

Nora Patberg

ROSALIND KRAUSS' FORMVERSTÄNDNIS

Ausgangspunkt für Rosalind Krauss' kunsttheoretisches Schaffen ist die Abgrenzung von ihrem Lehrer Clement Greenberg und seinem formalistischen Ansatz der Kunstinterpretation. Letzterer gründet auf der Prämisse, es ließe sich auf wissenschaftlicher Basis nur über das sinnlich Wahrnehmbare – also die Form eines Kunstwerkes – objektiv sprechen.¹ Darauf aufbauend etablierte Greenberg erfolgreich sein Modell einer Kunstgeschichte, deren Wandlungen auf eine logische Weiterentwicklung der Form zurückzuführen sei. Zwar stand Krauss in ihrer Dissertation zu David Smith im Jahre 1969 dem Denken Greenbergs noch nahe, jedoch verzichtete sie auch hier schon auf die Adaption seines formorientierten Modells. Im weiteren Verlauf ihrer Publikationen entfernte sie sich nicht nur immer weiter von den Theorien ihres Vorgängers, sondern erarbeitete auch einen kunsthistoriographischen und werkanalytischen Gegenentwurf auf Basis eines ganz eigenen Verständnisses von Form.

Ziel des Beitrags ist es, dieses Formverständnis von Krauss herauszuarbeiten und aufzuzeigen, wie sie es auch ganz konkret für ihre kunstkritische Praxis nutzbar macht. Dazu werden zwei ihrer frühen Schriften exemplarisch herangezogen: In ihrem Text *Sense and Sensibility* (1973) erschreibt sie ihr Formverständnis anhand zeitgenössischer Werke der Minimal Art. In der Monographie *Passages in modern Sculpture* (1977) versucht sie dieses zu legitimieren, indem sie es in einen gesellschaftlichen und historischen Kontext einbettet. Dabei proklamiert sie für das Ende des 19. Jahrhunderts das Aufkommen eines neuen Bewusstseinsverständnisses und eine davon abhängige Veränderung in der Kunst, die zuerst in Auguste Rodins Werken zu erkennen sei. Von übergeordnetem Interesse für diesen Artikel ist die Frage nach dem Potential ihres Konzepts sowie den Grenzen, an die Krauss mit ihrer Praxis stößt und die, zumindest teilweise, für die gesamte Kunstgeschichte erhellende Erkenntnisse bereithalten. Um die komplexen Zusammenhänge innerhalb Rosalind Krauss' Kunstverständnis zu fassen, klärt dieser Artikel zunächst drei Grundpfeiler ihrer Argumentation: Erstens ihre Trennung von vormoderner und moderner Kunst, die ein neues Formverständnis überhaupt erst erforderlich macht. Zweitens *wie* sie Form versteht – die Trennung eines Werkes in faktische, sinnlich wahrnehmbare Präsenz und variable Bedeutung und drittens die Legitimation und Grundlegung der von ihr

postulierten Veränderung innerhalb der Kunst am Ende des 19. Jahrhunderts in einem neuen Bewusstseinsverständnis. Aufbauend darauf wird ihre Praxis exemplarisch untersucht und ein Fazit gezogen.

FORMFUNKTION INNERHALB DES THEORETISCHEN MODELLS

Rosalind Krauss' kunstkritisches Wirken ist eng verknüpft mit der Kunstlandschaft der 1960er Jahre. Die zu dieser Zeit aufkommende Minimal Art stellte die Kunstkritik vor neue Herausforderungen. Die Schwierigkeiten im Umgang belegen bereits die zahlreichen Versuche, zunächst einen passenden Terminus für die neue Strömung zu finden: *Rejective Art*, *Cool Art* oder auch *ABC Art* sind nur drei der vorgeschlagenen Varianten. Auch die Kunstkritik hatte Schwierigkeiten mit der sprachlichen Fassung der neuen Strömung, wie in Antonina Krezdorns Artikel in diesem Heft dargelegt wird. Schließlich verwendete Richard Wollheim den Begriff Minimal Art als Umschreibung für die ganz allgemeine Tendenz der Kunst zu weniger Details. Minimal Art wurde schließlich als hinlänglich dehnbarer *umbrella term* von verschiedenen Seiten für die Werke von Künstlern wie Donald Judd, Robert Morris, Dan Flavin, Frank Stella und Carl Andre etabliert.²

