

Maike Wagner

## ANTAGONISMUS UND SYNTHESE

### VON CLEMENT GREENBERG ZU LUCY LIPPARD - WIE WORTE UND WERTE ZUSAMMENFINDEN

#### LUCY LIPPARD ALS WEGBEREITERIN DER MINIMAL ART

„Das Wort ‚minimal‘, eine journalistische Bezeichnung, bedeutet wenig, und die verbleibende Bedeutung ist eher negativ, da sie ästhetische Abnutzung andeutet. Die Künstler sind nicht weniger ästhetisch ambitioniert oder ästhetisch erfolgreich als andere; und sicherlich ist ihre Arbeit nicht geringer zu werten. Im Gegenteil, sie nähern sich dem Begriff Kunst auf der grundlegendsten und daher schwierigsten Ebene. Sie sind bemüht, sich auf das Wesentlichste zu konzentrieren oder auf das, was in der Kunst am wichtigsten ist;“<sup>1</sup>

mit diesen Worten verschreibt sich die New Yorker Kritikerin Lucy Lippard 1968 der Minimal Art, für die sie über Jahrzehnte eine der überzeugtesten Befürworterinnen bleiben wird<sup>2</sup> - als Kritikerin, Autorin und Kuratorin.<sup>3</sup> Besonders aufgrund ihrer selbstreflexiven Haltung, die sich allem voran in ihren späteren Publikationen artikuliert und auch in ihren kuratorischen Projekten zum Tragen kommt und mit der sie sich auch verstärkt für feministische Belange einsetzte, ist Lippard als Kritikerin nach wie vor aktuell. Bereits früh reflektiert sie ihre eigene Rolle als Kritikerin, wenn sie schreibt:<sup>4</sup> „There will still be scholars and historians of art, but the contemporary critic may have to choose between a creative originality and explanatory historicism“.<sup>5</sup> Immer wieder zeigt sich Lippard in der Lage, ihre eigene Position als Kritikerin zu hinterfragen und neu zu definieren, wie Julia Bryon-Wilson 2012 anlässlich der Publikation *Materializing Six Years. Lucy R. Lippard and the Emergence of Conceptual Art* unterstreicht: „Lippard was a pioneer in many respects, but one of her most significant contributions to postwar art is her self-aware, self-reflective critical writing.“<sup>6</sup> Nach den apodiktischen Setzungen eines Clement Greenberg mag eine solche, ihre eigenen Kriterien ausstellende und revisionsfähige Kritik eine begrüßenswerte Alternative dargestellt zu haben.

Lippards Objekt, die Minimal Art, zeichnet sich insbesondere durch die „Gleichsetzung von reproduzierbarem Artefakt und autonomem Kunstwerk“<sup>7</sup> und damit als Bewegung gegen die von den Zeitgenossen als solche betrachteten *Exzesse* des Abstrakten Expressionismus aus.<sup>8</sup> Auch Lippard wird zu einer Antagonistin dieser Richtung und deren Wegbereiter Clement Greenberg – durchaus vergleichbar mit Rosa-

lind Krauss, auf die Nora Patberg in ihrem Artikel in diesem Heft eingeht. Gerade mit Blick auf diesen gut erforschten *Kritikerpapst* wird deutlich, dass eine vergleichbare Aufarbeitung von Lippards Arbeiten, auf die auch Antonina Krezdorn in diesem Heft eingehen wird, trotz ihres für die künstlerische Entwicklung wegweisenden Gespürs für aufstrebende Künstler\*innen fehlt; hier ist nach wie vor ein Defizit in der wissenschaftlichen Aufarbeitung zu verzeichnen. Die meisten Publikationen, die sie als Kritikerin behandeln, fokussieren ihre Texte zu feministischen Positionen, in vielen Monografien zur Minimal Art erscheint sie nur am Rande.<sup>9</sup> Umfassendere Studien zu ihrer Kritik an den Minimal-Künstlern sucht man bis auf Margit Brinkmanns Dissertation aus dem Jahr 2006,<sup>10</sup> in der sie die Entwicklung der Minimal Art aus dem Abstrakten Expressionismus mit Fokus auf die amerikanische Kunstpresse und in Bezug auf die Kritikerinnen Barbara Rose und Lucy Lippard analysiert, bisher vergeblich.

Lippards Rezensionen und Essays als die einer Kritikerin, welche die Entwicklung der Minimal Art von ihren ersten Anfängen bis zu ihrer Historisierung begleitet und daher *live* die Entwicklung und stilistische Veränderung der von ihr häufig rezensierten Künstler\*innen ebenso wie deren Vernetzungen untereinander mit verfolgt hat, verdienen eine deutlich weitreichendere Betrachtung als bisher geschehen.

Eine von vielen lohnenswerten Fragen an ihr Werk wäre, wie und mit welcher Intention sie die Minimal Art charakterisiert, wie die Abgrenzung zum Abstrakten Expressionismus und ihrem Befürworter Clement Greenberg erfolgt und wie die Synthese zwischen der Minimal Art und den gleichermaßen von Lippard protegierten Nachfolgeströmungen des Post-Minimal im kritischen Akt vollzogen wird. Untersucht werden soll im Folgenden Lippards Argumentations- und Urteilsweise. Ausgegangen wird hier von der These, dass die verwendeten Begrifflichkeiten, die zur Charakterisierung bestimmter Künstler\*innen verwendet werden, uneingedenk sich wandelnder Werkformen auffallend konstant bleiben und diese Wiederholungen eher auf Kontinuitäten als auf Brüche im kunstkritischen Diskurs hinweisen. Kritik bedeutet, Entscheidungen zu treffen und damit Ab- und Eingrenzungen vorzunehmen.<sup>11</sup> In Bezug auf Lippard wird dieses kritiktypische „Sich-Selbst-Befragen und Sich-Selbst-Abgrenzen“<sup>12</sup> besonders deutlich. Die auf diese Weise entstehende, durchaus subjektive und interessen geleitete Geschichtskonstruktion soll im Folgenden betrachtet werden.

## ANTAGONISMUS: LIPPARDS MINIMAL ART GEGEN GREENBERGS FORMALISMUS

Die 1937 in New York geborene Lucy Lippard etablierte sich im Laufe der 1960er Jahre, in die auch die Hochphase der Minimal Art fiel, zunächst durch ihre Mitarbeit bei *Artforum*, später bei *Art International*, als ernstzunehmende kritische Stimme für zeitgenössische amerikanische Kunst.<sup>13</sup> Lippard, die seit dieser Zeit mit zahlreichen Künstler\*innen der Minimal Art und später des Post-Minimal befreundet ist,<sup>14</sup> sieht sich in ihrer kritischen Praxis als Kollaborateurin der Künstler\*innen, die auch durch ihre kuratorischen Arbeiten, welche sie als erweiterte Kritikform begreift,<sup>15</sup> mit dem von ihr rezensierten Kunstfeld in enger Beziehung steht. Diese wechselseitige Durchdringung der kritischen und kuratorischen Bereiche zeigt sich auch in Lippards Sprachstil, wenn sie etwa versucht, sich an die künstlerische Produktionsweise der von ihr beschriebenen Künstler\*innen anzupassen<sup>16</sup> oder die Künstler\*innen selbst zitierend zu Wort kommen zu lassen. Dementsprechend beschreibt und schreibt sie aus dem Inneren des Systems und formt durch ihre Kritiken aktiv die Entwicklungen mit, in die sie die behandelten Künstler\*innen einschreibt.<sup>17</sup>

