

5

KUNSTKRITIK DER 1970ER JAHRE UND DER KANON

5.1 Neue Kunstpraxis in Jugoslawien und der Kanon

Nach einem ersten Einblick in die Aktivitäten am SKC und die künstlerischen Problemstellungen geht es im Folgenden um eine kunsthistorische und methodische Standortbestimmung. In der Auseinandersetzung mit Kunst aus Mittel- und Osteuropa stellt sich das Problem, mit welchem interpretatorischen Ansatz den Werken am besten zu begegnen ist besonders dringlich, weil sich dort keine Methoden oder Schulen etabliert haben. Die Auseinandersetzung mit der Kunst aus dieser Region ist jung. In den 1970er Jahren wurde die Kunstkritik in Belgrad von Ješa Denegri fast im Alleingang bestritten. Später übernahm Miško Šuvaković die Herkulesaufgabe, eine Bestandsaufnahme der Kunstproduktion in Serbien vom 19. Jahrhundert bis zur Kunst der 1980er Jahren in Anthologien zu publizieren. Angesichts der großen Menge an Material, das Šuvaković dabei sichtete, konnte es ihm nicht um starke Interpretationsvorschläge gehen. Denegri hat für die Kunst der 1970er Jahre mit dem Begriff «Neue Kunstpraxis» und etwas genauer mit der Formel des «Sprechens in der ersten Person» ein Angebot gemacht, wie die Produktion jener Zeit aufgefasst werden kann. Meine Arbeit trägt der lokalen Kunstgeschichte (in erster Linie den Arbeiten von Denegri, Biljana Tomić und Šuvaković) Rechnung. Dennoch sind die bestehenden Ansätze erweiterungsbedürftig.

Aus westeuropäischer Sicht liegt es nahe, sich an bereits etablierten, ja kanonischen kunstkritischen und kunsthistorischen Methoden zu orientieren. Den Grundstein für die Auseinandersetzung mit der Neo-Avantgarde haben die US-amerikanischen Kunsthistoriker gelegt. Mit Kritikern wie Clement Greenberg und Harald Rosenberg, um nur zwei der bedeutendsten zu nennen, hat sich bereits in den 1930er Jahren eine starke kunsthistorische Denktradition

gebildet. Sie wurde später von einer jüngeren Generation aufgenommen, aber aufgrund der neuen künstlerischen Erscheinungen und neuer intellektueller Impulse verändert. Das Erbe von Greenberg traten Rosalind Krauss und Michael Fried an. Während Fried als Kritiker der Kunst seiner Zeit insbesondere in der Auseinandersetzung mit der Minimal Art Grundsteine gelegt hat, widmete sich Rosalind Krauss der Konzeptkunst und den seit den späten 1960er und frühen 1970er Jahren neu aufkommenden Medien. 1976 gründete sie zusammen mit Annette Michelson die Zeitschrift *October*. Um die Zeitschrift versammelte sich eine Gruppe von Kritikerinnen und Kunsthistorikerinnen, die sich vor allem durch ihre Nähe zur aktuellsten, jüngsten Kunstproduktion auszeichnen, aber auch zur akademischen Kunstgeschichte. Zu den wichtigen Autoren von *October* gehören unter anderem Douglas Crimp, Benjamin Buchloh, Craig Owens, Yves-Alain Bois, Hal Foster. Die Genannten besetzen heute alle Professuren an amerikanischen Universitäten. In ihrer Doppelfunktion als akademische Lehrende und Kritiker wurden sie einerseits zu Begründern einer kunsthistorischen Schule und prägten den kunsthistorischen Kanon entscheidend mit, hatten aber andererseits auch Einfluss auf die Kunstproduktion selbst. Für Generationen von Studierenden stellten ihre Interpretationen Leitplanken für das Denken über Kunst dar. Die Autoren der Zeitschrift *October* bildeten nicht als einzige eine Schule aus, aber sie waren und sind im amerikanischen Kontext die wichtigste. Ihr Einfluss erstreckt sich bis über den Atlantik, weniger in universitätspolitischer, wohl aber in methodischer Hinsicht, insbesondere für die Beschäftigung mit der Neo-Avantgarde.

Nun hat aber diese, den kunstgeschichtlichen Kanon bestimmende und selbst längst kanonisch gewordene Schule die Kunst aus Mittel- und Osteuropa aus dem Kanon ausgeschlossen. Wie soll mit diesem Problem umgegangen werden? Grundsätzlich macht es keinen Sinn, auf den Ausschluss zu reagieren, indem vor der Existenz dieser kanonbildenden Schule die Augen verschlossen werden. Ich will im Gegenteil den Diskurs untersuchen, der künstlerische Positionen wie die hier untersuchten ausschließt und schwächt. Zu diesem Zweck analysiere ich die Methoden, Fragestellungen und ideologischen Einsätze der *October*-Schule, um ihre blinden Flecken herauszuarbeiten. Die amerikanische Kunstgeschichtsschreibung ist wichtig und interessant; ich übernehme von ihr Fragestellungen und Ansätze, aber nicht das ideologische Gesamtpaket.

Osteuropäische Kunsthistoriker suchen den Grund für den Ausschluss der Kunst ihrer Region aus dem Kanon in der geografisch und kulturell peripheren Lage sowie in der geopolitisch schwierigen Situation während des Kalten Krieges. Dem ist zuzustimmen, insbesondere weil das Ende des Kalten Krieges in Jugoslawien nicht Frieden brachte, sondern im Gegenteil ei-

nen noch viel schlimmeren Krieg, von dem auch das kulturelle Leben stark betroffen war. Für den Ausschluss aus dem Kanon gibt es aber noch weitere Gründe. Wenn bis heute an Kunst aus Ost- und Mitteleuropa in den USA und in Westeuropa wenig bis kein Interesse bestand, lag das nicht daran, dass das Material unzugänglich gewesen wäre. Auch ist nicht davon auszugehen, dass die Autorinnen den Rechercheaufwand gescheut hätten. Vielmehr führten negative Urteile über den z.B. von Buchloh in der zeitgenössischen europäischen Kunst lokalisierten Hang zu Symbolik, Narrativität und Essenzialismus sowie allgemeine Vorurteile über die mit dem sozialistischen Realismus identifizierte Kultur in Osteuropa dazu, bestimmte Praktiken zu ignorieren.¹ Die Werturteile in Bezug auf Mittel- und Osteuropa sind also auch einer Logik des Kalten Krieges geschuldet.

Neben dem allgemeinen Zentrum-Peripherie-Problem und ideologischen Vorurteilen gibt es noch einen weiteren Grund zum Ausschluss, von dem ich glaube, er sei der entscheidende. Um ihn zu analysieren, müssen folgende Fragen beantwortet werden: Aus welcher kunstkritischen Tradition entwickelte sich die October-Schule? Was übernahm sie aus der Tradition und was revidiert sie? Welches waren die ästhetischen Werte für October? Exemplarisch für October stelle ich im Folgenden einige Texte von Krauss vor, die Ralph Ubl als «Amerikas bedeutendste Kunsthistorikerin» bezeichnet.²

Wir werden sehen, dass die Hauptinteressen von October der sprachlichen und strukturellen Verfasstheit von Kunstwerken, der sprachlichen Selbstreflexion und der Krise von Bedeutung und Sinn gelten. Aufgrund des intellektuellen Milieus – den formalistischen Vorgängern und der zeitgenössischen poststrukturalistischen Philosophie – werden andere Aspekte von Kunst als Essenzialismen gebrandmarkt und geächtet. Das betrifft insbesondere die Frage nach menschlichen Akteuren in der Kunst. Wie bereits gesagt, sind aber genau die menschlichen Akteure in der künstlerischen Praxis zentral, die ich hier untersuche. Der Ausschluss und die Ächtung des menschlichen Aspekts oder von Fragen der Subjektivität, die Ausdruck einer damals generellen intellektuellen Tendenz der *French Theory* waren, ist für mich der ideologische Anteil an der US-amerikanischen Kunstgeschichte seit den 1970er Jahren, den ich ablehne. Die Auseinandersetzung mit dem Menschen muss nicht zwangsläufig in einen Humanismus oder Essenzialismus münden.