Der bei genauerer Betrachtung sehr diversen Minimal Art lassen sich drei grundlegende Maximen zuschreiben: *Erstens*, sich auf einfache geometrische Formen zu beschränken; Kunstwerke *zweitens* in Serie zu produzieren und dabei *drittens* auf industrielle Fertigungstechniken und Materialien zurückzugreifen. Die so entstandene Kunst entfernte sich in Form, Material und Betrachteransprache deutlich von zuvor verwendeten Kunstsprachen. Der zu dieser Zeit vorherrschende und an der Malerei entwickelte bzw. orientierte Kunstbegriff Greenbergs stieß hierbei an seine Grenzen. Das hatte zur Folge hatte, dass der ‚Kritikerpapst‘ der Minimal Art abwertend gegenüberstand. Rosalind Krauss' frühe Schriften können demgegenüber als Versuch erachtet werden, der veränderten Formensprache eine theoretische Grundlage zu schaffen.

Dass bei dieser radikalen Andersartigkeit der äußeren Erscheinung der Minimal Art ein grundsätzliches Umdenken darüber, was Kunst ist und leisten soll, erforderlich wurde, leuchtet auch aus heutiger Sicht ein und bestätigt beispielhaft und selbstberedt die Interdependenz von Kunst- und Kritikbegriff.

Krauss, die ihre Kritik ausgehend vom Objekt konzipiert, führte zu diesem Zweck den Begriff der *modern sensibility* ein.³ Die Besonderheit der *modern sensibility* liege darin, eine neue Art von Erfahrung für das Betrachter-Subjekt zu generieren. Diese neue, moderne Sensibilität legitimiert sie, indem sie sie rückwirkend auch auf das auslaufende 19. Jahrhundert projiziert und ihr mit Auguste Rodins Werken einen Startpunkt zuschreibt. Seit dessen Skulpturen sei sie bei exemplarischen Künstlern der Moderne zu finden. Da nur ein Teil der Werke seit dem Ende des 19. Jahrhunderts für Krauss diese Sensibilität aufweist, teilt sie die Kunst nach Rodin in zwei Kategorien ein: solche, die ihre Medialität vergessen machten, damit über ihre Oberfläche hinaus lesbar seien und auf eine Idee verwiesen, und solche, die den Betrachter oder die Betrachterin an der Oberfläche ausbremsten und letztere somit selbst als Erfahrungsmoment exponierten.⁴ Letztgenannte ist die Kunst, die sie bevorzugt und als Inbegriff der (von ihr konzipierten) Moderne versteht. Um diesen Unterschied herzuleiten, benötigt die Kritikerin ein neues Formverständnis, welches es ihr ermöglicht, die vormoderne wie auch die moderne Kunst mit einzubeziehen – ein Formverständnis, das ihrem Modell der neuen Kunst(erfahrung) zugrunde liegt und es stützt.

FORM ALS OFFENE VERBINDUNG VON SIGNIFIKANT UND SIGNIFIKAT

Das neue Moment an Krauss' Theorie liegt in dem Versuch, den Strukturalismus für die Kunst nutzbar zu machen und der Kunstkritik damit ein neues Referenzmodell anzueignen. Im Zuge dessen versteht Krauss faktisch wahrnehmbare Erscheinungen als Signifikanten. Zu diesen gehörten entsprechende Signifikate, die sich in geistig Erfassbarem darstellten. Eine Form ist für sie demnach die Verbindung aus sinnlich Wahrnehmbarem und Geistigem. Auf die Kunst übertragen bedeutet das, es gebe die äußere Erscheinung eines Werkes und das, was es bezeichnet, also was die Betrachterin und der Betrachter sich geistig erschlossen und was stets als Bedeutung bezeichnet wird.