Im Gegensatz zum formalistischen Kritiker Clement Greenberg, der gerade in seinen frühen Texten auf Basis einer geschichtlichen Traditionslinie mit der abstrakten Malerei als Höhe- und Endpunkt argumentiert, anhand derer er aktuelle Entwicklungen zu legitimieren sucht,<sup>18</sup> verwirft Lippard die Idee einer evolutionären Kunstentwicklung ebenso wie Rosalind Krauss in ihren frühen Schriften, worauf Nora Patberg in ihrem Artikel näher eingeht.<sup>19</sup> „Change of course is not necessarily progress“.<sup>20</sup> Allein, auch die Minimal-Künstler\*innen und Kritiker\*innen – und unter ihnen auch Lippard – konstruieren gleichermaßen ein eigenes Narrativ, ihre je eigene Geschichtserzählung. Hierfür vereinnahmen auch sie, wie zuvor schon Greenberg, künstlerische Positionen entsprechend der zu demonstrierenden und zu etablierenden künstlerischen Traditionslinie, um damit die aktuellen Entwicklungen *ihrer* Künstler\*innen zu legitimieren. So wird beispielsweise Jackson Pollock, der Greenberg als oft zitiertes Paradebeispiel für einen Abstrakten Expressionisten dient, da „[d]ie Stärke dieser Kunst [...] in der ‚Spannung‘ [...] zwischen den Assoziationen des Willkürlichen und der spürbaren tatsächlichen ästhetischen Ordnung, zu der jedes Detail der Ausführung beiträgt“<sup>21</sup> liege, bei Lippard zu einem Vorläufer der gerade *nicht*-relationalen Ganzheit des Werks ohne Fokus auf kompositorische Details: „An die Stelle mehrerer verschiedener Formen auf einer Fläche tritt [bei der Minimal Art] das Werk als Ganzes. Es wird nicht-relational und so zum Nachfolger der ‚all-over-Bilder‘ von Jackson

Pollock (oder Claude Monet).“<sup>22</sup> Dementsprechend positioniert auch Lippard die Werke der Minimal Art in einer künstlerischen Traditionslinie<sup>23</sup> und setzt sie dadurch trotz der Verwerfung des Gedankens einer evolutionären Kunstentwicklung in einen relationalen, ja genealogischen Kontext.

Mit dem Aufkommen der Minimal Art wurde zudem ein entscheidender Wandel in der Bewertung der künstlerischen Qualität der Werke ausgelöst, welche nach Greenbergs Ansicht ausschließlich in der individuellen künstlerischen Handschrift zu suchen sei:

„Wenn die Bezeichnung ‚Abstrakter Expressionismus‘ irgend etwas bedeutet, dann bedeutet sie das Malerische: einen lockeren, raschen Farbauftrag, oder was danach aussieht, verlaufende und sich vermischende Farbmasse statt distinkt bleibender Formen, große, auffällige Rhythmen, gebrochene Farben, ungleichmäßige Dichte oder Sättigung der Farben, sichtbare Pinsel-, Spachtel- oder Fingerspuren“.<sup>24</sup>

Die individuelle Ausführung der Werke verliert dagegen bei der Minimal Art vollkommen an Bedeutung: „Der Fabrikationsprozess ist eher ein praktischer als ein ästhetischer Vorgang und sollte als Faktor bei der Entstehung des Kunstwerks nicht überbewertet werden.“<sup>25</sup> Während Greenberg sich in seinen Kritiken seitenlang über die richtige Verwendung von Farbe und Duktus auslässt, findet sich bei Lippard eine betonte Nichtbeachtung der Ausführung, die sich allerdings ebenfalls über lange Textpassagen erstreckt, wodurch gerade die Betonung der Bedeutungslosigkeit an Bedeutung gewinnt.<sup>26</sup>

In der Folge des Abstrakten Expressionismus, bei dem die künstlerische Eigenart noch als verlässliches Qualitätskriterium diente, avancierte bei der Minimal Art die Idee bzw. das zugrundeliegende Konzept zum Hauptfokus der Kunst, der immer wieder herausgestellt wird: „Primärstrukturen mögen sich manchmal ähneln [...] Jedoch unterscheiden sich die Motivationen und Einstellungen hinter diesen Arbeiten, die auf den ersten Blick ähnlich erscheinen, sehr stark voneinander.“<sup>27</sup> Trotz des immer wieder betonten Gegensatzes zwischen Idee und Ausführung, durch den sich die Minimal Art abzugrenzen sucht, fällt jedoch auf, dass sich das von Lippard verwendete Vokabular gar nicht so stark von dem Greenbergs unterscheidet, wie es sich vermuten ließe; so heißt es etwa in dessen Text *Nach dem Abstrakten Expressionismus*: „Was ist der letztendliche Ursprung von Wert oder Qualität in der Kunst? [...] nicht technisches Geschick, nicht Übung und nichts anderes, was mit dem Prozeß der Ausführung zu tun hat, sondern allein die Konzeption.“<sup>28</sup> Insbesondere die Parallele zwi-

schen den für die beiden Kritikerpersönlichkeiten grundlegenden Begrifflichkeiten von „Motivationen und Einstellungen“ einerseits und von „Konzeption“ andererseits, der von Greenberg scheinbar mit dem Begriff der Inspiration gleichgesetzt wird, fällt dabei ins Auge.

Zu Tage tritt hier, dass die Begrifflichkeiten und Beschreibungen der neuen Kunstströmungen in der Zeit ihrer Entstehung keineswegs so trennscharf waren, wie sie aus retrospektiver Distanz in den sich ähnelnden Historisierungsversuchen der Minimal Art beschrieben werden.<sup>29</sup> Immer wieder werden bisher unbeachtete Kontinuitäten zwischen den Kritiker\*innen und Unklarheiten bzw. begriffliche Weiterentwicklungen innerhalb der Schriften Lippards und Greenbergs sichtbar. Deutlich wird, dass die Kritiker\*innen stets gezwungen sind, Vokabeln (neu) zu (er)finden oder umzudefinieren, um den jeweiligen Entwicklungen im Kunstfeld gerecht zu werden, wobei sie paradoxerweise häufig auf Begrifflichkeiten der Bewegung zurückgreifen, von der sie sich abzugrenzen suchen.<sup>30</sup> Vielleicht mehr noch als bei den vorangegangenen Strömungen basieren die Kritiken zur Minimal Art dabei auf einem unübersichtlichen und für den Außenstehenden unüberschaubaren Jargon, der Begrifflichkeiten wie *nichtrelational*, *nichthierarchisch*, *reduktiv*, *seriell*, *spezifisch*, *Präsenz*, *Gestalt* und *anthropomorph* mit variablen und vielfältigen Bedeutungskontexten verwendet<sup>31</sup> und bei dem der allgemein als Antagonist der Minimal Art inszenierte Abstrakte Expressionismus mal zur Abgrenzung verwendet, mal zur Selbstdefinition umgewertet wird.<sup>32</sup> Kritik gründet in doppelter Referenz – am je in Rede stehenden Werk wie an vorausgehenden Kritikformen.

Auch für Lippard und Greenberg zeigt sich in einem komparativen Blick, dass trotz der vehementen Abgrenzung zur Exemplifizierung und Konturierung der eigenen Position häufig das gleiche Vokabular verwendet und perpetuiert, dabei aber zugleich in einen die eigene kritischen Haltung stärkenden Zusammenhang umgedeutet und neu konnotiert wird. Es kommt trotz des Wandels der Werkstrukturen zu sprachlichen Parallelen, die allerdings je nach Kontext anders aufgeladen werden.