-
- 1 Vgl. die Einleitung und das Kapitel zu Beuys in: Benjamin H. D. Buchloh: *Neo-Avantgarde and Culture Industry. Essays on European and American Art from 1955 to 1975*, Cambridge, Mass.: MIT Press 2000.
 - 2 Ralph Ubl: «Widerständiges Material. Über die Kunsthistorikerin Rosalind Krauss», in: *Neue Rundschau*, Bd. 111, Nr. 3, 1999, S. 166–174, hier S. 166.

5.2 Interesse und Methoden der kanonischen amerikanischen Kunstkritik und -geschichte

In diesem Abschnitt geht es darum, welche Art von Praktiken die Kunstkritik der October-Schule – repräsentiert durch die Begründerin Krauss – stark macht, welche künstlerischen Ansätze hochgehalten werden und weshalb. Ausgewählt sind Texte aus den 1970er Jahren. Aus diesen frühen Texten lassen sich zwei Grundinteressen ableiten, die miteinander verwandt sind. Einerseits ist das die kritische Tätigkeit von Greenberg, der bei der Werkanalyse das Thema, sofern vorhanden, der medialen oder formalen Seite unterordnet. Andererseits führt Krauss die Theorien des französischen Poststrukturalismus in die Kritik der Gegenwartskunst ein. In einem ersten Schritt werden im Folgenden die Argumente Greenbergs rekapituliert, um danach Krauss' Kritik an ihm, aber auch das Fortleben einiger seiner Wertvorstellungen bei ihr nachzuzeichnen. In einem weiteren Schritt werden Krauss' Neuerungen im Zusammenhang mit dem akademischen Trend der *French Theory* analysiert, um sie besser fassen zu können.

Greenbergs Argumente lassen sich zwei seiner Essays entnehmen: Avant-Garde and Kitsch (1939) und Towards a Newer Laocoon (1940).³ Abstrakte oder gegenstandslose Kunst beansprucht laut Greenberg ihren Wert ganz für sich allein und nicht in Bezug auf etwas außerhalb ihr Liegendes. Dennoch, wendet er ein, kann Kunst nicht absolut sein, sondern bezieht sich immer auf relative, das heißt auf ästhetische Werte. Abstrakte Kunst beruht folglich immer noch auf Imitation: Sie imitiert die Imitation selbst. Das bedeutet, dass sie sich auf die Prozesse ihres eigenen Mediums bezieht. Deshalb geht es in der Kunst der Avantgarde nicht darum, eine bestimmte Erfahrung in ein Kunstwerk einzubringen.⁴ Der 1939 geschriebene Text zielt darauf ab, die Leistungen der Avantgarde gegen den Kitsch realistischer und narrativer Künste zu verteidigen, die im Stalinismus, Nationalsozialismus und Faschismus, aber auch im Kapitalismus für die Massen produziert wurden. Eine Befreiung vom Kitsch ist nicht denkbar, solange die Mehrheit der Menschen aufgrund ihrer Arbeitsverhältnisse keine Zeit und Muße haben, sich in ein avantgardistisches Werk zu vertiefen und die Reflexionsarbeit zu leisten, die von diesem gefordert wird, das heißt, solange die Staaten die Probleme der Produktion nicht im sozialistischen Sinn gelöst haben.⁵

3 Clement Greenberg: «Avant-Garde and Kitsch» (1939), in: ders., *The Collected Essays and Criticism. Volume 1. Perceptions and Judgements. 1939–1944*, Chicago/London: The University of Chicago Press 1986, S. 5–22; ders.: «Towards a Newer Laocoon» (1940), in: Greenberg 1986, S. 23–38.

4 Greenberg 1986 (1939), S. 8–9.

5 Ebd., S. 19.

In Towards a Newer Laocoon geht Greenberg ausführlicher auf die Medienspezifik avantgardistischer Kunst ein. Im 17. Jahrhundert wurde die Literatur zur wichtigsten Kunstgattung und in ihrer dominanten Rolle zum Prototyp für alle anderen Kunstformen. Erst die Avantgarde des 19. Jahrhunderts schaffte es, sich vom Medienunspezifischen, dem Literarischen, zu befreien. Der Weg dahin führte unter anderem über die Musik, die von der damaligen Avantgarde (insbesondere dem Impressionismus) als die abstrakteste und reinste aller Kunstgattungen erkannt wurde. Entscheidend war dabei laut Greenberg, dass Musik nicht in ihren Effekten imitiert, sondern als Methode aufgefasst wurde. Musik könne nichts anderes, als reine Sinnesempfindungen transportieren. Aber auch Malerei und Skulptur in ihrer reinen und abstrakten Form können den Betrachter affizieren. Eine weitere Errungenschaft der Avantgarde des 19. Jahrhunderts war, dass sie sich des Zwangs entledigte, ein Thema oder einen Gegenstand [subject matter] zu behandeln:

«As the first and most important item upon its agenda, the avant-garde saw that necessity of an escape from ideas, which were infecting the arts with the ideological struggles of society. Ideas came to mean subject matter in general. (Subject matter as distinguished from content: in the sense that every work of art must have content, but that subject matter is something the artist does or does not have in mind when he is actually at work.) This meant a new and greater emphasis upon form, and it also involved the assertion of the arts as independent of actions, disciplines and crafts, absolutely autonomous, and entitled to respect for their own sakes, and not merely as vessels of communication. It was the signal for a revolt against the dominance of literature, which was subject matter at its most oppressive.»⁶

Greenbergs Gewährsmann für diese Entwicklung ist Édouard Manet, weil er die Themen seiner Gemälde mit der größtmöglichen Gleichgültigkeit behandelt und die Aufmerksamkeit der Betrachter auf das Problem des Mediums der Malerei lenkt. In Laokoon formuliert Greenberg ein weiteres, für seine Kritik der Malerei zentrales Kriterium: die Flächigkeit des abstrakten Gemäldes.

