Zeitpunkt ist, an dem die Drucktechnik mit ihrem Potenzial zwischen Kunst, Wissenschaft und Handwerk zu vermitteln, in Form des Holzschnitts erstmals auf den Plan tritt. Es folgt kurz darauf um 1440 die Erfindung des Kupferstichs und um 1450 der Buchdruck.⁷⁹¹ Um den neuen, gesellschaftlichen Erfordernissen gerecht zu werden, wird der Handwerker der Regieführung des Kapitalisten, dem die Verantwortung über dem Produktionsvorgang obliegt, untergeordnet.⁷⁹² Die Zeit 1400 bis 1600 kennzeichnet kooperative Bemühungen, um die das Mittelalter auszeichnende Kluft zwischen intellektueller und handwerklicher Arbeit zu überwinden. Herausragende Künstler schließen sich mit herausragenden Mathematikern zusammen.⁷⁹³ Die Anstrengungen schlagen allerdings – folgt man den Gedankengang von Sohn-Rethel – in ihrer Konsequenz in die andere, gerade *nicht* angestrebte Richtung um: Die Kluft vergrößert sich. Die Mittel der Mathematik, mit denen der Künstler auch schon ohne eine Kooperation allein durch die schulische Grundausbildung und seiner eigenen Geschäftstätigkeit vertraut ist, dienen zunehmend zur perspektivischen Systematisierung der Kunst.⁷⁹⁴ Michael Baxandall hebt hervor, dass in der Sekundärschule dieser Zeit

⁷⁸⁹ Vgl.: Ebd., S. 138-149.

⁷⁹⁰ Ebd., S. 149

⁷⁹¹ Vgl.: Kap. III.1.

⁷⁹² Vgl.: SOHN-RETHEL 1970, S. 153.

⁷⁹³ Sohn-Rethel nennt als Beispiele die Kooperationen zwischen Brunelleschi und Toscanelli, zwischen Donatello, Ghiberti, Luca della Robbia und Leon Battista Alberti, wiederum zwischen Alberti, Cusanus und Filarete, zwischen Piero della Francesca und Montefeltre, zwischen S. Giorgio Martini und Luca Pacioli, Dürer und Pirckheimer; Robert Norman und William Gilbert. Als Institution nennt er die Accademi Vinci in Mailand, vgl.: Ebd., S. 159.

⁷⁹⁴ Vgl.: BAXANDALL, MICHAEL: *Die Wirklichkeit der Bilder. Malerei und Erfahrung im Italien der Renaissance*, (1972), [auf Grundlage der überarbeiteten und erweiterten englischen Originalausgabe

„das Schwergewicht des Unterrichts [...] auf Mathematik [lag, MA]. Einige besuchten danach noch die Universität, [...] aber für die meisten Angehörigen der Mittelschicht waren die mathematischen Kenntnisse aus der Sekundärschule der Höhepunkt ihrer geistigen Bildung und Ausbildung. Viele ihrer Fibeln und Handbücher sind erhalten, und an ihnen kann man deutlich erkennen, um welche Art von Mathematik es sich handelte: *kaufmännisches Rechnen, das auf den Warenhandel zugeschnitten war*. Seine beiden Haupttechniken sind *tief in die Malerei des 15. Jahrhunderts einbezogen*. Eine davon ist das *Messen*. Es ist eine wichtige Tatsache für die Kunstgeschichte, daß Waren *erst seit dem 19. Jahrhundert* regelmäßig in Behältnissen mit *Standardmaßen* gehandelt wurden; vorher war jeder Behälter [...] einmalig und es war eine Voraussetzung für den geschäftlichen Erfolg, sein Volumen schnell und genau auszurechnen.“⁷⁹⁵ [Hervorhebungen, MA]

Einige Maler des 15. Jahrhunderts fordern ihre Betrachter geradezu zum Messen in ihren Bildern auf, indem sie gezielt, die Standardformen der Bemessungsübungen aus den Fibeln in ihre Bilder integrieren.⁷⁹⁶ Man könnte die Entwicklung aus den Bestrebungen der Künstler des 15. Jahrhunderts in Analogie zu der Entwicklung aus den Bestrebungen der Pioniere der Moderne in Analogie setzen: Wie die künstlerische Erschließung der Ideen Duchamps und Malewitschs in der Conceptual Art zu eskalieren droht, so münden die herausragenden Bestrebungen der Künstler des 15. Jahrhunderts im ausschweifenden Illusionismus des Barocks.

Die mathematische Wissenschaft – zu ihren Protagonisten zählen aber durchaus auch Künstler, man denke zum Beispiel nur an Leonardo da Vinci oder Albrecht Dürer – entdeckt im Gegenzug kontinuierlich immer mehr die „Naturforschung und Naturbemeisterung“⁷⁹⁷ als ihr Metier:

„Das Erstaunliche war möglich geworden, Naturvorgänge aus völlig anderen Quellen als den praktischen Erfahrungsmitteln der Handarbeit zu bestimmen, und zwar nach Begriffen universell vergesellschafteten, den individuellen Dimensionen manueller Einzelarbeit ganz oder gar überhobenen Denkens.“⁷⁹⁸

Dass für Taaffe analog zu Sohn-Rethel natürlich auch dieser gesellschaftlich höchst bedeutsame Entwicklungsschritt in den Fokus rückt und für seine künstlerische Reflexion nutzt, davon zeugt am eindringlichsten sein Bild *Onement* von 1987 [Abb. 33], welches ein Schmiedeeisen des Palazzo Bevilacqua in Bologna in Gold

Painting and Experience in 15th Century Italy, Oxford: Oxford University Press, 1988], Berlin: Klaus Wagenbach, 1999, S. 108.

⁷⁹⁵ Ebd., S. 107

⁷⁹⁶ Vgl.: Ebd., S. 108.

⁷⁹⁷ SOHN-RETHEL 1970, S. 166

⁷⁹⁸ Ebd., S. 162

aus den Jahren 1474-1482 [Abb. 35] als Siebdruckcollage – also einer Technik vom Beginn des 20. Jahrhunderts, die in Verbindung mit fototechnischen Verfahren genutzt werden kann – über eine blaue Komposition von Newman [Abb. 34] legt. Sind hier doch die von Taaffe verwendeten Farben die teuersten und insbesondere beim Ultramarin die am schwierigsten – bedingt durch den Import des dafür benötigten Lapislazulis aus dem Orient – zu beschaffenden Farben dieser Periode, aus der auch das schmiedeeiserne Tor stammt. Da im 15. Jahrhundert in der Malerei oft Auftragsarbeiten üblich sind und diese, wie Baxandall fundiert darlegt, somit „Ausdruck einer gesellschaftlichen Beziehung“⁷⁹⁹ sind, wird die Verwendung des Ultramarins vorab genauestens vertraglich geregelt. Die Bemessungsgrundlage der teilweise in einer Arbeit enthaltenen, verschiedenen Farbqualitäten ist der Preis pro Gewicht oder – präziser ausgedrückt – Florin pro Unze.⁸⁰⁰ Darüber hinaus zeichnet sich im Studium der Verträge eine für unseren Kontext interessante Verlagerung ab: Das Interesse an Farbpigmenten ebbt mehr und mehr zugunsten der technisch-künstlerischen Ausführung ab.⁸⁰¹ Wie man sich bereits denken kann, sind damit die technischen Fähigkeiten des Künstlers, die es ihm erlauben die mathematischen Fertigkeiten der Kaufmänner auf das Bild zu übertragen, gemeint.⁸⁰²

Der nächste bedeutsame Entwicklungsschritt stellt für Sohn-Rethel nun die Industrialisierung dar. Das vom Chemiker und Ingenieur Frederick Walton 1860 entwickelte und industriell gefertigte Material Linoleum gehört zu den Anfängen der modernen Großchemie, bei der, wie Sohn-Rethel es ausdrückt, „die Produktionstechnik wirklich wissenschaftlich geworden“⁸⁰³ ist.⁸⁰⁴ Der Linolschnitt hingegen ist – wie wir gelernt haben – seit Ende des 19. Jahrhunderts ein rein manuelles Randphänomen. Die Drucktechnik steht ursprünglich in einem ambivalenten Verhältnis zum industriellen Herstellungsprozess ihres Materials: Der Linolschnitt geht aus den reformpädagogischen Bemühungen Ende des 19. Jahrhunderts, um den tief greifenden, ökonomischen und gesellschaftlichen

⁷⁹⁹ BAXANDALL 1972, S. 7

⁸⁰⁰ Darüber hinaus sind die sprachlichen Differenzierungsmöglichkeiten zur Kategorisierung des blauen Farbtons im Vergleich zu heute noch weitaus variantenreicher gewesen, vgl.: Ebd., S. 19-21.

⁸⁰¹ Zu den geschäftlichen Vereinbarungen, vgl.: Ebd., S. 7-36.

⁸⁰² Vgl.: Ebd., S. 123-124.

⁸⁰³ SOHN-RETHEL 1970, S. 171

⁸⁰⁴ Vgl.: Kap. III.2.1.

Krisen, die aus der Industrialisierung resultieren, entgegenzuwirken, hervor.⁸⁰⁵ Es ist in Erinnerung zu rufen, dass auch die von Taaffe in *Green/White/Stoppages* aufgegriffenen 3 *Stoppages étalon* von Duchamp aus den Jahren 1913 und 1914 nicht nur im Kontext der revolutionären Erkenntnisse in der Wissenschaft und im Kontext der Erfindung der Fotografie zu betrachten, sondern auch als Reaktion auf die Industrialisierung zu werten sind. Hierfür führte ich gleich drei Anhaltspunkte an: Erstens setzen sich erst im Zuge der Industrialisierung die standardisierten Maßeinheiten zunehmend durch.⁸⁰⁶ Zweitens sind von Duchamp dem Werk schwarze Lederetiketten mit Goldprägedruck, die ursprünglich der kommerziellen Anpreisung industriell gefertigter Konsumgüter dienten, hinzugefügt. Und drittens möchte Duchamp das Werk, wie er ausdrücklich betont, auch im Kontext der Schrift „Der Einzige und sein Eigentum“⁸⁰⁷ von Max Stirner verstanden wissen. Und genau diese drei individualisierten und bei Taaffe multiplizierten und objektivierten ‚Standardmaße‘ von Duchamp verweisen dem Bild *Green White No. 381* von Kelly aus dem Jahr 1967 in *Green/White/Stoppages* dessen Grenzen.⁸⁰⁸

Mit Auftreten der Industrialisierung hat sich die Problematik der kapitalistischen Produktionsweise im Dienst der kapitalistischen Marktwirtschaft ins geradezu Unermessliche verschärft. Kennzeichen dieser Verschärfung mit ihren desaströsen Folgen ist die Ausbeutung der Arbeitskräfte, dessen Arbeit nur auf die physisch-isolierte Tätigkeit reduziert ist und die gleichzeitig dem Management, der Bürokratisierung und der Maschine unterworfen sind.⁸⁰⁹

Zu zeigen, dass diese schreckenerregende Entwicklung nicht der völligen und unaufhaltsamen Katastrophe entgegen zu streben hat, ist das große Anliegen Sohn-Rethels. Gerade mit der Geburt der modernen Großchemie und Elektrotechnik – so seine Argumentation – eröffnet sich eine neue Perspektive auf eine mögliche Vereinigung der handwerklichen mit der intellektuellen Tätigkeit, weil „der Vergesellschaftungsgrad der Arbeit eine Stufe zu erreichen [beginnt, MA], die sich der Vergesellschaftungsstufe des wissenschaftlichen Denkens annähert.“⁸¹⁰ Nach

⁸⁰⁵ Vgl.: Kap.III.2.3.

⁸⁰⁶ Zur Normung der Maße vgl.: OMM 1958, S. 54-56.

⁸⁰⁷ STIRNER 1844

⁸⁰⁸ Vgl.: Kap. II.3.

⁸⁰⁹ Vgl.: SOHN-RETHEL 1970, S. 216.

⁸¹⁰ Ebd., S. 171

seiner Ansicht besitzt „die Scheidung von geistiger und physischer Arbeit [...] keine wesensmäßige Notwendigkeit mehr. [...] [Sie überdauert, MA] ihre geschichtliche Notwendigkeit.“⁸¹¹ Sohn-Rethels praktischer Lösungsansatz ist für unseren Kontext zur Konzeption der Drucktechnik von Taaffe besonders sinnstiftend:

„In einer gehörigen Kritik [...] wären die Verlötungsstellen aufzuweisen, an denen der Maschinerie die operative Herrschaft über den Arbeitsprozeß adjudiziert wird, denn das sind die Stellen, an denen die Usurpatorenbürokratie ihre Gewalt über die Produzenten ausübt. Tatsächlich ist diese Verlötung oder Verschmelzung der beiden Funktionsarten oft so fein geworden, z. B. wo sie nicht mehr mechanisch, sondern elektronisch funktioniert, daß [...] die Grenzscheide zwischen Produktivkräften und Produktionsverhältnissen im modernen Produktionsprozeß nicht mehr festzuhalten vermögen. Dadurch erscheint dann die Herrschaft der Usurpatorenbürokratie über die Gesellschaft [...] als unabwendbares Faktum.“⁸¹²

Taaffes Verwendung der Drucktechnik zeichnet unter anderem aus, solche möglichen ‚Verlötungsstellen‘ bloßzulegen. Es mag daher nicht verwundern, dass Taaffe im Anschluss an den Linolschnitt den Siebdruck, der den maschinellen Vorgang der Siebherstellung mit dem handwerklichen Durchdruckverfahren verbindet, als die nächste von ihm praktizierte Drucktechnik aufgreift. Diese Bilder charakterisiert eine technisch-virtuose Ausführung der dort zu sehenden, gestischen und teils hauchdünnen Farbschichten. „I am trying to move beyond the typical graphic sense of the silk screen medium, counter to the usual procedural ways of working. I’m fighting the means of production itself. [...] I’m trying to turn it into something else,“⁸¹³ wie Taaffe sein künstlerisches Anliegen zum Ausdruck bringt.

Taaffe geht in seinen Bildern an die verschiedensten Ursprünge unseres geschichtlichen Seins zurück, und zwar an jene, die auch heute noch von konstitutiver Bedeutung für uns sind. Er deckt dabei auf, was bislang den meisten im Verborgenen geblieben ist und bewertet dies für unsere Gegenwart neu. Hinzukommend gelingt Taaffe mit dem Bild *Green/White/Stoppages*, eine ungeheurer präzise wie beispiellos umfassende Kritik zur Entwicklung der Moderne bildnerisch umzusetzen.⁸¹⁴ Es ist mit Blick auf den Linolschnitt in der Künstlergrafik zu vergegenwärtigen, dass das Konzeptionspotenzial des Linolschnitts noch nie von

⁸¹¹ Ebd., S. 214

⁸¹² Sohn-Rethel 1970, S. 222

⁸¹³ TAAFFE 1997, S. 6

⁸¹⁴ Vgl.: Kap. VI.

einem Künstler vor Taaffe in einem solchen Maß – ja, tatsächlich alle ausschöpfbaren Ebenen einbeziehend – umgesetzt worden ist. Das industriell hergestellte Material Linoleum aus nachwachsenden Rohstoffen fügt sich passgenau in sein künstlerisches Anliegen bei den frühen Werken ein. Die Verbindung des Linolschnitts mit reformpädagogischen Maßnahmen im Zuge der Industrialisierung sowie seine starke Assoziation mit der Kunstpädagogik sind berücksichtigt. Der kunstpädagogische Zusammenhang betont sein Schülerverhältnis zu den von ihm aufgegriffenen Werken und verleiht der Appropriation Art der 1980er Jahre eine völlig neuartige Note. Dieser respektvolle Umgang wird durch seine professionelle, technisch-brillante Ausführung bestätigt. Und sogar die sozialpolitische Tradition des Linolschnitts in der Künstlergrafik wird fortgesetzt.⁸¹⁵

Das Potenzial der komplexen, philosophischen Kategorie des Ornamentalen wird ebenso genutzt. Dazu gehört – um nur einige, wichtige Beispiele zu nennen – Ethisches mit Ästhetischem zu vereinigen, als synthetisierende Strukturmöglichkeit von Widersprüchen fungieren, Ursprünglichkeit zu signalisieren und Denken neu zu orientieren.⁸¹⁶

Um der Entzweiung in der Kultur mit systematischen Mitteln entgegenzutreten, übersetzt Taaffe überzeugend die Dialektik Hegels ins Bild. Wie Hegel grenzt er sich vom deduktiven Vorgehen seiner Vorgänger ab, indem er die einzelnen Bildungsstufen – inbegriffen selbst die der Conceptual Art – berücksichtigt, um zum freiheitlichen Denken zu gelangen und so dem Tafelbild neue Zukunftsperspektiven zu eröffnen.⁸¹⁷ Es ist Künstlern wie Taaffe zu verdanken, dass „we've gotten to the point now where it's been proven that painting cannot be killed, you can't kill painting. It won't die, and we have to accept that fact.“⁸¹⁸

Somit gehört Philip Taaffe seit den 1980er Jahren mit *Green/White/Stoppages* zu den großen ‚Messkünstlern‘ unserer Zeit, und zwar im ursprünglichen, Geist und Handwerk vereinigendem, gesellschaftlich-bedeutsamen Sinne.

⁸¹⁵ Vgl.: Kap. III.

⁸¹⁶ Vgl.: Kap. IV.

⁸¹⁷ Vgl.: Kap. V und Kap. VII.

⁸¹⁸ TAAFFE, PHILIP, in: LEVINE, SHERRIE; HALLEY, PETER; KOONS, JEFF; STEINBACH, HEIM; BICKERTON, ASHLEY; TAAFFE, PHILIP: „From Criticism to Complicity, Flash Art Panel“, in: *Flash Art*, Nr. 129, 1986, S. 49

Literatur- und Quellenverzeichnis

A. Literatur zu Philip Taaffe

ABRAHAM, MAIKE: *Philip Taaffe und das Ornament*, Magisterarbeit vorlegt 2003 bei Prof. Dr. Rainer Crone am Institut für Kunstgeschichte der Ludwig-Maximilians-Universität München

ADAMS, BROOKS: „The Tabernacle of Philip Taaffe“, in: *The Print Collector's Newsletter*, Bd. XXIV, Nr. 6, Jan.-Feb., 1994, S. 205-210

BESSON, CHRISTIAN (Hrsg.): *Tableaux Abstrait*, Ausstellungskatalog: Villa Arson, Nizza, 1986

Boston 1992 - *Endgame. Reference and Simulation in Recent Painting and Sculpture*, Ausstellungskatalog, The Institute of Contemporary Art in Boston, Cambridge, Massachusetts; London, England: Mit Press, 1986

BROEKER, HOLGER: „Die Zeit der Formen“, in: *Philip Taaffe. Das Leben der Formen. Werke 1980 – 2008*, Ausstellungskatalog, Kunstmuseum Wolfsburg, Ostfildern: Hatje Cantz Verlag, 2008, S. 193-199

BRAUNER 1993 - BRAUNER, HAIDRUN: „*Natürlich ist das Dekoration*“. *Perspektiven eines Begriffes in der Kunst des 20. Jahrhunderts, ausgehend von Henri Matisse*, Diss., Universität Saarbrücken, Europäische Hochschulschriften, Reihe 28 (Kunstgeschichte), Bd. 176, Frankfurt am Main: Verlag Peter Lang, 1993

BRÜDERLIN 1993 - BRÜDERLIN, MARKUS: „Ornamentalisierung der Moderne. Zur Geschichtlichkeit der abstrakten Malerei“, in: *Kunstforum International*, Bd. 123, 1993, S. 101-112

BRÜDERLIN 1995 - BRÜDERLIN, MARKUS: *Die Einheit in der Differenz. Die Bedeutung des Ornament für die abstrakte Kunst des 20. Jahrhunderts. Von Philipp Otto Runge bis Frank Stella*, Diss., Universität Wuppertal, 1995 [Mikrofiche-Ausgabe]

BRÜDERLIN 2001 - BRÜDERLIN, MARKUS (Hrsg.): *Ornament und Abstraktion. Kunst der Kulturen, Moderne und Gegenwart im Dialog*, Ausstellungskatalog, Fondation Beyeler, Basel, Köln: DuMont, 2001

BRÜDERLIN 2008 - BRÜDERLIN, MARKUS: „Philip Taaffe und die Abstraktion als Fortsetzung der Ornamentgeschichte“, in: *Philip Taaffe. Das Leben der Formen. Werke 1980 – 2008*, Ausstellungskatalog, Kunstmuseum Wolfsburg, Ostfildern: Hatje Cantz Verlag, 2008, S. 185-199

CAMERON, DAN: *NY Art Now. The Saatchi Collection*, Ausstellungskatalog, London: The Saatchi Collection, 1987

CRONE, RAINER: „‘Ein Gedicht der reinen Wirklichkeit‘. „Simile‘ als Einheit von begrifflicher Vorstellung und Werk, in: CRONE, RAINER (Hrsg.): *Similia/Dissimilia. Abstraktionen in Malerei, Skulptur und Photographie heute*, Ausstellungskatalog, Düsseldorf, New York: Städtische Kunsthalle, Columbia University, 1987, S. 17-32

CRONE 1993 - CRONE, RAINER: „Philip Taaffe: Das Dekorative als Figur der Abstraktion“, in: GOETZ, INGVILD (Hrsg.): *New York Painters*, Ausstellungskatalog, Sammlung Goetz, München: Kunstverlag Ingvild Goetz, 1993, S. 53-54

CROW, THOMAS: „The Return of Hank Herron“, in: *Endgame. Reference and Simulation in Recent Painting and Sculpture*, Ausstellungskatalog, The Institute of Contemporary Art in Boston, Cambridge, Massachusetts; London, England: Mit Press, 1986, S. 11-27

DENSON, G. ROGER: „Philip of Naples and the Evocative Geometry of History“, in: *Parkett*, Nr. 26, Zürich, 1990, S.108-111

DIACONO, MARIO: „At Onement with History“, in: *Philip Taaffe*, Ausstellungskatalog, Boston, Massachusetts: Mario Diacono Gallery, 1987, S. 5-10

DICKHOFF, WILFRIED: „We Are Not Afraid. Ein unmöglicher Vergleich“, in: *Parkett*, Nr. 26, Zürich, 1990, S. 64-68

DICKHOFF 1992 - DICKHOFF, WILFRIED: „Einleitung“, in: *Philip Taaffe*, Ausstellungskatalog, Köln: Galerie Max Hetzler, 1992, S. 5-8

East Village USA, Ausstellungskatalog, New York: New Museum of Contemporary Art, 2004

GOOCH, BRAD: „Philip Taaffe“, in: *Artforum*, May, 2001, S. 21

HEYMER 2008 - HEYMER, KAY: „Zur Entwicklung des bildnerischen Werkes von Philip Taaffe“, in: *Philip Taaffe. Das Leben der Formen. Werke 1980 – 2008*, Ausstellungskatalog, Kunstmuseum Wolfsburg, Ostfildern: Hatje Cantz Verlag, 2008, S. 11-25

HOUSTON, JOE: *Optic Nerve. Perceptual Art of the 1960s*, Ausstellungskatalog, Columbus Museum of Art, Ohio; London, New York: Merrell Publishers Limited, 2007

JUNCOSA 2000 - JUNCOSA, ENRIQUE: “Painting as Paradise”, in: *Philip Taaffe*, Ausstellungskatalog, Valencia: IVAM Institut Valencià d’Art Modern, 2000

KATZ, VINCENT: „Philip Taaffe’s Golden Days“, in: *Philip Taaffe. Recent Paintings & Drawings*, Ausstellungskatalog, Zürich: Thomas Ammann Fine Art AG, 2003, o. Seitenangaben

KULTERMANN, UDO: "Amerikanische Malerei heute. Der Neubeginn der achtziger Jahre", in: *Pantheon*, 1991, S. 167-175

LEVINE, SHERRIE; HALLEY, PETER; KOONS, JEFF; STEINBACH, HEIM; BICKERTON, ASHLEY; TAAFFE, PHILIP: „From Criticism to Complicity, Flash Art Panel”, in: *Flash Art*, Nr. 129, 1986, S. 46-49

MOOS 2000 - MOOS, DAVID: „Philip Taaffe. The Bees Know He Will Be Great”, in: *Artext*, Nov.-Jan., Nr. 71, 2000, S. 54-59

MOOS 2007 - MOOS, DAVID: „Philip Taaffe: Collage Structure”, in: *Philip Taaffe*, Ausstellungskatalog, New York: Gagosian Gallery, 2007, S. 17-20

Philip Taaffe, Ausstellungskatalog, Hamburg: Galerie Ascan Crone, 1986

Philip Taaffe, Ausstellungskatalog, Boston, Massachusetts: Mario Diacono Gallery, 1987

Philip Taaffe, Ausstellungskatalog, New York: Mary Boone Gallery, 1989

Philip Taaffe, Ausstellungskatalog, Valencia: IVAM Institut Valencià d'Art Modern, 2000

Philip Taaffe. Illuminations, Ausstellungskatalog, Trento: Studio d'Arte Raffaelli, 2002

Philip Taaffe. Recent Painting and Drawings, Ausstellungskatalog, Zürich: Thomas Ammann Fine Art AG, 2003

Philip Taaffe. Carte annuvolate, 24 luglio – 30 settembre 2004, Galleria die via Eugippo, San Marino, Mailand: Skira, 2004

Philip Taaffe, Ausstellungskatalog, New York: Gagosian Gallery, 2007

SALTZ, JERRY: “Re-animator. Philip Taaffe’s Necromancer, 1991”, in: *Arts Magazine*, February, 1992, S. 17-18

SMITH, ROBERTA: „Philip Taaffe at Pat Hearn”, in: *Art in America*, Juni, 1986, S. 125-126

Strange Abstraction, Ausstellungskatalog, Tokyo: Touko Museum of Contemporary Art, 1991

SUSSMAN, ELISABETH: „The Last Picture Show”, in: *Endgame. Reference and Simulation in Recent Painting and Sculpture*, Ausstellungskatalog, The Institute of Contemporary Art in Boston, Cambridge, Massachusetts; London, England: Mit Press, 1986, S. 51-69

TAAFFE 1985 - TAAFFE, PHILIP: [Interview geführt von Michael Kohn], in: *Flash Art*, No. 124, October/November, 1985, S. 72-73

TAAFFE, PHILIP: „Sublimity, Now and Forever, Amen”, in: *Arts Magazine*, Bd. 6, Nr. 7, März, 1986, S. 18-19

TAAFFE 1987 - TAAFFE, PHILIP: [Statement des Künstlers innerhalb der Reihe: „Talking Abstract, II”], in: *Art in America*, Dezember, 1987, S. 123 und S. 171

TAAFFE 1988 - TAAFFE, PHILIP: [Interview geführt von David Joselit], in: *American Art in the 80's: The Binational*, Ausstellungskatalog, The Institute of Contemporary Art, Museum of Fine Arts, Boston, Massachusetts und Städtische Kunsthalle, Düsseldorf, Köln: DuMont, 1988

TAAFFE, PHILIP, in: *Philip Taaffe*, Lucio Amelio, Informatore d'arte, No. 12 dicembre, Napoli, 1988, o. Seitenangaben

TAAFFE 1990 - TAAFFE, PHILIP: [Brief an Wilfried Dickhoff], (Neapel), (1990), in: DICKHOFF, WILFRIED: „Indroduction”, in: *Philip Taaffe*, Ausstellungskatalog Köln: Galerie Max Hetzler, 1992, S. 187

TAAFFE 1991 - TAAFFE, PHILIP: [Interview geführt von Shirley Kaneda], in: *Bomb*, No. 35, Spring, 1991, S. 36-41. Erneut publiziert in: SUSSLER, BETSY; SHERMAN, SUZAN; SHAVERS, RONALDE [Hrsg.]: *Speak art!: The Best of Bomb Magazine's Interviews with Artists*, New York: G+B Arts International, 1997, S. 138-145

TAAFFE, PHILIP: [Interview geführt von Lynne Cooke], in: *Carnegie International 1991*, Ausstellungskatalog, Pittsburgh: Carnegie Museum of Art, 1991

TAAFFE 1994 - TAAFFE, PHILIP: „Philip Taaffe in conversation with Oleg Grabar”, in: *Philip Taaffe: Recent Paintings*, Ausstellungskatalog, New York: Gagosian Gallery, 1994, S. 5-11

TAAFFE 1996a - TAAFFE, PHILIP: [Philip Taaffe im Gespräch mit Martin Prinzhorn], (1996), Quelle: <http://www.mip.at/en/dokumente/1163-content.html>, Zugriff am: 8.1.2010

TAAFFE 1996b - TAAFFE, PHILIP: *Interview 1996*, (1996), Quelle: http://www.philiptaaffe.info/Interviews_Statements/newInterview.php, Zugriff am: 9.2.2011

TAAFFE 1997 - TAAFFE, PHILIP: „A Conversation with Stan Brakhage”, in: *Philip Taaffe. Composite Nature*, Ausstellungskatalog, Peter Blum Gallery, New York: Peter Blum Edition, 1997, S. 5-146

TAAFFE, PHILIP: *Philip Taaffe on Mark Rothko*, Podiumsdiskussion, Whitney Museum of American Art, 1998, Quelle: http://www.philiptaaffe.info/Interviews_Statements/TaaffeOnRothko.php, Zugriff am: 17.2.2011

TAAFFE, PHILIP: „Conversation. Robert Creeley and Philip Taaffe“, (1999), in: *Philip Taaffe*, Ausstellungskatalog, Valencia: IVAM Institut Valencià d'Art Modern, 2000, S. 156-191

TAAFFE 2002 - TAAFFE, PHILIP: [Interview zusammen mit Fred Tomaselli geführt von Raymond Foye und Rani Singh], in: *The Heavenly Tree Grows Downward. Selected Work by Harry Smith, Philip Taaffe, Fred Tomaselli*, Ausstellungskatalog, New York: James Cohan Gallery, New York, 2002, S. 51-67

TAAFFE 2003 - TAAFFE, PHILIP: „‘80s Then. Philip Taaffe talks to Bob Nickas“, in: *Artforum*, April, 2003, S. 180-181 und S. 244

TAAFFE 2007 - TAAFFE, PHILIP : [Interview geführt von Brooks Adams (2007)], in: *Philip Taaffe. The Life of Forms. Works 1989-2008*, Ausstellungskatalog, Kunstmuseum Wolfsburg, Ostfildern: Hatje Cantz Verlag, 2008, S. 205-228

TAAFFE, PHILIP: [„A Conversation with Diego Cortez“], New York, 2009, Quelle: http://www.philiptaaffe.info/Interviews_Statements/Cortez-Taaffe.php, Zugriff am: 25.2.2011

Trento 2002 - *Philip Taaffe*, Ausstellungskatalog, Galleria Civica d'Arte Contemporanea, Trento, Milano: Mazzotta, 2001

WHITE, EDMUND: „A propos. Philip Taaffe“, in: *Parkett* 26, Zürich, 1990, S. 91-93

WILSON 2004 - WILSON, PETER LAMBORN: “Cloud Papers for Philip Taaffe”, in: *Philip Taaffe. Carte annuvolate*, Ausstellungskatalog, Galleria di via Eugippo, San Marino, Mailand: Skira, 2004, S. 81-98.