### LIPPARD UND GREENBERG: GAR NICHT SO VERSCHIEDEN?

Der zumeist als Ausgangspunkt für die Abgrenzungsbemühungen der antiformalistischen Strömungen seit den 1960ern angeführte Clement Greenberg galt seit den 1950er Jahren als wichtigster Kunstkritiker der USA und führender Patron des Abstrakten Expressionismus.<sup>33</sup> Eine Vielzahl jüngerer Kunstkritiker\*innen begann in den

1960er Jahren, sich gegen seine dogmatisch-formalistischen Qualitätsbewertungen zur Wehr zu setzen.<sup>34</sup> Auch Lippard grenzt sich, wie gesagt, in ihren Kritiken immer wieder bewusst und explizit gegen Greenberg und den Abstrakten Expressionismus ab, beispielsweise in der Charakterisierung der Minimal-Art-Künstler\*innen:<sup>35</sup> „Sie halten die moderne Industrieästhetik für eine willkommene Ablösung der Sentimentalität, des Hübschen, des Unwichtigen, der dekadenten ‚Sensitivität‘, des ‚guten Geschmacks‘ eines Großteils der informellen Abstraktion.“<sup>36</sup>

Offenbar wolle Lippard laut Margit Brinkmann trotz der Abgrenzung von der formalistischen Qualitätsbewertung doch nicht vollständig auf den Anspruch des Ästhetischen verzichten.<sup>37</sup> Zugleich zeigt sich, dass die ästhetische Bewertung von Kunstwerken mit der Minimal Art in eine Krise geraten ist, da die bekannten Kriterien von Komposition und Ausdruck nicht mehr für eine Bewertung herangezogen werden können und dementsprechend die Suche nach neuen (ästhetischen) Anhaltspunkten notwendig wird,<sup>38</sup> welche Lippard in der Reduktion der Werke verortet: „Durch ihre Beschränkung auf das Wesentliche bietet die Primär-Kunst [eines der diversen von Lippard verwendeten Synonyme für Minimal Art, Anm. d. Verf.] neue Möglichkeiten für ästhetische Erfahrungen.“<sup>39</sup> In diesem Zusammenhang steht auch der häufig zur Charakterisierung verwendete Begriff der Selbstgenügsamkeit, „their self-sufficient unitary or repeated forms are intentionally inactive“.<sup>40</sup> Im Gegensatz zu dieser selbstgenügsamen Geschlossenheit der Minimal Art steht Greenbergs Beharren auf einer offenen Leichtigkeit: „Und ich behaupte, allein aufgrund der Erfahrung, daß Offenheit und Klarheit heute mehr als die meisten anderen Eigenschaften in der abstrakten Malerei zur Frische beitragen“,<sup>41</sup> wobei die beschriebene Klarheit wiederum eine sprachliche Parallele zum reduzierten Ausdruck der Minimal-Werke aufweist. Interessant ist dabei, dass auch Greenberg trotz der Bedeutung der Offenheit für seine Beschreibung auf die seinen Kunstbegriff gleichermaßen konstituierende Selbstgenügsamkeit rekurriert: „Die Künste wollen das Konkrete, das ‚Reine‘ erreichen, indem sie sich jeweils ausschließlich mit sich selbst befassen – d. h. indem sie abstrakt und ungegenständlich werden.“<sup>42</sup> Mit Blick auf die raumbezogenen, skulpturalen Werke seiner Zeit zieht Lippard das Charakteristikum der Selbstgenügsamkeit auf folgende Weise heran:

„Man könnte zwischen solchen Strukturen unterscheiden, die den Raum in Anspruch nehmen (Judd, Morris, Smithson) und solchen, die ihn aggressiv erobern (Bladen, Smith, Grosvenor), solchen, die ihn

verleugnen und zerstreuen (Andre, Flavin) und solchen, die sich mit ihm verbinden (LeWitt und Smiths neues Werk *Smoke*).“<sup>43</sup>

Dabei fällt auf, dass trotz der von Lippard behaupteten Passivität der Minimal-Werke in der Beschreibung ausschließlich aktive Verben der Raumeignung Verwendung finden. Auch wird deutlich, wie subjektiv und intentionsabhängig die beschriebene Wirkung sein kann, da Greenberg, ebenfalls in Bezug auf die Minimal Art, eine fast gegenteilige Empfindung von Weichheit beschreibt: „Was mich wundert, wenn mich überhaupt etwas wundert, ist die Frage, wie schiere Größe einen so weichen und einschmeichelnden und zugleich so überflüssigen Effekt erzielen kann“,<sup>44</sup> wobei die hier von Greenberg intendierte Abwertung der Minimal Art im Hinterkopf behalten werden muss.

Das entscheidendste Kriterium für Greenbergs qualitative Bewertung von Werken ist das der relationalen Balance und Einheit der Komposition, in der alle Teile harmonisch zusammenwirkten und *in einem* bzw. *at once* auf Seiten des Betrachters erfasst werden könnten.<sup>45</sup> Dagegen beschreibt Lippard das Ziel der Minimal-Werke als die Erreichung einer geschlossenen Gesamtform, die ohne klassische kompositorische Prinzipien auskomme: „Die meisten dieser Künstler vermeiden das Spiel mit Bildkompartimenten und streben nach einer neuen räumlichen Gesamtheit, die durch eine einzelne Form erreicht wird“.<sup>46</sup> Diese Gesamtheit des Werks sieht Lippard als entscheidendes Abgrenzungskriterium der Minimal Art vom Abstrakten, und nach Greenbergs Vorstellung Ganzheit qua Binnenrelationen erzielenden Expressionismus.

Charakteristisch für Greenbergs Formalismus ist es, dass er nicht wie Lippard von einer tieferen Wahrheit des Kunstwerks ausgeht,<sup>47</sup> sondern sämtliche Erkenntnis in der unmittelbaren Rezeption erreicht sieht: „Ästhetische Urteile sind in der unmittelbaren Erfahrung von Kunst gegeben und erhalten. Sie werden nicht in einer nachträglichen Reflexion gedanklich erreicht, sondern sind eins mit der Erfahrung.“<sup>48</sup> Demgegenüber steht Lippards Auffassung der Minimal Art als einer Kunst, deren Inhalte zunächst gedanklich dekonstruiert werden müssten, wobei sie sich bewusst von Greenberg abgrenzt:

„However, the idea that art can be experienced in order to extract an idea or underlying intellectual scheme as well as to perceive its formal essence continues from the opposing formalist premise that painting and sculpture should be looked at as objects per se rather than as references to other images and representations.“<sup>49</sup>

Entsprechend steht das Kunstwerk bei Lippard nicht mehr in seiner Materialität für sich selbst, sondern wird zu einem Symbol für die zugrundeliegende Idee.<sup>50</sup> Dieser Fokus auf der Idee ist genau der Punkt, den Greenberg, für den Kunst auf Gefühl und Emotion basiert, an der Minimal Art beständig kritisiert: „Und das ist genau das Problem. Die Minimal Art ist zu sehr etwas Ausgedachtes und zu wenig etwas anderes. Ihre Idee bleibt eine Idee, etwas Abgeleitetes, nichts Gefühltes oder Entdecktes.“<sup>51</sup> Zwar beharrt Lippard auf der Bedeutung der Idee, beschreibt aber nichtsdestotrotz einen Aneignungsprozess, bei dem die Betrachtenden letztlich auch bei der Minimal Art zu einer Empfindung vordringen könnten, womöglich um sie mit der Schwierigkeit der intellektuellen Aneignung zu versöhnen: „The spectator may find the work dull, than impossibly dull; than, surprisingly, he breaks out on the other side of boredom into an area that can be called contemplation or simply aesthetic enjoyment, and the work becomes increasingly interesting“<sup>52</sup> eine Ambivalenz, die auch Antonina Krezdorn in ihrem Essay beschreibt.