6 Greenberg 1986 (1940), S. 28.

«The history of avant-garde painting is that of a progressive surrender to the resistance of its medium; which resistance consists chiefly in the flat picture plane's denial of efforts to ›hole through‹ it for realistic perspectival space. In making this surrender, painting not only got rid of imitation – and with it, ›literature‹ - but also of realistic imitation's corollary confusion between painting and sculpture. [...] But most important of all, the picture plane itself grows shallower and shallower, flattening out and pressing together the fictive planes of depth until they meet as one upon the real and material plane which is the actual surface of the canvas; where they lie side by side or interlocked or transparently imposed upon each other.»⁷

Greenbergs «historische Apologie der abstrakten Kunst» löste aufgrund ihres absoluten Wertesystems später heftige Kritik aus, obwohl er selbst betonte, er formuliere keine ewiggültigen Kriterien, sondern nur die Anforderungen an die Kunst seiner Gegenwart, den Modernismus. Aber mit seinen Kriterien waren nicht alle einverstanden. Zu den Kritikern gehörte neben Greenbergs Schülerin Krauss auch T.J. Clark, der die sozialhistorische Kunstgeschichte prägte. Der zentralste Kritikpunkt Clarks betrifft die ideologischen Konsequenzen aus Greenbergs Konzept von Medium und medialer Selbstreflexivität.⁸

«Modernism is certainly that art which insists on its medium and says that meaning can henceforth only be found in practice. But the practice in question is extraordinary and desperate: it presents itself as a work of interminable and absolute decomposition, a work which is always pushing ›medium‹ to its limits – to its ending – to the point where it breaks or evaporates or turns back into mere unworked material. That is the form in which medium is retrieved or reinvented: the fact of Art, in modernism, is the fact of negation.»⁹

7 Greenberg 1986 (1940), S. 34.

8 Timothy James Clark: «Clement Greenberg's Theory of Art», in: *Critical Inquiry*, Bd. 9, Nr. 1, 1982, S. 139–156.

9 Ebd., S. 153–154.

Negation ist laut Clark also der Versuch, den Mangel an Bedeutung zu ergreifen und ihn in Form zu transformieren. Negativität aber eröffnet keinen Raum für das freie Spiel, sondern ist unkontrollierbar und verschlingt alle Bedeutung. Ihre Kehrseite ist immer Leere. Darauf ist die Moderne immer wieder zurückgekommen: aufs schwarze Quadrat, kaum differenzierbare Klangfelder, eine stotternde Sprache voll von Etceteras und Entschuldigungen. Es gibt aber auch Versuche, die Negation zu negieren, z.B. bei Bertolt Brecht, der ein Gegenbeispiel darstellt für alles, was Greenberg als Hauptlinie avantgardistischer Tätigkeit sehen wollte. Denn Brecht steht für eine engagierte Kunst, deren ideologischer Kampf nicht losgelöst von der Arbeit am Medium des Theaters war. Clark bedauert, dass Greenberg nicht über das epische Theater schrieb, sonst hätte man erfahren, was die Gründe für Greenbergs Vorstellung von Reinheit als einzig zulässige Eigenschaft von Kunst sein könnten.¹⁰ Kunst, so Clark, braucht Widerstand. Sie muss bei dem Versuch, diesen zu finden, etwas aufs Spiel setzen, auf die Gefahr ihrer eigenen Auflösung hin. Für Greenberg war dieser Preis zu hoch; Clark dagegen findet eine Kunst, die sich nur noch um sich selbst dreht, schlimmer.¹¹

Krauss als zweite wichtige Kritikerin von Greenberg übernimmt trotz markanter Unterschiede wesentliche Elemente seines Denkens und seiner Interessen. Bereits in den 1960er Jahren hatte die abstrakte Malerei, Greenbergs Hauptuntersuchungsgegenstand, als Leitmedium abgedankt. Greenbergs Medienbegriff ist essenzialistisch. Die Essenz des Mediums Malerei ist seiner Meinung nach die Undurchdringlichkeit des Materials und die damit einhergehende Flächigkeit, weshalb die Malerei keinen Raum für etwas dahinter Liegendes eröffnet. Den Ausgangspunkt für Krauss' Tätigkeit als Kritikerin bildet dagegen eine Vielzahl hybrider Gattungsformen (*specific objects*, Installationen) und neuer Medien (Fotografie, Film, Video). Angesichts der medialen Mischformen ist Krauss die Möglichkeit einer essenzialistischen Bestimmung von Medialität verwehrt. Entsprechend richtet sie ihr Augenmerk auf den Prozess der Erschaffung der Medienspezifität im Moment des Aufkommens neuer Medien. Davon ausgehend unterzieht sie aber auch die Analyse der modernistischen Kunst einer Revision, indem sie deren von Greenberg postulierte Reinheit infrage stellt. Die Idee, dass avantgardistische, modernistische Kunst eine reine Kunst sei, widerlegt sie wiederholt an Werken von Marcel Duchamp, aber auch von Pablo Picasso.¹² Darüber hinaus kritisiert sie den Fokus der modernisti-

10 Ebd., S. 143.

11 Ebd., S. 156.

12 Vgl. Rosalind Krauss: *The Picasso Papers*, New York: Farrar, Straus and Giroux 1998.

schen Kritik auf Visualität oder Optikalität. Bereits in ihren frühesten Texten definiert sie – geschult an der Phänomenologie – die Erfahrung von Kunst nicht allein als visuelle, sondern immer auch als körperliche.¹³ Der Anti-Essenzialismus von Krauss hat auch noch eine andere Ursache: Er ist untrennbar mit dem US-amerikanischen Geistesleben der 1970er Jahre, genauer mit der Erfindung der *French Theory* an den amerikanischen Universitäten verbunden. François Cusset hat dem Phänomen *French Theory* eine umfassende Studie gewidmet, auf die im Zusammenhang mit Krauss noch zurückzukommen sein wird.¹⁴

Trotz aller Unterschiede löst sich Krauss nicht vollständig von Greenberg.¹⁵ Sein Interesse an der formalen Struktur, Medienspezifität und Materialität von Werken lebt in ihrer Arbeit fort. In ihrem bereits zitierten Aufsatz *Video. The Aesthetics of Narcissism* (1976) unterzieht Krauss das damals noch junge Medium Video einer kritischen Befragung, wobei sie seine Struktur und die Funktion, die es für Künstler übernehmen kann, mit einem psychoanalytischen Begriffsapparat überprüft.¹⁶ Der Schwerpunkt ihrer Analyse liegt dabei nicht in der Untersuchung künstlerischer Subjektivität, sondern im Medium selbst und seiner – ihrer Meinung nach problematischen – Verstricktheit mit einer durch die Massenmedien affizierten Welt.¹⁷ Die im Grunde tautologische Struktur der von ihr analysierten Videos von Vito Acconci oder Bruce Nauman, die mit der Feedbackfunktion des Mediums arbeiten, beurteilt Krauss als Reflex des Umstands, dass Kunst in der Gegenwart nur noch existiert, wenn sie in den Medien reproduziert wird. Es ist also ein Element der Repräsentation, das in die Kunst – implizit und unreflektiert – eingedrungen ist. Das ist es, was Krauss den Videoarbeiten anlastet, sofern diese nicht selbst schon mit einem selbstreflexiven und damit selbstkritischen Manöver das dem Feedback inhärente Repräsentationsproblem ansprechen. In diesem Sinne unterscheidet sie zwischen (guter) *reflexiveness* und (schlechter) *reflection*.¹⁸

13 Vgl. Rosalind Krauss: *The Optical Unconscious*, Cambridge, Mass.: MIT Press 1993.

14 François Cusset: *French Theory. Foucault, Derrida, Deleuze & Cie et les mutations de la vie intellectuelle aux États-Unis*, Paris: La Découverte 2003; *French Theory. How Foucault, Derrida, Deleuze, & Co. Transformed the Intellectual Life of the United States*, übers. v. Jeff Fort, Minneapolis/London: University of Minnesota Press 2008.