Wolfsburg 2008 - *Philip Taaffe. Das Leben der Formen. Werke 1980 – 2008*, Ausstellungskatalog, Kunstmuseum Wolfsburg, Ostfildern: Hatje Cantz Verlag, 2008

B. Literatur zur Kunstgeschichte, Kunsttheorie, Philosophie, Naturwissenschaften und Semiotik

1967 Annual Exhibition of Contemporary Painting, Ausstellungskatalog, New York: Whitney Museum of American Art, 1967

25 years of Janis – Part II, Ausstellungskatalog, New York: Sidney Janis Gallery, 1974

ADORNO, THEODOR W.: *Ästhetische Theorie*, (1969), Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1973

ALBERRO/BOIS/BUCHLOH/BUSKIRK/KRAUSS/DUVE 1990 - ALBERRO, ALEXANDER; BOIS, YVE-ALAIN; BUCHLOH, BENJAMIN; BUSKIRK, MARTHA; KRAUSS, ROSALIND; DE DUVE, THIERRY: „Conceptual Art and the Reception of Duchamp”, [Round Table], in: BUSKIRK, MARTHA; NIXON, MIGNON (Hrsg.): *The Duchamp Effect. Essays, Interviews, Round Table*, October Book, Cambridge, Massachusetts: The Mit Press, 1999, S. 205-224

ALBERRO, ALEXANDER; STIMSON, BLAKE (Hrsg.): *Conceptual Art: A Critical Anthology*, [Taschenbuchausgabe], Cambridge, Massachusetts; London, England: Mit Press, 2000

ALBERRO, ALEXANDER: „Reconsidering Conceptual Art, 1966-1977”, in: ALBERRO, ALEXANDER; STIMSON, BLAKE (Hrsg.): *Conceptual Art: A Critical Anthology*, [Taschenbuchausgabe], Cambridge, Massachusetts; London, England: Mit Press, 2000, S. XVI-XXXVII

Aleksandr Rodchenko, Ausstellungskatalog, New York: The Museum of Modern Art, 1998

ALLOWAY, LAWRENCE: „Systemic Painting”, (1966), in: BATTCOCK, GREGORY (Hrsg.): *Minimal Art. A Critical Anthology*, (1968), Berkeley: University of California Press, 1995, S. 37-60

ALTHAUS 2008 - ALTHAUS KARIN: *Druckgrafik. Handbuch der künstlerischen Drucktechniken*, Zürich: Scheidegger & Spiess, 2008

Amsterdam 1982 - '60 '80: *attitudes/concepts/images* 1982 - '60 '80: *attitudes/concepts/images. Een keuze uit twintig jaar beeldende kunst. A selection from twenty years of visual arts*, Ausstellungskatalog, Amsterdam: Stedelijk Museum, 1982

ANDERSEN, TROELS (Hrsg.): *Essays on Art 1915-1928*, Bd. 1-2, Kopenhagen: Borgen, 1968

AREFORD 1998 - AREFORD, DAVID S.: „The Passion Measured: A Late-Medieval Diagram of the Body of Christ”, in: MacDonaled, A. A.; Ridderbos, H. N. B.; Schlusemann, R. M. (Hrsg.): *The Broken Body: Passion Devotion in Late-Medieval Culture*, Groningen: Egbert Forsten, 1998, S. 211-238

ARMSTRONG 1984 - ARMSTRONG, ELIZABETH: “Introduction”, in: *Images and Impressions. Painters who Print*, Ausstellungskatalog, Minneapolis: Walker Art Center, 1984, S. 6-8

ARMSTRONG, ELIZABETH: „Interviews with Ed Ruscha and Bruce Conner”, (1994), in: BUSKIRK, MARTHA; NIXON, MIGNON (Hrsg.): *The Duchamp Effect. Essays, Interviews, Round Table*, October Book, Cambridge, Massachusetts: The Mit Press, 1999, S. 55-59

BACHMAYER, HANS MATTHÄUS; KAMPER, DIETMAR; RÖTZER, FLORIAN: *Nach der Destruktion des ästhetischen Scheins. Van Gogh, Malewitsch, Duchamp*, München: Boer, 1992

BADER 2007 - BADER, GRAHAM: „Die absolute Besonderheit von Kasimir Malewitschs *Schwarzem Quadrat*“, in: GÄSSNER, HUBERTUS (Hrsg.): *Das Schwarze Quadrat. Hommage an Malewitsch*, Ausstellungskatalog: Hamburger Kunsthalle, Ostfildern: Hatje Cantz, 2007, S. 201-206

BARTHES, ROLAND: „Die Fotografie als Botschaft“, (1961), in: BARTHES ROLAND: *Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn*, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1990, S. 11-27

BARTHES 1964 - BARTHES, ROLAND: „Rhetorik des Bildes“, (1964), in: BARTHES ROLAND: *Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn*, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1990, S. 28-46

BARTHES 1967 - BARTHES, ROLAND: „Der Tod des Autors“, (1967), [erstmals publiziert in der englischen Übersetzung unter dem Titel „The Death of the Author“ im *Aspen Magazine* 5/6, 1967], in: JANNIDIS, FOTIS; LAUER, GERHARD; MARTINEZ, MATIAS; WINKO, SIMONE (Hrsg.): *Texte zur Theorie der Autorschaft*, Stuttgart: Reclam, 2000, S. 185-193

BATTCOCK 1968 - BATTCOCK, GREGORY (Hrsg.): *Minimal Art. A Critical Anthology*, (1968), Berkeley: University of California Press, 1995

BATTCOCK, GREGORY: *Idea Art: A Critical Anthology*, New York: Dutton, 1974

BAXANDALL 1972 - BAXANDALL, MICHAEL: *Die Wirklichkeit der Bilder. Malerei und Erfahrung im Italien der Renaissance*, (1972), [auf Grundlage der überarbeiteten und erweiterten englischen Originalausgabe *Painting and Experience in 15th Century Italy*, Oxford: Oxford University Press, 1988], Berlin: Klaus Wagenbach, 1999

BAXANDALL 1985 - BAXANDALL, MICHAEL: *Ursachen der Bilder. Über das historische Erklären von Kunst*, (1985), Berlin: Dietrich Reimer Verlag, 1990

BEHNKE 1994 - BEHNKE, KERSTIN: „Arabeske (und) Bedeutung bei Kant, Goethe, Hegel und Friedrich Schlegel“, in: KOTZINGER, SUSI; RIPPL, GABRIELE (Hrsg.): *Zeichen zwischen Klartext und Arabeske*, (Konferenz des Konstanzer Graduiertenkollegs „Theorie der Literatur“), Internationale Forschungen zur allgemeinen und vergleichenden Literaturwissenschaft, Amsterdam – Atlanta, GA: Radopi, 1994, S. 229-240

BELTING 1992 - BELTING, HANS: „‘Das Kleid der Braut’. Marcel Duchamps ‘Großes Glas’ als Travestie des Meisterwerks“, in: BACHMAYER, HANS MATTHÄUS; KAMPER, DIETMAR; RÖTZER, FLORIAN: *Nach der Destruktion des ästhetischen Scheins. Van Gogh, Malewitsch, Duchamp*, München: Boer, 1992, S. 70-90

BENJAMIN, WALTER: „Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit“, (1936/1939), in: BENJAMIN, WALTER: *Medienästhetische Schriften*, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 2002, S. 351-383

BERNSTEIN 1974 - BERNSTEIN, CHERYL: „The Fake As More“, in: BATTCOCK, GREGORY: *Idea Art: A Critical Anthology*, New York: Dutton, 1974, S. 41-45

BERNSTEIN 1975 - BERNSTEIN, ROBERTA: *Jasper Johns' Paintings and Sculptures 1954-1974. The Changing Focus of the Eye*, (1975), Ann Arbor, Michigan: UMI Research Press, 1985

BERNSTEIN 1997 - BERNSTEIN, ROBERTA: „Ellsworth Kellys mehrteiligen Leinwandbilder“, in: *Ellsworth Kelly*, Ausstellungskatalog, München: Haus der Kunst, 1997, S. 40-55

BLOCH, ERNST: *Erbschaft dieser Zeiten*, (1932), Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1985

BLUMENBERG, HANS: „Nachahmung der Natur. Zur Vorgeschichte der Idee des schöpferischen Menschen“, (1957), in: BLUMENBERG, HANS: *Ästhetische und metaphorologische Schriften*, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 2001, S. 9-46

BOCHNER, MEL: „Mel Bochner on Malevich: An Interview with John Coplans“, (1974), in: BOCHNER, MEL: *Solar System & Restrooms: Writings and Interviews*, Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 2008, S. 112-117

BOCHNER 2008 - BOCHNER, MEL: *Solar System & Restrooms: Writings and Interviews*, Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 2008

BODE, ARNOLD (Hrsg.): *documenta IV*, Ausstellungskatalog, Bd. 1, Kassel, 1968

BOEHM 2002 - BOEHM, GOTTFRIED: „Zwischen-Räume. Malerei, Relief und Skulptur im Werk von Ellsworth Kelly“, in: *Ellsworth Kelly. Zwischen-Räume. Werke von 1956-2002*, 15.9.2002-19.1.2003, Ausstellungskatalog, Fondation Beyeler, Basel, Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz, 2002, S. 16-45

BOIS 1992 - BOIS, YVE-ALAIN: „Kelly in Frankreich oder Die Anti-Komposition in ihren verschiedenen Stadien“, in: *Ellsworth Kelly. Die Jahre in Frankreich 1948-1954*, Ausstellungskatalog, Westfälisches Landesmuseum, Münster, München: Prestel-Verlag, 1992, S. 11-36

BOIS 1995 - BOIS, YVE-ALAIN: „The Measurement Pieces: From Index to Implex“, in: FIELD, RICHARD S. (Hrsg.): *Mel Bochner: Thought made visible 1966-1973*, Ausstellungskatalog, New Haven: Yale University Art Gallery, 1995, S. 167-177

BONK, ECKE: *Marcel Duchamp. The Box in a Valise*, New York: Rizzoli, 1989

BORRÀS, MARIA LLUÏSA: *Picabia*, München: Prestel-Verlag, 1985

Bridget Riley. Paintings from the 1960s and 70s, Ausstellungskatalog: Serpentine Gallery, London, 1999

BRUGGEN, COOSJE VAN: *John Baldessari*, Ausstellungskatalog, Los Angeles: The Museum of Contemporary Art, New York: Rizzoli, 1990

BUCHLOH, BENJAMIN H. D.: „Three Conversations in 1985: Claes Oldenburg, Andy Warhol, Robert Morris”, (1985), in: BUSKIRK, MARTHA; NIXON, MIGNON (Hrsg.): *The Duchamp Effect. Essays, Interviews, Round Table*, October Book, Cambridge, Massachusetts: The Mit Press, 1999, S. 33-54

BUCHLOH 1989 - BUCHLOH, BENJAMIN: „Conceptual Art 1962-1969: From the Aesthetic of Administration to the Critique of Institutions”, (1989), in: ALBERRO, ALEXANDER; STIMSON, BLAKE (Hrsg.): *Conceptual Art: A Critical Anthology*, [Taschenbuchausgabe], Cambridge, Massachusetts; London, England: Mit Press, 2000, S. 514-537

BUCHLOH, BENJAMIN H. D.: „Allegorische Verfahren: Über Appropriation und Montage in der Gegenwartskunst“, in: ALBERRO, ALEXANDER; BUCHMANN, SABETH (Hrsg.): *Art After Conceptual Art*, Wien: Generali Foundation, 2006, S. 31-57

BUREN 1968 - BUREN, DANIEL: „Art Is No Longer Justifiable or Setting the Record Straight”, [Interview geführt von Georges Boudaille]: (1968), in: ALBERRO, ALEXANDER; STIMSON, BLAKE (Hrsg.): *Conceptual Art: A Critical Anthology*, [Taschenbuchausgabe], Cambridge, Massachusetts; London, England: Mit Press, 2000, S. 66-74

BURN, IAN: *The 'Sixties: crisis and Aftermath (or the Memoirs of an Ex-Conceptual Artist)*, (1981), in: ALBERRO, ALEXANDER; STIMSON, BLAKE (Hrsg.): *Conceptual Art: A Critical Anthology*, [Taschenbuchausgabe], Cambridge, Massachusetts; London, England: Mit Press, 2000, S. 392-408

BUSCH, WERNER: *Die notwendige Arabeske. Wirklichkeitsaneignung und Stilisierung in der deutschen Kunst des 19. Jh.*, Berlin: Gebr. Mann Verlag, 1985

BUSKIRK, MARTHA; NIXON, MIGNON (Hrsg.): *The Duchamp Effect. Essays, Interviews, Round Table*, October Book, Cambridge, Massachusetts: The Mit Press, 1999

CABANNE, PIERRE: *Dialogues with Marcel Duchamp*, (1966), New York: Viking, 1971

CALAS, NICOLAS; CALAS; ELENA: *Icons and Images of the Sixties*, New York: E. P. Dutton & Co., 1971

CASTLEMAN, RIVA: *Prints from Blocks. Gaugin to Now*, New York: The Museum of Modern Art, 1983

CASTLEMAN 1986 - CASTLEMAN, RIVA: *Jasper Johns. Die Druckgraphik*, [autorisierte deutschsprachige Ausgabe der englischsprachigen Originalausgabe: *Jasper Johns: A Print Retrospective*, Ausstellungskatalog, New York: Museum of Modern Art, 1986], München: Schirmer/Mosel, 1986

CATLETT, ELIZABETH: „The Role of the Black Artist”, in: *The Black Scholar*, Bd. 6, No. 9, Juni, 1975, S. 10-14

CHARLESWORTH/CORRIS/ HELLER/ KOSUTH/MENARD/RAMSDEN 1975-76 - CHARLESWORTH, SARAH; CORRIS, MICHAEL; HELLER, PRESTON; KOSUTH, JOSEPH; MENARD, ANDREW; RAMSDEN, MEL (Hrsg.): *The Fox*, Nr. 1-3, New York: Art & Language Foundation, 1975-1976

CHARLESWORTH, SARAH: „A Declaration of Dependence“, (1975), in: ALBERRO, ALEXANDER; STIMSON, BLAKE (Hrsg.): *Conceptual Art: A Critical Anthology*, [Taschenbuchausgabe], Cambridge, Massachusetts; London, England: Mit Press, 2000, S. 308-317

CHLEBNIKOV, VELIMIR: „Unsere Grundlagen“, (1919), in: URBAN, PETER (Hrsg.): *Velimir Chlebnikov Werke. Prosa, Schriften, Briefe*, Bd. II, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag, 1972, S. 321-335

COPLANS, JOHN: *Ellsworth Kelly*, New York: Harry N. Abrams, 1973

COPPEL 1995 - COPPEL, STEPHEN: *Linocuts of the Machine Age. Claud Flight and the Grosvenor School*, Aldershot: Scolar Press, 1995

CRAFT, CATHERINE: *Jasper Johns*, [deutschsprachige Ausgabe], New York: Parkstone Press, 2009

CRAWFORD, MARC: „’My Art Speaks for Both My Peoples’,” in: *Ebony*, Jg. 25, Nr. 3, Jan. 1970, S. 94-101

CRONE, RAINER: *Andy Warhol*, Hamburg: Verlag Gerd Hatje, 1970

CRONE 1978 - CRONE, RAINER: „Zum Suprematismus. Kazimir Malevic, Velimir Chlebnikov und Nicolai Lobacevskij“, in: *Wallraf-Richartz-Jahrbuch*, Bd. XL, 1978, S. 129-162

CRONE 1984 - CRONE, RAINER: „Jörg Immendorff“, in: *Images and Impressions. Painters who Print*, Ausstellungskatalog, Minneapolis: Walker Art Center, 1984, S. 34

CRONE/MOOS 1991 - CRONE, RAINER; MOOS, DAVID: *Kazimir Malevich. The Climax of Disclosure*, München: Prestel-Verlag, 1991

CRONE 1998 - CRONE, RAINER: „Projekt der Moderne: Kunsthistorische Gegenwartskunst – Überlegungen zu einer Methodologie“, in: SCHAESBERG, PETRUS (Hrsg.): *Paul Klee und Edward Ruscha: Projekt der Moderne – Sprache und Bild*, Regensburg: Schnell & Steiner, 1998, S. 191-254

DABROWSKI, MAGDALENA [Hrsg.]: *Ljubow Popowa*, [englischsprachige Originalausgabe: New York: The Museum of Modern Art, 1991], Ausstellungskatalog, Museum Ludwig, Köln, München: Prestel-Verlag, 1991

DIEDERICHSEN 1983 - DIEDERICHSEN, DIEDRICH: „Über Immendorff“, in: *Jörg Immendorff: Café Deutschland gut. Linolschnitte 82/83*, München: Maximilian Verlag – Sabine Knust, 1983, o. Seitenangaben

DUBE, ANNEMARIE; DUBE, WOLF-DIETER: *Erich Heckel. Das Graphische Werk*, Band 1, Holzschnitte, New York: Ernst Rathenau, 1964

DUCHAMP 1953 - DUCHAMP, MARCEL, (1953) in: Artists' files, Department of Painting and Sculpture, The Museum of Modern Art, New York, in: HENDERSON, LINDA DALRYMPLE: *Duchamp in Context: Science and Technology in the Large Glass and Related Works*, Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1998, S. 61

DUCHAMP, MARCEL [Interview geführt von Francis Roberts], (1963), in: STAUFFER, SERGE: *Marcel Duchamp. Interviews und Statements*, Ostfildern-Ruit: Edition Cantz, 1992, S. 153-158

DÜRER, ALBRECHT: *Unterweisung der Messung mit dem Zirkel und Richtscheit*, (1525), [Faksimile-Neudruck der Ausgabe Nürnberg 1525], Nördlingen: Verlag Dr. Alfons Uhl, 2000

DUVE 1990 - DUVE, THIERRY DE: „The Monochrome and the Blank Canvas“, in: GUILBAUT, SERGE (Hrsg.): *Reconstructing Modernism: Art in New York, Paris, and Montreal 1945-64*, Cambridge, Massachusetts; London, England: The MIT Press, 1990, S. 244-310

DUVE, THIERRY DE: „Echoes of the Readymade: Critique of Pure Modernism“, in: BUSKIRK, MARTHA; NIXON, MIGNON (Hrsg.): *The Duchamp Effect. Essays, Interviews, Round Table*, October Book, Cambridge, Massachusetts: The Mit Press, 1999, S. 93-129

ELLERMANN, HEIKO: „Die Restaurierung und Konservierung von Linoleum“, in: *Linoleum. Geschichte, Design, Architektur 1882-2000*, Ausstellungskatalog, Museen der Stadt Delmenhorst, Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz Verlag, 2000, S. 58-67

Ellsworth Kelly, Ausstellungskatalog, München: Haus der Kunst, 1997

Expressions. New Art from Germany, Ausstellungskatalog, The Saint Louis Art Museum, St. Louis, Missouri, München: Prestel Verlag, 1983

FAINE, BRAD: *DuMont's Handbuch Siebdruck. Geschichte, Technik, Praxis*, [englischsprachige Originalausgabe: *The New Guide to Screenprinting*, Quarto Publishing PLC, 1989], Köln: DuMont Buchverlag, 1991

FIELD, RICHARD S. (Hrsg.): *Mel Bochner: Thought made visible 1966-1973*, Ausstellungskatalog, New Haven: Yale University Art Gallery, 1995

FIELD 1995 - FIELD, RICHARD S.: „Mel Bochner: Thought Made Visible“, in: FIELD, RICHARD S. (Hrsg.): *Mel Bochner: Thought Made Visible 1966-1973*, Ausstellungskatalog, New Haven: Yale University Art Gallery, 1993, S. 15-74

FLIGHT 1927 - FLIGHT, CLAUDE: *Lino-Cuts. A Hand-Book of Linoleum-Cut Colour Printing*, (1927), London: John Lane, The Bodley Head Ltd, 1948

FLIGHT, CLAUDE: *The Art and Craft of Lino Cutting and Printing*, London: B. T. Batsford, 1934

FOSTER, HAL; KRAUSS, ROSALIND; BOIS, YVE-ALAIN; BUCHLOH, BENJAMIN H.D.: *Art Since 1900. Modernism, Antimodernism, Postmodernism*, London: Thames & Hudson, 2004

FOUCAULT 1969 - FOUCAULT, MICHEL: „Was ist ein Autor?“, (1969), [Vortrag am Collège de France, erstmals publiziert im *Bulletin de la Société française de Philosophie*, Jul.-Sept., 1969], in: JANNIDIS, FOTIS; LAUER, GERHARD; MARTINEZ, MATIAS; WINKO, SIMONE (Hrsg.): *Texte zur Theorie der Autorschaft*, Stuttgart: Reclam, 2000, S. 198-229

FREYTAG, CARL: „Die Sprache der Dinge. Alfred Sohn-Rethels ‚Zwischenexistenz‘ in Positano (1924-1927), in: HEINZ, RUDOLF; HÖRISCH, JOCHEN (Hrsg.): *Geld und Geltung. Zu Alfred Sohn-Rethels soziologischer Erkenntnistheorie*, Würzburg: Verlag Königshausen & Neumann, 2006, S. 78-85

FRIED 1967 - FRIED, MICHAEL: „Art and Objecthood“, (1967), in: BATTCOCK, GREGORY (Hrsg.): *Minimal Art. A Critical Anthology*, (1968), Berkeley: University of California Press, 1995, S. 116-147

GABNER, HUBERTUS (Hrsg.): *Das Schwarze Quadrat. Hommage an Malewitsch*, Ausstellungskatalog: Hamburger Kunsthalle, Ostfildern: Hatje Cantz, 2007

GABNER, HUBERTUS: „Kasimir Malewitsch“, in: GABNER, HUBERTUS (Hrsg.): *Das Schwarze Quadrat. Hommage an Malewitsch*, Ausstellungskatalog: Hamburger Kunsthalle, Ostfildern: Hatje Cantz, 2007, S. 16-21

GEELHAAR 1979 - GEELHAAR, CHRISTIAN: „Erfahrung auf ‚anderen Ebenen‘“, in: *Jasper Johns. Working Proofs*, Ausstellungskatalog, Basel: Kunstmuseum Basel, 1979, S. 9-39

GERSTNER 2003 - GERSTNER, KARL: *Marcel Duchamp: „Tu m‘“.* Rätsel über Rätsel, Ostfildern Ruit: Hatje Cantz Verlag, 2003

GETHMANN-SIEFERT, ANNEMARIE: *Einführung in Hegels Ästhetik*, München: Fink Verlag, 2005

GLUECK, GRACE: „No Business like No Business”, (1966), in: VARNEDOE, KIRK (Hrsg.): *Jasper Johns. Writings, Sketchbook Notes, Interviews*, New York: The Museum of Modern Art, 1996, S. 128

GODFREY, TONY: *Conceptual Art*, London, New York: Phaidon Press, 1998

GOLDWATER, ROBERT: *Primitivism in Modern Art*, (1966), Enlarged Edition, Cambridge, Massachusetts; London: The Belknap Press of Harvard University Press, 1986

GOMBRICH, ERNST H.: *Ornament und Kunst. Schmucktrieb und Ordnungssinn in der Psychologie des dekorativen Schaffens*, [englischsprachige Originalausgabe: *The Sense of Order*, Oxford: Phaidon Press Limited, 1979], Stuttgart: Klett-Cotta, 1982

GOODYEAR, WILLIAM HENRY: *Grammar of the Lotus. A New History of Classic Ornament as a Development of Sun Worship*, London: Sampson Low, Marston, 1891

GRABAR 1992 - GRABAR, OLEG: *The Mediation of Ornament*, [The A.W. Mellon Lectures in The Fine Arts, 1989] The National Gallery of Art, Washington, D. C., Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1992

GRAHAM, DAN: „My Works for Magazine Pages: ,A History of Conceptual Art””, (1985), in: ALBERRO, ALEXANDER; STIMSON, BLAKE (Hrsg.): *Conceptual Art: A Critical Anthology*, [Taschenbuchausgabe], Cambridge, Massachusetts; London, England: Mit Press, 2000, S. 418-422

GRASSI, LUIGI; PEPE, MARIO: *Dizionario dei Termini Artistici*, Milano: TEA, 1994

GRAßKAMP, WALTER: *Die unbewältigte Moderne. Kunst und Öffentlichkeit*, (1989), München: Beck Verlag, 1994

GRAY 1962 - GRAY, CAMILLA: *Das große Experiment: Die russische Kunst 1863 - 1922*, [englische Originalausgabe: *The Russian Experiment in Art 1863-1922*, London: Thames and Hudson, 1962], Köln: DuMont, 1974

GREEN, NANCY E.: “Arthur Wesley Dow, Artist and Educator”, in: *Arthur Wesley Dow and American Arts & Craft*, Ausstellungskatalog, The American Federation of Arts, New York: Harry N. Abrams, 1999

GREENBERG, CLEMENT: „Avant-Garde and Kitsch“, (1939), in: O'BRIAN, JOHN (Hrsg.): *Clement Greenberg. The Collected Essays and Criticism. ,Perceptions and Judgments, 1939-1944*, Bd. 1, Chicago, London: The University of Chicago Press, 1993, S. 5-22

GREENBERG, CLEMENT: „Towards a Newer Laocoon“, (1940), in: O'BRIAN, JOHN (Hrsg.): *Clement Greenberg. The Collected Essays and Criticism. ,Perceptions and Judgments, 1939-1944*, Bd. 1, Chicago, London: The University of Chicago Press, 1993, S. 23-38

GREENBERG 1960 - GREENBERG, CLEMENT: „Modernist Painting“, (1960), in: O'BRIAN, JOHN (Hrsg.): *Clement Greenberg. The Collected Essays and Criticism. Modernism with a Vengeance, 1957-1969*, Bd. 4, Chicago, London: The University of Chicago Press, 1993, S. 85-93

GROß, PAUL; HILDEBRAND, FRITZ: *Geschmackbildende Werkstattübungen*, Leipzig: Verlag der Dürr'schen Buchhandlung, 1912

GURIANOVA, NINA: *Exploring Color: Olga Rozanova and the Early Russian Avant-Grade, 1910-1918*, Amsterdam: G+B Arts International, 2000

HAACKE, HANS [interviewt von Siegel, Jeanne], (1971), in: ALBERRO, ALEXANDER; STIMSON, BLAKE (Hrsg.): *Conceptual Art: A Critical Anthology*, [Taschenbuchausgabe], Cambridge, Massachusetts; London, England: Mit Press, 2000, S. 242-246

HAHNLOSER 1988 - HAHNLOSER, MARGRIT: *Matisse*, Zürich, Wiesbaden: Orell Füssli Verlag, 1988

HAMILTON, GEORGE HEARD: *Marcel Duchamp: From the Green Box*, New Haven: The Readymade Press, 1957

HAMILTON, RICHARD: *The Bride Stripped Bare By Her Bachelors, Even*, London, Bradford: Percy Lund Humphries; New York: George Wittenborn Inc., 1960

Hans Haacke. Nach allen Regeln der Kunst, Ausstellungskatalog, Berlin: Neue Gesellschaft für bildende Kunst, 1984

HARTEN JÜRGEN: „Wunschtrauer“, in: *Jörg Immendorf. Café Deutschland, Adlerhälften, 27.3. – 9.5.1982*, Ausstellungskatalog, Düsseldorf: Städtische Kunsthalle Düsseldorf, 1982, S. 3-4

HEGEL, GEORG WILHELM FRIEDRICH: „Differenz des Fichteschen und Schellingschen Systems der Philosophie“, (1801), in: HEGEL, GEORG WILHELM FRIEDRICH: *Werke 2: Jenaer Schriften*, (1801-1807), Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1970, S. 9-138

HEGEL 1807 - HEGEL, GEORG WILHELM FRIEDRICH: *Phänomenologie des Geistes*, (1807), Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1986

HEGEL 1842 - HEGEL, GEORG WILHELM FRIEDRICH: *Ästhetik*, (1842), [hrsg. von Friedrich Bassenge], Bd. 2, Berlin: deb, 1985

HELLMANN ROLAND A.: „Aufstieg, Fall und Renaissance eines Fußboden-Klassikers: Die Geschichte des Linoleums in Deutschland“, in: *Linoleum. Geschichte, Design, Architektur 1882-2000*, Ausstellungskatalog, Museen der Stadt Delmenhorst, Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz Verlag, 2000, S. 48-53

HEMELRIJK 1999 - HEMELRIJK, LIESBETH: “The History of the Linoleumprint”, in: *Van Kandinsky tot Corneille - Linoleum in de kunst van de twintigste eeuw. From Kandinsky to Corneille – Linoleum in the Art of the Twentieth Century*, Ausstellungskatalog, Cobra Musweum voor Moderne Kunst Amstelveen, Amsterdam: Onderneming & Kunst, 1999, S. 12-21

HENDERSON, LINDA DALRYMPLE: *The Fourth Dimension and Non-Euclidean Geometry in Modern Art*, Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1983

HENDERSON 1998 - HENDERSON, LINDA DALRYMPLE: *Duchamp in Context: Science and Technology in the Large Glass and Related Works*, Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1998

HERZOG 2000 - HERZOG, MELANIE ANNE: *Elizabeth Catlett. An American Artist in Mexico*, Seattle, London: University of Washington Press, 2000

HILDEBRAND, FRITZ: „Wie meine Werkstatt entstand und wie wir darin arbeiten“, in: *Aus der Praxis der deutschen Kunsterziehung*, III.1., (Sonderheft der Zeitschrift: *Aus der Praxis der Knaben- und Mädchenhandarbeit*), 4. Internationalen Kongreß für Zeichnen, Kunstunterricht und angewandte Kunst, 1, Dresden, 1912, S. 1-6

HIRNER, RENÉ: „Vorwort“, in: HIRNER, RENÉ [Hrsg.]: *Vom Holzschnitt zum Internet. Die Kunst und die Geschichte der Bildmedien von 1450 bis heute*, Ausstellungskatalog, Kunstmuseum Heidenheim, Ostfildern-Ruit: Cantz Verlag, 1997, S. 7-9