Bereits in der Notwendigkeit einer Beschreibung des Aneignungsvorgangs zeigt sich die hohe Komplexität von Lippards Rezeptionsvorgaben. Sie tritt dabei in Parallele zu dem auch von Barbara Rose beschriebenen Rezeptionsprozess der Minimal Art, auf den Antonina Krezdorn in ihrem Artikel ebenfalls verweist. Eine Beschreibung, wie sich die genannten Beobachtungen im Werk manifestieren, lässt sie dabei ebenso außer Acht wie eine Nennung der jeweiligen Werkstitel. Lippard argumentiert meist werkübergreifend,<sup>53</sup> in Nachfolge der bereits von Greenberg angewandten Technik der Beschreibung einer Stilentwicklung der Künstler\*innen, aber auch, weil ihre Kritiken sich meist auf konkrete Ausstellungen beziehen und allein schon ob dieses institutionellen Framings zum Zeugnis einer Eingeweihten werden, die für andere Eingeweihte schreibt. Zugleich lässt sich so ihre Kritik der Werke kaum widerlegen, da sie ein mögliches Unverständnis der Betrachtenden auf deren eigene Unfähigkeit zur angemessenen Rezeption zurückwirft: „Viele Betrachter sind ohne diese Hinweise auf beziehungsvolle Verbindungen zu anderen Objekten oder Vorbildern verloren, und so wird die neue Kunst oft als ‚langweilig‘ oder als Test für das Engagement des Betrachters bezeichnet.“<sup>54</sup> Ein ähnlicher Elitismus findet sich, trotz des Anspruchs an eine unmittelbare visuelle Erschließung des Werkes,<sup>55</sup> auch bei Greenberg, der eine ebenso tiefgreifende Partizipation der Betrachtenden an seinen kritischen Hilfen fordert:

„Zu viele Menschen sind einfach nicht bereit, das notwendige Maß an Bescheidenheit – und an Geduld – aufzubringen, um zu lernen, wie

man Kunst auf eine angemessene Weise erfährt und genießt. Diese Menschen haben kein Recht, über irgendeine Kunst zu urteilen, am wenigsten über die abstrakte Kunst. Ohne fremde Hilfe könnten sie nicht einmal den Qualitätsunterschied zwischen einem Kalenderbild von Petty und einem Aktgemälde von Rubens erkennen.“<sup>56</sup>

In solchen vergleichenden Betrachtungen zeigt sich also, dass trotz des regelmäßig behaupteten Antagonismus zwischen Minimal Art und Abstraktem Expressionismus bei Greenberg und Lippard sprachliche Parallelen und Kontinuitäten sowohl in der Wortwahl als auch in der Argumentationsweise – wenngleich bisweilen dialektisch – vorhanden sind und die Charakterisierung der je in Rede stehenden Werke oft eher entlang der beabsichtigten Argumentationslinie als am Objekt verläuft. Ein und dasselbe kritische Vokabular scheint bisweilen hinlänglich dehnbar und offen zu sein, um völlig different anmutende Artefakte sprachlich zu vermitteln. Interessant ist jedoch auch danach zu fragen, ob und wie im umgekehrten Fall die sprachliche Parallelisierung bewusst erzeugt wird, wenn, wie im Fall des Post-Minimal, die Darstellung der inhaltlichen und formalen Fortsetzung einer Kunstströmung erreicht werden soll.

### SYNTHESE: AUS MINIMAL ART WERDE POST-MINIMAL

Bereits im Winter 1966 prognostiziert Lucy Lippard der Minimal Art das Erreichen ihres Zenits und ihre baldige Musealisierung.<sup>57</sup> Dies ist zugleich die Zeit, in der viele der Minimal-Künstler\*innen beginnen, sich neuen Projekten zuzuwenden und die nachfolgenden Strömungen, unter anderem der Prozesskunst, Konzeptkunst und Land Art, die sich zusammenfassend als Post-Minimal bezeichnen lassen, die Minimal Art zu überwinden suchen.<sup>58</sup> Dem archetypischen Ablauf der Stilentwicklung, bei dem ein neuer Stil den alten ablöst,<sup>59</sup> scheint Lippard beim Aufkommen des Post-Minimal, an dessen Entwicklung auch zahlreiche vormals in der Minimal Art aktive Künstler\*innen mitwirken<sup>60</sup> und in der zum Teil formale und inhaltliche Prinzipien der Minimal Art weitergeführt werden,<sup>61</sup> entgegenwirken zu wollen. Entgegen der sonst üblichen Ablösung des vorangegangenen Stils verschreibt sich Lippard jedoch nicht einem der beiden Stile, sondern fördert und bespricht in den Folgejahren beide Richtungen gleichermaßen.<sup>62</sup> Gleichzeitig arbeitet Lippard in dieser Zeit durch eigenständige kuratorische Projekte aktiv an der Herausbildung und Definition der neuen Strömungen mit, indem sie im Herbst 1966 die Ausstellung *Eccentric Abstraction* in der Fischbach Galerie kuratiert, bei der Kunstwerke in weniger industriell beeinflussten Formen und Materialien sowie mit teils surrealistischen Anklängen als Gegensatz und Alternative zum kühl-geometrischen Minimal Stil präsentiert werden und aus

der in der Folge die Prozesskunstbewegung hervorgehen wird.<sup>63</sup> Zu dieser Zeit begreift Lippard das Kuratieren von Ausstellungen bereits als eine erweiterte Form ihrer kritischen Praxis und wirkt so direkter als durch ihre Kritiken an der Entstehung von Trends mit.<sup>64</sup> Gleichzeitig begleitet sie die Entstehung des Post-Minimal weiterhin auch auf schriftlicher Ebene, wobei auffällt, dass sie zu Anfang sämtliche Tendenzen als verschiedene Ausrichtungen der Minimal Art subsumiert und so eine Symbiose aus Minimal und Post-Minimal bildet: „Es gibt bei ihnen zwei Alternativen: eine absolut selbstständige Form und eine zusehends offenere und entmaterialisierte Form.“<sup>65</sup> Erwähnenswert ist hierbei Lippards Bereitschaft, zwischen verschiedensten Werken diverser Künstler\*innen, die zum Teil formal höchst unterschiedlich wirken, zu vermitteln und inhaltliche sowie formale Synergien aufzuzeigen – womöglich in der Absicht, eine Traditions- und Entwicklungslinie zwischen Minimal und Post-Minimal Art zu etablieren. In einem im Februar 1968 zusammen mit John Chandler veröffentlichten Essay unter dem Titel *The Dematerialization of Art* widmet sie sich erstmals ausführlich der von ihr als ultrakonzeptuell bezeichneten reinen Idee in der Konzeptkunst.<sup>66</sup> Das Werk wird dabei zu einem bloßen Endprodukt der eigentlich relevanten Konzeptentwicklung. Dieses Verschwinden des Kunstwerks im herkömmlichen Sinne bezeichnet Lippard entsprechend des Titels als Entmaterialisierung: „Such a trend appears to be provoking a profound dematerialization of art, especially of art as object, and if it continues to prevail, it may result in the object’s becoming wholly obsolete.“<sup>67</sup> Interessant hieran ist, dass sie damit zugleich auf eine bereits 1958 verfasste Beschreibung modernistischer Skulptur durch Greenberg rekurriert, wobei dieser anstelle des vollständigen Verschwindens das Werk in eine reine Visualität transzendiert: „Statt einer Illusion von Dingen bietet man uns nun die Illusion von Modalitäten: daß nämlich Materie körperlos und schwerelos sei und daß sie nur optisch existiere, wie eine Fata Morgana.“<sup>68</sup> Auffällig an Lippards *Dematerialization*-Essay ist, dass sie, die sonst primär werkübergreifend argumentiert, hier eine vollständige Liste entmaterialisierter und ultrakonzeptueller Kunst anlegt,<sup>69</sup> womöglich, um die Lesenden an die noch unbekannte und in Formierung begriffene Kunstform heranzuführen. Hierbei fällt eine starke Überschneidung mit der Minimal Art nicht nur in Bezug auf die erwähnten Künstler\*innen, sondern auch auf die besprochenen Werke auf, die so oder ähnlich auch in Minimal Art Ausstellungen hätten zu finden sein können, wie beispielsweise Carl Andres *120 bricks*.<sup>70</sup> Es stellt sich die Frage, inwieweit hier tatsächlich entmaterialisierte Kunst aufgelistet ist oder Lippard nicht eher bereits bekannten Werken einen Neuheitswert zuschreibt, zumal auffällt,