15 Amelia Jones hat bereits darauf hingewiesen, dass die postmoderne Kunstkritik, der auch Krauss zugerechnet wird, von der modernen Wesentliches übernimmt. Sie führt als Beispiel die Suche nach einem Ursprung an, nur dass der Ursprung nicht wie bei Greenberg in der abstrakten Malerei gesucht wird, sondern in Duchamp, dem Dadaismus und dem Surrealismus, das heißt, in avantgardistischen Strömungen, die Greenberg ablehnte. (Siehe Einleitung in: Amelia Jones: *Postmodernism and the En-Gendering of Marcel Duchamp*, Cambridge, Mass.: Cambridge University Press 1994).

16 Krauss 1976, S. 50–64.

17 Ebd., S. 59.

18 Ebd., S. 56.

Repräsentation ist ein implizites Thema auch in Notes on the Index (1977), einem anderen einflussreichen und frühen Text von Krauss.¹⁹ Der zweiteilige Aufsatz untersucht anhand ausgewählter Beispiele der amerikanischen Kunst der 1970er Jahre (von Gordon Matta-Clark, Marcia Hafif, Lucio Pozzi) das Phänomen des Index, wobei der erste Teil fast ausschließlich der Begriffserklärung und Funktionsweise des Index in der Kunst von Duchamp gewidmet ist. Von Krauss angeführte Beispiele für indexikalische Zeichen sind der Schatten oder der Fußabdruck. Krauss' Interesse am Index, dem ein physischer Bezug zu seinem Signifikat eigen ist, steht implizit im Zeichen der Kritik der modernistischen (Greenberg'schen) Optikalität. Explizit führt sie als Grund den Zusammenhang zwischen dem Index und der Fotografie als dem dominantesten Medium der Kunst der 1970er Jahre an.

«If the Symbolic finds its way into pictorial art through the human consciousness operating behind the forms of representation, forming a connection between objects and their meaning, this is not the case for photography. Its power is as an index and its meaning resides in those modes of identification which are associated with the Imaginary.»²⁰

Krauss legt dar, weshalb es fruchtbar ist, Duchamps Kunst als Auseinandersetzung mit Fotografie und deren indexikalischer Qualität zu begreifen. Dies mache nicht nur deshalb Sinn, weil Duchamp mit Man Ray, dem Erfinder des Fotogramms, kooperiert habe – eine Technik, bei der ein Gegenstand direkt auf lichtempfindliches Papier gelegt wird und das daraus resultierende Bild folglich aus einem unmittelbaren physischen Kontakt mit dem Gegenstand entstanden ist –, sondern weil Duchamp selbst in zahlreichen Werken mit Indexes wie Schatten und Abgüssen arbeitet. Zudem beschreibt er in Texten zum Großen Glas oder zu seinen Readymades sein Verfahren auf eine Art und Weise, die auch auf das fotografische Verfahren zutreffen würde. Insbesondere interessiert sich Krauss für *shifter*, ebenfalls eine linguistische Kategorie: indexikalisch funktionierende Zeichen wie Pronomen. Shifter werden auch Deiktika genannt. Sie sind Zeiger, die keine feste Bedeutung haben, sondern ihre Bedeutung situativ gewinnen. Die Signifikanten *ich* oder *du* haben in jedem Kontext wieder ein anderes Signifikat. Solche Zeichen haben nun gemäß Krauss für Duchamp eine große Bedeutung. Denn er spielt einerseits mit der Zweideu-

19 Rosalind Krauss: «Notes on the Index. Seventies Art in America», in: *October*, Bd. 3, Nr. 2, 1977, S. 68–81.

20 Ebd., S. 74.

tigkeit von Identität – einer *shiftenden* Identität –, wenn er sich ein weibliches Alter Ego wie Rose Sélavy zulegt. Andererseits setzt er grundsätzlich auf die Uneindeutigkeit von Bedeutung oder von Inhalt. In *Machine Optique* wendet er ein Sprachspiel an, bei dem der Klang der Sprache deren Inhalt erodiert. Krauss interpretiert sein Werk als eines, das eine Art Trauma der Signifikation manifestiere. Für die Kunst der 1970er Jahre ist Duchamp deshalb wichtig, weil er als Erster eine Beziehung zwischen dem Index als Zeichentypus und der Fotografie herstellt. Diese Kombination von Fotografie mit den expliziten Bedingungen des Index ist gemäß Krauss in ihrer Zeit dominant. Dennis Oppenheim dehnt in *Identity Stretch* seine Identität in Form eines Fingerabdrucks aus, den er vergrößert und dessen Muster er in Form von Asphaltlinien auf ein weites Feld außerhalb von Buffalo überträgt. Die Indizes seines Fingers (der Abdruck und die Land Art) werden fotografisch dokumentiert (und sind damit Indices zweiten Grades) und in der Galerie ausgestellt. «The meaning of this work is focused on the pure installation of presence by means of the index.»²¹

Krauss gewinnt ihre Kategorien – wie *Notes on the Index* zeigt – aus geisteswissenschaftlichen Strömungen wie der strukturalistischen Linguistik, um mit ihnen im Feld der Kunstkritik zu operieren. Das theoretische Instrumentarium des Strukturalismus ist für sie ein Ausgangspunkt für grundsätzliche Überlegungen dazu, wie Kunst – im konkreten Fall die von Duchamp – die Möglichkeit von Sinn oder Inhalt hinterfragt und die Funktion der Repräsentanz zugunsten von Präsenz aufgibt. Der Anteil des französischen Poststrukturalismus in ihrer Arbeit basiert insbesondere auf der Philosophie Jacques Derridas und auch auf der Theorie von Lacan. Lacan analysiert die Funktionsweise der menschlichen Psyche auf der Basis der Sprachstruktur, der unabhängig von Willen und Bewusstsein ablaufenden Operationen der Signifikanten. Auch Derrida arbeitet an einer Bestimmungen des Verhältnisses von Signifikat und Signifikant, die jenen nicht mehr gegenüber dem Signifikanten privilegiert.²² Er untersucht den spezifischen Beitrag des sprachlichen Zeichens zur Produktion von Sinn. Beiden Theoretikern ist das Interesse an der Eigendynamik des sprachlichen Zeichens eigen, das nicht einfach ein Vehikel oder der Repräsentant der eigentlichen Sache, der intendierten Aussage oder Botschaft ist. Derrida ist daran gelegen, die Vorstellung eines Sinns zu dekonstruieren, der unbeweglich wie ein monolithischer Block dasteht, den man aber über einen bestimmten hermeneutischen Weg erreichen kann. Denn diese Vorstellung

21 Ebd., S. 80.

22 Jacques Derrida: *L'écriture et la différence*, Paris: Édition du Seuil 1967; *Die Schrift und die Differenz*, übersetzt von Rodolphe Gasché Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1976, S. 422–442.