HOLECZEK, BERNHARD: „Zufall als Glücksfall. Die Anfänge eines künstlerischen Prinzips der Avantgarde“, in: HOLECZEK, BERNHARD; VON MENGDEN, LIDA (Hrsg.): *Zufall als Prinzip. Spielwelt, Methode und System in der Kunst des 20. Jahrhunderts*, Ausstellungskatalog, Wilhelm-Hack-Museum, Ludwigshafen, Heidelberg: Edition Braus, 1992, S. 15-24

HUBER 1997 - HUBER, HANS DIETER: „Kommunikation in Abwesenheit“, in: HIRNER, RENÉ (Hrsg.): *Vom Holzschnitt zum Internet. Die Kunst und die Geschichte der Bildmedien von 1450 bis heute*, Ausstellungskatalog, Kunstmuseum Heidenheim, Ostfildern-Ruit: Cantz Verlag, 1997, S.19-36

JEFFERIES, MATTHEW: „Der Werkbund in Delmenhorst: eine vergessene Episode der deutschen Design-Geschichte“, in: *Linoleum. Geschichte, Design, Architektur 1882-2000*, Ausstellungskatalog, Museen der Stadt Delmenhorst, Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz Verlag, 2000, S. 96-109

JOHNS, JASPER: „Interview with David Sylvester“, (1965), in: VARNEDOE, KIRK (Hrsg.): *Jasper Johns. Writings, Sketchbook Notes, Interviews*, New York: The Museum of Modern Art, 1996, S. 113-121

JOHNS, JASPER: „Marcel Duchamp (1887-1968)“, (1968), in: MASHECK, JOSEPH (Hrsg.): *Marcel Duchamp in Perspective*, Englewood Cliffs, New Jersey: Prentice-Hall, 1975, S. 147

JOHNS, JASPER: „Thoughts on Duchamp“, (1969), in: VARNEDOE, KIRK (Hrsg.): *Jasper Johns. Writings, Sketchbook Notes, Interviews*, New York: The Museum of Modern Art, 1996, S. 23

JONES, OWEN: „An Attempt to Define the Principles which should Regulate the Employment of Colour in the Decorative Arts“, in: *Lectures on the Results of the Great Exhibition of 1851*, London: D. Bogue, 1853, S. 253-300

Jörg Immendorff: Café Deutschland gut. Linolschnitte 82/83, Ausstellungskatalog, München: Maximilian Verlag – Sabine Knust, 1983

Jörg Immendorff. Café Deutschland, Adlerhälften, 27.3. – 9.5.1982, Ausstellungskatalog, Düsseldorf: Städtische Kunsthalle Düsseldorf, 1982

JUDD 1965 - JUDD, DONALD: „Specific Object“, (1965), in: DE VRIES, GERD (Hrsg.): *Über Kunst. Künstlertexte zum veränderten Kunstverständnis nach 1965. On Art. Artist's Writings on the Changed Notion of Art After 1965*, Köln: DuMont, 1975, S. 120-134

JUDD, DONALD: „Malevich: Independent Form, Color, Surface“, in: *Art in America*, Bd. 62, März/April, 1974, S. 52-58

KALDEWEI, GERHARD: „Linoleum – Kunst und Industrie 1882- 2000. Eine Einführung“, in: *Linoleum. Geschichte, Design, Architektur 1882-2000*, Ausstellungskatalog, Museen der Stadt Delmenhorst, Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz Verlag, 2000, S. 14-29

KANT 1790 - KANT, IMMANUEL: *Kritik der Urteilskraft*, (1790), Hamburg: Felix Meiner Verlag, 2001

Kazimir Malevich: Suprematism, Ausstellungskatalog, New York: Solomon R. Guggenheim Museum, 2003

KELLY 1969 - KELLY, ELLSWORTH: „Notes from 1969”, (1969), in: VARAS, VALERIA; RISPA, RAUL (Hrsg.): *Monochromes. From Malevich to Present*, Berkeley; Los Angeles; London: University of California Press, 2004, S. 206-209

KLOPFER, PAUL: „Zur Ästhetik des Linoleums“, (1930), in: *Linoleum. Geschichte, Design, Architektur 1882-2000*, Ausstellungskatalog, Museen der Stadt Delmenhorst, Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz Verlag, 2000, S. 124

KOSUTH 1969 - KOSUTH, JOSEPH: „Art after Philosophy”, (1969), in: ALBERRO, ALEXANDER; STIMSON, BLAKE (Hrsg.): *Conceptual Art: A Critical Anthology*, [Taschenbuchausgabe], Cambridge, Massachusetts; London, England: Mit Press, 2000, S. 158-177

KOSUTH 1975 - KOSUTH, JOSEPH: „1975”, in: CHARLESWORTH, SARAH; CORRIS, MICHAEL; HELLER, PRESTON; KOSUTH, JOSEPH; MENARD, ANDREW; RAMSDEN, MEL (Hrsg.): *The Fox*, Nr. 2, New York: Art & Language Foundation, 1975, S. 87-96

KOZLOFF, MAX: „Johns and Duchamp”, in: *Art international*, Bd. 8, Nr. 2, März, 1964, S. 42

KRAUSS, ROSALIND E.: „Notes on the Index: Part I”, (1977), in: KRAUSS, ROSALIND E.: *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*, Cambridge, Massachusetts; London, England: The MIT Press, 1997, S. 196-209

KRAUSS 1977 - KRAUSS, ROSALIND E.: „Notes on the Index: Part II”, (1977), in: KRAUSS, ROSALIND E.: *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*, Cambridge, Massachusetts; London, England: The MIT Press, 1997, S. 210-219

KRAUSS, ROSALIND: „The Mind/Body Problem: Robert Morris in Series“, in: *Robert Morris: The Mind/Body Problem*, Ausstellungskatalog, New York: Solomon R. Guggenheim Museum, Guggenheim Museum Soho, 1994, S. 2-17

KRAUSS 2004 - KRAUSS, ROSALIND: „1918. Duchamp Paints Tu m’, His Last Ever Painting”, in: FOSTER, HAL; KRAUSS, ROSALIND; BOIS, YVE-ALAIN; BUCHLOH, BENJAMIN H.D.: *Art Since 1900. Modernism, Antimodernism, Postmodernism*, London: Thames & Hudson, 2004, S. 154-159

KREMPPEL 1982 - KREMPPEL, ULRICH: „Die Wirklichkeit der Bilder. Zu Jörg Immendorffs Folge des ‚Café Deutschland‘“, in: *Jörg Immendorff. Café Deutschland, Adlerhälften*, Ausstellungskatalog, Düsseldorf: Städtische Kunsthalle Düsseldorf, 1982, S. 17-50

KREMPPEL 1983 - KREMPPEL, ULRICH: „Von der Umkehrung der Dinge beim Druck“, in: *Jörg Immendorff: Café Deutschland gut. Linolschnitte 82/83*, München: Maximilian Verlag – Sabine Knust, 1983, o. Seitenangaben

KROLL 1987 - KROLL, FRANK-LOTHAR: *Das Ornament in der Kunstdtheorie des 19. Jahrhunderts*, Studien zur Kunstgeschichte, Band 24, Hildesheim: Georg Olms Verlag, 1987

LEBEL 1959 - LEBEL, ROBERT: *Marcel Duchamp*, [französische Originalausgabe: *Sur Marcel Duchamp*, Paris: Trianon Press, 1959; amerikanische Ausgabe: *Marcel Duchamp*, New York: Grove Press, 1959], Köln: DuMont, 1962

LEWITT, SOL: „Paragraphs on Conceptual Art“, (1966), in: ALBERRO, ALEXANDER; STIMSON, BLAKE (Hrsg.): *Conceptual Art: A Critical Anthology*, [Taschenbuchausgabe], Cambridge, Massachusetts; London, England: Mit Press, 2000, S. 12-16

Linoleum. Geschichte, Design, Architektur 1882-2000, Ausstellungskatalog: Museen der Stadt Delmenhorst, Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz Verlag, 2000

LIPPARD, LUCY R.; CHANDLER, JOHN: „The Dematerialization of Art“, (1967), in: ALBERRO, ALEXANDER; STIMSON, BLAKE (Hrsg.): *Conceptual Art: A Critical Anthology*, [Taschenbuchausgabe], Cambridge, Massachusetts; London, England: Mit Press, 2000, S. 46-50

LOOS, ADOLF: „Ornament und verbrechen“, (1908), in: GLÜCK, FRANZ (Hrsg.): *Sämtliche Schriften*, Bd. 1, Wien, München: Verlag Herold, 1962, S. 276-288

LOOS, ADOLF: „Architektur“, (1910), in: GLÜCK, FRANZ (Hrsg.): *Sämtliche Schriften*, Bd. 1, Wien, München: Verlag Herold, 1962, S. 302-318

MAERKER 2006 - MAERKER, INGO: *John Baldessaris Arbeiten aus den sechziger und siebziger Jahren als Modell einer kritischen Selbstbefragung der Kunst. Eine Untersuchung der Rolle der Conceptual Art für den Paradigmenwechsel zur Postmoderne*, Diss., Albert-Ludwigs-Universität Freiburg, 2006, Quelle: http://www.freidok.unifreiburg.de/volltexte/6354/pdf/IngoMaerker_Dissertation_Baldessari.pdf, Zugriff am: 26.7.2010

MALEWITSCH, KASIMIR: „Einführung in die Theorie des additionalen Elementes der Malerei“, (1923), in: MALEWITSCH, KASIMIR: *Die Gegenstandslose Welt*, (1927), [faksimilierte Ausgabe des gleichnamigen Bauhausbuches, hrsg. von WINKLER, HANS M.] Mainz: Florian Kupferberg Verlag, 1980, S. 8-63

MALEWITSCH 1926 - MALEWITSCH, KASIMIR: „Suprematismus“, (1926), in: MALEWITSCH, KASIMIR: *Die Gegenstandslose Welt*, (1927), [faksimilierte Ausgabe des gleichnamigen Bauhausbuches, hrsg. von WINKLER, HANS M.] Mainz: Florian Kupferberg Verlag, 1980, S. 64-100

MARX, KARL: *Das Kapital. Kritik der politischen Ökonomie*, (1859-1894), [nach der vierten, von Friedrich Engels durchgesehenen und herausgegebenen Ausgabe, Hamburg 1890], Bd. 23-25, Berlin: Dietz Verlag, 1972

MARZONA, DANIEL: *Conceptual Art*, Köln: Taschen, 2005

MATISSE, HENRI: „Wie ich meine Bücher gemacht habe“, (1946), in: FLAM, JACK D. (Hrsg.): *Henri Matisse. Über Kunst*, Zürich: Diogenes Verlag, 1982, S. 192-196

MITCHELL, WILLIAM JOHN THOMAS: „Wall Labels: Word, Image and Object in the Work of Robert Morris“, in: *Robert Morris: The Mind/Body Problem*, Ausstellungskatalog, New York: Solomon R. Guggenheim Museum, Guggenheim Museum Soho, 1994, S. 62-79

MOLDERINGS 2004 - MOLDERINGS, HERBERT: „Ästhetik des Möglichen. Zur Erfindungsgeschichte der Readymades Marcel Duchamps“, in: MATTENKLOTT, GERT (Hrsg.): *Ästhetische Erfahrung im Zeichen der Entgrenzung der Künste. Epistemische, ästhetische und religiöse Formen von Erfahrung im Vergleich*, [Sonderheft der Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunsthistorische Wissenschaft], Hamburg: Felix Meiner Verlag, 2004, S. 103-135

MOLDERINGS 2006 - MOLDERINGS, HERBERT: *Kunst als Experiment. Marcel Duchamps „3 Kunststopf-Normalmaße“*, München, Berlin: Deutscher Kunstverlag, 2006

MONTGOMERY, HARPER; SUZUKI, SARAH: “Elizabeth Catlett”, in: WYE, DEBORAH: *Artists and Prints. Masterworks from The Museum of Modern Art*, Ausstellungskatalog, New York: The Museum of Modern Art, 2004, S. 218

MORGAN 1992 - MORGAN, DAVID: „The Idea of Abstraction in German Theories of the Ornament from Kant to Kandinsky“, in: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Bd. 50, Nr. 3, 1992, S. 231-242

MORRIS 1969 - MORRIS, ROBERT: „Notes on Sculpture, Part 4: Beyond Objects“, in: *Artforum*, Bd. 7, Nr. 8, April 1969, S. 50-54

MORRIS, ROBERT: „Jasper Johns: The First Decade“, in: WEISS, JEFFREY (Hrsg.): *Jasper Johns. An Allegory of Painting, 1955-1965*, Ausstellungskatalog: National Gallery of Art, Washington; New Haven: Yale University Press, 2007, S. 208-232

MOTHERWELL, ROBERT (Hrsg.): *Dada. The Dada Painters and Poets: An Anthology*, New York: Wittenborn Schultz, 1951

NAKOV, ANDRÉI: *Kazimir Malewicz. Catalogue Raisonné*, Paris: Adam Biro, 2002

NAUMANN 1984 - NAUMANN, FRANCIS M.: *The Mary and William Sisler Collection*, Ausstellungskatalog, New York: The Museum of Modern Art, 1984

NEHER, ALLISTER: „Riegl, Hegel, Kunsthistorische Theorie, and the Weltgeist“, in: *RACAR - Revue d'art canadienne/Canadian Art Review*, Bd. 29, Heft 1-2, 2004/2005, S. 5-13

NEGT, OSKAR: „Alfred Sohn-Rethel, Dr. h.c.: Auszüge aus der Laudatio zur Verleihung der Ehrendoktorwürde an Alfred Sohn-Rethel durch die Universität Bremen“, [erstmals veröffentlicht 1988], in: HEINZ, RUDOLF; HÖRISCH, JOCHEN (Hrsg.): *Geld und Geltung. Zu Alfred Sohn-Rethels soziologischer Erkenntnistheorie*, Würzburg: Verlag Königshausen & Neumann, 2006, S. 24-33

New Figuration. Contemporary Art from Germany, Ausstellungskatalog, Los Angeles: Frederick S. Wight Art Gallery, University of California, 1983

NEWMAN, BARNETT: „Response to the Reverend Thomas F. Mathews“, (1967), in: NEILL, JOHN (Hrsg.): *Barnett Newman. Selected Writings and Interviews*, New York: Alfred A. Knopf Inc., 1990, S. 286-290

NOEVER, PETER: „Zum Thema“, in: NOEVER, PETER (Hrsg.): *Die Zukunft ist unser einziges Ziel... .Alexander M. Rodtschenko – Warwara F. Stepanowa*, Ausstellungskatalog, Österreichische Museum für Angewandte Kunst, Wien; Staatliches Museum der Bildenden Künste A. S. Puschkin, Moskau, München: Prestel-Verlag, 1991, S. 7

NOEVER 1991 - NOEVER, PETER (Hrsg.): *Die Zukunft ist unser einziges Ziel... .Alexander M. Rodtschenko – Warwara F. Stepanowa*, Ausstellungskatalog, Österreichische Museum für Angewandte Kunst, Wien; Staatliches Museum der Bildenden Künste A. S. Puschkin, Moskau, München: Prestel-Verlag

NORTON 1917 - NORTON, LOUISE: „The Richard Mutt Case“, in: *The Blind Man*, Nr. 2, Mai, 1917, S. 4-6, Quelle:
http://www.toutfait.com/issues/issue_3/Collections/girst/Blindman2/4.html;
http://www.toutfait.com/issues/issue_3/Collections/girst/Blindman2/5.html;
http://www.toutfait.com/issues/issue_3/Collections/girst/Blindman2/6.html; Zugriff am: 10.8.2010

NOVALIS: „Vermischte Bemerkungen (‘Blütenstaub‘)“, (1797-98), in: GERHARD SCHULZ (Hrsg.): *Novalis Werke*, München: C. H. Beck Verlag, 2001

NOVALIS: „Hymnen an die Nacht“, [Auszug, 1. Hymne], (1800), in: *Philip Taaffe*, Ausstellungskatalog, Hamburg: Galerie Ascan Crone, 1986, S. 8-16

OESTERLE, GÜNTER: „Arabeske“, in: BARCK, KARLHEINZ; FONTIS, MARTIN; SCHLENSTEDT, DIETER; STEINWACHS, BURKHART; WOLFZETTEL, FRIEDRICH (Hrsg.): *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden. Absenz – Darstellung*, Bd. 1, Stuttgart: J.B. Metzler, 2002, S. 272-286

OMM 1958 - OMM, PETER: *Messkunst ordnet die Welt. Eine Geschichte des Messens und der Meßgeräte*, Buchschlag bei Frankfurt am Main: Impuls-Verlag, 1958

OSBORNE 2002 - OSBORNE, PETER (Hrsg.): *Conceptual Art: Themes and Movements*, London: Phaidon Press, 2002

POINCARÉ 1902 - POINCARÉ, HENRI: *Wissenschaft und Hypothese*, (1902), Berlin: Xenomos Verlag, 2003

POLHEIM 1966 - POLHEIM, KARL KONRAD: *Die Arabeske. Ansichten und Ideen aus Friedrich Schlegels Poetik*, Paderborn: Schöningh, 1966

RATCLIFF, CARTER: „Ellsworth Kellys Kurven,“ in: *Ellsworth Kelly*, Ausstellungskatalog, München: Haus der Kunst, 1997, S. 56-61

RAULET 2002 - RAULET, GÉRARD: „Ornament“, in: BARCK, KARLHEINZ; FONTIS, MARTIN; SCHLENSTEDT, DIETER; STEINWACHS, BURKHART; WOLFZETTEL, FRIEDRICH (Hrsg.): *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden. Medien – Populär*, Bd. 4, Stuttgart: J.B. Metzler, 2002, S. 656-673

REBEL 2003 - REBEL, ERNST: *Druckgrafik. Geschichte. Fachbegriffe*, Stuttgart: Reclam, 2003

RIEGL 1893 - RIEGL, ALOIS: *Stilfragen. Grundlegungen zu einer Geschichte der Ornamentik*, (1893), Berlin: Richard C. Schmidt Verlag, 1923

RIEGL, ALOIS: *Historische Grammatik der bildenden Künste*, (1897-98), [unveränderte Fassung aus dem handschriftlichen Nachlass Riegls hrsg. v. SWOBODA, KARL M.; PÄCHT, OTTO], Graz, Köln: Hermann Böhlau, 1966

RIEGL 1901 - RIEGL, ALOIS: *Spätromische Kunstindustrie*, (1901), [3., unveränderte Auflage], Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1964

RIEGL, ALOIS: Das *holländische Gruppenporträt*, (1902), [Textband], Wien: Österreichische Staatsdruckerei, 1931

Robert Morris: The Mind/Body Problem, Ausstellungskatalog, New York: Solomon R. Guggenheim Museum, Guggenheim Museum Soho, 1994

RODTSCHENKO 1993 - RODTSCHENKO, ALEXANDER: „Aus Aufzeichnungen verschiedener Jahre,“ in: *Rodtschenko. Aufsätze, autobiographische Notizen, Briefe, Erinnerungen*, Dresden: Verlag der Kunst, 1993, S. 69-76

ROSE 1965 - ROSE, BARBARA: „ABC Art“, (1965), in: BATTCOCK, GREGORY (Hrsg.): *Minimal Art. A Critical Anthology*, (1968), Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 1995, S. 274-297

ROSENBERG, HAROLD: „De-aestheticization“, (1970), in: ALBERRO, ALEXANDER; STIMSON, BLAKE (Hrsg.): *Conceptual Art: A Critical Anthology*, [Taschenbuchausgabe], Cambridge, Massachusetts; London, England: Mit Press, 2000, S. 220-222

ROSENBERG, HAROLD: *Barnett Newman*, New York: Abrams, 1978

ROSENBLUM, ROBERT: „Castelli Group”, in: *Arts*, Bd. 31, Nr. 8, Mai 1957, S. 53

ROSENBLUM, ROBERT: *Modern Painting and the Northern Romantic Tradition. Friedrich to Rothko*, London: Thames and Hudson, 1975

RUBENSTEIN, DARYL R.: *Max Weber. A Catalogue Raisonné of His Graphic Work*, Chicago: The University of Chicago Press, 1980

RUSKIN 1849 - RUSKIN, JOHN: „The Seven Lamps of Architecture”, (1849), in: COOK, EDWARD TYAS; WEDDERBURN, ALEXANDER (Hrsg.): *The Works of John Ruskin*, Bd. 8, London: George Allen, 1903

RUSKIN 1851 - RUSKIN, JOHN: „The Stones of Venice”, Vol. 1, (1851), in: COOK, EDWARD TYAS; WEDDERBURN, ALEXANDER (Hrsg.): *The Works of John Ruskin*, Bd. 9, London: George Allen, 1903

RUSKIN 1853a - RUSKIN, JOHN: „The Stones of Venice”, Vol. 2, (18), in: COOK, EDWARD TYAS; WEDDERBURN, ALEXANDER (Hrsg.): *The Works of John Ruskin*, Bd. 10, London: George Allen, 1904

RUSKIN 1853b - RUSKIN, JOHN: „The Stones of Venice”, Vol. 3, (1853), in: COOK, EDWARD TYAS; WEDDERBURN, ALEXANDER (Hrsg.): *The Works of John Ruskin*, Bd. 9-11, London: George Allen, 1904

RUSKIN, JOHN: „Lectures on Architecture and Painting”, (1854), in: COOK, EDWARD TYAS; WEDDERBURN, ALEXANDER (Hrsg.): *The Works of John Ruskin*, Bd. 12, London: George Allen, 1904, S. 13-164

SAMUEL, GORDON; PENNY, NICOLA: *The Cutting Edge of Modernity. Linocuts of the Grosvenor School*, Aldershot: Lund Humphries, 2002

SARABIANOV, DMITRI V.; ADASKINA, NATALIA L.: *Popova* [französische Originalausgabe, Paris: Philippe Sers Editeur, 1989], London: Thames and Hudson, 1990

SCHAESBERG 2007 - SCHAESBERG, PETRUS: *Das aufgehobene Bild. Collage als Modus der Malerei von Pablo Picasso bis Richard Prince*, München: Fink Verlag, 2007

SCHAFTER 2003 - SCHAFTER, DEBRA: *The Order of Ornament, the Structure of Style. Theoretical Foundations of Modern Art and Architecture*, Cambridge: University Press, 2003

SCHIMMEL, ANNEMARIE: „Die Arabeske und das islamische Weltgefühl“, in: BRÜDERLIN, MARKUS (Hrsg.): *Ornament und Abstraktion. Kunst der Kulturen, Modern und Gegenwart im Dialog*, Ausstellungskatalog, Basel: Fondation Beyeler, 2001, S. 31-35

SCHLEGEL 1800 - SCHLEGEL, FRIEDRICH: „Gespräch über die Poesie“, (1800), in: BEHLER, ERNST; EICHNER, HANS [Hrsg.]: *Kritische Schriften und Fragmente*, [1798-1801], Bd. 2, Paderborn: Ferdinand Schöningh, 1988, S. 186-222

SCHLEGEL, FRIEDRICH: „Ideen“, (1800), in: BEHLER, ERNST; EICHNER, HANS [Hrsg.]: *Kritische Schriften und Fragmente*, [1798-1801], Bd. 2, Paderborn: Ferdinand Schöningh, 1988, S. 223-234

SCHLEGEL, FRIEDRICH: „Fragment zur Poesie und Literatur II und Ideen zu Gedichten“, (1798-1801), in: EICHNER, HANS (Hrsg.): *Literarischen Notizen 1797-1801*, [englischsprachige Originalausgabe: *Literary Notebooks*, London: The Athlone Press, 1957], Frankfurt/M, Berlin, Wien: Ullstein, 1980, S. 162-221

SCHNÄDELBACH 2007 - SCHNÄDELBACH, HERBERT: *Georg Wilhelm Friedrich Hegel zur Einführung*, [3. verbesserte Auflage], Hamburg: Junius Verlag, 2007

SCHWARZ 1997 - SCHWARZ, ARTURO: *The Complete Works of Marcel Duchamp. Third Revised and Expanded Edition*, Bd. 1-2, New York: Delano Greenidge Editions, 1997

SHEARER, RHONDA ROLAND; GOULD, STEPHEN JAY: “Hidden in Plain Sight: Duchamp's 3 Standard Stoppages, More Truly a "Stoppage" (An Invisible Mending) Than We Ever Realized”, in: toutfait.com, *The Marcel Duchamp Studies Online Journal I*, 1999, Nr. 1, Quelle: http://www.toutfait.com/issues/issue_1/News/stoppages.html, Zugriff am: 4.3.2009

SHIFF, RICHARD; MANCUSI-UNGARO, CAROL C.; COLSMAN-FREYBERGER, HEIDI: *Barnett Newman: A Catalogue Raisonné*, New Haven, London: Yale University Press, 2004

Sidney Janis Presents an Exhibition of New Work by Ellsworth Kelly, Ausstellungskatalog, New York: Sidney Janis Gallery, 1967

SIEP 2000 - SIEP, LUDWIG: *Der Weg der „Phänomenologie des Geistes“. Ein einführender Kommentar zu Hegel „Differenzschrift“ und „Phänomenologie des Geistes“*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp Verlag, 2000

SIMMONS, ROSEMARY; CLEMSON, KATIE: *Dumont's Handbuch Holz- und Linolschnitt* [englischsprachige Originalausgabe: *The Complete Manual of Relief Printmaking*, London: Dorling Kindersley Limited, 1988], Köln: DuMont, 1990

SMITHSON 1966 - SMITHSON, ROBERT: „Entropy and the New Monuments”, (1966), in: HOLT, NANCY (Hrsg.): *The Writings of Robert Smithson*, New York: New York University Press, 1979, S. 9-18

SOHN-RETHEL 1970 - SOHN-RETHEL, ALFRED: *Geistige und körperliche Arbeit*, (1970), [revidierte und ergänzte Ausgabe], Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1972

SOHN-RETHEL 1976 - SOHN-RETHEL, ALFRED: *Das Geld, diebare Münze des Apriori*, (1976), [revidierte und ergänzte Neuauflage; erstmals veröffentlicht im Sammelband: MATTICK, PAUL; SOHN-RETHEL, ALFRED; HAASIS, HELLMUT: *Beiträge zur Kritik des Geldes*, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1976], Berlin: Verlag Klaus Wagenbach, 1990

SOHN-RETHEL, ALFRED: *Intellectual and Manual Labor. A Critique Epistemology*, London: The Macmillan Press, 1978

STAHLHUT, HEINZ: „Lucio Fontana, Yves Klein, Jean Tinguely, Günther Uecker“, in: GABNER, HUBERTUS (Hrsg.): *Das Schwarze Quadrat. Hommage an Malewitsch*, Ausstellungskatalog: Hamburger Kunsthalle, Ostfildern: Hatje Cantz, 2007, S.