Krauss generiert auch ihren zentralen Kritikpunkt, die Kunst sei durch die bisherigen Herangehensweisen beschnitten, aus diesem Verständnis. Denn durch die lange Kunsttradition beziehungsweise die Art und Weise, diese zu konstruieren und zu denken, habe es sich eingebürgert, *bestimmte* Signifikanten mit *bestimmten* Signifikaten zu verknüpfen und diese Verbindungen nicht zu hinterfragen. Durch die von Greenberg propagierte Formorientiertheit sieht Krauss dieses Problem noch gesteigert. Sie schreibt:

„Jeder Akt der Kunst lässt sich damit [mit der Beziehung zu anderer Kunst] erklären, insofern er die Logik einer bestimmten formalen Konvention vertieft oder eine Konvention durch eine andere ersetzt oder den Versuch darstellt, den Begriff der Konvention als solchen zu übersteigen. Egal welche Haltung eine gegebene Kunst gegenüber den ihr vorangegangenen Akten einnehmen mag, die Beschreibung ihrer Bedeutung verbleibt normalerweise innerhalb der hermetischen Logik der Vaterschaft – innerhalb der ästhetischen Ahnenreihen, die die Geschichte der modernen Kunst ausmachen. Bedeutung in der Gegenwart wird zu einem Koeffizienten der Vergangenheit.“⁵

Es geht Krauss dabei nicht um die Verfahrensweise, sich Kunstwerken primär über ihre äußere Erscheinung zu nähern – wie auch Greenberg stützt sie ihre Analysen rein auf das Wahrnehmbare der Werke und lässt kontextualisierende Faktoren wie soziale Hintergründe und Entstehungsbedingungen unbeachtet. Stattdessen geht es ihr ganz dezidiert um die Art und Weise, *wie* dem Wahrnehmbaren Bedeutung zugeschrieben würde. In Greenbergs Entwicklungsgeschichte, der viele ihrer Kolleginnen und Kollegen folgten, geschehe dies nur auf Grund des formalen Verhältnisses zu anderer Kunst. Neue Kunst würde sich, dem folgend, immer wieder (legitimierend) auf alte Bezüge berufen beziehungsweise diese lediglich modifizieren. Gleichzeitig würden moderne Kunstkritik und Kunstgeschichtsschreibung nur auf die (sich daraus ergebende Kette von) Abwandlungen dieser tradierten Muster abheben.⁶

Das hier skizzierte, tradierte Formverständnis liegt Krauss Kunstauffassung als Abstoßungspunkt zugrunde. Ihm entgegenstehend vertritt Krauss, der strukturellen Linguistik folgend, die Auffassung, es gebe keine unumstößlich feststehenden Signifikate – also keine eindeutige Bedeutung für ein Werk. In der vormodernen gebe es eben nur solche, die gesellschaftlich tradiert seien und somit die Bedeutungsmöglichkeiten eines Werkes beschneiden würden. Moderne Kunst jedoch vermeide die gesellschaftlich tradierten Verbindungen von wahrnehmbarer Erscheinungsform und entsprechender Bedeutung oder konterkariere diese sogar bewusst. Aus diesen Überlegungen leitet Krauss ihren Anspruch ab, dass ein Kunstwerk keine *a priori* feststehende bzw. zugewiesene Bedeutung haben dürfe, keine etwaige, dahinterstehende Idee vermitteln solle. Dementsprechend rückt die Oberfläche in den Fokus ihrer Kunstbetrachtungen; von dieser und damit vom Werk selbst, nicht aber von einer etwaigen Verortung in einer Entwicklung sei der Kritikerin zufolge auszugehen. Um der für Krauss modernen Kunst eine neue Möglichkeit der Erfahrung für Betrachter und Betrachterinnen zuzusprechen, verknüpft sie ihr Formverständnis mit einer ent-

sprechenden Bewusstseinskonstruktion, die für Betrachtende wie auch Kunstschaffende gleichermaßen gelte.