von Sinn beruht auf der Voraussetzung, dass es sichere Fundamente, Zentren und Ausgangspunkte gibt. Die Erzeugung von Sinn sollte vielmehr als eine nicht zur Ruhe kommende Bewegung angesehen werden, die von keinem bevorzugten Punkt, von keinem Zentrum ausgeht. Doch wie kam es überhaupt zu Krauss' Interesse an strukturellen Operationen von Signifikanten und dem Anti-Essenzialismus? Wie bereits erwähnt, zeichnet Cusset in seinem Buch nach, wie aus einer Gruppe französischer Autoren (Lacan, Michel Foucault, Derrida, Deleuze & Guattari oder Lyotard), die sich in ihren Interessen und Zugängen teilweise erheblich unterscheiden, an den amerikanischen Universitäten das Phänomen *French Theory* entstand. Die Geburt des Poststrukturalismus – *avant la lettre* – fand 1966 auf einer Konferenz der John Hopkins University statt – und zwar in der Absicht, die amerikanische Literaturwissenschaft mit dem französischen Strukturalismus bekanntzumachen.²³ Derrida, der dort den oben zitierten Text vortrug, traf zum ersten Mal Lacan und – wichtig für die USA – Paul de Man.²⁴ Derrida wünscht sich in seinem Vortrag einen freudigen, Nietzscheanischen Zugang zum Spiel, eine einfache Affirmation einer Welt von Zeichen ohne Schuld, ohne Wahrheit und ohne Ursprung. Derrida schlussfolgert programmatisch, dass es dringend sei, eine Interpretation, die davon träumt, die Wahrheit zu entziffern und dem Spiel zu entkommen, durch eine zu ersetzen, die das Spiel affirmiert und den Menschen und den Humanismus transzendiert. Alle Anwesenden waren sich gemäß Cusset bewusst, dass sie gerade eine Live-Performance der öffentlichen Geburt des Poststrukturalismus erlebt hatten, auch wenn das Wort selbst nicht vor 1970 auftauchen sollte.²⁵ Bis die neue Strömung, ausgehend von den *French departments* der Universitäten Hopkins, Cornell und Yale, im intellektuellen Leben richtig einschlug, vergingen noch zehn Jahre. Um die spezifische Art, wie die Texte rezipiert wurden, verständlich zu machen, zeichnet Cusset das Leben an den Campus in den 1960er und 1970er Jahren und davor nach. Die 1960er Jahre waren gekennzeichnet von den politischen Unruhen an den Universitäten. Nachdem 1970, während heftiger Proteste gegen die Bombardierung Kambodschas mehrere Studenten von der Polizei getötet worden waren, begann das repressive Klima zu wirken und führte allmählich zu einer Entpolitisierung der Studentenschaft. Deren revolutionäre Energien wurden in andere Bereiche investiert, in die sexuelle Befreiung oder den Drogenkonsum.

23 Die Konferenz hieß *The Language of Criticism and the Sciences of Man* (eine Cusset zufolge etwas unbeholfene Übersetzung von *sciences humaines*). (Siehe: Cusset 2008 (2003), S. 28–29.)

24 *Structure, Sign, and Play in the Discourse of the Human Sciences* ist gemäß Cusset immer noch einer der in den USA meistgelesenen Text von Derrida.

25 Cusset 2008 (2003), S. 31.

In diesem befriedeten Umfeld fand die *French Theory* ihren Nistplatz.²⁶ Sie erfuhr ihre erste Verbreitung in halbakademischen Zeitschriften, die von Eingeweihten hergestellt und an den Campus verbreitet wurden. Die maschinengeschriebenen und vervielfältigten Magazine publizierten übersetzte Originaltexte mit Kommentaren. Entscheidend ist, dass die Theorien von Derrida und Deleuze in den USA postpolitisch verstanden wurden, d.h. als intellektuelle Alternative zum Marxismus, nicht als dessen intensive Weiterführung, die sie eigentlich waren. Innerhalb von zwölf Jahren erschienen etwa sechzehn Zeitschriften, die Themen wie Kritik des Subjekts, das Ende des Menschen, Dislozierung im Schreiben (Derrida), der Tod des Autors und Kontrollgesellschaften bei Foucault, *dispositifs pulsionnels* bei Lyotard und das Schizo-Subjekt bei Deleuze & Guattari behandelten. Gemeinsam waren ihnen aber ein enunziativer Schreibton, ein wortspielerischer und überhaupt spielerischer Zugang zu den Texten, der die Scheu vor den schwierigen Autoren abbaute. Oft waren sie von Comics und anderen visuellen Elementen begleitet und somit weit weg von akademischer Strenge.²⁷ Die ersten dieser Zeitschriften erschienen 1975, nur ein Jahr später wurde *October* gegründet, ebenfalls im Zuge der Entdeckung der *French Theory*, auch wenn, wie Cusset betont, für *October* der Rekurs auf Benjamin und Georg Lukács nicht weniger wichtig war als der auf die französischen Autoren.

Der Erfolg der *French Theory*, den Cusset minutiös nachzeichnet, ist nicht zuletzt dem Umstand zu verdanken, dass der *New Criticism* ihr bereits ab den 1930er Jahren den Boden bereitet hatte. Wichtig für den *New Criticism* ist die «intrinsische Kritik», das «close reading», das den ontologischen Status des Textes «according to the motto «a poem should not mean but be» betont und sich gegen die zeitgleich entstehenden Kommunikationstheorien richtet.²⁸ Eine autonome interne Geschichte von Texten ersetzte den Rekurs auf die allgemeine Geschichte.

«The antireferentialism of an objectless beauty, which had haunted modernity since the Flaubertian project writing a «book about nothing,» announced as though in advance the American exaggerations of the Derridean watchword of 1967: «there is no outside-the-text.»²⁹

26 Ebd., S. 55–57.

27 Ebd., S. 60–62.

28 Ebd., S. 48.

29 Ebd., S. 50–51.

Als Kriterium für Literarizität galt eine «irreduzible Polysemie». Der Fokus in der Interpretation lag auf Ambiguitäten, Spannungen und Widersprüchen innerhalb eines Textes.

Es zeigt sich hier, dass der literarische *New Criticism* nicht weit entfernt ist von Greenbergs Position, der für die bildende Kunst jegliches «subject matter» verwirft und folglich ebenfalls kein Außerhalb zulässt, keine Referenz, die nicht Selbstreferenz ist. So wie die *French Theory* im *New Criticism* eine gute Basis gefunden hat, war Greenberg fruchtbares Terrain für Krauss. Ein Kunstwerk soll nicht über sich hinausweisen. Eine künstlerische Position, die den Bezug der Kunst zu sich selbst verkörpert wie keine andere, ist die von Joseph Kosuth. So wie Wittgenstein die Sprache nicht nur als Medium benutzte, um einen philosophischen Sachverhalt zu klären, sondern sie selbst zum Gegenstand der Untersuchung machte (wobei sie natürlich gleichzeitig auch Medium bleiben musste), so fordert Kosuth, dass Kunst die Natur von Kunst befragen oder analysieren müsse.³⁰

«Works of art are analytic propositions. That is, if viewed within their context – as art – they provide no information whatsoever about any matter of fact. A work of art is a tautology in that it is a presentation of the artist's intention, that is, he is saying that that particular work of art is art, which means, is a definition of art. Thus, that it is art is true a priori [...].»³¹

Mit Kunst verhält es sich folglich ähnlich wie mit der Mathematik. Die künstlerische Idee (das Werk) und Kunst sind das Gleiche und können überprüft werden, ohne dass dafür der Kontext der Kunst verlassen werden muss. Kosuth wendet sich dezidiert dagegen, dass Kunst Informationen über irgendeinen äußeren, für die Frage nach der Natur von Kunst irrelevanten Sachverhalt beinhalten sollte. Der Künstler selbst nennt sein System, für das paradigmatisch sein Werk *One and Three Chairs* (1965) steht, ein tautologisches.