STIRNER 1844 - STIRNER, MAX: *Der Einzige und sein Eigentum*, (1844), Ditzingen: Reclam, 1986

TANCOCK, JOHN: „The Influence of Duchamp“, in: D'HARONCOURT, ANNE; MCSHINE, KYNASTON (Hrsg.): *Marcel Duchamp*, Ausstellungskatalog, New York: Museum of Modern Art, 1973, S. 159-178

The Painterly Print. Monotypes from the Seventeenth to the Twentieth Century, Ausstellungskatalog New York: The Metropolitan Museum of Art, 1980

TIETZE 1994 - TIETZE, ANDREA: *Der Linolschnitt. Technik, Geschichte, künstlerische Möglichkeiten*, zugelassene Dissertation, Aachen, 1993, Weimar: Verlag und Datenbank für Geisteswissenschaften, 1994

The Blind Man, Nr. 2, Mai, 1917, Quelle: http://www.toutfait.com/issues/issue_3/Collections/girst/Blindman2/index.html, Zugriff am: 10.8.2010

Time Magazine, 3. Januar, 1983

TOMKINS 1965 - TOMKINS, CALVIN: *The Bride and the Bachelors. The Heretical Courtship in Modern Art*, London: Weidenfeld and Nicolson, 1965

TRÄGER, JÖRG: „Duchamp, Malewitsch und die Tradition des Bildes“, in: *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunswissenschaft*, Bd. 17, 1972, S. 131-138

TSOUTI-SCHILLINGER 2001 - TSOUTI-SCHILLINGER, NENA: *Robert Morris and Angst*, New York: George Braziller, 2001

TUCHMAN 1980 - TUCHMAN, MAURICE: „The Russian Avant-Garde and the Contemporary Artist“, in: BARRON, STEPHANIE; TUCHMAN, MAURICE (Hrsg.): *The Avant-Garde in Russia, 1910-1930: New Perspectives*, Ausstellungskatalog, Los Angeles: Los Angeles County Museum of Art, 1980, S. 118-121

TÜRR, KARINA: *OP Art. Stil, Ornament oder Experiment?*, Berlin: Gebr. Mann Verlag, 1986

VALÉRY, PAUL: „La conquête de l'ubiquité“, (1929), in: VALÉRY, PAUL: *Pièces sur l'Art*, Paris: Gallimard, 1934, S. 83-88

Van Kandinsky tot Corneille - Linoleum in de kunst van de twintigste eeuw. From Kandinsky to Corneille – Linoleum in the Art of the Twentieth Century, Ausstellungskatalog, Cobra Musweum voor Moderne Kunst Amstelveen, Amsterdam: Onderneming & Kunst, 1999

VARNEDOE, KIRK: *Jasper Johns. A Retrospective*, Ausstellungskatalog, New York: The Museum of Modern Art, 1996

VARNEDOE 1996 - VARNEDOE, KIRK: „Fire: Johns's Work as Seen and Used by American Artists“, in: VARNEDOE, KIRK: *Jasper Johns. A Retrospective*, Ausstellungskatalog, New York: The Museum of Modern Art, 1996, S. 93-115

VASARI, GIORGIO: *Le Vite de' piú eccellenti pittori scultori ed architettori da Cimabue insino a' tempi nostril*, Fiorenza: Giunti, 1568

VÖLKER, ANGELA: „Ist die Zukunft ein Ziel?“, in: NOEVER, PETER (Hrsg.): *Die Zukunft ist unser einziges Ziel... Alexander M. Rodtschenko – Warwara F. Stepanowa*, Ausstellungskatalog, Österreichische Museum für Angewandte Kunst, Wien; Staatliches Museum der Bildenden Künste A. S. Puschkin, Moskau, München: Prestel-Verlag, 1991, S. 23-32

WALDMAN 1997 - WALDMAN, DIANE: „Ellsworth Kelly“, in: *Ellsworth Kelly*, Ausstellungskatalog, München: Haus der Kunst, 1997, S. 10-39

WATSON, ERNEST W.; KENNT, NORMAN: *The Relief Print. Woodcut, Wood Engraving and Linoleum Cut*, New York: Watson-Guptill Publications, 1945

WEIGEL, VIOLA: „Der gefaltete Raum. Eine Skulptur von Ellsworth Kelly“, in: *Ellsworth Kelly. Zwischen-Räume. Werke von 1956-2002*, Ausstellungskatalog, Fondation Beyeler, Basel, Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz, 2002, S. 52-73

WEISS, JEFFREY (Hrsg.): *Jasper Johns. An Allegory of Painting, 1955-1965*, Ausstellungskatalog: National Gallery of Art, Washington; New Haven: Yale University Press, 2007

WEISS 2007 - WEISS, JEFFREY: „Painting Bitten by a Man“, in: WEISS, JEFFREY (Hrsg.): *Jasper Johns. An Allegory of Painting, 1955-1965*, Ausstellungskatalog: National Gallery of Art, Washington; New Haven: Yale University Press, 2007, S. 2-56

WOOD, PAUL: *Conceptual Art. Movements in Modern Art*, London: Tate Publishing, 2002

WYE, DEBORAH [Hrsg.]: *Artists and Prints. Masterworks from The Museum of Modern Art*, Ausstellungskatalog, New York: The Museum of Modern Art, 2004

WYE, DEBORAH: „Artists and Prints in Context“, in: WYE, DEBORAH: *Artists and Prints. Masterworks from The Museum of Modern Art*, Ausstellungskatalog, New York: The Museum of Modern Art, 2004, S. 11-30

WYSS 1997 - WYSS, BEAT: *Die Welt als T-Shirt. Zur Ästhetik und Geschichte der Medien*, Köln: DuMont, 1997

ZIEGLER, THORSTEN: „Wachstuch, Fußtapete, Kamptulikon, Korkteppich: Linoleum. Der Beginn des idealen Bodenbelags“, in: *Linoleum. Geschichte, Design, Architektur 1882-2000*, Ausstellungskatalog, Museen der Stadt Delmenhorst, Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz Verlag, 2000, S. 32-47

Abbildungsverzeichnis

Abb. 1: Philip Taaffe, *Green/White/Stoppages*, 1984, Linoldruckcollage, Emaille, Acryl auf Leinwand, 216 x 216 cm, Sammlung Jeffrey Deitch

Aus: *Strange Abstraction*, Ausstellungskatalog, Tokyo: Touko Museum of Contemporary Art, 1991, S. 40

Abb. 2: Philip Taaffe *Glyphic Brain*, Collage auf Papier, 119,3 x 142,2 cm, Privatsammlung

Aus: *Philip Taaffe*, Ausstellungskatalog, New York: Gagosian Gallery, 2007, S. 21

Abb. 3: Landvermessung mit einem Seil, 140 v. Chr., Ägyptische Grabmalerei in Theben

Aus: OMM, PETER: *Messkunst ordnet die Welt. Eine Geschichte des Messens und der Meßgeräte*, Buchschlag bei Frankfurt am Main: Impuls-Verlag, 1958, o. Seitenangabe

Abb. 4: Philip Taaffe, *Concordia*, 1985, Linoldruckcollage, Acryl auf Leinwand, 228,6 x 137,2 cm

Aus: SMITH, ROBERTA: „Philip Taaffe at Pat Hearn”, in: *Art in America*, Juni, 1986, S. 125

Abb. 5: Philip Taaffe, *South Ferry*, 1985/86, Linoldruckcollage, Acryl auf Leinwand, 112 x 96,5 cm, Privatsammlung

Aus: *Philip Taaffe. Das Leben der Formen. Werke 1980 – 2008*, Ausstellungskatalog, Kunstmuseum Wolfsburg, Ostfildern: Hatje Cantz Verlag, 2008, S. 67

Abb. 6: Pablo Picasso, *Stillleben mit Rohrstuhlgeflecht*, 1912, Collage aus Wachstuch, aufgeklebten Papier und Öl auf Leinwand, eingefasst mit einem Seil, 27 x 35 cm, Musée Picasso Paris

Aus: FOSTER, HAL; KRAUSS, ROSALIND; BOIS, YVE-ALAIN; BUCHLOH, BENJAMIN H.D.: *Art Since 1900. Modernism, Antimodernism, Postmodernism*, London: Thames & Hudson, 2004, S.111

Abb. 7: Philip Taaffe, *Forest Latern*, 1981/82, Papiercollage und Öl auf Masonit, 134 x 121,6 cm

Aus: *Philip Taaffe*, Ausstellungskatalog, Galleria Civica d’Arte Contemporanea, Trento, Milano: Mazzotta, 2001, S. 27

Abb. 8: Mel Bochner: *Measurement: Room*, 1969, Klebeband und Letraset auf Wand, Installation: Galerie Heiner Friedrich, München

Aus: FIELD, RICHARD S. (Hrsg.): *Mel Bochner: Thought made visible 1966-1973*, Ausstellungskatalog, New Haven: Yale University Art Gallery, 1995, S. 166

Abb. 9: Philip Taaffe, *Martyr Group*, 1983, Mixed Media auf Leinwand, 264,2 x 264,2 cm, Sammlung Rafael Jablonka
Aus: *Philip Taaffe*, Ausstellungskatalog, Valencia: IVAM Institut Valencià d'Art Modern, 2000, S. 81

Abb. 10: Fresken der Außenfassade des Klosters Voronet, Tal der Moldau, Rumänien, 1546-50
Aus: *Philip Taaffe. Das Leben der Formen. Werke 1980 – 2008*, Ausstellungskatalog, Kunstmuseum Wolfsburg, Ostfildern: Hatje Cantz Verlag, 2008, S. 188

Abb. 11: Fresken der Außenfassade des Klosters Voronet, Tal der Moldau, Rumänien, 1546-50
Aus: *Philip Taaffe*, Ausstellungskatalog, Valencia: IVAM Institut Valencià d'Art Modern, 2000, S. 47

Abb. 12: Jasper Johns, *Target with Plaster Casts*, 1955, Enkaustik und Collage auf Leinwand mit farbig gefassten Gipsabgüssen, 129,5 x 111,8 x 8,8 cm, Sammlung David Geffen, Los Angeles
Aus: WEISS, JEFFREY (Hrsg.): *Jasper Johns. An Allegory of Painting, 1955-1965*, Ausstellungskatalog: National Gallery of Art, Washington; New Haven: Yale University Press, 2007, S. 58

Abb. 13: Jasper Johns, *Flag*, 1954-55, Enkaustik, Öl, Collage auf Stoff, fixiert auf Sperrholz, drei Paneele, 107,3 x 153,8, The Museum of Modern Art, New York
Aus: VARNEDOE, KIRK: *Jasper Johns. A Retrospective*, Ausstellungskatalog, New York: The Museum of Modern Art, 1996, S. 135

Abb. 14: Francis Picabia, *La Nuit espagnole*, 1922, Emaille auf Leinwand, 162,5 x 131 cm, Museum Ludwig, Köln
Aus: WEISS, JEFFREY (Hrsg.): *Jasper Johns. An Allegory of Painting, 1955-1965*, Ausstellungskatalog: National Gallery of Art, Washington; New Haven: Yale University Press, 2007, S. 17

Abb. 15: Francis Picabia, *Optophone II*, 1922, Wasserfarbe auf Papier, 72 x 60 cm
Aus: BORRÀS, MARIA LLUÏSA: *Picabia*, München: Prestel-Verlag, 1985, S. 261

Abb. 16: Philip Taaffe, *Overtone*, 1983, Linoldruckcollage und Acryl auf Leinwand, 226 x 226 cm
Aus: *Philip Taaffe*, Ausstellungskatalog, Valencia: IVAM Institut Valencià d'Art Modern, 2000, S. 77

Abb. 17: Philip Taaffe, *Ghost Still Life*, 1983-84, Linoldruckcollage und Acryl und Vinylfarbe auf Leinwand, 132,5 x 112 cm
Aus: BESSON, CHRISTIAN (Hrsg.): *Tableaux Abstraits*, Ausstellungskatalog: Villa Arson, Nizza, 1986, S. 109

Abb. 18: Philip Taaffe, *Yellow Painting*, 1984, Linoldruckcollage, Acryl, Emaille auf Leinwand, 192 x 192 cm, Sammlung Rafael Jablonka

Aus: *Philip Taaffe. Das Leben der Formen. Werke 1980 – 2008*, Ostfildern: Hatje Cantz Verlag, 2008, S. 59

Abb. 19: Bridget Riley, *Cataract 3*, 1967, PVA auf Leinwand, 221,9 x 222,9 cm, The British Council

Aus: *Bridget Riley. Paintings from the 1960s and 70s*, Ausstellungskatalog: Serpentine Gallery, London, 1999, S. 91

Abb. 20: Barnett Newman, *Yellow Painting*, 1949, Öl auf Leinwand, 171,5 x 133 cm, National Gallery of Art, Washington

Aus: SHIFF, RICHARD; MANCUSI-UNGARO, CAROL C.; COLSMAN-FREYBERGER, HEIDI: *Barnett Newman: A Catalogue Raisonné*, New Haven, London: Yale University Press, 2004, S. 199

Abb. 21: Mosaik, 6. Jahrhundert, Ravenna

Aus: *Philip Taaffe. Recent Painting and Drawings*, Ausstellungskatalog, Zürich: Thomas Ammann Fine Art AG, 2003, o. Seitenangaben

Abb. 22: Chinesisches Rollbild, 12. Jahrhundert, Tinte auf Seide, Detail

Aus: HOUSTON, JOE: *Optic Nerve. Perceptual Art of the 1960s*, Ausstellungskatalog, Columbus Museum of Art, Ohio; London, New York: Merrell Publishers Limited, 2007, S. 62

Abb. 23: Philip Taaffe, *Shaded Sphere*, 1985, Emaillesiebdruck, Collage, Acryl auf Leinwand, 264 x 274 cm, Privatsammlung

Aus: *Philip Taaffe*, Ausstellungskatalog, Valencia: IVAM Institut Valencià d'Art Modern, 2000, S. 22

Abb. 24: Bridget Riley, *Tremor*, 1962, Emulsionsfarbe auf Karton, 122 x 122 cm, Privatsammlung

Aus: *Bridget Riley. Paintings from the 1960s and 70s*, Ausstellungskatalog: Serpentine Gallery, London, 1999, S. 10

Abb. 25: Fußbodenmosaik, 8. Jahrhundert, Khirbat al-Mafjar

Aus: GRABAR, OLEG: *The Mediation of Ornament*, [The A.W. Mellon Lectures in The Fine Arts, 1989] The National Gallery of Art, Washington, D. C., Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1992, S. 139

Abb. 26: Mosaik Thermenmuseum Rom, Mitte des 2. Jahrhunderts nach Christus, Schwarz-Weiß, 525 x 445 cm

Aus: TÜRR, KARINA: *OP Art. Stil, Ornament oder Experiment?*, Berlin: Gebr. Mann Verlag, 1986, S. 13

Abb. 27: Ellsworth Kelly, *South Ferry*, 1956, Öl auf Leinwand, zwei Paneele, zusammen 111,8 x 96,5 cm, Sammlung Paul Sternberg
Aus: *Ellsworth Kelly*, Ausstellungskatalog, München: Haus der Kunst, 1997, ohne Seitenangaben, Katalognummer 27

Abb. 28: Philip Taaffe, *Written on the Bay*, 1988, Mixed Media auf Leinwand, 179 x 146 cm, Privatsammlung
Aus: *Philip Taaffe. Das Leben der Formen. Werke 1980 – 2008*, Ausstellungskatalog, Kunstmuseum Wolfsburg, Ostfildern: Hatje Cantz Verlag, 2008, S. 103

Abb. 29: Ellsworth Kelly, *Bay*, 1959, Öl auf Leinwand, 177,8 x 127 cm, The Helman Collection, New York
Aus: *Ellsworth Kelly*, Ausstellungskatalog, München: Haus der Kunst, 1997, ohne Seitenangaben, Katalognummer 34

Abb. 30: Installationsansicht der Ausstellung *Abstract Trompe L’Oeil*, 1965, Sidney Janis Gallery, links: Ellsworth Kelly, *Two Blacks, White and Blue*, 1955, Öl auf Leinwand, vier Paneele, zusammen 233,7 x 61 cm, Privatsammlung; rechts: Myron Stout, Untitled, 1956, Öl auf Leinwand, 71,1 x 61 cm
Aus: *25 years of Janis – Part II*, Ausstellungskatalog, New York: Sidney Janis Gallery, 1974, ohne Seitenangaben, Katalognummer 145

Abb. 31: Barnett Newman, *Concord*, 1949, Klebeband und Öl auf Leinwand, 228 x 136,2 cm, The Metropolitan Museum of Art, New York
Aus: SHIFF, RICHARD; MANCUSI-UNGARO, CAROL C.; COLSMAN-FREYBERGER, HEIDI: *Barnett Newman: A Catalogue Raisonné*, New Haven, London: Yale University Press, 2004, S. 123

Abb. 32: Barnett Newman, *Onement I*, 1949, Klebeband und Öl auf Leinwand, 69,2 x 41,3 cm, The Museum of Modern Art, New York
Aus: SHIFF, RICHARD; MANCUSI-UNGARO, CAROL C.; COLSMAN-FREYBERGER, HEIDI: *Barnett Newman: A Catalogue Raisonné*, New Haven, London: Yale University Press, 2004, S. 45

Abb. 33: Philip Taaffe, *Onement*, 1987, Emaillesiebdruck, Collage, Acryl auf Leinwand, 330 x 142 cm, Sammlung Rafael Jablonka
Philip Taaffe, Ausstellungskatalog, Galleria Civica d’Arte Contemporanea, Trento, Milano: Mazzotta, 2001, S. 35

Abb. 34: Barnett Newman, *Onement VI*, 1953, Öl auf Leinwand, 259,1 x 304,8 cm, Privatsammlung, New York
Aus: SHIFF, RICHARD; MANCUSI-UNGARO, CAROL C.; COLSMAN-FREYBERGER, HEIDI: *Barnett Newman: A Catalogue Raisonné*, New Haven, London: Yale University Press, 2004, S. 57

Abb. 35: Schmiedeeisen des Palazzo Bevilacqua in Bologna, 1474-1482
Aus: *Philip Taaffe*, Ausstellungskatalog, Boston, Massachusetts: Mario Diacono Gallery, 1987, S. 1

Abb. 36: Philip Taaffe, *Intersecting Balustrades*, 1987, Emaillesiebdruck, Collage, Acryl auf Leinwand, 330 x 142 cm, Sammlung Rafael Jablonka
Aus: *Philip Taaffe*, Ausstellungskatalog, Boston, Massachusetts: Mario Diacono Gallery, 1987, S. 17

Abb. 37: Treppengeländer in der Jersey City Public Library, New Jersey, 1899-1901
Aus: *Philip Taaffe*, Ausstellungskatalog, Boston, Massachusetts: Mario Diacono Gallery, 1987, S. 20

Abb. 38: Frank Stella, *Ifafa I*, 1964, Metallpulver in Kunstharszemulsion auf Leinwand, 195,6 x 309,9 cm, Sammlung Irving Blum
Aus: *Philip Taaffe. Das Leben der Formen. Werke 1980 – 2008*, Ausstellungskatalog, Kunstmuseum Wolfsburg, Ostfildern: Hatje Cantz Verlag, 2008, S. 18

Abb. 39: Frank Stella, *Fahne Hoch!*, 1959, schwarzer Emaillelack auf Leinwand, 308,6 x 185,4 cm
Aus: FOSTER, HAL; KRAUSS, ROSALIND; BOIS, YVE-ALAIN; BUCHLOH, BENJAMIN H.D.: *Art Since 1900. Modernism, Antimodernism, Postmodernism*, London: Thames & Hudson, 2004, S. 409

Abb. 40: Hollis Frampton, *Frank Stella, New York*, 1959, Addison Gallery of American Art
Aus: WEISS, JEFFREY (Hrsg.): *Jasper Johns. An Allegory of Painting, 1955-1965*, Ausstellungskatalog: National Gallery of Art, Washington; New Haven: Yale University Press, 2007, S. 23

Abb. 41: Marcel Duchamp, *3 Stoppages étalon*, 1913/14, drei 1 Meter lange Fäden, mit Firnis auf 120 x 13,3 cm große Leinwandstreifen fixiert, diese auf 125,4 x 18,3 cm große Glasplatten geklebt, drei nach dem Verlauf der Fäden geschnittene Holzlineale und zwei 1 Meter lange Messlatten in einer Holzkiste (129,2 x 28 x 23 cm), The Museum of Modern Art, Stiftung Katherine S. Dreier, New York
Aus: SCHWARZ, ARTURO: *The Complete Works of Marcel Duchamp. Third Revised and Expanded Edition*, Volume Two, New York: Delano Greenidge Editions, 1997, S. 346

Abb. 42: Ellsworth Kelly, *Green White No. 381*, 1967, Öl auf Leinwand, zwei Paneele, 216 x 216 cm, Stedelijk van Abbemuseum, Eindhoven
Aus: '60 '80: *attitudes/concepts/images. Een keuze uit twintig jaar beeldende kunst. A selection from twenty years of visual arts*, Ausstellungskatalog, Amsterdam: Stedelijk Museum, 1982, S. 143

Abb. 43: Marcel Duchamp, *3 Stoppages étalon*, 1913/14 in ihrer Holzkiste
Aus: SCHWARZ, ARTURO: *The Complete Works of Marcel Duchamp. Third Revised and Expanded Edition*, Volume Two, New York: Delano Greenidge Editions, 1997, S. 345

Abb. 44: Marcel Duchamp, *La Mariée mise a nu par ses Célibataires, même*, 1915-23, Ölfarbe, Lack, Bleifolie, Bleidraht, Mennige, Spiegelfolie und Staub auf Glas, 277,5 x 175,8 cm, Philadelphia Museum of Art, Stiftung Katherine S. Dreier, Philadelphia
Aus: FOSTER, HAL; KRAUSS, ROSALIND; BOIS, YVE-ALAIN; BUCHLOH, BENJAMIN H.D.: *Art Since 1900. Modernism, Antimodernism, Postmodernism*, London: Thames & Hudson, 2004, S. 156

Abb. 45: Marcel Duchamp, *Tu m'*, 1918, Öl, Flaschenbürste, drei Sicherheitsnadeln, Schraubenmutter auf Leinwand, 69,8 x 313 cm, Yale University Art Gallery, Stiftung Katherine S. Dreier, New Haven, Connecticut
Aus: GERSTNER, KARL: *Marcel Duchamp: „Tu m'“ Rätsel über Rätsel*, Ostfildern Ruit: Hatje Cantz Verlag, 2003, S. 6

Abb. 46: Installationsansicht mit Werken Marcel Duchamps, Ausstellung der Retrospektive in der Galerie Burén, Stockholm, 1963, links: *3 Stoppages étalon*
Aus: SCHWARZ, ARTURO: *The Complete Works of Marcel Duchamp. Third Revised and Expanded Edition*, Volume Two, New York: Delano Greenidge Editions, 1997, S. 595

Abb. 47: Albrecht Dürer, *Der Zeichner der Laute*, in: *Underweysung der Messung*, 1525
Aus: MOLDERINGS, HERBERT: *Kunst als Experiment. Marcel Duchamps „3 Kunststopf-Normalmaße“*, München, Berlin: Deutscher Kunstverlag, 2006, S. 34

Abb. 48: Installationsansicht der Ausstellung *New Works by Ellsworth Kelly*, 1967, Sidney Janis Gallery, links: *Green White No. 381*, 1967
Aus: *25 years of Janis – Part II*, Ausstellungskatalog, New York: Sidney Janis Gallery, 1974, ohne Seitenangaben, Katalognummer 165

Abb. 49: Ankündigung eines Schützenfestes, Deutschland, 1501 oder später, Einblattdruck, National Gallery of Art, Washington D. C., Sammlung Rosenwald
Aus: WEISS, JEFFREY (Hrsg.): *Jasper Johns. An Allegory of Painting, 1955-1965*, Ausstellungskatalog: National Gallery of Art, Washington; New Haven: Yale University Press, 2007, S. 30

Abb. 50: Seitenwunde von Christus, um 1490, Holzschnitt, National Gallery of Art, Washington D. C., Sammlung Rosenwald
Aus: WEISS, JEFFREY (Hrsg.): *Jasper Johns. An Allegory of Painting, 1955-1965*, Ausstellungskatalog: National Gallery of Art, Washington; New Haven: Yale University Press, 2007, S. 31

Abb. 51: Philip Taaffe, *Water Music*, 2002, Mixed Media auf Leinwand, 77 x 103 cm

Aus: *Philip Taaffe. Carte annuvolate*, Ausstellungskatalog, Galleria die via Eugippo, San Marino, Mailand: Skira, 2004, S. 143

Abb. 52: Titelseite *Time Magazine*, 3. Januar, 1983

Abb. 53: Linoleum mit Orientteppich-Musterung für die Linoleum-Werke Delmenhorst (Detail), um 1895

Aus: *Linoleum. Geschichte, Design, Architektur 1882-2000*, Ausstellungskatalog, Museen der Stadt Delmenhorst, Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz Verlag, 2000, S. 12-13

Abb. 54: Josef Hoffmann, Anker-Inlaid-Linoleum, um 1912

Aus: *Linoleum. Geschichte, Design, Architektur 1882-2000*, Ausstellungskatalog, Museen der Stadt Delmenhorst, Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz Verlag, 2000, S. 131

Abb. 55: Alexander Rodtschenko, *Konstruktion Nr. 58*, 1921, Linolschnitt, 22,5 x 15 cm, A. Rodtschenko und V. Stepanova Archiv, Moskau

Aus: *Aleksandr Rodchenko*, Ausstellungskatalog, New York: The Museum of Modern Art, 1998, S. 166

Abb. 56: Henri Matisse, *La Sieste* 1938, Linolschnitt in Schwarz und Rötel, 25,8 x 30,5 cm, 1 Probedrucke, 5 Künstlerdrucke, 25 nummerierte, signierte Abzüge auf Vélin G. Maillol

Aus: HAHNLOSER, MARGRIT: *Matisse*, Zürich, Wiesbaden: Orell Füssli Verlag, 1988, S. 163

Abb. 57: Pablo Picasso, *Morte au verre sous la lampe*, 1962, Linolschnitt, 62 x 75,2 cm, Edition 50, hier: 24/50, The Museum of Modern Art, Schenkung Mrs. Donald B. Straus (1964)

Aus: WYE, DEBORAH: *Artists and Prints. Masterworks from The Museum of Modern Art*, New York: The Museum of Modern Art, 2004, S. 115

Abb. 58: Elizabeth Catlett, *Sharecropper*, 1952, Linolschnitt, 44,8 x 43 cm (Komposition), 47 x 48,1 cm (Blatt), Herausgeber: die Künstler und El Taller de Gráfica Popular, Mexico City, Druck: die Künstlerin und José Sanchez, Mexico City, Abzug außerhalb der Edition von 60, The Museum of Modern Art, New York, Ralph E. Shikes Fund and Purchase (2003)

Aus: WYE, DEBORAH: *Artists and Prints. Masterworks from The Museum of Modern Art*, New York: The Museum of Modern Art, 2004, S. 218

Abb. 59: Jasper Johns, *Scent*, 1975-76, U.L.A.E, 79,7 cm x 119,2 cm, Auflage 42, hier: The Museum of Modern Art. Schenkung Celeste Bartos

Aus: CASTLEMAN, RIVA: *Prints from Blocks. Gauguin to Now*, New York: The Museum of Modern Art, 1983, Abb. 4, o. Seitenangaben

Abb. 60: Jörg Immendorff, *Café Deutschland gut III / Erbe*, 1982, Linolschnitt, 180 x 230 cm, Auflage: 10, nummeriert und signiert

Aus: *Jörg Immendorff: Café Deutschland gut. Linolschnitte 82/83*, Ausstellungskatalog, München: Maximilian Verlag – Sabine Knust, 1983, o. Seitenangaben

Abb. 61: Jörg Immendorff, *Café Deutschland gut X / Neue Mehrheit*, 1983, Linolschnitt, 180 x 230 cm, Auflage: 10, nummeriert und signiert

Aus: *Jörg Immendorff: Café Deutschland gut. Linolschnitte 82/83*, Ausstellungskatalog, München: Maximilian Verlag – Sabine Knust, 1983, o. Seitenangaben

Abb. 62: Jörg Immendorff, *Café Deutschland XII / Adlerhälften*, 1982, Öl auf Leinwand, 282 x 400 cm

Aus: *Jörg Immendorff. Café Deutschland, Adlerhälften*, 27.3. – 9.5.1982, Ausstellungskatalog, Düsseldorf: Städtische Kunsthalle Düsseldorf, 1982, S. 45

Abb. 63: Philip Taaffe, *We Are Not Afraid*, 1985, Linoldruckcollage, Acryl auf Leinwand, 305 x 259 cm, Sammlung Rafael Jablonka

Aus: *Philip Taaffe. Das Leben der Formen. Werke 1980 – 2008*, Ausstellungskatalog, Kunstmuseum Wolfsburg, Ostfildern: Hatje Cantz Verlag, 2008, S. 43

Abb. 64: John Ruskin, *Tracery from the Campanile of Giotto, at Florence*, 1849, Radierung nach einer Zeichnung, [Radierung und Zeichnung von Ruskin ausgeführt] Aus: RUSKIN, JOHN: „The Seven Lamps of Architecture”, (1849), in: COOK, EDWARD TYAS; WEDDERBURN, ALEXANDER (Hrsg.): *The Works of John Ruskin*, Bd. 8, London: George Allen, 1903, zwischen S. 138 und S. 139

Abb. 65: John Ruskin, *Tracery from the Campanile of Giotto, at Florence*, [Frontispiz], 1955, Kupferstich [Kupferstich von J. C. Armytage nach einer Zeichnung von Ruskin ausgeführt]

Aus: RUSKIN, JOHN: „The Seven Lamps of Architecture”, (1849), in: COOK, EDWARD TYAS; WEDDERBURN, ALEXANDER (Hrsg.): *The Works of John Ruskin*, Bd. 8, London: George Allen, 1903, Frontispiz

Abb. 66: Kasimir Malewitsch, *Schwarzes Quadrat*, 1915, Öl auf Leinwand, 76,5 x 76,5 cm, State Tretiakov Gallery

Aus: *Kazimir Malevich: Suprematism*, Ausstellungskatalog, New York: Solomon R. Guggenheim Museum, 2003, S. 119

Abb. 67: Kasimir Malewitsch, *Weiß auf Weiß*, 1918, Öl auf Leinwand, 78,7 x 78,7 cm, The Museum of Modern Art [Reproduziert wie 1919 in Moskau ausgestellt]

Aus: FOSTER, HAL; KRAUSS, ROSALIND; BOIS, YVE-ALAIN; BUCHLOH, BENJAMIN H.D.: *Art Since 1900. Modernism, Antimodernism, Postmodernism*, London: Thames & Hudson, 2004, S. 134

Abb. 68: Jasper Johns, *Device Circle*, 1959, Enkaustik und Collage auf Leinwand mit Holz, 101, 6 x 101,6 cm, Sammlung Denise und Andrew Saul

Aus: CRAFT, CATHERINE: *Jasper Johns*, [deutschsprachige Ausgabe], New York: Parkstone Press, 2009, S. 56

Abb. 69: Jasper Johns, *Device*, 1962, Öl auf Leinwand Teilstücken eines Maßstabs und Holzleiste, 101,6 x 76,2, The Baltimore Museum of Art

Aus: VARNEDOE, KIRK: *Jasper Johns. A Retrospective*, Ausstellungskatalog, New York: The Museum of Modern Art, 1996, S. 210

Abb. 70: Jasper Johns, *Thermometer*, 1959, Öl auf Leinwand mit Thermometer, 131,4 x 97,8, Seattle Art Museum und Sammlung von Bagley und Virginia Wright, Seattle

Aus: CRAFT, CATHERINE: *Jasper Johns*, [deutschsprachige Ausgabe], New York: Parkstone Press, 2009, S. 63

Abb. 71: Kasimir Malewitsch, *Reservist – 1. Klasse*, 1914, Öl auf Leinwand mit Collage, 53,7 x 44, 8 cm, The Museum of Modern Art, New York

Aus: FOSTER, HAL; KRAUSS, ROSALIND; BOIS, YVE-ALAIN; BUCHLOH, BENJAMIN H.D.: *Art Since 1900. Modernism, Antimodernism, Postmodernism*, London: Thames & Hudson, 2004, S. 131

Abb. 72: Marcel Duchamp, *Why Not Sneeze Rose Sélavy?*, 1921, 152 Marmorwürfel, Thermometer und Sepiaschale in Vogelkäfig, 11,4 x 22 x 16 cm, The Louise and Walter Arensberg Collection, Philadelphia Museum of Art

Aus: SCHWARZ, ARTURO: *The Complete Works of Marcel Duchamp. Third Revised and Expanded Edition*, Volume Two, New York: Delano Greenidge Editions, 1997, S. 384

Abb. 73: Robert Morris, *Three Rulers*, 1963, Farbe auf Holz, Metallhaken, 106,7 x 27,9 cm, Sammlung Harry N. Abrams

Aus: *Robert Morris: The Mind/Body Problem*, Ausstellungskatalog, New York: Solomon R. Guggenheim Museum, Guggenheim Museum Soho, 1994, S. 135

Abb. 74: Albrecht Dürer, *Melencolia I*, 1514, Kupferstich, 24 x 18,6 cm

Aus: OMM, PETER: *Messkunst ordnet die Welt. Eine Geschichte des Messens und der Meßgeräte*, Buchschlag bei Frankfurt am Main: Impuls-Verlag, 1958, o. Seitenangabe.