DIE BEGRÜNDUNG IHRES FORMVERSTÄNDNISSES IN EINEM NEUEN BEWUSSTSEINSVERSTÄNDNIS

Krauss strebt eine Kunstbetrachtung sowie -produktion an, die eine starre Bedeutungszuschreibung für ein Werk vermeiden. Um ihr Formverständnis von *variablen* Verbindungen zwischen Signifikanten und Signifikaten für Kunst und Kunsterfahrung nutzbar zu machen, benötigt Krauss eine entsprechende Flexibilisierung der Werk-Betrachter-Relation. Werk und Betrachter oder Betrachterin denkt sie infolge als zwei einander gleichwertig gegenüberstehende Entitäten, die gemeinsam an der Werkkonstituierung beteiligt seien und sich die Deutungshoheit teilen. Dafür zieht Krauss seitens der Philosophie entworfene Bewusstseinskonstruktionen heran, für die Krauss ebenfalls Ende des 19. Jahrhunderts einen bedeutenden Paradigmenwechsel postuliert.⁷ Deutlich grenzt sie diesen von Vorangegangenen ab, wenn sie – entsprechend des für sie überholten Formverständnisses, bei dem einer äußeren Erscheinung eine feststehende innere Bedeutung zugehörig sei – eine gleichermaßen überholte, vormoderne Bewusstseinsauffassung konstatiert. Diese findet sie im Kartesianismus theoretisch gefasst: Das Selbst eines jeden Subjektes sei privat und exklusiv. Es habe nur zu seinem eigenen Bewusstsein direkten Zugang, konstituiere sich durch vorherige und ebenfalls private Erfahrungen, Gefühle und das aus ihnen Gelernte, was Krauss unter dem Begriff *meanings* zusammenfasst. Neue Ereignisse und Eindrücke würden in das bestehende System dieser *meanings* eingeordnet, beziehungsweise nach diesem bewertet.⁸ Auch in diesem Modell ist äußeren Erscheinungen auf geistiger Ebene also etwas Feststehendes zugeordnet.

Krauss entwirft hier – entrückt in die Geschichte und aus der Distanz heraus als Exempel für die eigene Zeit dienstbar – ein Modell, innerhalb dessen das vormoderne Bewusstseinsverständnis komplementär zu einem vormodernen Formverständnis steht.

Aus diesem Analogieschluss heraus entwickelt sie weitergehend ihr eigenes, neues Modell. Krauss greift dazu auf die Phänomenologie und damit auf Edmund Husserl und Maurice Merleau-Ponty zurück. Mit Husserl – der Zeitgenosse Rodins war – legt sie die Entstehung des von ihr propagierten neuen Bewusstseins in die Zeit, in der auch die von ihr als modern verstandene Kunst entstehe.⁹ Husserl zweifelte die Privatheit

des Selbst an. Wäre das Selbst privat, würden sich seiner These nach Selbst- und Fremdwahrnehmung in Gänze voneinander unterscheiden. Er sieht das Selbst demgegenüber jedoch eher am Schnittpunkt von Innen- und Außenwahrnehmung geformt. Auch Merleau-Ponty teilt diese Auffassung von zwei Perspektiven in seinem Text *Phänomenologie der Wahrnehmung*. Er schreibt:

„Beide Perspektiven können nicht einfach in einem jeden von uns sich nebeneinanderstellen, denn dann wäre nicht ich es, den der Andere sähe, und wäre es nicht der Andere, den ich sähe. Ich muß mein Äußeres sein, und der Leib des Anderen muß er selbst sein.“¹⁰

Erfahrung, die das Selbst konstituiert, werde nicht mehr privat gebildet und dem Kontakt mit der Außenwelt vorgängig gedacht, sondern Erfahrung werde vielmehr im Kontakt mit dieser Außenwelt überhaupt erst ausgebildet bzw. gemacht.¹¹

Krauss dient dieses Modell der zwei Perspektiven, die das Selbst stetig formen, als Legitimation für ihr Formverständnis. Denn auch ein Kunstwerk sei durch zwei Perspektiven geformt: Die Hand des Künstlers gebe ihm seine sinnlich wahrnehmbare Form und für die stets wechselnden Betrachter und Betrachterinnen in sich verändernden Ausstellungssituationen sei die Bedeutung des Werkes ständig eine andere.¹² Krauss ordnet ganz allgemein den äußeren Erscheinungen der Welt kein feststehendes, objektives Inneres mehr zu. Sie untermauert also ihr neues, modernes Formverständnis mit einem modernen Bewusstseinsverständnis. Alles konstituiert sich fortwährend und wechselhaft aneinander und ist in fortwährender Aushandlung aneinander begriffen.