Besser als eine Kunst wie die von Kosuth ist in der Auffassung Krauss' jedoch eine, die es wie die von Duchamp schafft, die Krise von Sinn, Bedeutung und Signifikation zu artikulieren, bzw. wie die von Konzeptkünstlern wie Sol LeWitt oder Mel Bochner, die Bedeutung als etwas präsentieren, das nicht

30 Joseph Kosuth: «Art after Philosophy» (1969), in: Harrison 2002, S. 852–866, hier S. 855. Der Essay wurde ursprünglich 1969 in drei aufeinanderfolgenden Ausgaben von *Studio International* publiziert. Vgl. dazu auch: Smith 2011 (abgerufen am 1.11.2014).

31 Kosuth 2002 (1969), S. 857.

in der subjektiven Wahrnehmung verankert ist, sondern in externen Faktoren wie der Sprache liegt.³² Diese von Krauss 1973 in *Sense and Sensibility* formulierten Werte finden sich ein paar Jahre später in den Formulierungen Lyotards wieder. Und sie passen gut zu dem im amerikanischen Kontext breit rezipierten Ansatz Derridas. Nimmt man noch Derridas Antihumanismus oder auch Foucaults Interesse an der in der Moderne entdeckten Selbstreferentialität der Sprache dazu, so klärt sich auch das Interesse von Krauss an Sprachspielen, die die Rolle des Subjekts drastisch reduzieren. Anders gesagt, vertreibt die Sprache den Menschen aus dem Zentrum der Welt – weil es kein Zentrum mehr gibt – und spielt nach eigenen Regeln mit sich selbst. Analog dazu werden die darstellende oder repräsentative Funktion von Kunst, ihr Inhalt und die Bedeutung des (Autor-)Subjekts geächtet. Wenn Cusset die Rezeption der französischen Autoren in den USA als eine postpolitische bezeichnet hat, im Zusammenhang mit *October* aber auf Referenzen zu Benjamin und Lukács verweist, so bestätigt das, dass Krauss' Unterfangen kein völlig apolitisches ist – so wie Derrida und Foucault auch alles andere als unpolitisch dachten. Krauss lokalisiert das Politische einer kritischen Praxis in der Selbstkritik, die in der Struktur oder Medialität liegt – niemals aber in einem bestimmten Thema oder Inhalt. Der politische Schwerpunkt von Krauss, das im Grunde einzige Moment, wo sich ihre Interessen gegen die Welt hin öffnen, liegt gemäß Ubl in der Verteidigung der künstlerischen Medien gegen die realen Massenmedien.³³

5.3 Menschliche Akteure und Fragen der Subjektivität

Krauss' von Greenberg und der *French Theory* informiertes Interesse an Selbstreferentialität und *reflectiveness*, Sprache und Sprachspielen ist an ein antihumanistisches Weltbild geknüpft. Künstlerische Praktiken, die sich scheinbar humanistisch oder essenzialistisch mit menschlichen Akteuren auseinandersetzen, werden von Krauss kritisiert oder ignoriert. Betroffen von diesem Ausschluss ist besonders die Performancekunst. Illustrieren lässt sich die Problematik am Beispiel von Carolee Schneemann, einer feministischen Performanckünstlerin *avant la lettre*. Seit 1963, schon bevor es eine kohärente feministische Bewegung gab, setzte sich die Malerin mit der Unmöglichkeit auseinander, in dem von Männern dominierten Feld der Malerei zu reüssieren. Laut Anette

32 Siehe zu Krauss' Klassifizierung der verschiedenen konzeptuellen Ansätze mit den «guten» Sol LeWitt, Mel Bochner, Dorothea Rockburne oder Richard Tuttle auf der einen Seite und den «bösen» Robert Barry, Joseph Kosuth, On Kawara oder Douglas Huebler auf der anderen Seite: Rosalind Krauss: «Sense and Sensibility. Notes on Post '60's Sculpture», in: *Artforum*, Bd. 12, 1973, S. 43–52, hier S. 45.

33 Vgl. Ubl 1999, S. 173.

Kubitza hatte Schneemann konstatiert, dass sie als Frau in der Kunst nur als in die Leinwand gesperrter Akt zugelassen sei.³⁴ Darauf reagierte sie 1963 in *Eye Body*, indem sie für die Fotokamera in ihrem Studio vor dem Hintergrund eines ihrer Gemälde nackt posierte und mit verschiedenen Materialien wie Farbe, Leim, Pelz, Federn, aber auch kleinen Schlangen, interagierte. Sie ließ es jedoch nicht dabei bewenden, ihren Körper über die Kamera als erotisches Objekt zur Schau zu stellen. Vielmehr arbeitete sie mit dem Spannungsverhältnis zwischen sich als Körper, der sich dem voyeuristischen Betrachter darbot, und sich als Malerin, die einerseits Leinwände und andererseits sich selbst bemalt. Sie tritt somit als Herrin über Präsentation und (Selbst-)Repräsentation in Erscheinung. Den reduzierten Möglichkeiten als Frau im Kunstbetrieb, über ihre Rolle als Aktmodell oder Muse hinaus, begegnet sie mit der Flucht nach vorn. Sie versucht nicht, sich dem Bild des Mannes als scheinbar transzendentaler und körperloser Produzent anzugleichen, sondern stellt das Bild der Frau in provokativer Zuspitzung zur Disposition und insistiert gleichzeitig darauf, dass sich weiblicher Körper und Kreativität nicht ausschließen.

Etwas mehr als zehn Jahre später greift Schneemann in einer Performance ein Problem auf, das direkt den kunstkritischen Diskurs dieser Zeit adressiert. In ihrer Performance *Interior Scroll* (1975) formuliert sie, mit welcher Kritik an ihrer Arbeit sie konfrontiert ist, um gleichzeitig gegen sie aufzubegehren. Zu Beginn der Performance entkleidete sich Schneemann und hüllte sich in ein Leintuch.³⁵ Ein zweites legte sie auf einen Tisch, auf den sie sich anschließend stellte. Dem Publikum kündigte sie an, aus ihrem Buch *Cézanne, She Was a Great Painter* vorzulesen. Alsdann ließ sie das Leintuch fallen und malte sich mit einigen breiten Pinselstrichen ihre Körperkonturen auf die Haut. Während sie aus dem Buch, das sie in der einen Hand hielt, vorlas, nahm sie verschiedene Posen von Mannequins ein. Zum Schluss ließ sie das Buch fallen, stand aufrecht auf dem Tisch und zog sich einen beschriebenen Papierstreifen aus der Vagina. Den Text, den sie ihrer Videoarbeit *Kitch's Last Meal* (1973–78) entnommen hatte, las sie laut vor.

34 Anette Kubitza: *Fluxus - Flirt - Feminismus? Carolee Schneemanns Körperkunst und die Avantgarde*, Berlin: Dietrich Reimer Verlag 2002, S. 22.

35 Die folgende Beschreibung folgt derjenigen der Künstlerin in: Bruce R. McPherson (Hg.): *More than Meat Joy. Carolee Schneemann. Performance Works and Selected Writings*, New York: Documentext 1997, S. 235.