Abb. 75: Mel Bochner, *Actual Size (Face)*, 1968, Polaroid-Foto, abfotografiert, vergrößert und aufgezogen, 55,9 x 45,1 cm

Aus: FIELD, RICHARD S. (Hrsg.): *Mel Bochner: Thought made visible 1966-1973*, Ausstellungskatalog, New Haven: Yale University Art Gallery, 1995, Abb. 48

Abb. 76: Mel Bochner, *Actual Size (Hand)*, 1968, Polaroid-Foto, abfotografiert, vergrößert und aufgezogen, 55,9 x 45,1 cm

Aus: FIELD, RICHARD S. (Hrsg.): *Mel Bochner: Thought made visible 1966-1973*, Ausstellungskatalog, New Haven: Yale University Art Gallery, 1995, Abb. 49

Abb. 77: Mel Bochner, *Measurement: 180 Degrees*, 1968, Schnur, Nägel und Kohle auf Wand; Größe variable je nach Installation

Aus: FIELD, RICHARD S. (Hrsg.): *Mel Bochner: Thought made visible 1966-1973*, Ausstellungskatalog, New Haven: Yale University Art Gallery, 1995, Abb. 52

Abb. 78: Marcel Duchamp, *Flaschetrockner*, 1914/1964, Höhe 64,2 cm, unter Aufsicht des Künstlers nach einem Foto von Man Ray von 1936 erstellt

Aus: SCHWARZ, ARTURO: *The Complete Works of Marcel Duchamp. Third Revised and Expanded Edition*, Volume Two, New York: Delano Greenidge Editions, 1997, S. 616

Abb. 79: Marcel Duchamp, *Fahrrad-Rad*, 1913/1964, Höhe 126,5 cm, unter Aufsicht des Künstlers nach einem Foto von der Fassung von 1916 erstellt, Edition: 8 Repliken

Aus: SCHWARZ, ARTURO: *The Complete Works of Marcel Duchamp. Third Revised and Expanded Edition*, Volume Two, New York: Delano Greenidge Editions, 1997, S. 589

Abb. 80: Marcel Duchamp, *Fountain*, 1917, Original, Foto: Alfred Stieglitz, 23,5 x 18 cm, Villiers-sous-Grez, Archives Marcel Duchamp

Aus: SCHWARZ, ARTURO: *The Complete Works of Marcel Duchamp. Third Revised and Expanded Edition*, Volume Two, New York: Delano Greenidge Editions, 1997, S. 373

Abb. 81: Marcel Duchamp: *Flaschentrockner*, 1914, [Fassung von 1936], Buchdruck, Silber, Schwarzgrün, Dunkelrot, zweimal gelbgrün gefärbter Lack, 26,8 x 16,9 cm, aus: *Boîte-en-Valise*, 1936

Aus: BONK, ECKE: *Marcel Duchamp. The Box in a Valise*, New York: Rizzoli, 1989, S. 85

Abb. 82: Marcel Duchamp, *Boîte en Valise*, 1935-41, Lederkoffer mit 69 Nachbildungen, Fotografien, Reproduktionen, 40,7 x 38,1 x 10,2 cm

Aus: SCHWARZ, ARTURO: *The Complete Works of Marcel Duchamp. Third Revised and Expanded Edition*, Volume Two, New York: Delano Greenidge Editions, 1997, S. 407

Abb. 83: Kasimir Malewitsch, die 4 Schwarzen Quadrate im Vergleich

Aus: GÄBNER, HUBERTUS (Hrsg.): *Das Schwarze Quadrat. Hommage an Malewitsch*, Ausstellungskatalog: Hamburger Kunsthalle, Ostfildern: Hatje Cantz, 2007, S. 204

Abb. 84: Kasimir Malewitsch, *Schwarzes Quadrat*, 1915, Detail

Aus: GÄBNER, HUBERTUS (Hrsg.): *Das Schwarze Quadrat. Hommage an Malewitsch*, Ausstellungskatalog: Hamburger Kunsthalle, Ostfildern: Hatje Cantz, 2007, S. 204

Abb. 85: Kasimir Malewitsch, *Kuh und Violine*, 1913, Öl auf Holz, 48,8 x 25,8 cm, Staatliches Russisches Museum, St. Petersburg

Aus: CRONE, RAINER; MOOS, DAVID: *Kazimir Malevich. The Climax of Disclosure*, München: Prestel-Verlag, 1991, S. 98

Abb. 86: Kasimir Malewitsch, *Kuh und Violine*, 1919, Lithografie, gedruckt in schwarzer Farbe, publiziert in „Neue Systeme der Kunst“, Witebsk, Dezember 1919
Aus: CRONE, RAINER; MOOS, DAVID: *Kazimir Malevich. The Climax of Disclosure*, München: Prestel-Verlag, 1991, S. 100

Abb. 87: Kasimir Malewitsch, *Sieg über die Sonne*, 1913, Bühnenbildentwurf, Bleistift auf Papier, 26,2 x 20,5 cm, Gosudarstvenny akademichesky Mariinsky teatr Muzej, Sankt Petersburg
Aus: NAKOV, ANDRÉI: *Kazimir Malewicz. Catalogue Raisonné*, Paris: Adam Biro, 2002, S. 147

Abb. 88: Kasimir Malewitsch, *0,10*, 1915, Fotografie Ausstellungsinstallation
Aus: CRONE, RAINER; MOOS, DAVID: *Kazimir Malevich. The Climax of Disclosure*, München: Prestel-Verlag, 1991, S. 154

Abb. 89: Robert Morris, *Card File*, 1962, Kartei-Register aus Plastik und Metall montiert auf Holz mit 44 Karten, 68,5 x 26,5 x 5 cm, Musée Nationale d'Art Morderne, Centre Georges Pompidou, Paris
Aus: OSBORNE, PETER (Hrsg.): *Conceptual Art: Themes and Movements*, London: Phaidon Press, 2002, S. 68

Abb. 90: Mel Bochner, *Working Drawings And Other Visible Things On Paper Not Necessarily Meant To Be Viewed As Art*, 1966, 4 identische Loseblatt-Bücher, jedes mit 100 Fotokopien von Atelier-Notizen, Arbeitszeichnungen und Diagrammen, zusammengetragen und fotokopiert vom Künstler; ausgestellt auf 4 Sockeln, Visual Arts Gallery, The School of Visual Arts, New York
Aus: FIELD, RICHARD S. (Hrsg.): *Mel Bochner: Thought made visible 1966-1973*, Ausstellungskatalog, New Haven: Yale University Art Gallery, 1995, Abb. 20

Abb. 91: Daniel Buren, *Affichages sauvages [Wild Sidnbords]*, 1968, Paris, Foto/Souvenir
Aus: OSBORNE, PETER (Hrsg.): *Conceptual Art: Themes and Movements*, London: Phaidon Press, 2002, S. 140

Abb. 92: Hans Haacke, *Manet-PROJEKT 74*, 1974, Detail, 10. Tafel, 52 x 80 cm, Privatsammlung
Aus: GODFREY, TONY: *Conceptual Art*, London, New York: Phaidon Press, 1998, S. 245

Abb. 93: Édouard Manet, *Spargelbündel*, 1880, Öl auf Leinwand, 44 x 54 cm, Wallraf-Richartz-Museum, Köln
Aus: GODFREY, TONY: *Conceptual Art*, London, New York: Phaidon Press, 1998, S. 244

Abb. 94: Joseph Kosuth, *Ruler*, 1965, Foto, Lineal und Fototext, 120 x 125 cm, Nationalgalerie, Berlin
Aus: MARZONA, DANIEL: *Conceptual Art*, Köln: Taschen, 2005, S. 17

Abb. 95-96: Marcel Broodthaers, *Musée d'Art Moderne, Département des Aigles*, 1968-72, Ausstellungsansicht Kunsthalle Düsseldorf, 1972

Aus: OSBORNE, PETER (Hrsg.): *Conceptual Art: Themes and Movements*, London: Phaidon Press, 2002, S. 168-169

Abb. 97: Dan Graham, *Homes for America*, 1966, zwei Paneele, gedruckter Text und Fotografien auf Pappe, je 101 x 76 cm, Marian Goodman Gallery, New York, erstmals publiziert in: *Arts Magazine*, Dez.-Jan., 1966-67

Aus: WOOD, PAUL: *Conceptual Art. Movements in Modern Art*, London: Tate Publishing, 2002, S. 50-51

Abb. 98-101: John Baldessari, *Commissioned Paintings*, 1969-70, (4 von 14 Gemälden), Acryl oder Öl auf Leinwand, je 150,5 x 115,6 cm, Privatsammlung
Aus: GODFREY, TONY: *Conceptual Art*, London, New York: Phaidon Press, 1998, S. 136-137

Abb. 102: John Baldessari, *Everything is Purged...*, 1966-68, Acryl auf Leinwand, 172,7 x 143,5 cm, The Sonnabend Collection

Aus: BRUGGEN, COOSJE VAN: *John Baldessari*, Ausstellungskatalog, Los Angeles: The Museum of Contemporary Art, New York: Rizzoli, 1990, S. 40

Abb. 103: Mel Ramsden (Art & Language), *Secret Painting*, 1967/68, Letraset auf Pappe, Acryl auf Leinwand, 2teilig, je 31 x 31 cm, Nationalgalerie Berlin
Aus: MARZONA, DANIEL: *Conceptual Art*, Köln: Taschen, 2005, S. 14

Abbildungen



Abb. 1: Philip Taaffe, *Green/White/Stoppages*, 1984, Linoldruckcollage, Emaille, Acryl auf Leinwand, 216 x 216 cm, Sammlung Jeffrey Deitch



Abb. 2: Philip Taaffe, *Glyptic Brain*, Collage auf Papier, 119,3 x 142,2 cm, Privatsammlung

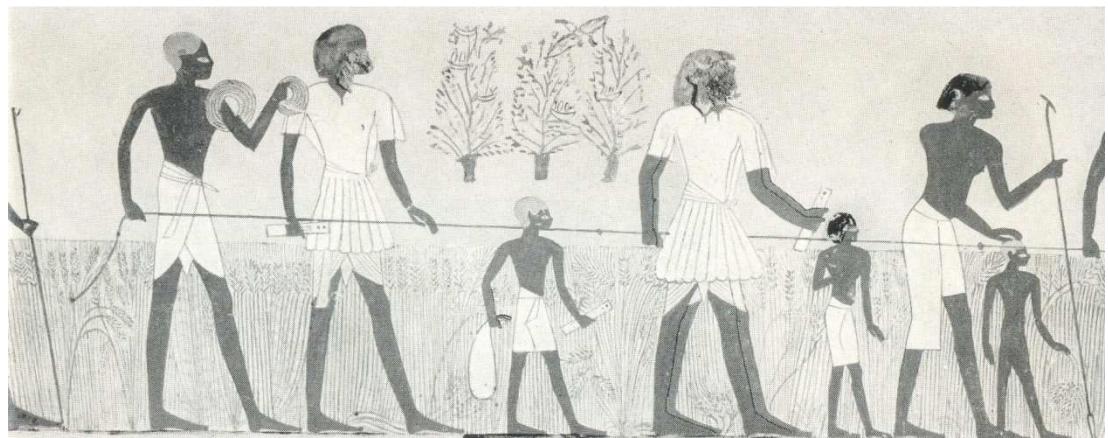


Abb. 3: Landvermessung der Ägypter mit einem Seil, 140 v. Chr., Ägyptische Grabmalerei in Theben

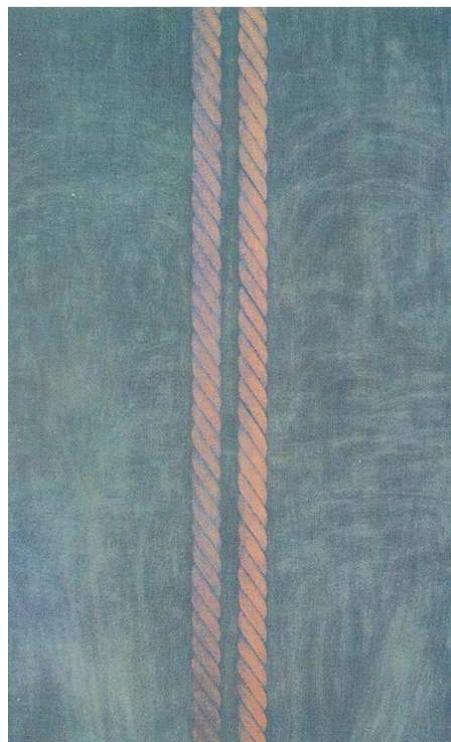


Abb. 4: Philip Taaffe, *Concordia*, 1985, Linoldruckcollage, Acryl auf Leinwand, 228,6 x 137,2 cm

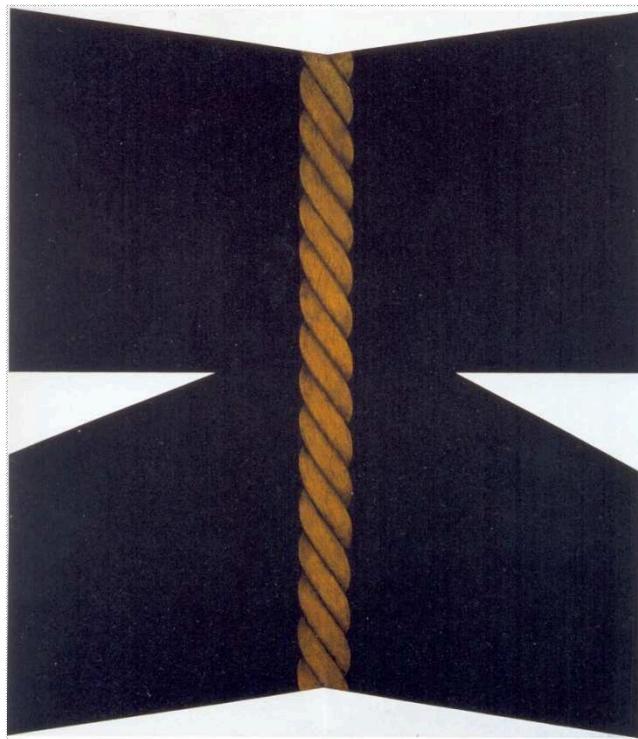


Abb. 5: Philip Taaffe, *South Ferry*, 1985/86, Linoldruckcollage, Acryl auf Leinwand, 112 x 96,5 cm, Privatsammlung



Abb. 6: Pablo Picasso, *Stillleben mit Rohrstuhlgeflecht*, 1912, Collage aus Wachstuch, aufgeklebten Papier und Öl auf Leinwand, eingefasst mit einem Seil, 27 x 35 cm, Musée Picasso Paris



Abb. 7: Philip Taaffe, *Forest Latern*, 1981/82, Papercollage und Öl auf Masonit, 134 x 121,6 cm

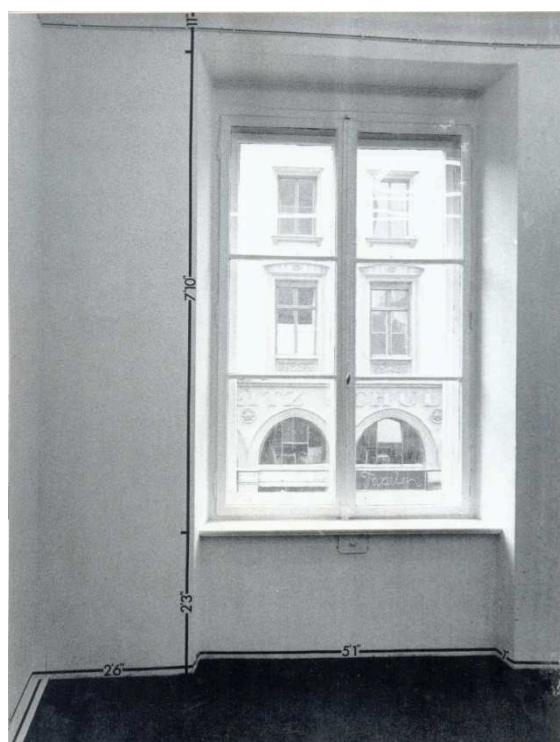


Abb. 8: Mel Bochner: *Measurement: Room*, 1969, Klebeband und Letraset auf Wand, Installation: Galerie Heiner Friedrich, München



Abb. 9: Philip Taaffe, *Martyr Group*, 1983, Mixed Media auf Leinwand, 264,2 x 264,2 cm, Sammlung Rafael Jablonka

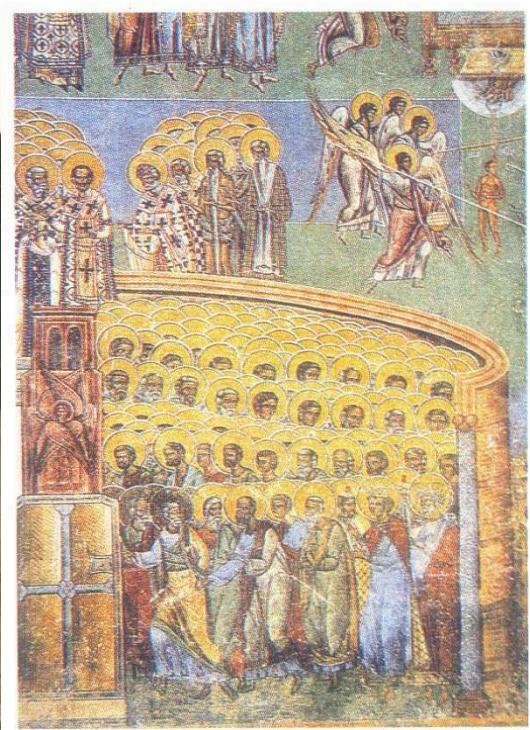
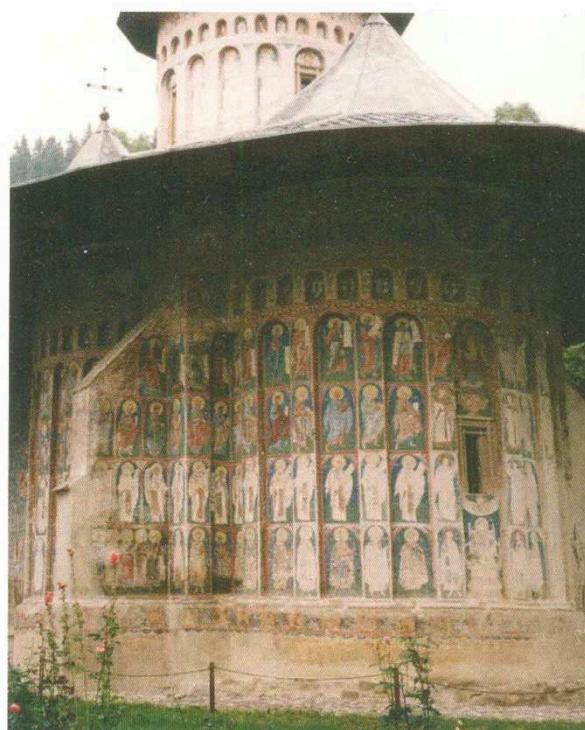


Abb. 10-11: Fresken der Außenfassade des Klosters Voronet, Tal der Moldau, Rumänien, 1546-50

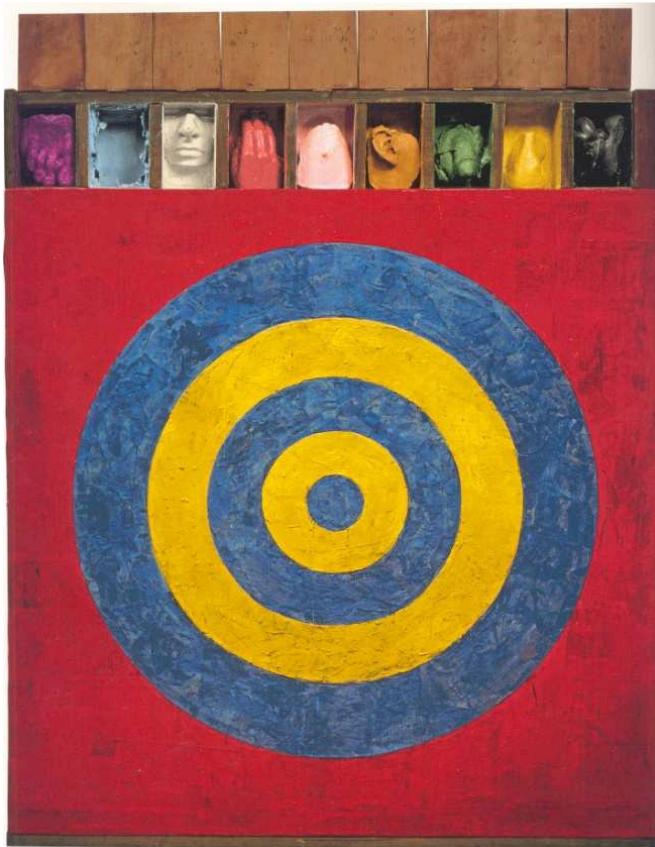


Abb. 12: Jasper Johns, *Target with Plaster Casts*, 1955, Enkaustik und Collage auf Leinwand mit farbig gefassten Gipsabgüssen, 129,5 x 111,8 x 8,8 cm, Sammlung David Geffen, Los Angeles



Abb. 13: Jasper Johns, *Flag*, 1954-55, Enkaustik, Öl, Collage auf Stoff, fixiert auf Sperrholz, drei Paneele, 107,3 x 153,8, The Museum of Modern Art, New York

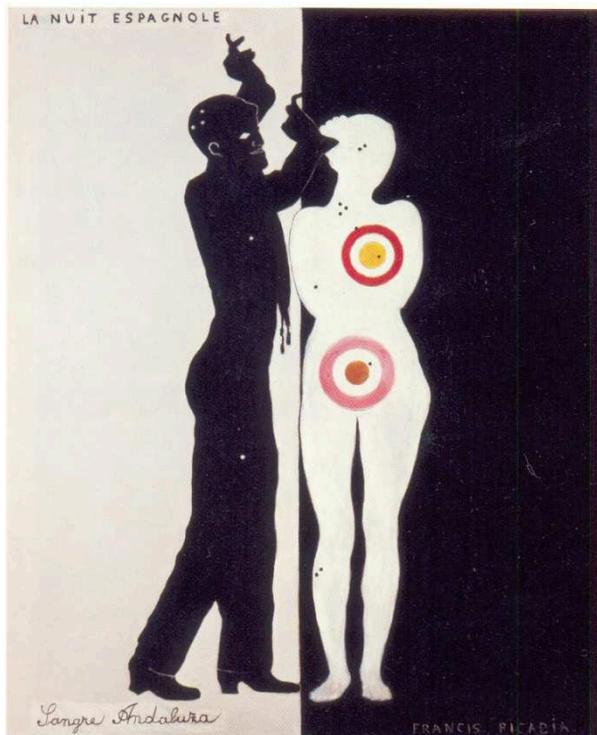


Abb.14: Francis Picabia, *La Nuit espagnole*, 1922, Emaille auf Leinwand, 162,5 x 131 cm, Museum Ludwig, Köln

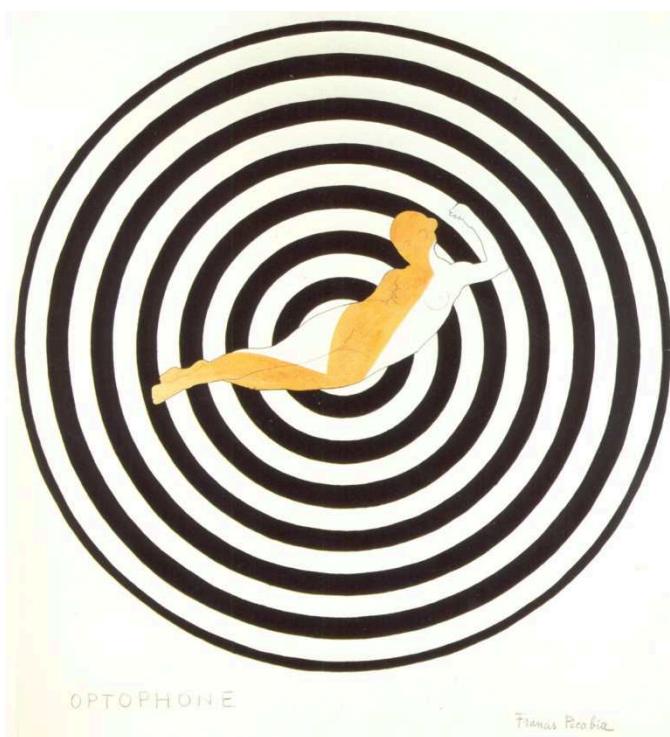


Abb. 15: Francis Picabia, *Optophone II*, 1922, Wasserfarbe auf Papier, 72 x 60 cm



Abb. 16: Philip Taaffe, *Overtone*, 1983, Linoldruckcollage und Acryl auf Leinwand, 226 x 226 cm



Abb. 17: Philip Taaffe, *Ghost Still Life*, 1983-84, Linoldruckcollage, Acryl und Vinylfarbe auf Leinwand, 132,5 x 112 cm

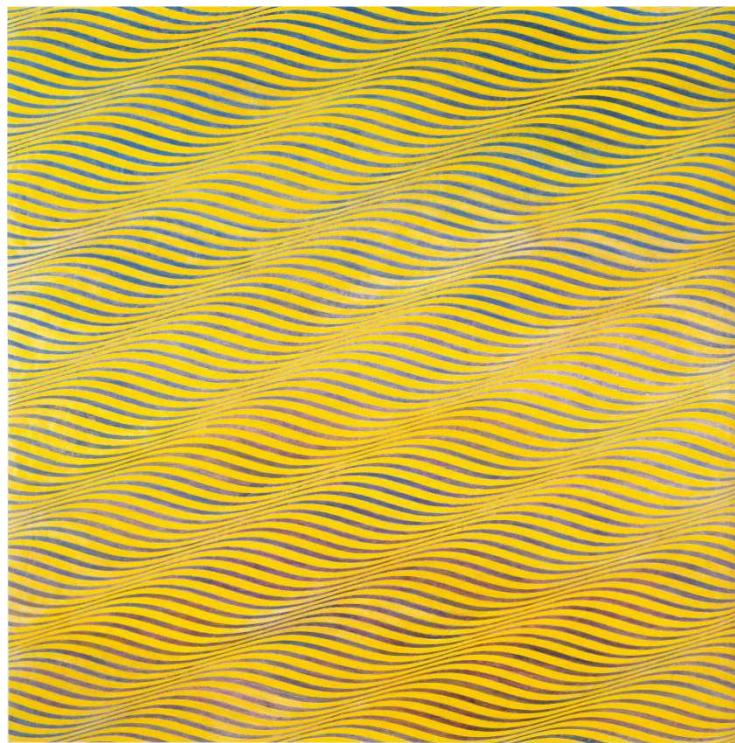


Abb. 18: Philip Taaffe, *Yellow Painting*, 1984, Linoldruckcollage, Acryl und Emaille auf Leinwand, 192 x 192 cm, Sammlung Rafael Jablonka



Abb. 19: Bridget Riley, *Cataract 3*, 1967, PVA auf Leinwand, 221,9 x 222,9 cm, The British Council



Abb. 20: Barnett Newman, *Yellow Painting*, 1949, Öl auf Leinwand, 171,5 x 133 cm, National Gallery of Art, Washington

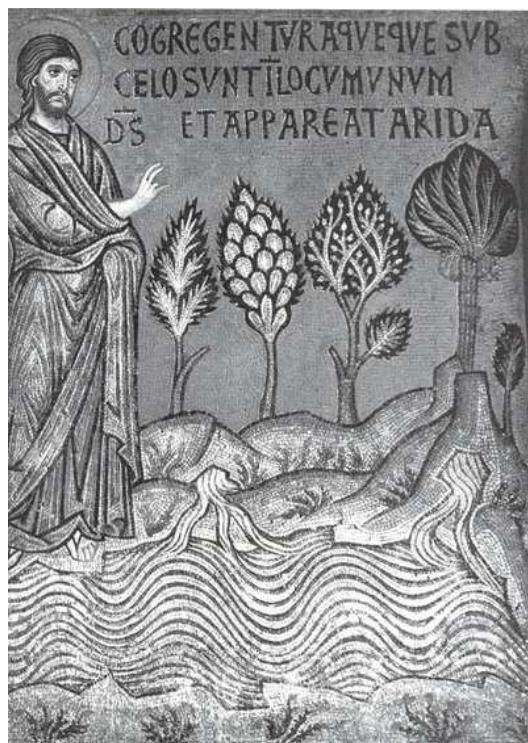


Abb. 21: Mosaik, 6. Jahrhundert, Ravenna

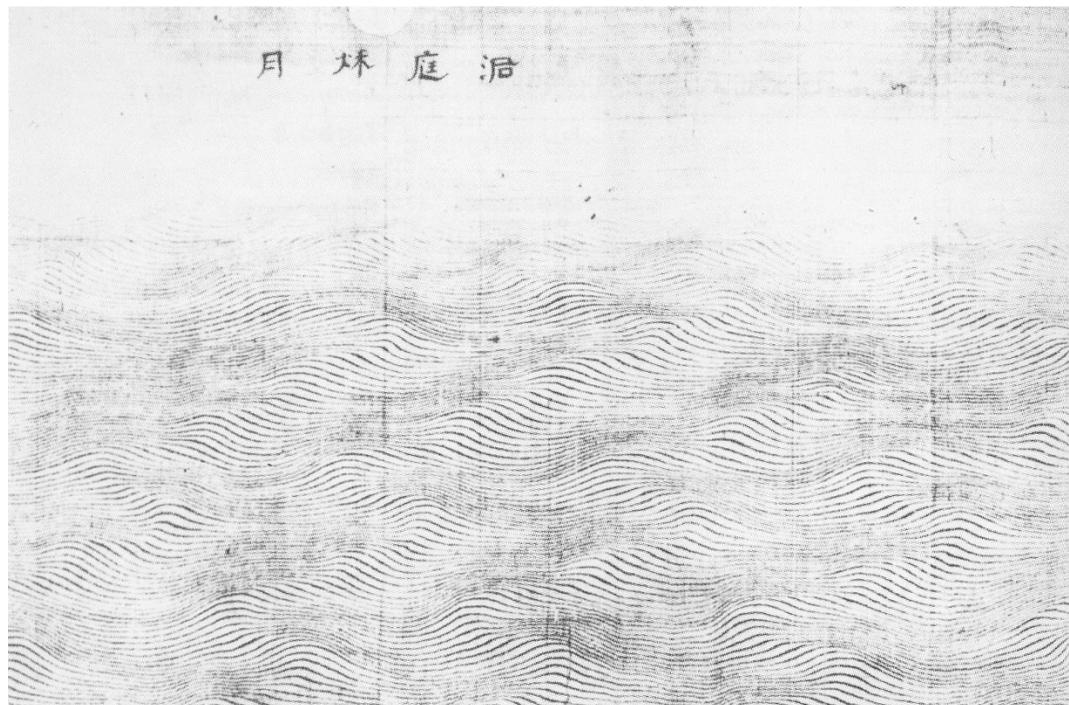


Abb. 22: Chinesisches Rollbild, 12. Jahrhundert, Tinte auf Seide, Detail

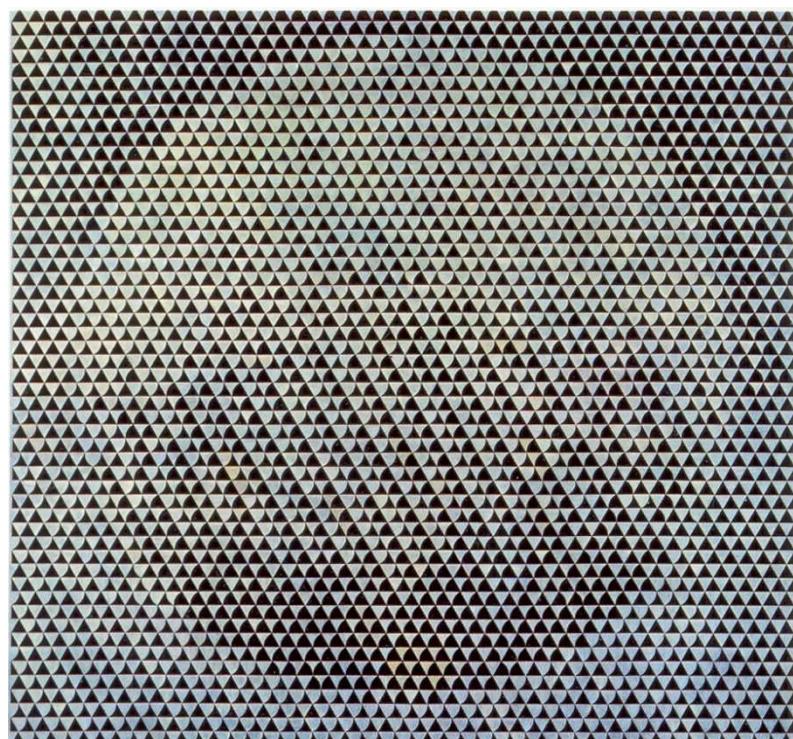


Abb. 23: Philip Taaffe, *Shaded Sphere*, 1985, Emaillesiebdruck, Collage, Acryl auf Leinwand, 264 x 274 cm, Privatsammlung