dass keines der beschriebenen und umgesetzten Werke tatsächlich ohne materielle Ausprägung auskommt. So scheint auch hier – ebenso wie von Nora Patberg in ihrem Fazit zu Rosalind Krauss beschrieben – der theoretische Anspruch hinter der praktischen Einlösbarkeit zurückzubleiben. Dies scheint Lippard später auch selbst reflektiert zu haben, da sie bereits 1973 konstatiert, dass der Begriff der Entmaterialisierung angesichts des nach wie vor existierenden und sich auf neuen Ebenen wie der Werkfotografie materialisierenden Werks eigentlich unpassend gewesen sei.<sup>71</sup> Trotz Lippards Ablehnung der formalistischen Qualitätsbewertung scheint auch in Bezug auf das Post-Minimal eine Hierarchisierung in die bessere entmaterialisierte oder ultrakonzeptuelle Kunst und die weniger guten „more aesthetically oriented“<sup>72</sup> Werke, die ebenso wie die „more literary“<sup>73</sup> Werke im Anschluss deutlich weniger detailliert beschrieben werden, stattzufinden.

Auch in Bezug auf das Post-Minimal hält Lippard weiter an der Ablehnung formalistischer Kompositionsprinzipien fest und verortet die genannten Werke damit in der Tradition der Minimal Art: „A ‚nonvisual structure‘ is nonvisual because it does not inspire the usual response to art; it does not make compositional sense, just as the nonrelational primary painting or structure disregards compositional balance.“<sup>74</sup> Dabei lässt sich auch hier die Frage stellen, ob es sich bei der Verneinung einer kompositorischen Vorgehensweise nicht eher um eine zur Unterstützung der eigenen Argumentation verwendete Zuschreibung handelt. Eine begriffliche Parallele zur Minimal Art findet sich im nach wie vor nicht aufgegebenen Verweis auf ästhetische Qualitäten, die den Betrachtenden bei der Rezeption der Werke versprochen werden: „Intellectual and aesthetic pleasure can merge in this experience when the work is both visually strong and theoretically complex.“<sup>75</sup> Dabei verortet sie den Begriff in Bezug auf das Post-Minimal in der Systematik des Werks und definiert ihn damit klarer als in Bezug auf die Minimal Art: „Dematerialized art is post-aesthetic only in its increasingly nonvisual emphases. The aesthetic of principles is still an aesthetic“.<sup>76</sup>

Zugleich manifestiert sich die im Vergleich zur statischen und leblosen Minimal Art größere Offenheit und Lebendigkeit des Post-Minimal<sup>77</sup> in dessen intellektuellem Humor:<sup>78</sup> „The sort of humor these artists are concerned with is really wit, an Anglo-Saxon word that originally meant ‘mind’ or the powers of reasoning and thinking.“<sup>79</sup> Dabei betont Lippard aber stets die der Werkkonzeption zugrundeliegende Seriosität, um ihr intellektuelles Gewicht nicht durch die humoristische Note zu schmälern. Es fällt auf, dass gerade die präzise Abgrenzung zwischen Konzeptkunst und Minimal

Art Lippard erst im Nachhinein, in einem Artikel von 2009, gelingt, „While conceptual art clearly emerged from minimalism, its basic principles were very different, stressing the ‚acceptive‘ and open-ended in contrast to minimalism’s ‚rejective‘ self-containment“<sup>80</sup> Dabei kann gleichzeitig vermutet werden, dass sie hier im Nachhinein einen stärkeren Gegensatz zur Differenzierung und Charakterisierung darstellt, als er in den 1960er Jahren tatsächlich gegeben war oder wahrgenommen wurde. Intensiver als bei der Minimal Art geht Lippard auch auf die Wahrnehmung der Post-Minimal-Werke durch die Betrachtenden ein: „they pass directly from the intellectual to sensuous, almost entirely bypassing the visual. The illegible but fundamentally orderly tangible order of lines connecting point to point is felt by the mathematical layman more than it is understood rationally or visually.“<sup>81</sup> Zunächst fällt dabei auf, dass für Lippard die Bildwahrnehmung und Verarbeitung andersherum als in der erwarteten Reihenfolge stattfindet. Während man gemeinhin davon ausgeht, dass die von den Sinnen wahrgenommenen Eindrücke im Gehirn verarbeitet und intellektuell weiterverwendet werden, geht Lippard von einem rein intellektuellen Primäreindruck aus, der sich erst nachträglich in den Sinnen manifestiert. Der Betrachtende „fühlt“ die Ordnung des Werks in seinem Verstand, womit sie zugleich an Greenbergs Verständnis eines Gefühls für die Komposition des Werks anknüpft. Auch wird hier zum ersten Mal Greenbergs Diktat einer rein visuellen Bildwahrnehmung, für die Aussagen wie „Mir scheint, daß die ‚Ästhetik‘ der postkubistischen Malerei [...] vor allem in dieser Erneuerung der impressionistischen Betonung des ausschließlich Visuellen besteht“<sup>82</sup> charakteristisch sind, durch den Einbezug einer sich auch auf andere Empfindungen ausweitenden Sinnlichkeit gebrochen. Es scheint, als ziele Lippard darauf ab, sich nun ebenfalls von der Verslossenheit und Unzugänglichkeit der Minimal Art zu befreien, die sie zuvor so gelobt hatte und sich damit selbst für neue Strömungen zu öffnen. Trotz ihrer Betonung der Immaterialität der ultrakonzeptuellen Kunst kann oder will sie sich jedoch noch nicht ganz vom so lange dominierenden Fokus auf das Visuelle befreien: „Visual art is still visual even when it is invisible or visionary.“<sup>83</sup> Gleichzeitig betont sie jedoch die neu gewonnenen Freiheiten, die sich dem Künstler offenbarten, der nicht mehr auf der materiellen Ebene der Kunstproduktion gefangen sei: „The artist as thinker, subjected to none of the limitations of the artist as maker, can project a visionary and utopian art that is no less art than concrete works“.<sup>84</sup>

Insgesamt entsteht der Eindruck, dass Lippard in der Entstehungsphase des Post-Minimal diverse Werke, die sich in den verschiedensten Ausprägungen von materiell

bis immateriell manifestieren, mit bewusst aus der Minimal Art abgeleiteten oder abgrenzenden Begriffen charakterisiert, wodurch einige der Beschreibungen wiederum als ihrer Argumentationsstruktur entsprechend konstruiert und weniger an den Werken selbst generiert erscheinen.