«I met a happy man/a structuralist film maker – but don't call me that/it's something else I do – he said we are fond of you/you are charming/but don't ask us/to look at your films/we cannot/there are certain films/we cannot look at/the personal clutter/the persistence of feelings/the hand-touch sensibility/the diaristic indulgence/the painterly mess/the dense gestalt/the primitive techniques/[...] PAY ATTENTION TO CRITICAL/AND PRACTICAL FILM LANGUAGE/IT EXISTS FOR AND ON ONLY/ONE GENDER/[...] he said you can do as I do/take one clear process/follow its strictest/implications intellectually/establish a system of/permutations establish/their visual set [...]/my work has no meaning beyond/the logic of its systems I have done away with/emotion, intuition, inspiration [...].»³⁶

Schneemann evoziert die Spannung zwischen unterschiedlichen künstlerischen Praktiken, wobei die von ihr als strukturalistisch bezeichnete für sich intellektuelle Überlegenheit reklamiert. Die Situation, die hier als ein Konflikt zwischen Künstlerin und Künstler (also auch als ein Geschlechterkonflikt) dargestellt wird, spiegelt sich in der Dominanz des (Post-)Strukturalismus in der US-amerikanischen Kunstkritik der 1970er und 80er Jahre wieder. Schneemanns Performance hat einerseits eine starke Inhaltsseite, weil sie ein politisches Anliegen formuliert, das über den Bereich der Kunst hinausreicht. Andererseits wirft sie die wichtige Frage auf, wer ein Subjekt sei und wie es definiert werde. Schneemann ficht in ihren Arbeiten die Infragestellung weiblicher Kreativität an, indem sie diese live und vor Publikum vorführt, buchstäblich um sie zu bezeugen. Das Bemalen des eigenen Körpers nimmt dabei die Funktion eines symbolischen Akts an. Für die Weiblichkeit zeugt einerseits ihr Körper, zusätzlich wird sie noch mit Symbolen wie der Schlange (in *Interior Scroll* der Papierstreifen) ausgedrückt, die sie als prähistorisches Symbol primären, inneren Wissens ansieht.³⁷

In der Entstehungszeit fand von Seiten der an der *French Theory* ausgerichteten Kunstgeschichte keine Auseinandersetzung mit diesem Zweig der Kunst der 1970er Jahre statt, für den Schneemann hier stellvertretend steht: den Grund legt Schneemann ihrem Kritiker gleich selbst in den Mund: weil

36 Ebd., S. 238–239.

37 Ebd., S. 234. Entgegen traditionellen Auslegungen der Schlange als phallisches Symbol, interpretiert Schneemann in ihren ersten Recherchen zu prähistorischer Symbolik in Höhlenmalereien und Schnitzereien die Schlange als äußeres Modell der Vagina, die ihrerseits eine Quelle heiligen Wissens und der Transformation sei.

sie das Subjektive zu stark mache und nicht die Sprache (ihrer Filme) im Vordergrund stehe. Mit der October-Schule und Krauss ist jedoch selbstverständlich nicht die ganze kunsthistorische und kunstkritische Literatur der 1970er und 80er Jahre abgedeckt. Raum für Auseinandersetzung mit der Kunst von Schneemann oder anderen politisch orientierten Künstlern gab es. Sie wurde entweder von den Künstlerinnen selbst vorgenommen oder kam von den an der politischen Thematik Interessierten. Was diese kunsthistorischen Ansätze aber von der kanonisch gewordenen von October unterscheidet, ist, dass sie spezialisierter, meistens auf eine bestimmte Thematik (z.B. den Feminismus) ausgerichtet war. Das heißt, die Diskurse um Feminismus, LGBT oder Antikolonialismus/Antirassismus wurden hier oft auf das Thema Identität bezogen.

Für die feministische Kunstgeschichte war Linda Nochlin, die insbesondere mit ihrem 1971 in Art News erschienen Aufsatz Why Have There Been No Great Women Artists Aufsehen erregte, von großer Bedeutung.³⁸ Einen großen Bekanntheitsgrad erreichten auch die Texte von Lucy R. Lippard, wobei ihr berühmtestes Buch Six Years nicht auf eine *Theorie* dematerialisierter Kunst abzielt, sondern als Materialsammlung von Werken, Büchern und Ausstellungen der damals wichtigsten Vertreterinnen der Konzeptkunst angelegt ist.³⁹ In den frühen 1980er Jahren trug Lippard ebenfalls zur feministischen Kunstgeschichte bei und analysierte politische Kunstpraktiken im Allgemeinen.⁴⁰ Die meisten anderen Kritiker oder Initiativen wie die Gründung der Zeitschrift The Feminist Art Journal sind weit weniger bekannt. Es darf angenommen werden, dass dafür die spätere institutionelle Positionierung ein entscheidender Faktor ist. Fehlt die Verbindung zur Universität, ist die Wahrscheinlichkeit, eine einflussreiche Schule zu begründen, gering.⁴¹ Wie bereits angemerkt wurde, wirkt der institutionelle Rückhalt auf die Verbreitung von Ideen und damit auch wieder auf die Praxis zurück. Der Fall von Schneemanns Performance zeigt, dass Abweichungen in Bezug auf das von der dominanten Kritik Geforderte bzw. Geförderte für die Künstlerinnen spürbare Konsequenzen hatte, obwohl sich auch für explizit politische Praktiken theoretische Diskurse formierten. Die

38 Wieder abgedruckt in: Linda Nochlin: *Women, Art and Power and Other Essays*, New York: Harper & Row, 1988.

39 Lippard 2006 (1973).

40 Siehe beispielsweise: Lucy R. Lippard: «Sweeping Exchanges. The Contribution of Feminism to the Art of the 1970s», in: *Art Journal*, Bd. 40, Nr. 1/2, 1980, S. 362–365; dies.: «Trojan Horses. Activist Art and Power», in: *Art after Modernism. Rethinking Representation*, hrsg. v. Brian Wallis, New York 1984, S. 341–358; dies.: «Art and Politics. Questions on a Politicized Performance Art», in: *Art in America*, Bd. 72, Nr. 10, 1984, S. 39–45.

41 Zur Geschichte der von 1972–77 bestehenden Zeitschrift vgl.: Cristine Rom: «On View. «The Feminist Art Journal»», in: *Woman's Art Journal*, Bd. 2, Nr. 2, 1982, S. 19–24.

wichtigen Vertreter dieses Strangs der Kunstgeschichte sind aber wesentlich später, nämlich ab den 1990er Jahren tätig.⁴² Einflussreiche theoretische Texte, die in Bedeutung und Wirkung an die von Krauss heranreichen können, die zeitgleich mit der Kunst entstanden, sind seltener.