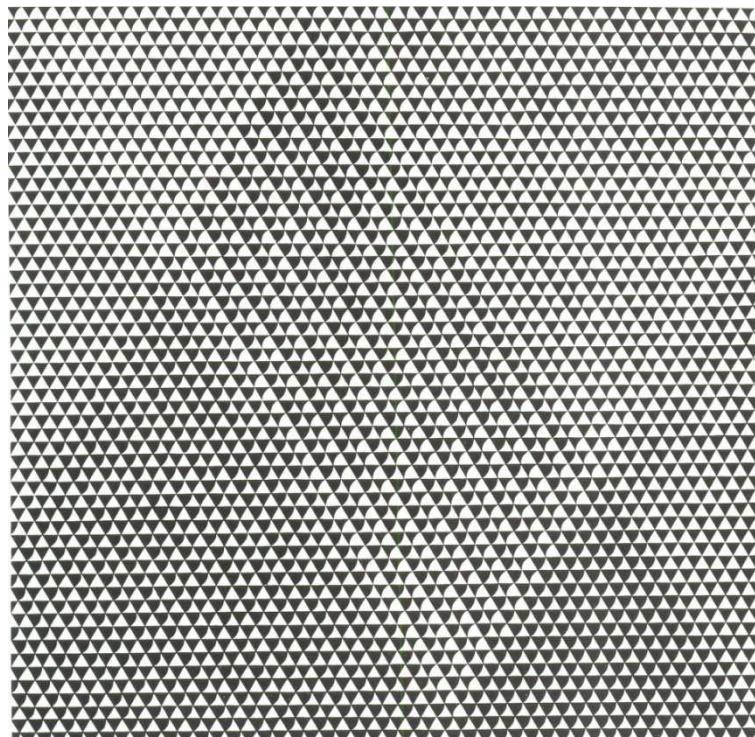


Abb. 24: Bridget Riley, *Tremor*, 1962, Emulsionsfarbe auf Karton, 122 x 122 cm, Privatsammlung

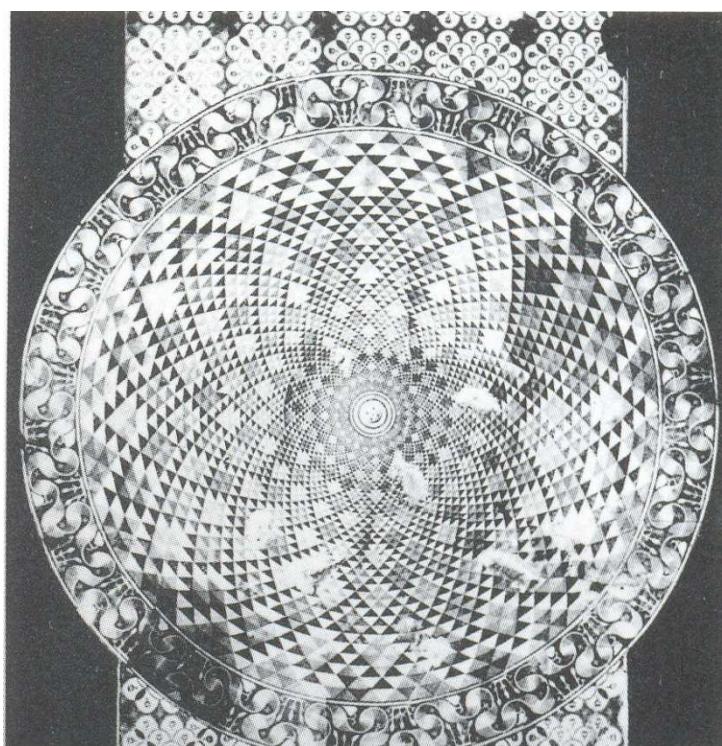


Abb. 25: Fußbodenmosaik, 8. Jahrhundert, Khirbat al-Mafjar

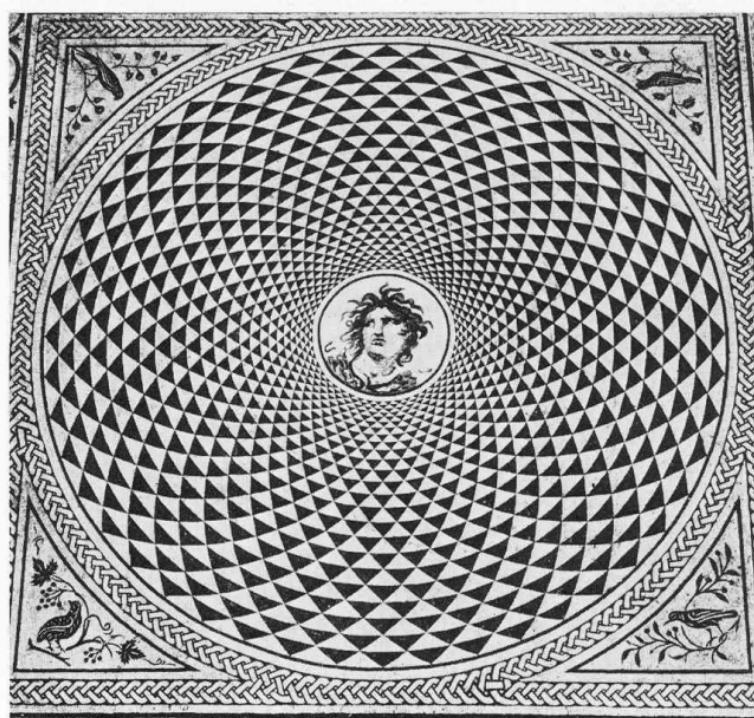


Abb. 26: Mosaik Thermenmuseum Rom, Mitte des 2. Jahrhunderts nach Christus, Schwarz-Weiß, 525 x 445 cm

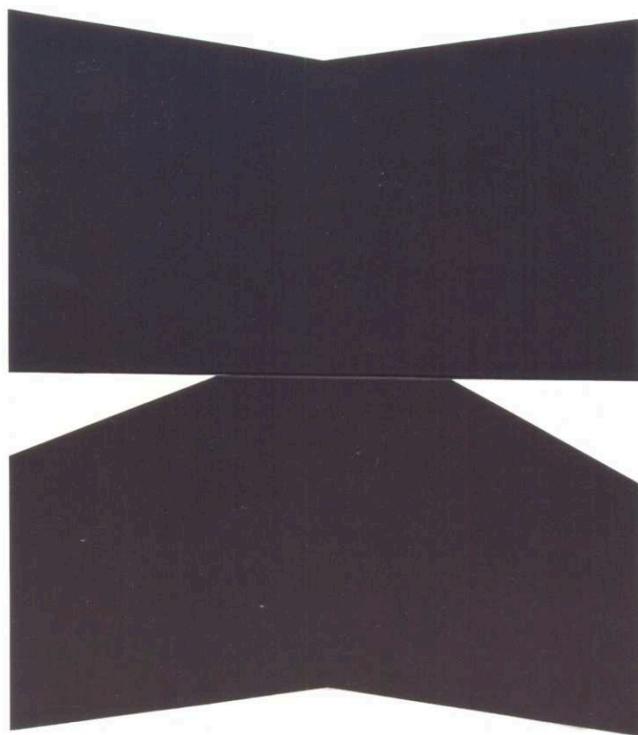


Abb. 27: Ellsworth Kelly, *South Ferry*, 1956, Öl auf Leinwand, zwei Paneele, zusammen 111,8 x 96,5 cm, Sammlung Paul Sternberg



Abb. 28: Philip Taaffe, *Written on the Bay*, 1988, Mixed Media auf Leinwand, 179 x 146 cm, Privatsammlung



Abb. 29: Ellsworth Kelly, *Bay*, 1959, Öl auf Leinwand, 177,8 x 127 cm, The Helman Collection, New York

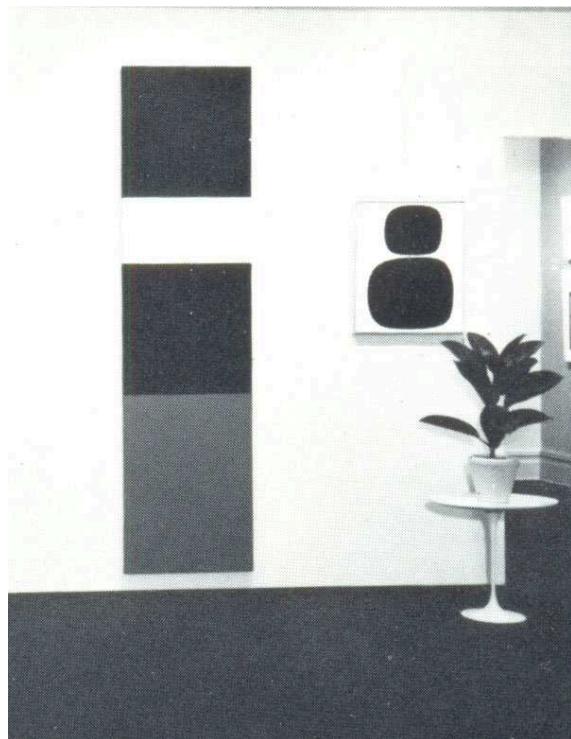


Abb. 30: Installationsansicht der Ausstellung *Abstract Trompe L'Oeil*, 1965, Sidney Janis Gallery, links: Ellsworth Kelly, *Two Blacks, White and Blue*, 1955, Öl auf Leinwand, vier Paneele, zusammen 233,7 x 61 cm, Privatsammlung; rechts: Myron Stout, *Untitled*, 1956, Öl auf Leinwand, 71,1 x 61 cm



Abb. 31: Barnett Newman, *Concord*, 1949, Klebeband und Öl auf Leinwand, 228 x 136,2 cm, The Metropolitan Museum of Art, New York

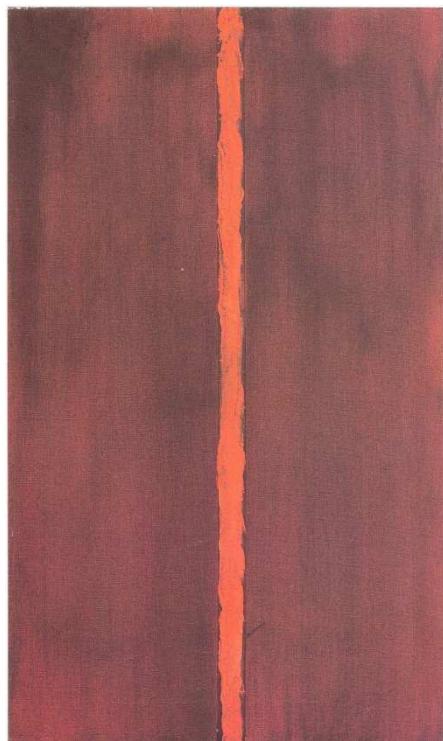


Abb. 32: Barnett Newman, *Onement I*, 1949, Klebeband und Öl auf Leinwand, 69,2 x 41,3 cm, The Museum of Modern Art, New York

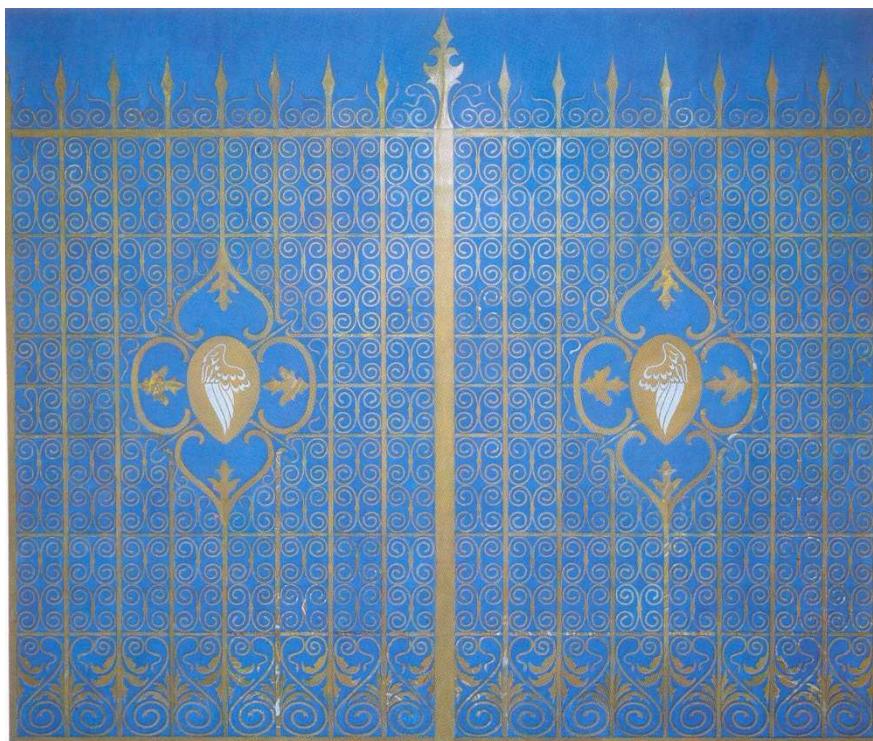


Abb. 33: Philip Taaffe, *Onement*, 1987, Emaillesiebdruck, Collage, Acryl auf Leinwand, 330 x 142 cm, Sammlung Rafael Jablonka

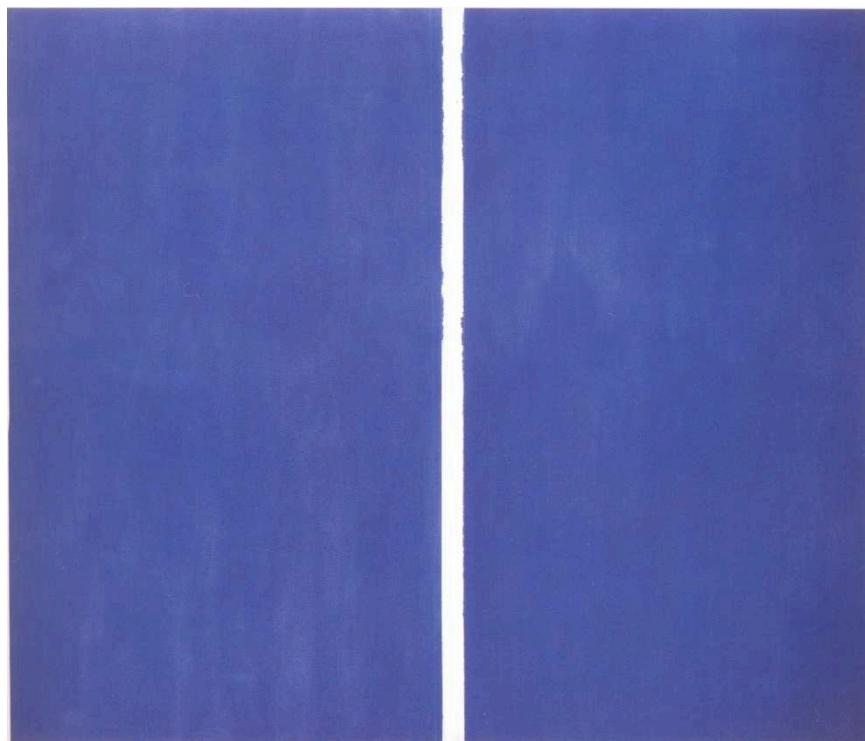


Abb. 34: Barnett Newman, *Onement VI*, 1953, Öl auf Leinwand, 259,1 x 304,8 cm, Privatsammlung, New York



Abb. 35: Schmiedeeisen, Palazzo Bevilacqua in Bologna, 1474-1482

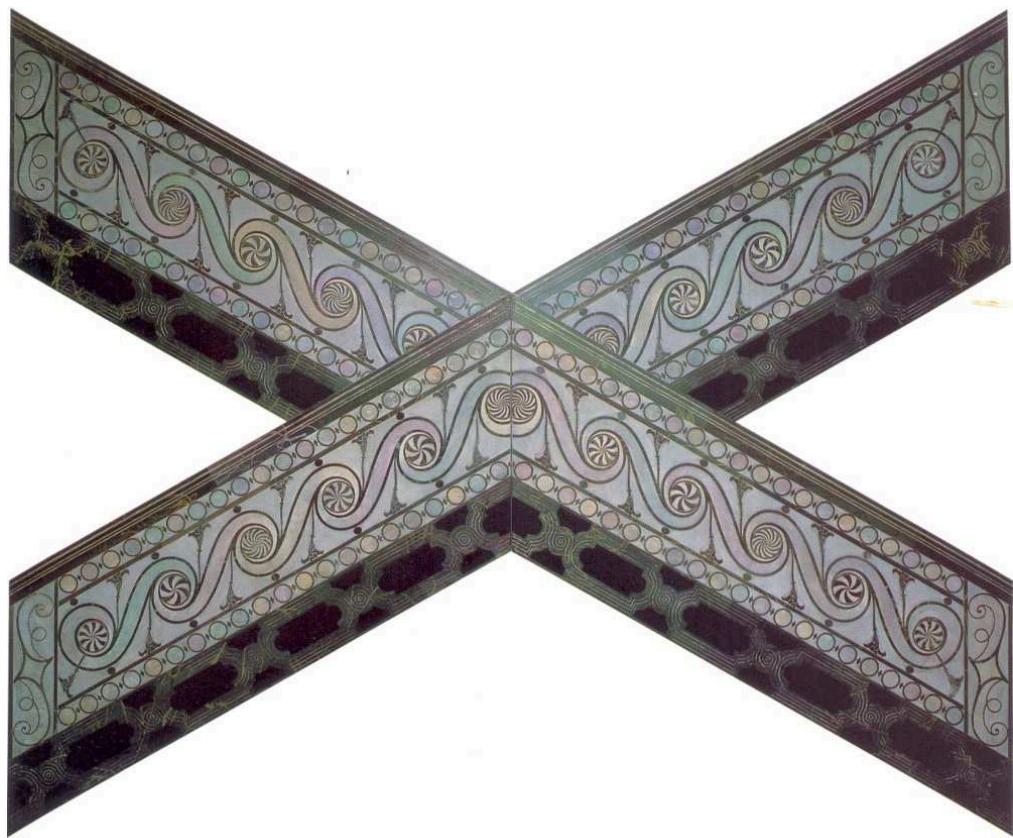


Abb. 36: Philip Taaffe, *Intersecting Balustrades*, 1987, Emaillesiebdruck, Collage, Acryl auf Leinwand, 330 x 142 cm, Sammlung Rafael Jablonka



Abb. 37: Treppengeländer in der Jersey City Public Library, New Jersey, 1899-1901



Abb. 38: Frank Stella, *Ifafa I*, 1964, Metallpulver in Kunstharzemulsion auf Leinwand, 195,6 x 309,9 cm, Sammlung Irving Blum

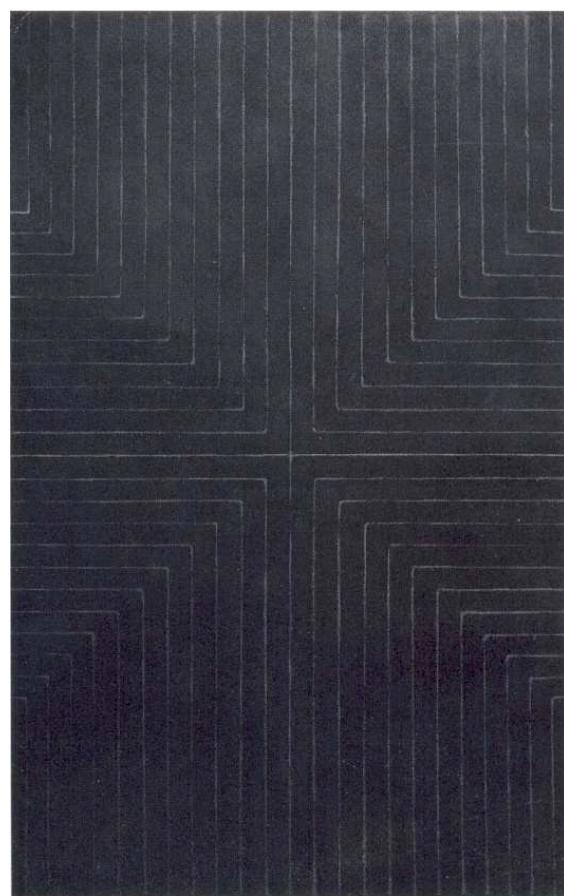


Abb. 39: Frank Stella, *Fahne Hoch!*, 1959, schwarzer Emaillelack auf Leinwand, 308,6 x 185,4 cm

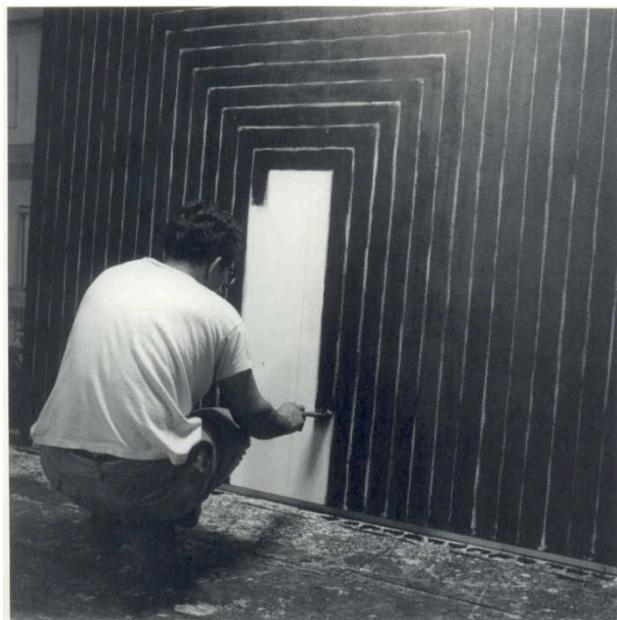


Abb. 40: Hollis Frampton, *Frank Stella, New York*, 1959, Addison Gallery of American Art



Abb. 41: Marcel Duchamp, *3 Stoppages étalon*, 1913/14, drei 1 Meter lange Fäden, mit Firnis auf 120 x 13,3 cm große Leinwandstreifen fixiert, diese auf 125,4 x 18,3 cm große Glasplatten geklebt, drei nach dem Verlauf der Fäden geschnittene Holzlineale und zwei 1 Meter lange Messlatten in einer Holzkiste (129,2 x 28 x 23 cm), The Museum of Modern Art, Stiftung Katherine S. Dreier, New York

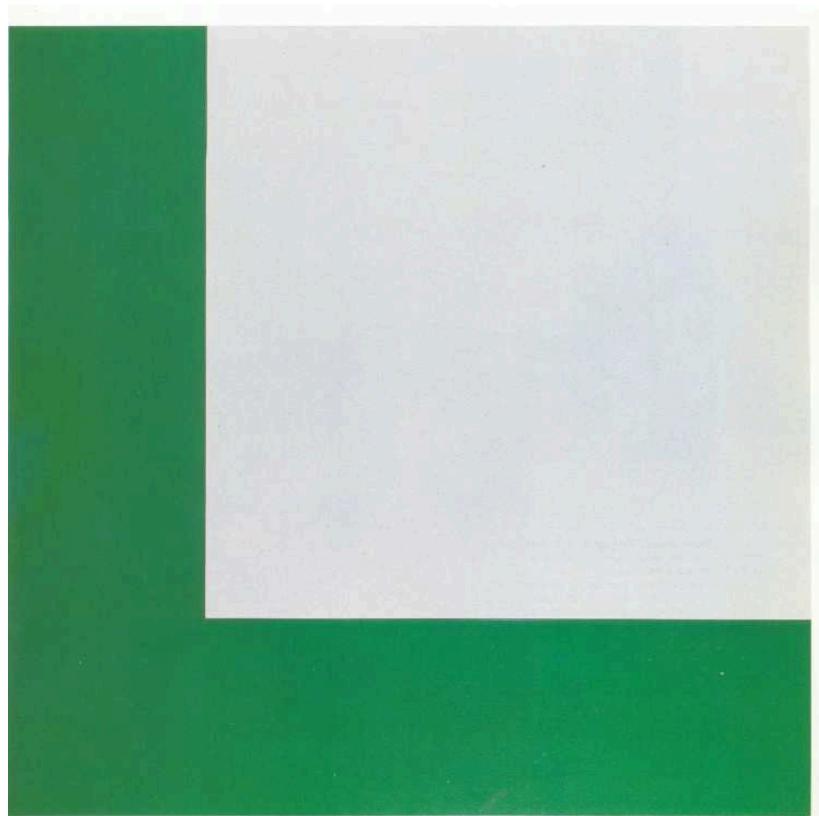


Abb. 42: Ellsworth Kelly, *Green White No. 381*, 1967, Öl auf Leinwand, zwei Paneele, 216 x 216 cm, Stedelijk van Abbemuseum, Eindhoven

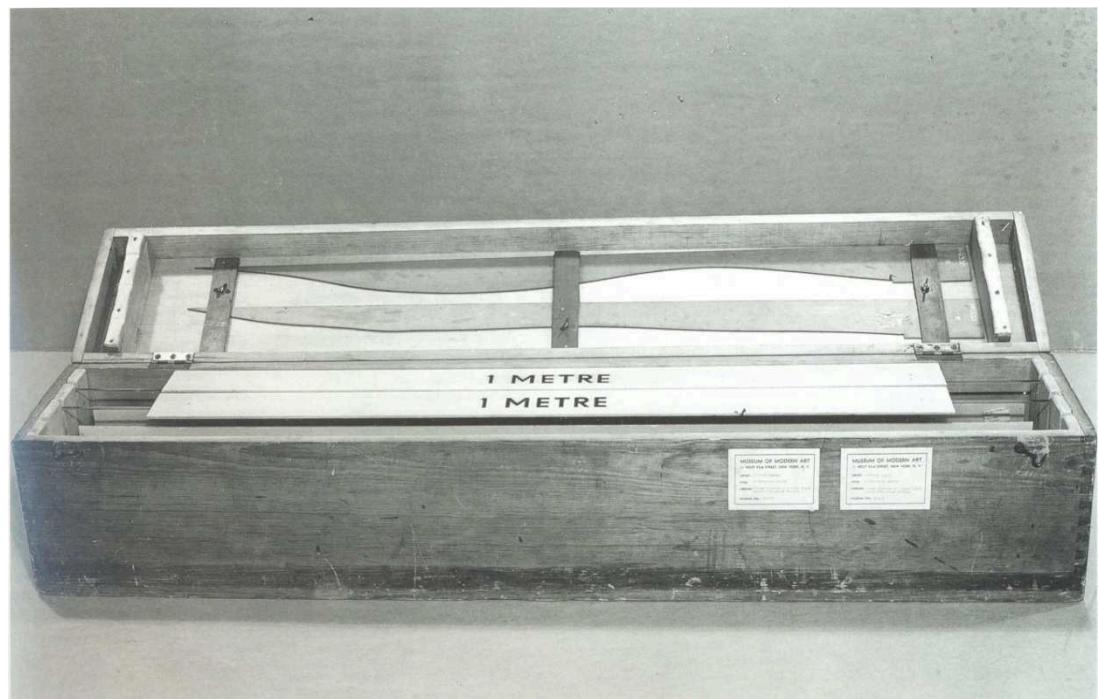


Abb. 43: Marcel Duchamp, *3 Stoppages étalon*, 1913/14 in ihrer Holzkiste

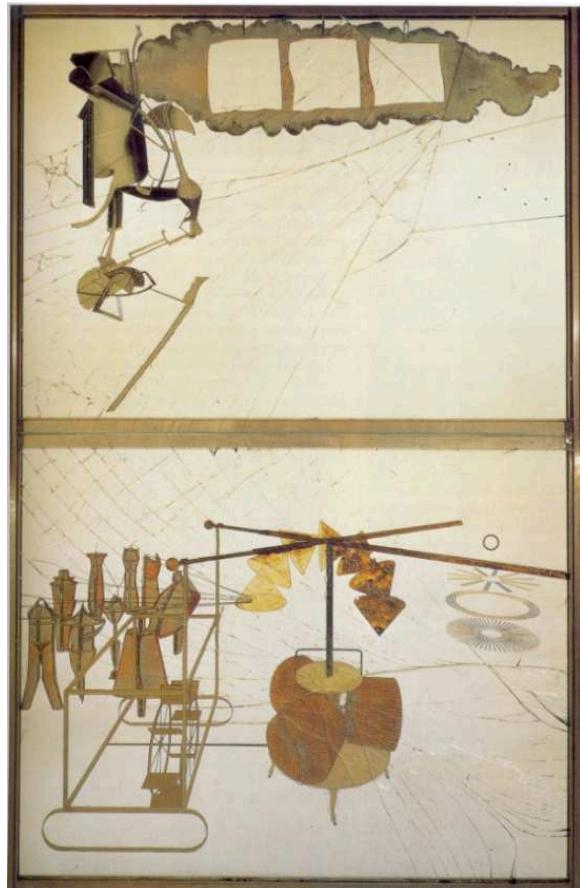


Abb. 44: Marcel Duchamp, *La Mariée mise à nu par ses Célibataires, même*, 1915-23, Ölfarbe, Lack, Bleifolie, Bleidraht, Mennige, Spiegelfolie und Staub auf Glas, 277,5 x 175,8 cm, Philadelphia Museum of Art, Stiftung Katherine S. Dreier, Philadelphia