## DER WEG IN DIE ZUKUNFT

Die Bedeutung, welche dem Post-Minimal in der Nachfolge der Minimal Art zukommen sollte, zeigt sich bereits 1968 in ihrem eingangs zitierten Essay *10 Strukturisten in 20 Absätzen*, in welchem Lippard trotz des Titel-Fokus fast die Hälfte der Absätze nicht den Minimal-Künstler\*innen, sondern bereits dem Post-Minimal widmet. Dies beweist, dass bei Lippard bereits in der Hochphase der Minimal Art ein Umdenken in Richtung der reinen Ideenkunst einsetzt:

„Einige dieser Künstler glauben, daß die Idee an erster Stelle steht und vermeiden es fast gänzlich, sich mit Maßstab, Volumen, Masse, physischer Präsenz oder Ausdrucksfähigkeit zu befassen. Für sie ist die Herstellung des Objekts ein traditioneller, zu erwartender Schritt, der mit Ästhetik nichts zu tun hat.“<sup>85</sup>

Dabei kann der Eindruck entstehen, dass Lippard auf die Minimal-Werke hier Eigenschaften und Charakteristika wie die Negation von Masse und Volumen projiziert, die sich zwar mit dem Entstehen der ultrakonzeptuellen Kunst bereits andeuten, von den meist noch sehr materiellen und zum Teil stark kubischen Werken der Minimal Art wie zum Beispiel Ronald Bladens *Three Elements* oder Tony Smiths *Amaryllis* jedoch nicht eingelöst werden können. Auch Lippard scheint bewusst zu sein, dass ihre hohen Erwartungen an die Auflösung des materiellen Objekts zu diesem frühen Zeitpunkt noch von den wenigsten Künstler\*innen verwirklicht werden können: „The idea has to be awfully good to compepe with the object, and few of the contemporary ideas listed above are finally that good.“<sup>86</sup> Gleichzeitig zeigt Lippard immer wieder die direkte Nachfolge zwischen Minimal- und Post-Minimal-Künstler\*innen auf und übergeht dabei den doch augenfälligen Unterschied zwischen den Minimal-Skulpturen und der verspielteren und weniger kompakten Ideenkunst:

„Eine Anzahl von Künstlern, die noch jünger sind als die hier ausstellten, verliert das Interesse an jeglichem physischen Aspekt des Kunstwerks. Ein solcher Trend ruft eine tiefgreifende Entmaterialisierung der Kunst hervor, besonders der Kunst als Objekt. Sollte er sich durchsetzen, so ist die Möglichkeit nicht auszuschließen, daß das Objekt eines Tages gänzlich überholt sein wird.“<sup>87</sup>

Lippard scheint hier bewusst darum bemüht zu sein, die von ihr unterstützten Post-Minimal Strömungen in eine symbiotische Entwicklungslinie mit der bereits etablierten Minimal Art einzuschreiben. Sie projiziert infolge mehr auf die Werke als dass sie an diesen demonstriert.

Eine mögliche Versöhnung zwischen der widersprüchlichen Materialität der Minimal Art und dem materiellen Verschwinden der Konzeptkunst finde sich in der Land Art, die gleichermaßen mit der Unsichtbarkeit und der Monumentalität im Außenraum spielt:

„Morris hat eine Skulptur aus Dampf geplant; Andre machte ein ‚Monument‘ aus Sand, den er vom oberen Stockwerk aus auf einen kegelförmigen Haufen rieseln ließ; LeWitt hat Elemente aus seinen seriellen Projekten in anderen Elementen versteckt, wo man an ihre Existenz einfach glauben muß, wie zum Beispiel seinen vergrabenen Würfel auf dem oben erwähnten Flughafen. Hermetik, Entmaterialisierung und totale Intellektualisierung üben wachsende Anziehungskraft aus.“<sup>88</sup>

Auch bei der Land Art findet sich der Grundgedanke einer hier im Bereich des Unsichtbaren verborgenen zugrundeliegenden Idee, die dekonstruiert werden muss, wobei das spielerische Element des Versteckens an Bedeutung gewinnt.

Ein entscheidendes Charakteristikum des Post-Minimal ist die von Lippard in *The Dematerialization of Art* beschriebene Offenheit gegenüber anderen künstlerischen und medialen Gattungen, solange diese ein adäquates Mittel darstellten, um die Idee zu transportieren: „As the time element becomes a focal point for so many experiments in the visual arts, aspects of dance, film and music become likely adjuncts to painting and sculpture, which in turn are likely to be absorbed in unexpected ways by the performing arts.“<sup>89</sup> Damit geht Lippard in direkte Opposition zu der von Greenberg angepriesenen Medienspezifität: „Woraus folgt, daß ein modernistisches Kunstwerk im Prinzip bemüht sein sollte, den Austausch mit jeder Art von Erfahrung zu vermeiden, die nicht in der elementarsten und essentiellsten Konzeption seines Mediums angelegt ist.“<sup>90</sup> Greenberg geht davon aus, dass sich jede Gattung ausschließlich auf die ihr entsprechenden Qualitäten konzentrieren sollte, im Bereich der Malerei also auf Flächigkeit, Farben und Linien.<sup>91</sup> In diesem Zusammenhang steht auch die Neuerung des Post-Minimal in der Unterscheidung zwischen „art as idea and art in action“,<sup>92</sup> wodurch die Statik und Leblosigkeit der Minimal Art durch die Einführung des Zeit- und Aktionsmoments gebrochen wird. Dieses manifestiert sich gerade in Bezug auf die Konzeptkunst in Form der Serialität der Arbeiten,<sup>93</sup> wodurch der

Zeitaspekt auch in der Rezeption an Bedeutung gewinnt: „LeWitt’s serial projects are made up of parts which, though each part can be seen separately as sculpture, and in sequence, can also be seen simultaneously as one thing.”<sup>94</sup> Dies hat gleichermaßen Einfluss auf die formale Erfassung der Werke, die bei der Minimal Art auf der Wahrnehmung als Gesamtform basierte, während nun auch die sukzessive Erfassung der Einzelteile, die sich erst peu à peu als Gesamtsystem offenbaren, zugestanden wird. Dies gibt Lippard zugleich die Möglichkeit, sich von den Restriktionen der rein skulpturalen und malerischen Minimal Art zu lösen und ihre Theorien auf die ebenfalls seriellen Rezeptionsprinzipien der neuen Medien auszuweiten. Diese neuen Kunstrichtungen lassen sich so, wie Brinkmann beschreibt, zu einer größeren Oppositionsgruppe gegen den Formalismus zusammenschließen,<sup>95</sup> obwohl fraglich scheint, ob Lippard angesichts der stilistischen Offenheit des Post-Minimal auch Ende der 1960er noch in so klaren Antagonismen gedacht hat. Gerade ihre Parallelisierung der Minimal Art mit den neu entstehenden Stilen könnte aber auch zu deren anhaltender Aktualität beigetragen haben.<sup>96</sup> Mit Beginn der 1970er Jahre beginnt sich Lippard in ihren *Number Exhibitions* kuratorisch sozialen Themen anzunähern – eine Umfokussierung, die sich in den folgenden Jahrzehnten weiter in eine feministische Richtung entwickeln sollte.<sup>97</sup>