DIE ANWENDUNG DES KRAUSS'SCHEN FORMVERSTÄNDNISSES

In ihrer Kritik an der Kunsthistoriographie ihrer Zeit identifiziert Krauss, wie oben erläutert, tradierte Bedeutungszuweisungen. Diese seien in der Kunst(geschichts)tradition entstanden und immer wieder aufgegriffen worden. Als Beispiel hierfür zieht sie Édouard Manet heran, der als Wegbereiter der Moderne gefeiert werde, die Tradition der Historienmalerei aber ebenfalls fortgesetzt habe – wenn auch modifizierend:

„Mittels einer Strategie des historischen Verweises wurden die *Olympia* und das *Déjeuner* auf den Grundstrukturen alter Meister errichtet, welche Manet gänzlich den Formen und Bedeutungen der Gegenwart auslieferte. Und die Kraft dieser Konstruktionen war ihre Macht, die Historie selbst als Begründung von Werten zu stützen.“¹³

Nur ohne solche bekannten und gesetzten Bedeutungsanleihen und -zuweisungen könne Kunst jedoch, so ihr Credo, eine neue Erfahrung für den Betrachter oder die Betrachterin generieren. Aus den etablierten Wertbeimessungsmechanismen oder genauer: *gegen* diese entwickelt Krauss den Anspruch, dass ein Kunstwerk keine gewohnte Interpretation zulassen, keine dahinterstehende Idee aufweisen dürfe. Sie spricht sich für Kunst aus, die gemäß der *anderen Perspektive* ein Gegenüber für den Betrachter bilde und diesem neue Perspektiven beziehungsweise Sichtweisen ermögliche (und sich ihrerseits selbst immer aufs Neue in diesen Sichtweisen facettiere), anstatt bekannte fortzuführen.¹⁴ Diese Eigenschaft schreibt sie in ihrer Monographie *Passages in Modern Sculpture* ausgewählten Kunstwerken seit Rodin zu.

Um diesen Anspruch in der Praxis zu plausibilisieren und *qua* Anschauung stützen zu können, liegt ihr Fokus in produktionsästhetischer Hinsicht auf der Methode, mit der das ihrerseits konstatierte Ziel moderner Kunst am Ende des 19. Jahrhunderts erreicht worden sei: Negation von bekannten Strukturen. Sie beschreibt eine Entwicklung, der zufolge zunächst Rodin und einige Zeitgenossen durch die sinnlich wahrnehmbare, äußere Erscheinung ihrer Skulpturen tradierte Sehgewohnheiten aufbrechen und konterkarieren würden. Krauss bleibt dabei allerdings schon in diesem ersten Schritt in den Prämissen gefangen, gegen die sie anschreibt: Sowohl im hier postulierten Bruchdenken als auch in der Notwendigkeit einer Abgrenzungsfolie bleibt ihre Beschreibung von Kunst selbst von anderer Kunst abhängig. Ihre Argumentation bleibt in dem von ihr kritisierten Abhängigkeitsdenken von neu und alt gefangen; auch sie benötigt das Vorangegangene, um das Nachfolgende explizieren zu können.

Als Beispiel zieht sie unter anderem Rodins *Je suis belle* (Abb. 1) heran. Schon in die Beschreibung der Skulptur fließt die Abgrenzung zu Vorherigem mit ein, um deutlich zu machen, mit welchen Sehgewohnheiten gebrochen würde:



Abb. 1: Auguste Rodin: *Ich bin schön*, 1882, Bronze, 69,4 x 36 x 36 cm, Musée Rodin, Paris.

„[The] clarity of contour is the first thing one misses in ‘Je suis belle’, for Rodin has obscured it by seaming together the chest of the male and the torso of the female he supports. The bodies are therefore fused into a single contour that makes the reciprocity of their gesture highly ambiguous. The arched back and spread feet of the male figure indicate that it is both falling under the weight of the load it bears and rising to grasp or catch the other figure. [...] One cannot penetrate to the skeletal core of the body to discover the meaning of these gestures.”¹⁵

Darüber hinaus ist der Beschreibung dieser Skulptur im Text die ausführliche Betrachtung eines dem Krauss’schen Modell entsprechenden Gegenparts vorangestellt. Mithilfe der Beschreibung der Klarheit und formalen Nachvollziehbarkeit von Antonio Pollaiuolo’s *Hercules and Antaeus* (Abb. 2) schafft Krauss eine weitere Abgrenzungsfolie:



Abb. 2: Antonio des Pollaiuolo: *Herkules und Antaeus*, 1475, Bronze, 45 cm, Museo Nazionale des Bargello, Florenz.