Abb. 45: Marcel Duchamp, *Tu m'*, 1918, Öl, Flaschenbürste, drei Sicherheitsnadeln, Schraubenmutter auf Leinwand, 69,8 x 313 cm, Yale University Art Gallery, Stiftung Katherine S. Dreier, New Haven, Connecticut

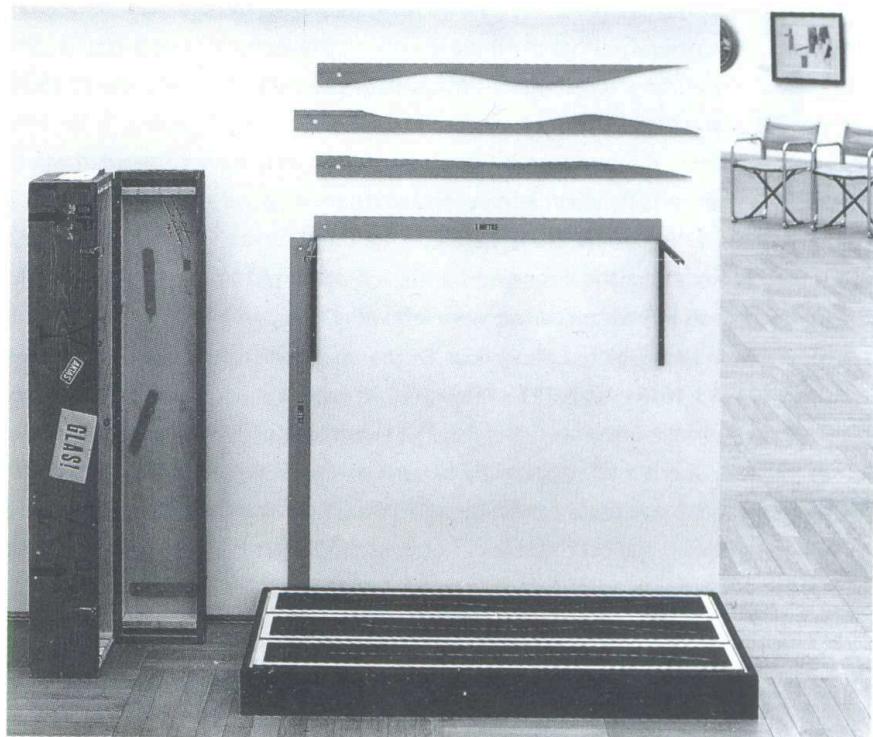


Abb. 46: Installationsansicht mit Werken Marcel Duchamps, Ausstellung der Retrospektive in der Galerie Burén, Stockholm, 1963, links: *3 Stoppages étalon*

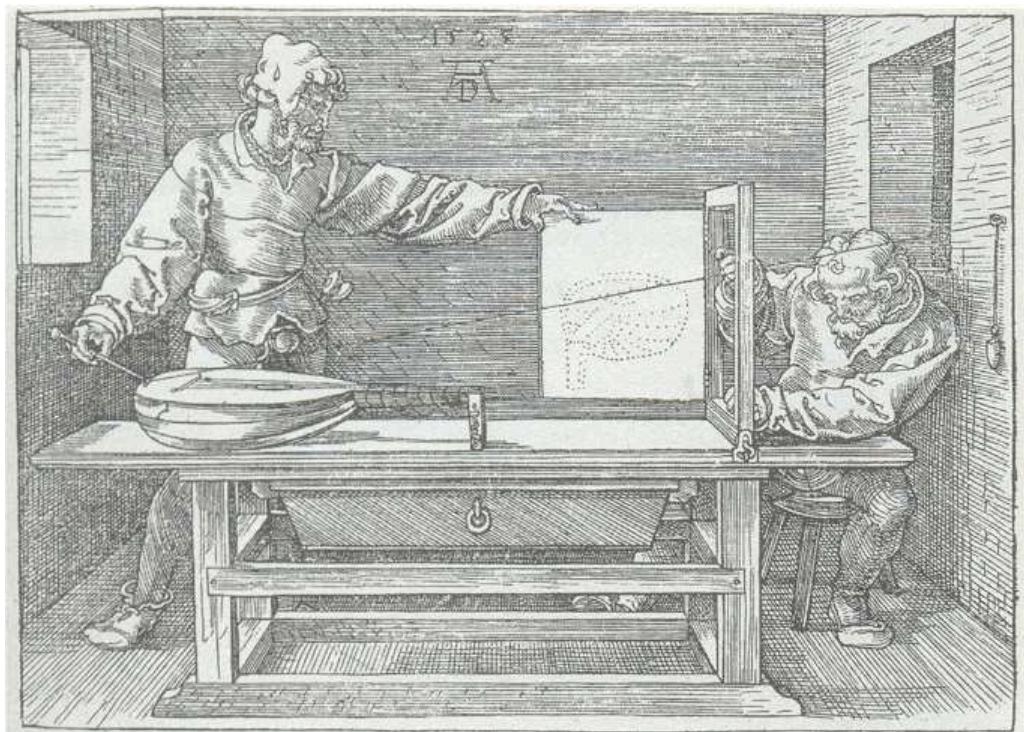


Abb. 47: Albrecht Dürer, *Der Zeichner der Laute*, in: *Underweysung der Messung*, 1525

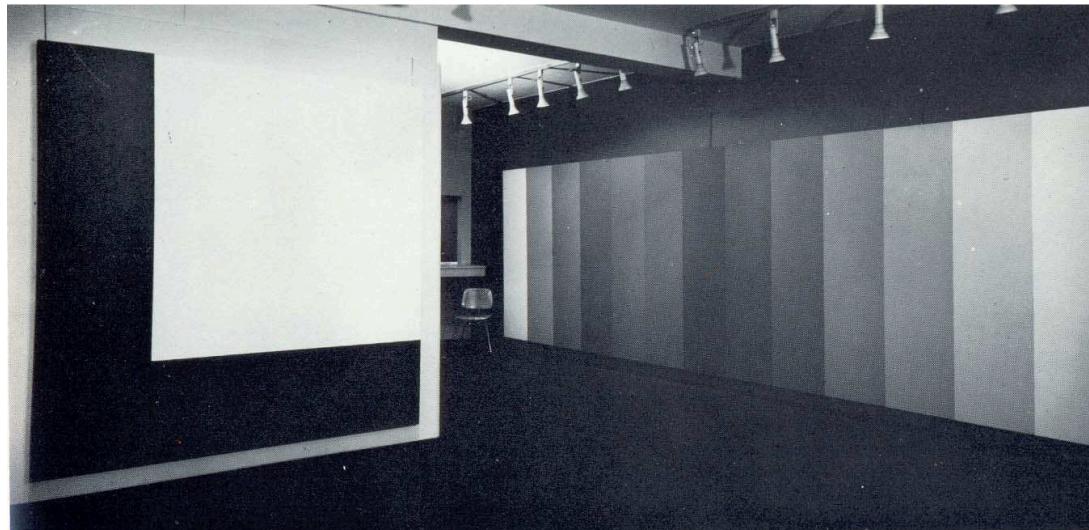


Abb. 48: Installationsansicht der Ausstellung *New Works by Ellsworth Kelly, 1967*, Sidney Janis Gallery, links: *Green White No. 381, 1967*



Abb. 49: Ankündigung eines Schützenfestes, Deutschland, 1501 oder später, Einblattdruck, National Gallery of Art, Washington D. C., Sammlung Rosenwald

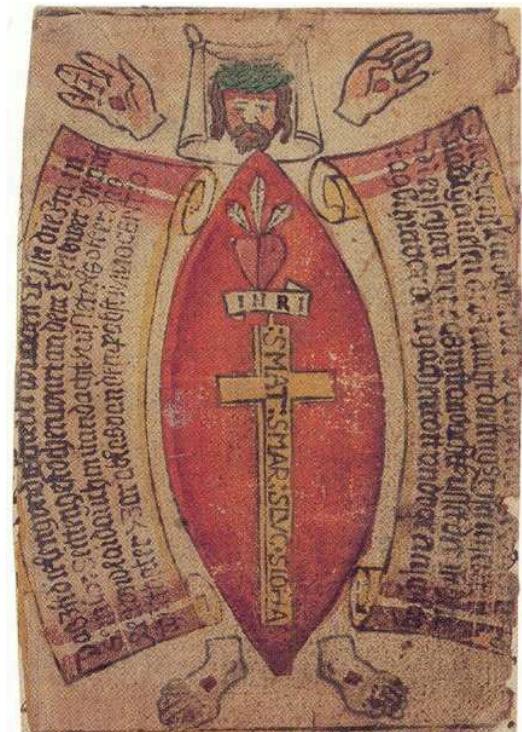


Abb. 50: Seitenwunde von Christus, um 1490, Holzschnitt, National Gallery of Art, Washington D. C., Sammlung Rosenwald



Abb. 51: Philip Taaffe, *Water Music*, 2002, Mixed Media auf Leinwand, 77 x 103 cm

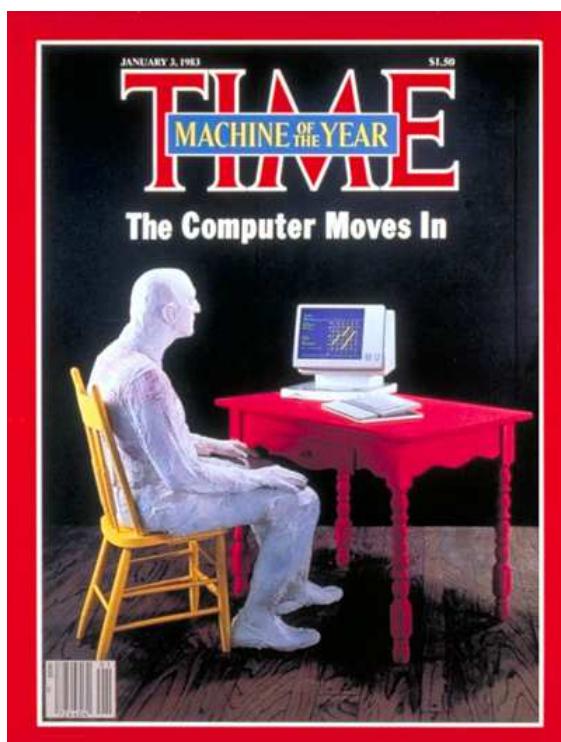


Abb. 52: Titelseite *Time Magazine*, 3. Januar, 1983

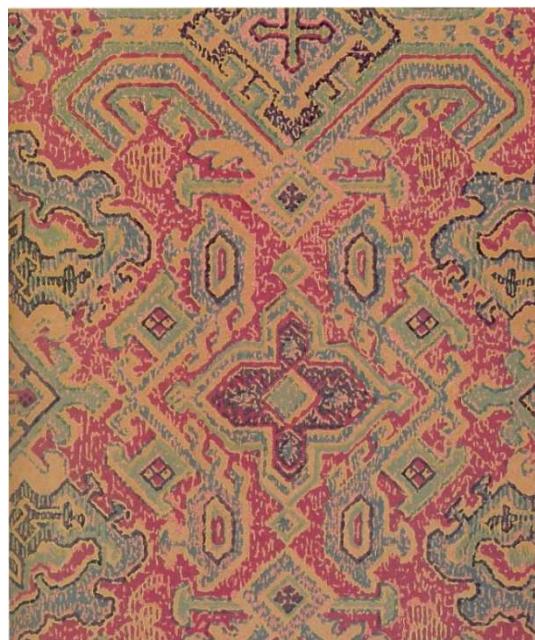


Abb. 53: Linoleum mit Orientteppich-Musterung für die Linoleum-Werke Delmenhorst, um 1895

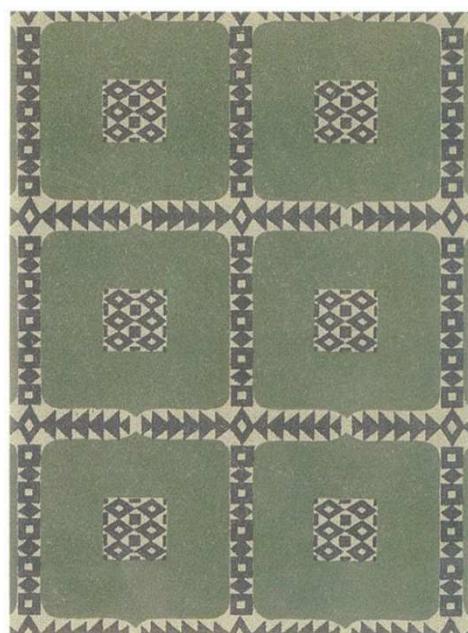


Abb. 54: Josef Hoffmann, Anker-Inlaid-Linoleum, um 1912

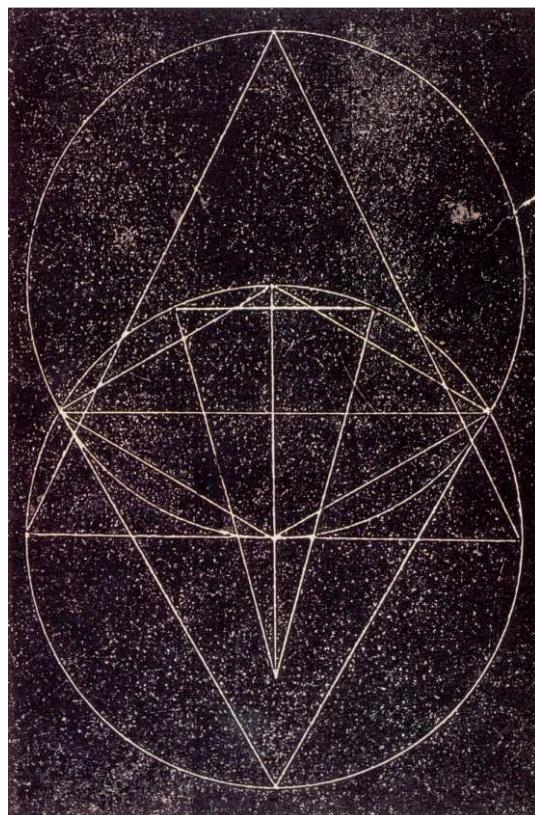


Abb. 55: Alexander Rodtschenko, *Konstruktion Nr. 58*, 1921, Linolschnitt, 22,5 x 15 cm, A. Rodtschenko und V. Stepanova Archiv, Moskau



Abb. 56: Henri Matisse, *La Sieste* 1938, Linolschnitt in Schwarz und Rötel, 25,8 x 30,5 cm, 1 Probendrucke, 5 Künstlerdrucke, 25 nummerierte, signierte Abzüge auf Vélin G. Maillol



Abb. 57: Pablo Picasso, *Morte au verre sous la lampe*, 1962, Linolschnitt, 62 x 75,2 cm, Edition 50, hier: 24/50, The Museum of Modern Art, Schenkung Mrs. Donald B. Straus (1964)

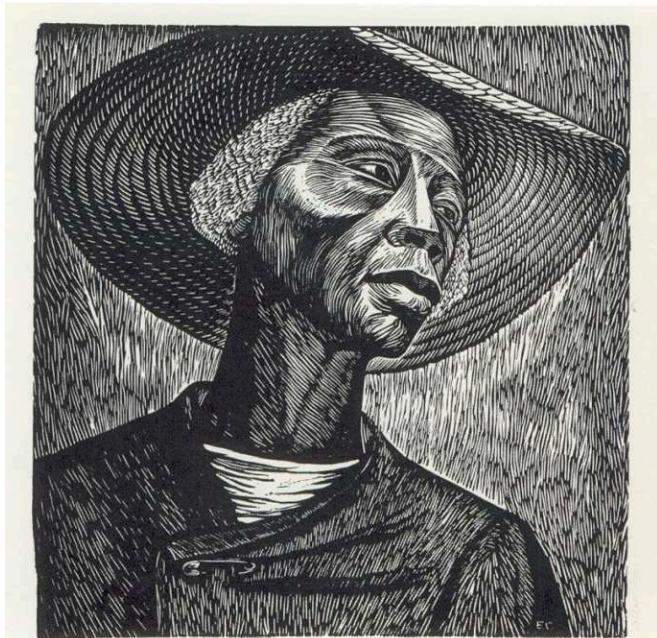


Abb. 58: Elizabeth Catlett, *Sharecropper*, 1952, Linolschnitt, 44,8 x 43 cm (Komposition), 47 x 48,1 cm (Blatt), Herausgeber: die Künstler und El Taller de Gráfica Popular, Mexico City, Druck: die Künstlerin und José Sanchez, Mexico City, Abzug außerhalb der Edition von 60, The Museum of Modern Art, New York, Ralph E. Shikes Fund and Purchase (2003)



Abb. 59: Jasper Johns, *Scent*, 1975-76, U.L.A.E, 79,7 cm x 119,2 cm, Auflage 42, hier: The Museum of Modern Art. Schenkung Celeste Bartos



Abb. 60: Jörg Immendorff, *Café Deutschland gut III / Erbe*, 1982, Linolschnitt, 180 x 230 cm, Auflage: 10, nummeriert und signiert



Abb. 61: Jörg Immendorff, *Café Deutschland gut X / Neue Mehrheit*, 1983, Linolschnitt, 180 x 230 cm, Auflage: 10, nummeriert und signiert



Abb. 62: Jörg Immendorff, *Café Deutschland XII / Adlerhälften*, 1982, Öl auf Leinwand, 282 x 400 cm

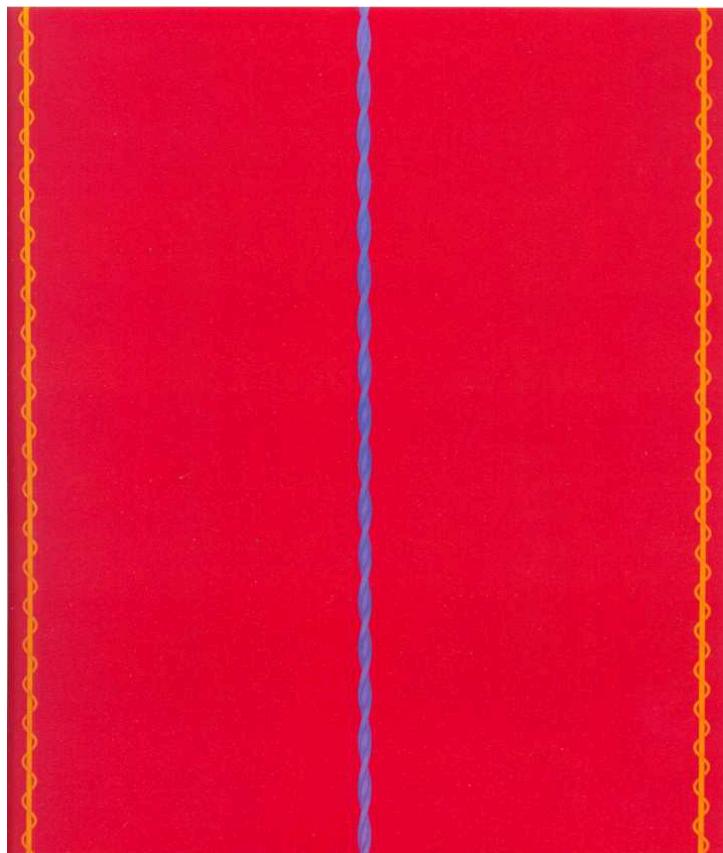


Abb. 63: Philip Taaffe, *We Are Not Afraid*, 1985, Linoldruckcollage, Acryl auf Leinwand, 305 x 259 cm, Sammlung Rafael Jablonka

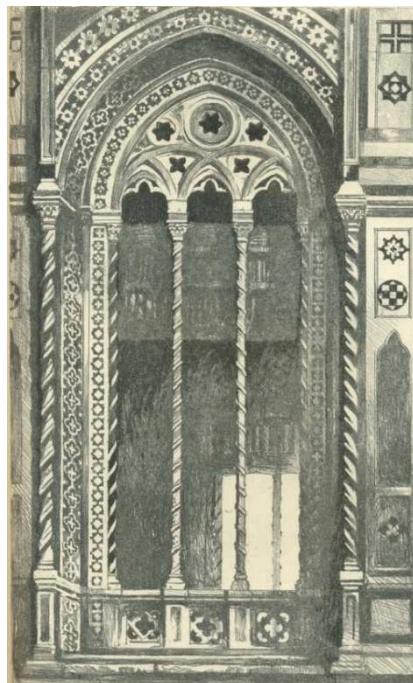


Abb. 64: John Ruskin, *Tracery from the Campanile of Giotto, at Florence*, 1849, Radierung nach einer Zeichnung, [Radierung und Zeichnung von Ruskin ausgeführt]



Abb. 65: John Ruskin, *Tracery from the Campanile of Giotto, at Florence*, [Frontispiz], 1955, Kupferstich [Kupferstich von J. C. Armytage nach einer Zeichnung von Ruskin ausgeführt]

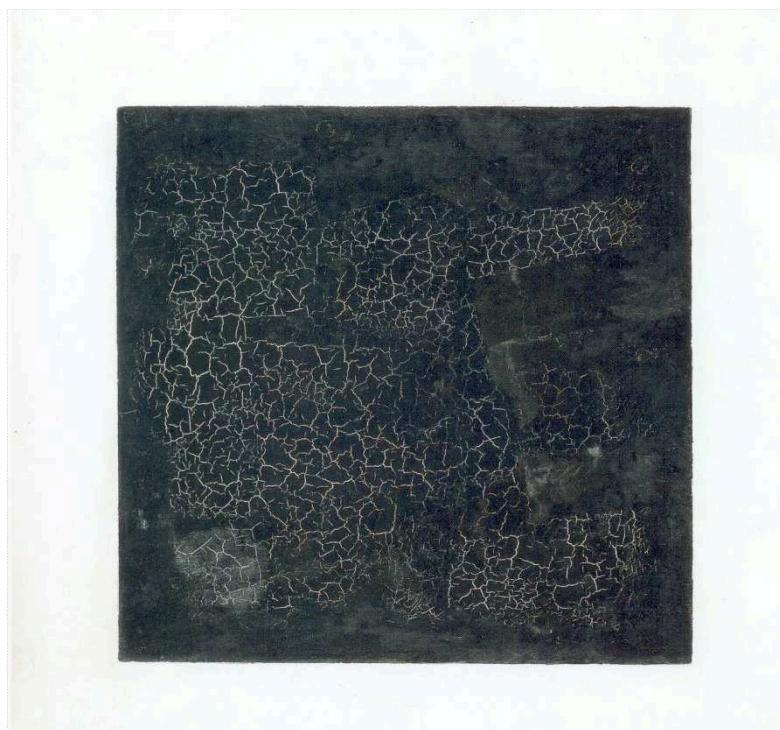


Abb. 66: Kasimir Malewitsch, *Schwarzes Quadrat*, 1915, Öl auf Leinwand, 76,5 x 76,5 cm, State Tretiakov Gallery

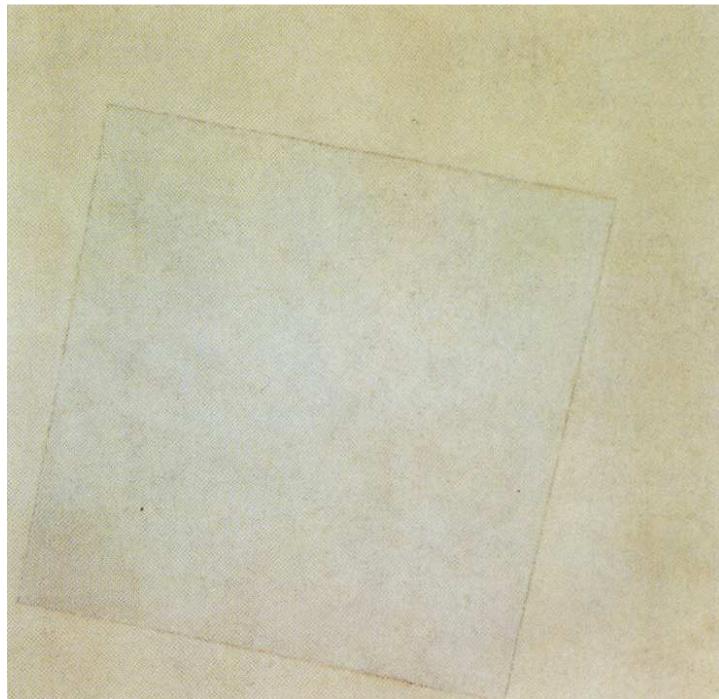


Abb. 67: Kasimir Malewitsch, *Weiß auf Weiß*, 1918, Öl auf Leinwand, 78,7 x 78,7 cm, The Museum of Modern Art [Reproduziert wie 1919 in Moskau ausgestellt]



Abb. 68: Jasper Johns, *Device Circle*, 1959, Enkaustik und Collage auf Leinwand mit Holz, 101,6 x 101,6 cm, Sammlung Denise und Andrew Saul



Abb. 69: Jasper Johns, *Device*, 1962, Öl auf Leinwand mit Teilstücken eines Maßstabs und Holzleiste, 101,6 x 76,2, The Baltimore Museum of Art



Abb. 70: Jasper Johns, *Thermometer*, 1959, Öl auf Leinwand mit Thermometer, 131,4 x 97,8, Seattle Art Museum und Sammlung von Bagley und Virginia Wright, Seattle



Abb. 71: Kasimir Malewitsch, *Reservist – 1. Klasse*, 1914, Öl auf Leinwand mit Collage, 53,7 x 44,8 cm, The Museum of Modern Art, New York



Abb. 72: Marcel Duchamp, *Why Not Sneeze Rose Sélavy?*, 1921, 152 Marmorwürfel, Thermometer und Sepiaschale in Vogelkäfig, 11,4 x 22 x 16 cm, The Louise and Walter Arensberg Collection, Philadelphia Museum of Art

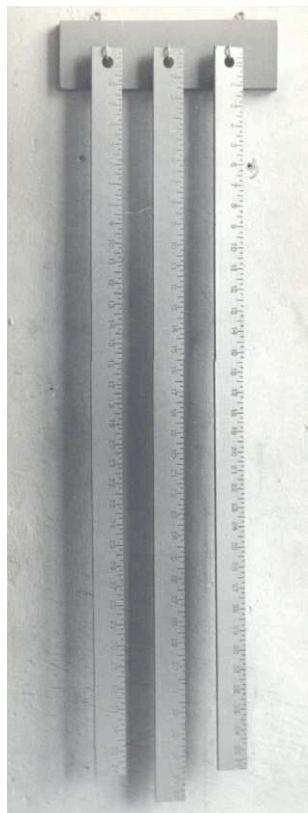


Abb. 73: Robert Morris, *Three Rulers*, 1963, Farbe auf Holz, Metallhaken, 106,7 x 27,9 cm, Sammlung Harry N. Abrams



Abb. 74: Albrecht Dürer, *Melencolia I*, 1514, Kupferstich, 24 x 18,6 cm

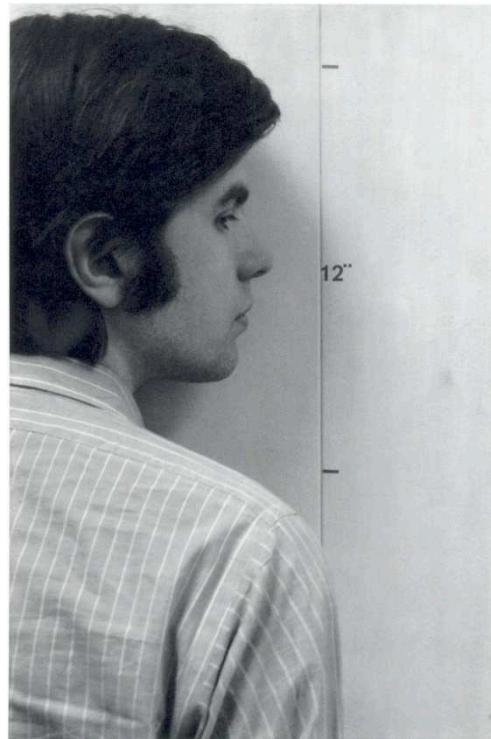


Abb. 75: Mel Bochner, *Actual Size (Face)*, 1968, Polaroid-Foto, abfotografiert, vergrößert und aufgezogen, 55,9 x 43,8 cm

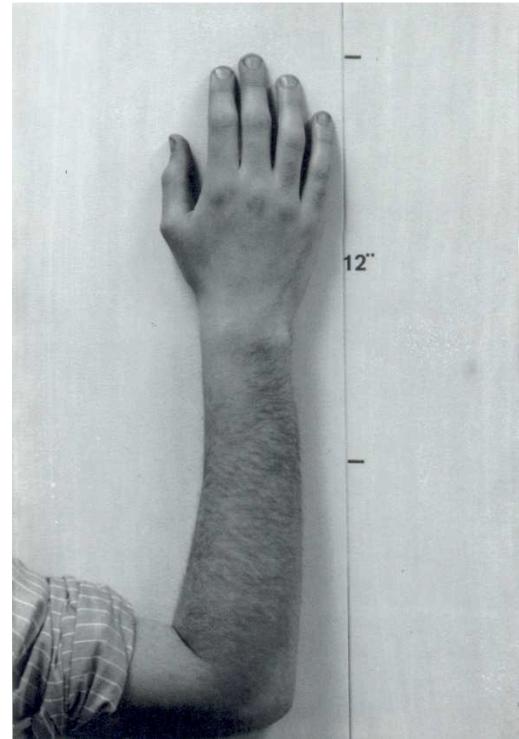


Abb. 76: Mel Bochner, *Actual Size (Hand)*, 1968, Polaroid-Foto, abfotografiert, vergrößert und aufgezogen, 55,9 x 45,1 cm