## DER WEG IN DIE ZUKUNFT

Anhand der Abfolge von der aufkommenden Minimal Art in Abgrenzung zum Greenbergschen Formalismus zu den sich verzweigenden und untereinander in Beziehung stehenden Strömungen des Post-Minimal hat sich gezeigt, wie divers und vielstimmig sich die Entstehung und Etablierung neuer künstlerischer Strömungen vollzieht. Selbst für die als Zeitgenoss\*innen in die Entwicklungen involvierten Kritiker\*innen, ja womöglich gerade aufgrund eigener Involvierung, ist es dabei unmöglich, klare Abgrenzungen zu leisten und konsequent beizubehalten. Gerade dieser semantische Wandel der zum Teil beibehaltenen Definitionen und Begrifflichkeiten kann dabei aber auch als Leistung Lippards in der differenzierten und selbstreflektierten Wiedergabe komplexer Veränderungen gesehen werden. Es wurde deutlich, dass es Lippard gerade durch ihre flexible Reaktion auf neue Strömungen, die sie zwar definiert, aber nicht in ihrer Definition festschreibt, gelang, sich mit diesen gemeinsam begrifflich und inhaltlich zu entwickeln, anstatt wie Greenberg an einem starren Dogmatismus festzuhalten, der womöglich eher aufgrund seiner Umstrittenheit als wegen seiner Aktualität weiter rezipiert wird.<sup>98</sup>

Eine Geschichte über Antagonismen und Symbiosen ist dabei auch immer entsprechend dem eigenen Ziel der Abgrenzung oder der Definition als Teil einer Gruppe konstruiert. Zum Teil wird sie der eigenen Argumentation normativ angepasst, indem Künstler\*innen und Entwicklungen mit in die Argumentationslinie passenden Begrifflichkeiten beschrieben werden. Trotz der von Lippard intendierten Demonstration der Neuartigkeit der Minimal Art und des Post-Minimal wird begrifflich auf bereits bestehende Charakterisierungen und Argumentationen zurückgegriffen oder diese werden trotz der offenkundigen Unterschiedlichkeit der Werke weitergeführt, um diese in einer Traditionslinie zu verorten. Dementsprechend sind Abgrenzung und Einschluss nie so absolut, wie sie retrospektiv bei oberflächlicher Betrachtung erscheinen. Schließlich können und sollen diese Überlegungen einen weiteren Ansatzpunkt für die gegenwärtige Tendenz bieten, die Universalerzählung einer stringenten und chronologischen Kunstgeschichte und ihrer Heldentaten in ihrer Selektivität weiter zu hinterfragen und auch (weibliche) Nebenerzählungen zu Wort kommen zu lassen.

<sup>1</sup> Lippard, Lucy R.: 10 Strukturisten in 20 Absätzen (1969), in: Stemmrich, Gregor (Hg.): *Minimal Art. Eine kritische Retrospektive*, Basel 1995, S. 309–323, hier: S. 309.

<sup>2</sup> Vgl. Colpitt, Frances: *Minimal Art. The Critical Perspective*, Seattle 1990, S. 5.

<sup>3</sup> Vgl. Lippard, Lucy R.: *Six Years. The Dematerialization of the art object from 1966 to 1972*, Berkeley / London / Los Angeles 1973, S. VII.

<sup>4</sup> Vgl. Colpitt 1990, S. 4.

<sup>5</sup> Lippard, Lucy; Chandler, John: *The Dematerialization of Art* (1968), in: Lippard, Lucy: *Changing. Essays in Art Criticism*, New York 1971, S. 255–276, hier: S. 275.

<sup>6</sup> Bryon-Wilson, Julia: Still Relevant. Lucy R. Lippard, Feminist Activism, and Art Institutions, in: Morris, Catherine; Bonin, Vincent (Hg.): *Materializing Six Years. Lucy R. Lippard and the Emergence of Conceptual Art*, New York 2012, S. 88.

<sup>7</sup> Stemmrich, Gregor: Minimal Art. Eine kritische Retrospektive, in: ders. (Hg.): *Minimal Art. Eine kritische Retrospektive*. Basel 1995, S. 11–30, hier: S. 11–12.

<sup>8</sup> Vgl. Colpitt, Frances: *Minimal Art. The Critical Perspective*, Seattle 1990, S. 1.

<sup>9</sup> Siehe z.B. Gregor Stemmrichs Einleitung zu seiner Aufsatzsammlung, in der zwar eines ihrer Essays abgedruckt ist, aber Lucy Lippard keine relevante Erwähnung für die Entwicklung der Minimal Art findet, vgl. Stemmrich 1995, S. 11–30.

<sup>10</sup> Vgl. Brinkmann, Margit: *Minimal Art. Etablierung und Vermittlung moderner Kunst in den 1960er Jahren*, Diss. phil. Bonn 2006.

<sup>11</sup> Vgl. Allerkamp, Andrea; Valdivia Orozco, Pablo; Witt, Sophie: Einleitung. Zum Gegen/Stand der Kritik, in: dies. (Hg.): *Gegen/Stand der Kritik*, Zürich / Berlin 2015, S. 7.

<sup>12</sup> Ebd., S. 10.

<sup>13</sup> Vgl. Brinkmann 2006, S. 191–192.

<sup>14</sup> Vgl. ebd., S. 191.

<sup>15</sup> Vgl. Lippard 1973, S. VII.

<sup>16</sup> Vgl. Lippard, Lucy: Landmarks Exhibition Issue. Curating by Numbers, in: *Tate Papers*, Ausgabe 12, 2009, o. S.

<sup>17</sup> Vgl. Brinkmann 2006, S. 197.

<sup>18</sup> Vgl. Lüdeking, Karlheinz: Vorwort, in: Greenberg, Clement: *Die Essenz der Moderne. Ausgewählte Essays und Kritiken*, hg. von Karlheinz Lüdeking, Amsterdam / Dresden 1997, S. 9–28, hier: S. 12.

<sup>19</sup> Vgl. Brinkmann 2006, S. 201.

<sup>20</sup> Lippard, Lucy: Change and Criticism. Consistency of Small Minds (1967), in: Lippard, Lucy: *Changing. Essays in Art Criticism*, New York 1971, S. 23–34, hier: S. 28.

<sup>21</sup> Greenberg, Clement: Jackson Pollock. Inspiration, Vision, intuitive Entscheidung (1967), in: ders.: *Die Essenz der Moderne. Ausgewählte Essays und Kritiken*, hg. von Karlheinz Lüdeking, Amsterdam / Dresden 1997, S. 353–361, hier: S. 356.

<sup>22</sup> Lippard (1969) 1995, S. 311.