„The Moment of struggle that Pallaiolo shows is fully explained in terms of the body’s system of internal support. The pressure of Hercules’ arms encircling and crushing Antaeus at a point on his spine causes a reaction in which Antaeus is arched and splayed; while Antaeus, pushing down on Hercules’ shoulders, forces the doubling backward of the lower form. Every action of the two figures involves a thrust and counterthrust that reveal the response of the skeletal system to external pressure. Clearly, in this work, gesture is both a result of that inner system and a revelation of it.”¹⁶

Die Bedeutungszuweisung für die Skulpturen Rodins hingegen sei für den Betrachter und die Betrachterin ein deutlich komplexeres Unterfangen, da sich die Darstellungen nicht mit den eigenen Erfahrungen in Bezug auf den menschlichen Körper abgleichen ließen.¹⁷ Die zuvor in der Kunst vorhandene Eindeutigkeit beziehungsweise Lesbarkeit fehle hier, wie Krauss konstatiert.

Innerhalb ihrer Monographie *Passages in modern Sculpture* entwirft sie, ausgehend von Rodin und der an ihm exemplarisch postulierten Notwendigkeit zur Negation bekannter Strukturen, eine narrative Entwicklung innerhalb des 20. Jahrhunderts. Mit dieser gelangt sie, am Ende der Publikation, schließlich zur Minimal Art und ihrer konstruierten, theoretischen Legitimation durch eine „neue Syntax für Skulptur“.¹⁸ Diese sieht sie in der vermeintlich beziehungslosen Aneinanderreihung von Elementen in Werken wie Carl Andres *Lever* (Abb. 3):

„[...] the fire-bricks remain obdurately external, as objects of use rather than vehicles of expression. In this sense the readymade elements can convey, on a purely abstract level, the idea of simple externality. [...] To string elements together without emphasis or logical termination is clearly to defeat the idea of a center or a focus toward which forms point or build. One arrives at a mode of composition from which the idea of *inner* necessity has been removed.”¹⁹

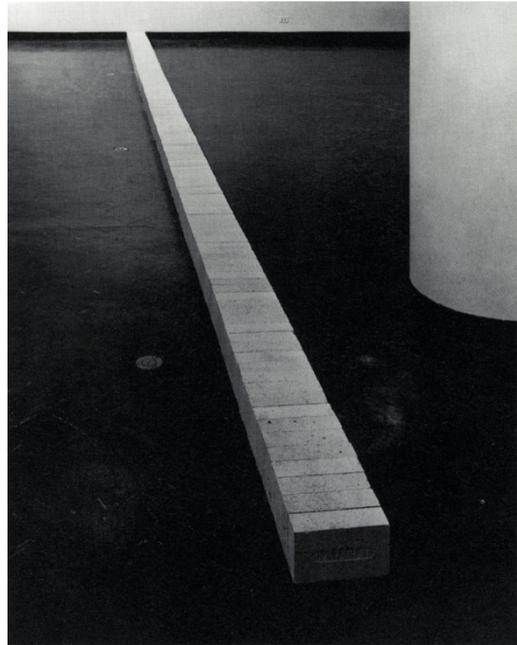


Abb. 3: Carl Andre: *Lever*, 1966, Ziegel, 10,1 x 914,4 x 10,1 cm, National Gallery of Toronto, Canada.

An diesem Punkt sei es – laut Krauss – nicht mehr nötig (und zielführend), die tradierten Verbindungen von Signifikanten und Signifikaten aktiv zu brechen. Die neue Syntax erlaube ein gleichwertiges Nebeneinander der Teile, welches bei der Rezeption zu einem Nacheinander der Eindrücke werden könne. Die

neuen Materialien und die Nutzung der industriell gefertigten Bestandteile würden von vornherein tradierte Bedeutungszuweisungen verweigern und die einfachen, geometrischen Formen nicht über sich hinausweisen.²⁰ Die Minimal Art ist damit die Kunst, die Krauss' Formverständnis entspricht und vollkommen ihre (An-)Forderungen erfüllt.

Die Rückprojektion ihres, anhand der Minimal Art entworfenen Formverständnisses auf verschiedene Werke seit Rodin, zeigt einen weiteren Punkt, an dem Krauss sich nicht von den Prämissen befreien kann, gegen die sie anschreibt. Obwohl sie eine rein werkorientierte Kunstbetrachtung propagiert, kann sie auf eine Legitimation ihres Formverständnisses durch die Konstruktion einer Tradition nicht verzichten.