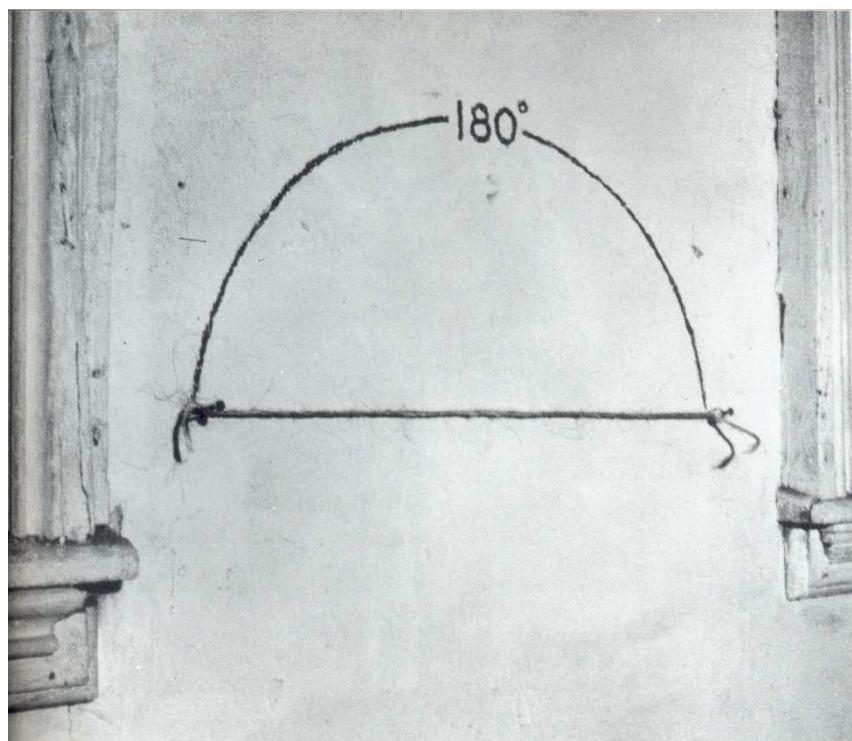


Abb. 77: Mel Bochner, *Measurement: 180 Degrees*, 1968, Schnur, Nägel und Kohle auf Wand; Größe variable je nach Installation

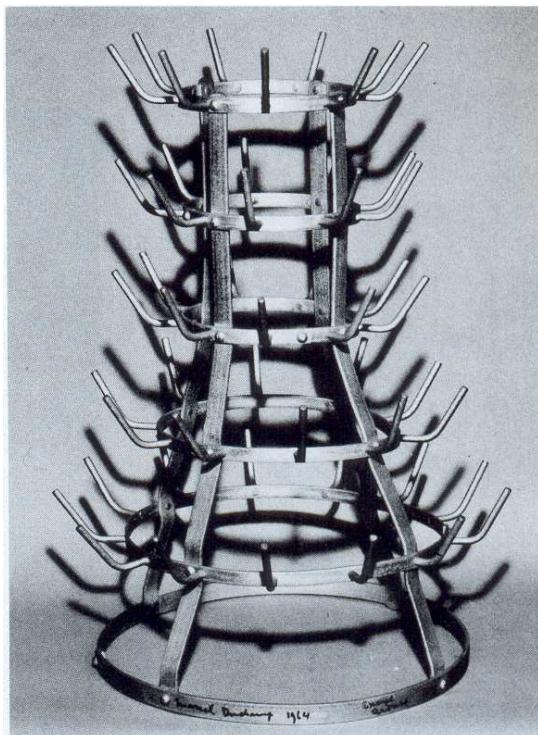


Abb. 78: Marcel Duchamp, *Flaschtrockner*, 1914/1964, Höhe 64,2 cm, unter Aufsicht des Künstlers nach einem Foto von Man Ray von 1936 erstellt



Abb. 79: Marcel Duchamp, *Fahrrad-Rad*, 1913/1964, Höhe 126,5 cm, unter Aufsicht des Künstlers nach einem Foto von der Fassung von 1916 erstellt, Edition: 8 Repliken



Abb. 80: Marcel Duchamp, *Fountain*, 1917, Original, Foto: Alfred Stieglitz, 23,5 x 18 cm, Villiers-sous-Grez, Archives Marcel Duchamp

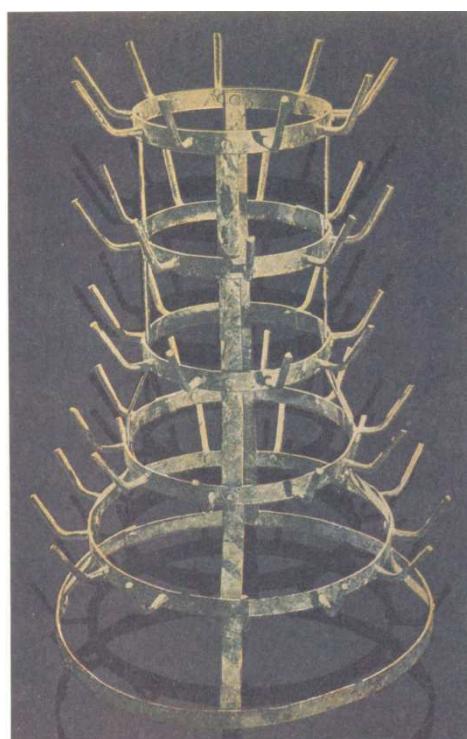


Abb. 81: Marcel Duchamp: *Flaschentrockner*, 1914, [Fassung von 1936], Buchdruck, Silber, Schwarzgrün, Dunkelrot, zweimal gelbgrün gefärbter Lack, 26,8 x 16,9 cm, aus: *Boîte-en-Valise*, 1936



Abb. 82: Marcel Duchamp, *Boîte en Valise*, 1935-41, Lederkoffer mit 69 Nachbildungen, Fotografien, Reproduktionen, 40,7 x 38,1 x 10,2 cm

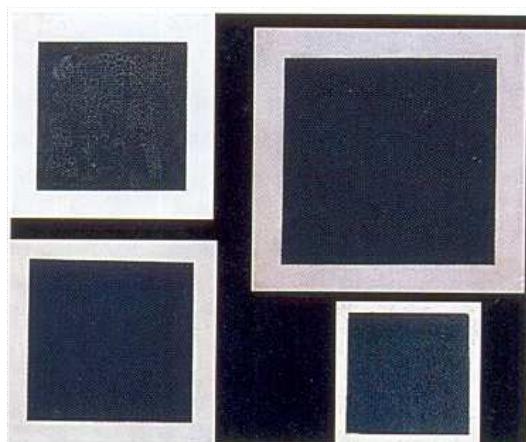


Abb. 83: Kasimir Malewitsch, die 4 Schwarzen Quadrate im Vergleich

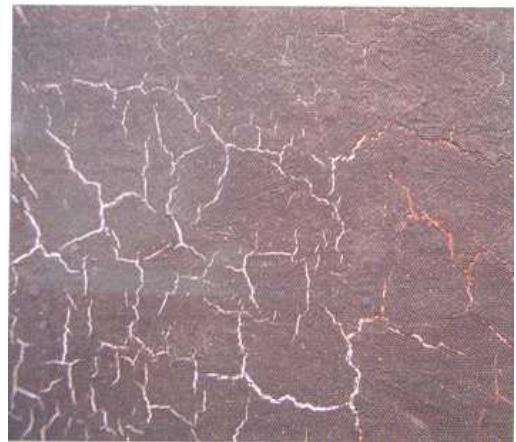
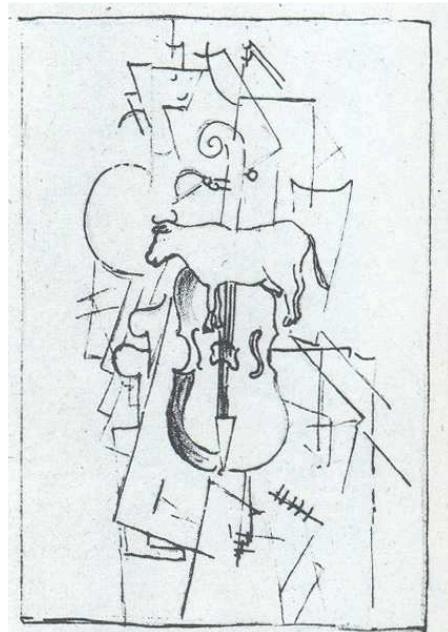


Abb. 84: Kasimir Malewitsch, Schwarzes Quadrat, 1915, Detail



Abb. 85 : Kasimir Malewitsch, *Kuh und Violine*, 1913, Öl auf Holz, 48,8 x 25,8 cm, Staatliches Russisches Museum, St. Petersburg



ЛЮДИКА ВСЕГДА СТАВИЛА ПРЕГРАДУ НАВЫМ ПЛОДОВЫМ НАТЕЛНИЧИМ ДВИЖЕНИЯМ И ТОБЫ ОСВОБОДИТЬСЯ ОТ ПРЕГРАДЫ. ВСЕГДА СТАВИЛА ВНАДИМУТО ТЕЧЕНИЕ АЛГОРИЗМА. ПОДАННЫЙ РИСУНОК ПРЕДСТАВЛЯЕТ СОБОЮ МОМЕНТ ВОРБЫ — САМОСТАВЛЕННОЕ ДВИЖЕНИЕ ФОРМ: КОРОВЫ И СКРИПКИ В КУБИСТИЧЕСКОЙ ПОСТРОЙКЕ.

Abb. 86 : Kasimir Malewitsch, *Kuh und Violine*, 1919, Lithografie, gedruckt in schwarzer Farbe, publiziert in „Neue Systeme der Kunst“, Witebsk, Dezember 1919

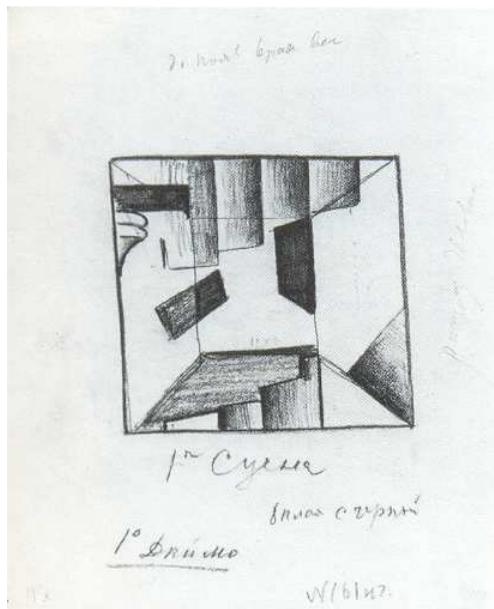


Abb. 87 : Kasimir Malewitsch, *Sieg über die Sonne*, 1913, Bühnenbildentwurf, Bleistift auf Papier, 26,2 x 20,5 cm, Gosudarstvenny akademichesky Mariinsky teatr Muzej, Sankt Petersburg

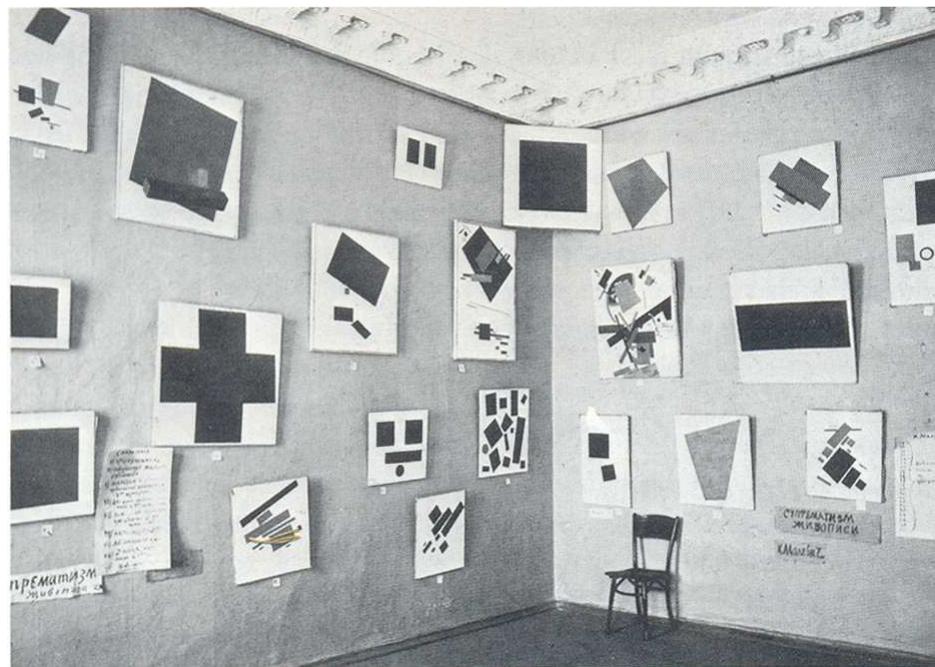


Abb. 88: Kasimir Malewitsch, 0,10, 1915, Fotografie Ausstellungsinstallation

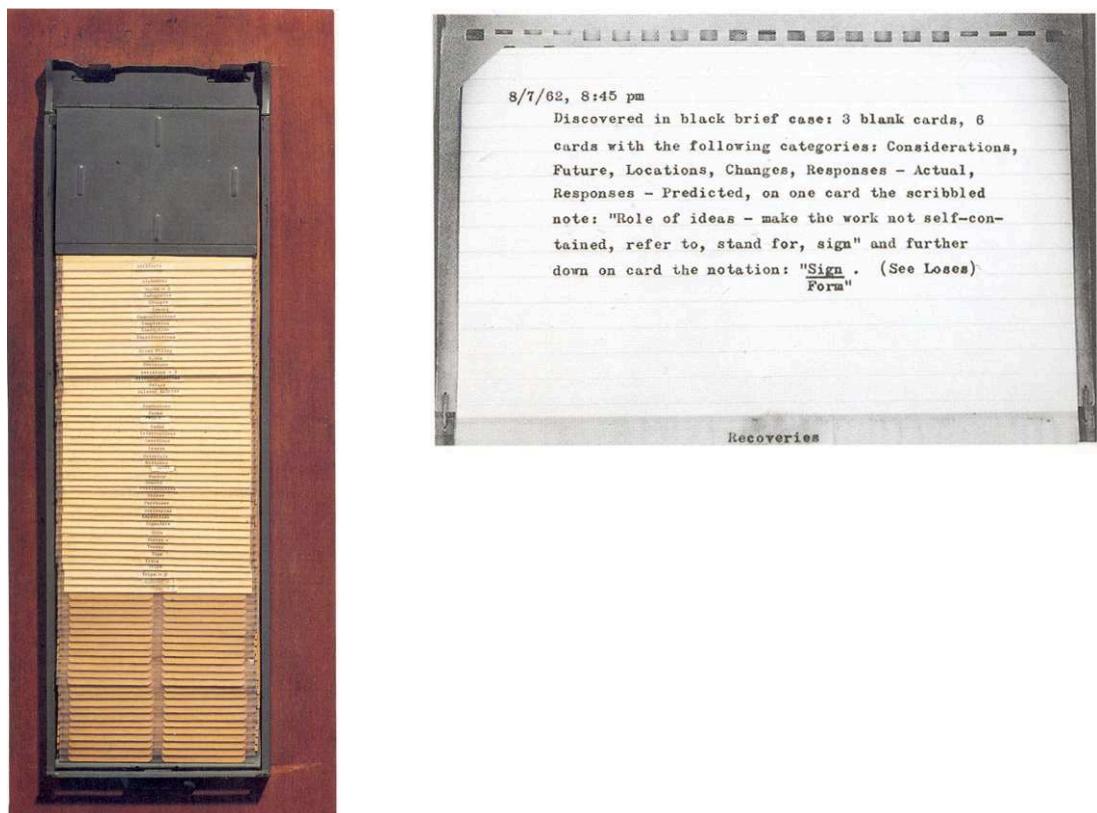


Abb. 89: Robert Morris, *Card File*, 1962, Kartei-Register aus Plastik und Metall montiert auf Holz mit 44 Karten, 68,5 x 26,5 x 5 cm, Musée Nationale d'Art Morderne, Centre Georges Pompidou, Paris



Abb. 90: Mel Bochner, *Working Drawings And Other Visible Things On Paper Not Necessarily Meant To Be Viewed As Art*, 1966, 4 identische Loseblatt-Bücher, jedes mit 100 Fotokopien von Atelier-Notizen, Arbeitszeichnungen und Diagrammen, zusammengetragen und fotokopiert vom Künstler; ausgestellt auf 4 Sockeln, Visual Arts Gallery, The School of Visual Arts, New York



Abb. 91: Daniel Buren, *Affichages sauvages [Wild Sidnbords]*, 1968, Paris, Foto/Souvenir

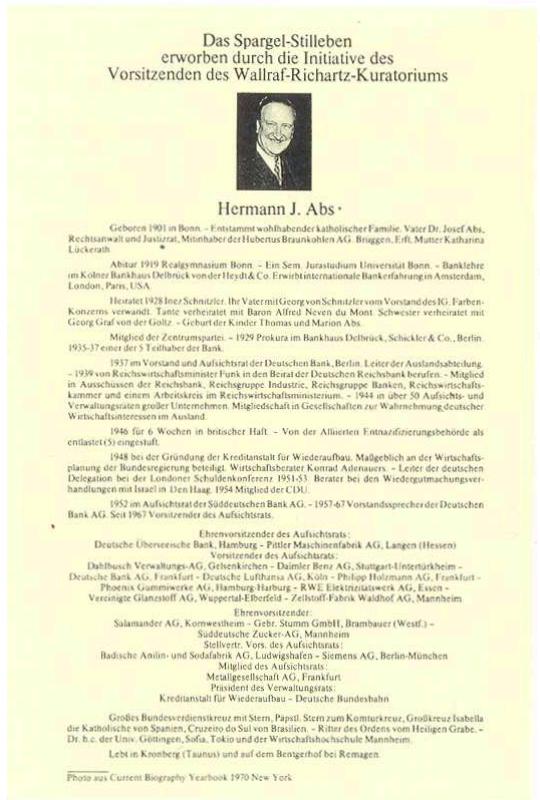


Abb. 92: Hans Haacke, *Manet-PROJEKT 74*, 1974, Detail, 10. Tafel, 52 x 80 cm, Privatsammlung



Abb. 93: Édouard Manet, *Spargelbündel*, 1880, Öl auf Leinwand, 44 x 54 cm, Wallraf-Richartz-Museum, Köln

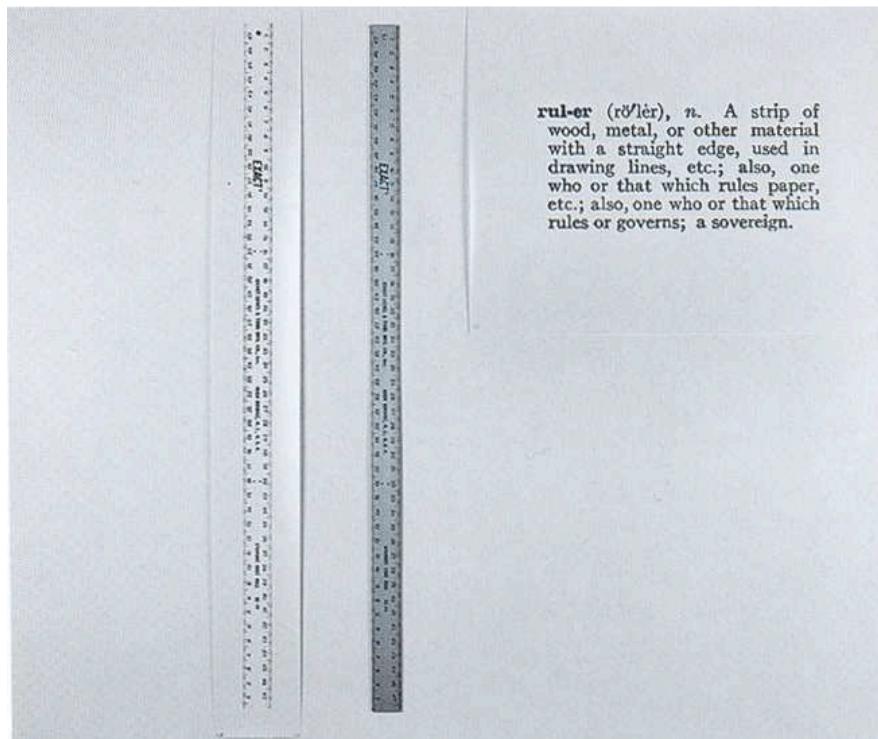


Abb. 94: Joseph Kosuth, *Ruler*, 1965, Foto, Lineal und Fototext, 120 x 125 cm, Nationalgalerie, Berlin



Abb. 95: Marcel Broodthaers, *Musée d'Art Moderne, Département des Aigles*, 1968-72, Ausstellungsansicht Kunsthalle Düsseldorf, 1972



Abb. 96: Marcel Broodthaers, *Musée d'Art Moderne, Département des Aigles*, 1968-72, Ausstellungsansicht Kunsthalle Düsseldorf, 1972

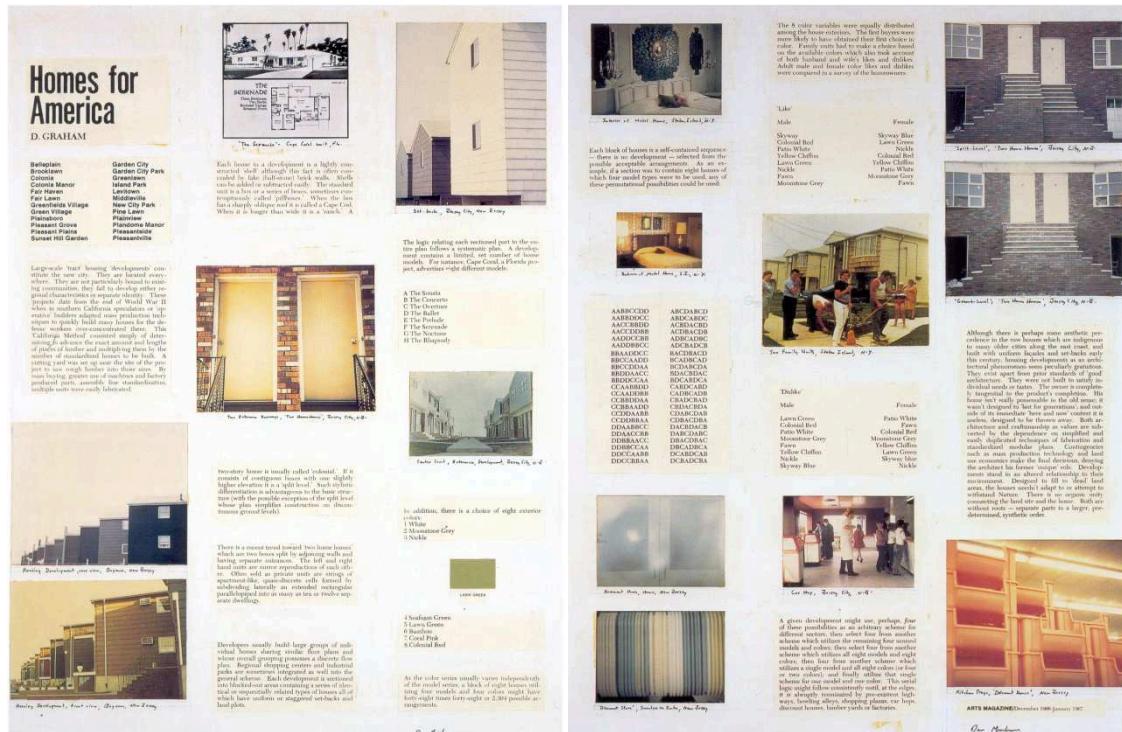
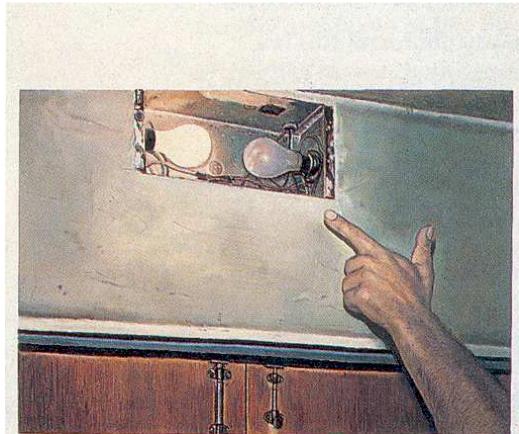
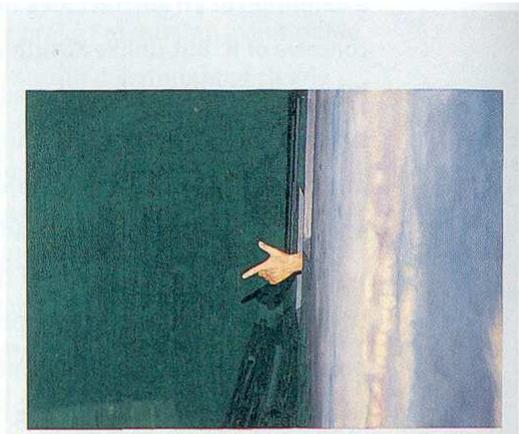


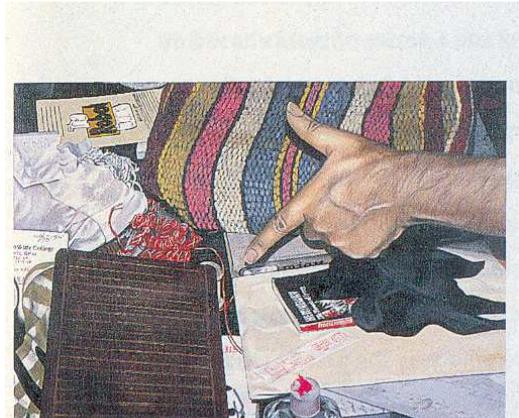
Abb. 97: Dan Graham, *Homes for America*, 1966, zwei Paneele, gedruckter Text und Fotografien auf Pappe, je 101 x 76 cm, Marian Goodman Gallery, New York, erstmals publiziert in: *Arts Magazine*, Dez.-Jan., 1966-67



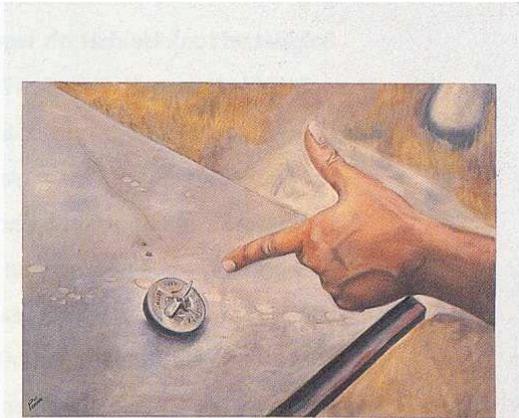
A PAINTING BY DANTE GUIDO



A PAINTING BY PATRICK X. NIDORF O.S.A.



A PAINTING BY NANCY CONGER



A PAINTING BY PAT PERDUE

Abb. 98-101: John Baldessari, *Commissioned Paintings*, 1969-70,
(4 von 14 Gemälden), Acryl oder Öl auf Leinwand, je 150,5 x 115,6 cm,
Privatsammlung

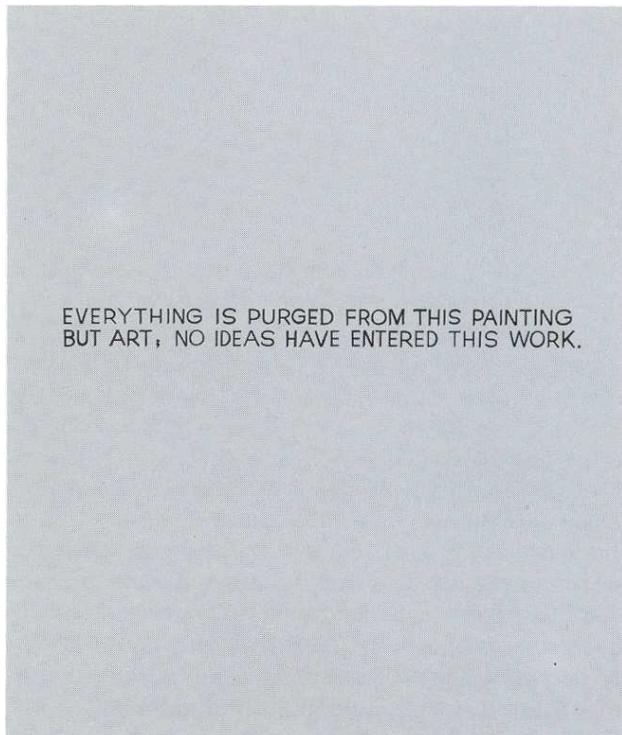


Abb. 102: John Baldessari, *Everything is Purged...*, 1966-68, Acryl auf Leinwand, 172,7 x 143,5 cm

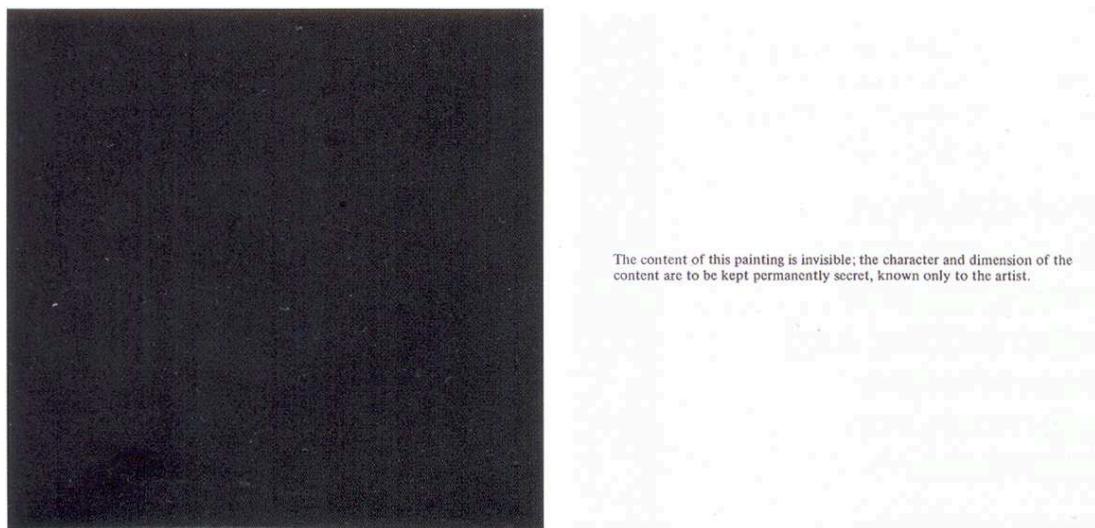


Abb. 103: Mel Ramsden (Art & Language), *Secret Painting*, 1967/68, Letraset auf Pappe, Acryl auf Leinwand, 2-teilig, je 31 x 31 cm, Nationalgalerie Berlin