- <sup>23</sup> Vgl. Brinkmann 2006, S. 202.
- <sup>24</sup> Greenberg, Clement: Nach dem Abstrakten Expressionismus (1962), in: ders.: *Die Essenz der Moderne. Ausgewählte Essays und Kritiken*, hg. von Karlheinz Lüdeking, Amsterdam / Dresden 1997, S. 314–335, hier: S. 317.
- <sup>25</sup> Lippard (1969) 1995, S. 314.
- <sup>26</sup> Vgl. hierzu beispielsweise Greenberg, Clement: Amerikanische Malerei (1955), in: ders.: *Die Essenz der Moderne. Ausgewählte Essays und Kritiken*, hg. von Karlheinz Lüdeking, Amsterdam / Dresden 1997, S. 194–224 und Lippard (1969) 1995, S. 313–314. Hier beschreibt Lippard auch die geringe Bedeutung des Herstellungsprozesses: „Der Fabrikationsprozess ist eher ein praktischer als ein ästhetischer Vorgang und sollte als Faktor bei der Entstehung des Kunstwerks nicht überbewertet werden. Obwohl die Höherbewertung der Gedankengänge des Künstlers im Vergleich zu seiner handwerklichen Arbeit als Ablehnung der expressionistischen fünfziger Jahre angesehen werden kann, ist das expressive Element nicht völlig ausgeschaltet.“ (Ebd., S. 314).
- <sup>27</sup> Ebd.
- <sup>28</sup> Greenberg (1962) 1997, S. 332.
- <sup>29</sup> Battcock, Gregory: Preface, in: ders. (Hg.): *Minimal Art. A Critical Anthology*, Berkeley / Los Angeles / London 1995, S. 19–36, hier: S. 36.
- <sup>30</sup> Vgl. Wagner, Anne M.: Reading Minimal Art, in: Battcock, Gregory (Hg.): *Minimal Art. A Critical Anthology*, Berkeley / Los Angeles / London 1995, S. 3–18, hier: S. 12.
- <sup>31</sup> Colpitt 1990, S. 5.
- <sup>32</sup> Vgl. Wagner 1995, S. 12.
- <sup>33</sup> Vgl. Lüdeking 1997, S. 9; 27.
- <sup>34</sup> Vgl. Lippard 2009, S. 1.
- <sup>35</sup> Vgl. Brinkmann 2006, S. 202–203.
- <sup>36</sup> Lippard (1969) 1995, S. 313.
- <sup>37</sup> Vgl. Brinkmann 2006, S. 221.
- <sup>38</sup> Vgl. Ammer, Manuela: From Modernist „Feeling“ to Minimalist „Coolness“. Affektive Schubumkehr in der amerikanischen Kunst(kritik) der 1960er-Jahre, in: Hilgers, Thomas u. a. (Hgg.): *Affekt und Urteil*, Paderborn 2015, S. 75–91, hier: S. 75.
- <sup>39</sup> Lippard (1969) 1995, S. 321.
- <sup>40</sup> Lippard, Lucy: Eccentric Abstraction (1966), in: Lippard, Lucy: *Changing. Essays in Art Criticism*, New York 1971, S. 98–111, hier: S. 100.
- <sup>41</sup> Greenberg, Clement: Nachmalerische Abstraktion (1964), in: ders.: *Die Essenz der Moderne. Ausgewählte Essays und Kritiken*, hg. von Karlheinz Lüdeking, Amsterdam / Dresden 1997, S. 344–352, hier: S. 349.
- <sup>42</sup> Greenberg, Clement: Skulptur in unserer Zeit (1958), in: ders.: *Die Essenz der Moderne. Ausgewählte Essays und Kritiken*, hg. von Karlheinz Lüdeking, Amsterdam / Dresden 1997, S. 255–264, hier: S. 256.
- <sup>43</sup> Lippard (1969) 1995, S. 315.
- <sup>44</sup> Greenberg, Clement: Neuerdings die Skulptur (1967), in: ders.: *Die Essenz der Moderne. Ausgewählte Essays und Kritiken*, hg. von Karlheinz Lüdeking, Amsterdam / Dresden 1997, S. 362–372, hier: S. 371.
- <sup>45</sup> Colpitt 1990, S. 42.
- <sup>46</sup> Lippard (1969) 1995, S. 311.
- <sup>47</sup> Vgl. Lüdeking 1997, S. 16–17.
- <sup>48</sup> Greenberg, Clement: Klagen eines Kunstkritikers (1967), in: ders.: *Die Essenz der Moderne. Ausgewählte Essays und Kritiken*, hg. von Karlheinz Lüdeking, Amsterdam / Dresden 1997, S. 373. Vgl. Lüdeking 1997, S. 373–384, hier: S. 373.
- <sup>49</sup> Lippard; Chandler (1968) 1971, S. 275.
- <sup>50</sup> Vgl. ebd., S. 260.
- <sup>51</sup> Greenberg (1967) 1997, S. 367.
- <sup>52</sup> Lippard, Lucy R.: The Silent Art, in: *Art in Amerika*, Nr. 55, Ausgabe 1, Januar–Februar 1967, S. 58–63, hier: S. 63.
- <sup>53</sup> Aus diesem Grund wird in diesem Artikel bewusst auf die Verwendung von Abbildungen verzichtet, da diese willkürlich erfolgen und womöglich nicht die von Lippard beschriebenen Werke illustrieren würde.
- <sup>54</sup> Lippard (1969) 1995, S. 322.
- <sup>55</sup> Lüdeking 1997, S. 21.
- <sup>56</sup> Greenberg, Clement: Die Identität der Kunst (1961), in: ders.: *Die Essenz der Moderne. Ausgewählte Essays und Kritiken*, hg. von Karlheinz Lüdeking, Amsterdam / Dresden 1997, S. 309–313, hier: S. 311.
- <sup>57</sup> Vgl. Lippard, Lucy R.: After a Fashion. The Group Show, in: *The Hudson Review*, Ausgabe. 19, Nr. 4, Winter 1966–1967, S. 620–626, hier: S. 620.
- <sup>58</sup> Vgl. Stemmrich 1995, S. 17.
- <sup>59</sup> Vgl. Lippard (1969) 1995, S. 312.
- <sup>60</sup> Vgl. Brinkmann 2006, S. 192–193.
- <sup>61</sup> Vgl. ebd., S. 223.
- <sup>62</sup> Vgl. ebd., S. 206.
- <sup>63</sup> Vgl. Brinkmann 2006, S. 205.
- <sup>64</sup> Vgl. Lippard 1973, S. VII.
- <sup>65</sup> Lippard (1969) 1995, S. 311.
- <sup>66</sup> Vgl. Lippard.; Chandler (1968) 1971, S. 255.

- 
- <sup>67</sup> Ebd., S. 255.  
<sup>68</sup> Greenberg (1958) 1997, S. 263.  
<sup>69</sup> Vgl. Lippard; Chandler (1968) 1971, S. 260–262.  
<sup>70</sup> Ebd., S. 261.  
<sup>71</sup> Vgl. Lippard 1973, S. 5.  
<sup>72</sup> Lippard; Chandler (1968) 1971, S. 264.  
<sup>73</sup> Ebd., S. 264.  
<sup>74</sup> Lippard; Chandler (1968) 1971, S. 273.  
<sup>75</sup> Ebd., S. 275.  
<sup>76</sup> Ebd., S. 259.  
<sup>77</sup> Vgl. Lippard 2009, S. 2.  
<sup>78</sup> Vgl. Lippard; Chandler (1968) 1971, S. 267.  
<sup>79</sup> Ebd., S. 267.  
<sup>80</sup> Lippard 2009, S. 2.  
<sup>81</sup> Lippard; Chandler (1968) 1971, S. 273.  
<sup>82</sup> Greenberg, Clement: Louis und Noland (1960), in: ders.: *Die Essenz der Moderne. Ausgewählte Essays und Kritiken*, hg. von Karlheinz Lüdeking, Amsterdam / Dresden 1997, S. 279–288, hier: S. 284.  
<sup>83</sup> Lippard; Chandler (1968) 1971, S. 270.  
<sup>84</sup> Ebd., S. 270.  
<sup>85</sup> Lippard (1969) 1995, S. 316–317.  
<sup>86</sup> Lippard; Chandler (1968) 1971, S. 270.  
<sup>87</sup> Lippard (1969) 1995, S. 317.  
<sup>88</sup> Ebd., S. 321.  
<sup>89</sup> Lippard; Chandler (1968) 1971, S. 255.  
<sup>90</sup> Greenberg (1958) 1997, S. 255–256.  
<sup>91</sup> Vgl. Ammer 2015, S. 78.  
<sup>92</sup> Lippard (1969) 1995, S. 256.  
<sup>93</sup> Vgl. ebd., S. 255.  
<sup>94</sup> Ebd., S. 257.  
<sup>95</sup> Vgl. Brinkmann 2006, S. 221.  
<sup>96</sup> Vgl. ebd., S. 222–223.  
<sup>97</sup> Vgl. Lippard 1973, S. XI.  
<sup>98</sup> Vgl. Lüdeking 1997, S. 10 und 27.