FAZIT

Rosalind Krauss entwirft ihr Formverständnis in den 1970er Jahren aus einer bestimmten Motivation heraus. In diesem Punkt und auch in der Einbettung des Formverständnisses in ein über die Kunst hinausgehendes Denksystem, welches sich an philosophischen Grundfragen abarbeitet, ähnelt Krauss' Vorgehen interessanterweise dem Carl Einsteins. Sein Schreiben für eine neue Kunstströmung – in diesem Fall den Kubismus – untersucht Julia Ziegler in diesem Heft in ihrem Aufsatz *Carl Einstein und der Kubismus*.

Zentral für beide ist dafür die Abgrenzung zum vorherigen Kunstverständnis und die Aufwertung der befürworteten und für neu empfundenen Richtung – bei Krauss entsprechend die Minimal Art. Diesen Zielen untergeordnet muss das Formverständnis, welches sie ihren Theorien zu Grunde legt, bestimmte Anforderungen erfüllen: Die Prämissen des vorangegangenen Kunstverständnisses müssen konterkariert werden, damit für die optische Andersartigkeit der Minimal Art eine Aufwertung möglich ist. Ihr Kunstverständnis, bei dem ein Werk aus feststehender äußerer Erscheinung und variabler Bedeutung besteht, erfüllt diese Anforderungen zunächst voll und ganz. Das zuvor gängige Muster zur Bedeutungszuschreibung – das Verhältnis zu anderer Kunst und die Frage nach einer Differenz zu dieser – wird durch Krauss' theoretischen Anspruch *ad absurdum* geführt, da hier die Möglichkeit zur Erfahrung und damit Bedeutungsgenese idealiter allein werkimmanent bzw. im jeweiligen Betrachtungsakt projiziert wird. Die damit verbundene Forderung an ein Werk, nicht über sich selbst und die eigene Oberfläche hinauzuweisen (etwa auf eine etwaige Idee oder Tradition etc.), ermöglicht und legitimiert die Aufwertung der einfachen Strukturen der Minimal Art.

Mit dieser Neukonzeptualisierung von Kunst (und Kontext), mit dieser theoretischen Arbeit ist Krauss durchaus zuzusprechen, den Denkhorizont in Bezug auf Kunst und die Frage, was Kunst sein und leisten kann, erweitert zu haben. Allein, die Probe aufs Exempel sollte im Blick behalten und die Aspekte betont werden, in denen der Versuch, die alten Grenzen zu überschreiten, in der Praxis nicht zu überzeugen vermag. Krauss steckt Eckpunkte, Kunst und ihre Geschichte zu denken, ab, die es nichtsdestotrotz ernst zu nehmen und für unsere heutige Praxis mit in Betracht zu nehmen gilt.

Einer dieser Eckpunkte ist die Abhängigkeit zu anderer Kunst, um über Kunst sprechen zu können. Krauss hat einen Formbegriff konstruiert, mit dessen Umsetzung der

Anspruch an Kunst einhergeht, *ex nihilo* Erfahrung zu ermöglichen. Ebenso soll das Schreiben über Kunst funktionieren: es soll Bedeutungszuweisungen an Kunst über andere Kunst vermeiden, da so die Interpretationsmöglichkeiten in eine Richtung gelenkt oder beschnitten würden. Wie der hier dargestellte Ausschnitt ihrer Praxis zeigt, scheitert ihr Formbegriff in diesen Punkten schon bei der Übertragung über die Minimal Art hinaus – in diesem Fall beim Übertrag in die Vergangenheit. In ihrer Beschreibung Rodins muss sie auf ältere Gegenbeispiele zurückgreifen, um die von ihr zugeschriebene Wirkung deutlich machen zu können. Die Erfahrung ist hier in ihrer Negation von anderer Kunsterfahrung abhängig. Auch zur Beschreibung dessen, was diese Werke leisteten, benötigt Krauss entgegen ihr eigenes Programm selbst ausführliche Beschreibungen von anderer Kunst.

Auch für die Minimal Art selbst lässt sich ihr Anspruch nur bedingt einlösen, denn wie zahlreiche Studien gezeigt haben, löst sich die scheinbare Beziehungs- und Assoziationslosigkeit der Minimal Skulpturen nur teilweise ein.²¹ Allein die der Minimal Art zugeschriebene Innovation gründet schon auf ihrer Differenz zu zuvor im Kunstbetrieb Bekanntem. Darüber hinaus haben sich die verwendeten Materialien als durchaus mit gewissen Assoziationsfeldern verbunden erwiesen: Massenproduktion, Industrie und die Fortschrittskonnotation neuer Materialien.

Ein weiterer Eckpunkt besteht in der Beschränkung des Denkhorizontes, die die jeweils eigene Situation mit sich bringt. Wie viele Kunstkritiker und Kunstkritikerinnen schreibt auch Krauss zuvorderst für zeitgenössische Kunst und versucht dabei ein Theoriemodell zu entwerfen, welches auch über ihre Zeit hinaus trägt. Es wird jedoch deutlich, dass ihr Theoriemodell erstens von der Abgrenzung zum herrschenden Kunstbegriff motiviert ist und dadurch Positionen, wie etwa den eingeforderten *ex nihilo*-Anspruch, nicht haltbar sind. *Zweitens* wird der universitäre Kontext deutlich, aus dem Krauss kommt. Obwohl ihr Formbegriff gerade für einen Kunstbegriff steht, bei dem Werkerfahrung ohne Vorwissen möglich sein soll, schreibt sie hochkomplexe Theorietexte, um ihn zu erläutern und überhaupt zugänglich zu machen.

¹ Zur theoretischen Begründung des Formalismus vgl. Charlotte Klonk u. Michael Hatt: Art history. A critical introduction to its methods, Manchester 2013, S. 65–95.

² Vgl. Wollheim, Richard: Minimal Art, in: ders.: On Art and the Mind. Essays and Lectures, London 1973, S. 101–111.

³ Vgl. Rosalind Krauss: Passages in Modern Sculpture, Massachusetts 1977, S. 4.

⁴ Vgl. ebd., S. 7–37.

⁵ Krauss, Rosalind: Sinn und Sinnlichkeit. Reflexionen über die nachsechziger Skulptur [1973], in: Stemmrich, Georg (Hrsg): Minimal Art. Eine kritische Retrospektive, Dresden 1995, S. 471–497, hier S. 473.

⁶ Vgl. Krauss 1973, S. 471 f.

⁷ Vgl. Krauss 1977, S. 28.

⁸ Vgl. ebd., S. 27.

⁹ Krauss bezieht sich dabei auf Edmund Husserl: *Formal and Transcendental Logic* (übers. v. Dorion Cairns), 1969, S. 237–243.

¹⁰ Merleau-Ponty, Maurice: *Die Phänomenologie der Wahrnehmung*, Berlin 1965, S. 9.

¹¹ Vgl. Krauss 1977, S. 30.

¹² Vgl. ebd., S. 29.

¹³ Krauss 1973, S. 472.

¹⁴ Vgl. Krauss 1977, S. 30.

¹⁵ Ebd., S. 25.

¹⁶ Ebd., S. 24 f.

¹⁷ Vgl. ebd., S. 23 f.

¹⁸ Krauss 1977, S. 243.

¹⁹ Ebd. S. 250.

²⁰ Vgl. ebd.

²¹ Vgl. dazu Jutta Held: *Minimal Art – eine amerikanische Ideologie*, in: Stemmrich, Georg (Hrsg): *Minimal Art. Eine kritische Retrospektive*, Dresden 1995, S. 444–470, bes. S. 465–470. Held stellt hier nachvollziehbar heraus, wie die Minimal Künstler sich der amerikanischen Gegenwart als Bezugssystem bedienen.

ABBILDUNGSVERZEICHNIS

Abbildung 1: Auguste Rodin: *Ich bin schön*, 1882, Bronze, 69,4 x 36 x 36 cm, Musée Rodin, Paris, in: Antoinette Le Normand-Romain (Hrsg.): *The Bronzes of Rodin. Catalogue of Works in the Musée Rodin*, Bd. 2, Paris 2007, S. 462.

Abbildung 2: Antonio des Pollaiuolo: *Herkules und Antaeus*, 1475, Bronze, 45 cm, Museo Nazionale des Bargello, Florenz, in: Alison Wright: *The Pollaiuolo Brothers. The Art of Florence and Rome*, New Haven / London 2005, S. 338.

Abbildung 3: Carl Andre: *Lever*, 1966, Ziegel, 10,1 x 914,4 x 10,1 cm, National Gallery of Toronto, Canada, in: James Meyer: *Minimalism. Art and Polemics in the Sixties*, New Haven, London: Yale University Press, 2001 S. 83.