Der Vorwurf der dominanten Kritik an Praktiken wie der von Schneemann müsste seiner Logik gemäß auf Essenzialismus lauten. Schneemanns Rekurs auf Weiblichkeit, die sie mit ihrem Körper und durch den Einsatz von Symbolen repräsentiert, wäre für October ein unzulässiges Verfahren der Grundierung einer künstlerischen Aussage in einer Essenz wie Subjektivität oder Weiblichkeit. Dagegen kann man mit Amelia Jones kritisch einwenden, dass Performancekunst wie die von Schneemann bei der Dekonstruktion der modernen Subjektauffassung assistiert und damit nicht essenzialistisch oder humanistisch ist.⁴³ Jones hat in ihrer theoretischen Untersuchung Body Art – Performing the Subject den Zusammenhang zwischen den historisch in der Philosophie seit René Descartes höchst wirksamen Dualismen zwischen Körper und Geist, Natur und Kultur, Objekt und Subjekt und dem Einsatz von Körpern als Ausdrucksmitteln in der Kunst herausgearbeitet. Jones geht es darum, ein neues Interpretationsmodell für die Kunst der amerikanischen Neo-Avantgarde aufzustellen, das von Fragen der Subjektivierung ausgeht.⁴⁴ Jones schreibt insbesondere der Body Art, wie sie seit den frühen 1960er Jahren von Künstlerinnen mit einem explizit feministischen Anspruch – z.B. von Schneemann – entwickelt wurde, eine wichtige Rolle in diesem Prozess zu, wobei sie deutlich macht, dass die Veränderungen, die das Subjekt theoretisch durchlaufen hat, nicht allein von der Kunst ausgingen. Auf der anderen Seite stellte Kunst auch nicht einfach eine sekundäre Ausdrucksform der Veränderungen dar. Der Wandel des Subjektivitätskonzepts, der für Jones den Übergang von der Moderne zur Postmoderne markiert, wurde wesentlich von den feministischen, später auch den antikolonialen Bewegungen und Theorien eingeleitet. Diese Bewegungen können mit Jacques Rancière als Prozess der

42 Dem Aufkommen einer theoretisch informierten und ausgerichteten politischen Kunstgeschichte ging die Ausarbeitung der entsprechenden Theorien in den Feldern Feminismus und Postkolonialismus voraus. Für die feministische Performancetheorie kann das Erscheinen von Judith Butlers Buch *Gender Trouble* 1990 nicht hoch genug eingeschätzt werden. (Siehe: Judith Butler: *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*, London: Routledge 1990; *Das Unbehagen der Geschlechter*, aus dem Amerikanischen von Kathrina Menke, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1991.)

43 Amelia Jones: *Body Art. Performing the Subject*, Minneapolis/London: University of Minnesota Press 1998.

44 Ebd., S. 29. Sie unternimmt dies vor allem in Abgrenzung zum Diskurs, der in den 1980er Jahren über die Postmoderne geführt und im Wesentlichen von den Zeitschriften *Artforum* und *October* bzw. von den Kritikern Benjamin Buchloh und Craig Owens geprägt wurde. Im Zentrum des Interesses der beiden Kritiker und ihrer Publikationsorgane standen künstlerische Produktionsstrategien wie die Allegorie oder die Institutionskritik, während Themen wie Körper, Identität und Subjektivität ausgeblendet wurden.

Entidentifizierung von einer alten Rolle und als Kampf um Subjektivierung beschrieben werden.⁴⁵

Für Jones ist Simone de Beauvoir auf theoretisch-philosophischer Ebene eine der maßgeblichen Vordenkerinnen eines neuen Subjektivitätsverständnisses. De Beauvoir sieht den Geist-Körper-Dualismus, den sie auf Descartes⁴⁶ zurückführt, als Ursache für die Unfreiheit der Frauen an.⁴⁷ Patriarchale Gesellschaften assoziieren den Körper mit der Frau. Das hat zur Folge, dass das Weibliche in der Immanenz verhaftet bleibt, während das Transzendente, das Geistige, nur dem Mann zugänglich ist.⁴⁸ Innerhalb dieses Dualismus wird die Frau zum Anderen des Mannes. Aufgrund der Hierarchie zwischen den Geschlechtern kann dieses Verhältnis nicht umgekehrt werden: Die Frau ist das Andere, während der Mann immer das Selbst ist.⁴⁹ Das kartesianische Subjekt, das *moderne* Subjekt, ist folglich eine Art körperloser, transzendenter Geist, der mit dem männlichen Geschlecht assoziiert wird und innerhalb des modernen Wertgefüges über Natur, Körper und damit über die Frau dominiert – aber auch über andere «Rassen», die ebenfalls auf der niederen Ebene von Natur angesiedelt sind. De Beauvoir ist eine der frühen Feministinnen, die aufgrund der Analyse der dominanten Dualismen zu dem Schluss kommt, dass Geschlecht ein soziales Konstrukt ist. Diese Erkenntnis war für die Weiterentwicklung

45 Jacques Rancière: *La méésentente. Politique et philosophie*, Paris: Galilée 1995; *Das Unvernehmen. Politik und Philosophie*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2002, S. 33–54. Rancière beschreibt den – man könnte auch sagen – Emanzipationsprozess wie folgt: «Unter Subjektivierung wird man eine Reihe von Handlungen verstehen, die eine Instanz und eine Fähigkeit zur Aussage erzeugen, die nicht in einem gegebenen Erfahrungsfeld identifizierbar waren, deren Identifizierung mit einer Neuordnung des Erfahrungsfeldes einhergeht.» (S. 47). Als Beispiel dafür können die Plebejer in der Sage von Menenius Agrippa gelten. Sie beginnen zu sprechen, sie beanspruchen plötzlich den Logos für sich, und schreiben sich damit in einen Raum ein, in dem sie zuvor nicht anzutreffen waren. Es geht – wie bei den Arbeiter- oder Frauenbewegungen – darum, sich aus dem angestammten Raum in einen neuen Subjektraum zu begeben, in dem sich jeder dazuzählen kann. Das ist der Prozess der Ent-Identifizierung.

46 Der Referenztext hierzu ist René Descartes: *Meditationen über die Grundlagen der Philosophie*, hrsg. v. Lüder Gäbe, Hamburg: Felix Meiner 1992. Der Philosoph nimmt sich in diesem Spätwerk (die 2. überarbeitete Auflage erschien 1642) vor, alle seine früheren Überlegungen zu verwerfen und seine Philosophie auf eine neue Grundlage zu stellen. (Vgl. ebd., S. 31). Er kritisiert an seinen früheren Überzeugungen, dass er sie auf die Grundlage der Eindrücke seiner Sinne gestellt hatte, obwohl sich diese täuschen können. In den *Meditationen* geht es ihm darum, den Beweis zu erbringen, dass seine Existenz als Mensch auf der Tatsache gründet, dass er denkt. Denn das Denken ist das Einzige, worüber er nicht getäuscht werden kann, und das Einzige vom Ich Untrennbare. (Vgl. S. 45–51). Die Existenz alles Anderen, der äußeren Körper oder des eigenen Körpers lassen sich nur sekundär aus dem Denken ableiten und beweisen. (Vgl. S. 129).

47 Simone de Beauvoir: *Le deuxième sexe*, Paris: Gallimard 1949; *Das andere Geschlecht. Sitte und Sexus der Frau*, aus dem Französischen von Uli Aumüller und Grete Osterwald, Reinbek: Rowohlt 2000.

48 Ebd., S. 25–26.

49 Vgl. Luce Irigaray: *Speculum de l'autre femme*, Paris: Les Éditions de Minuit 1974; *Speculum. Spiegel des anderen Geschlechts*, aus dem Französischen von Xenia Rajewsky, Gabriele Ricke, Gerburg Treusch-Dieter und Regine Othme, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1980, S. 30–31.

feministischer Philosophie außerordentlich wichtig, auch wenn einige Grundannahmen de Beauvoirs später von ihren Nachfolgerinnen kritisiert wurden.⁵⁰ Zur gleichen Zeit wie Beauvoir arbeitete auch Maurice Merleau-Ponty der Auflösung der kartesianischen Subjektivität zu. Er begreift das Verhältnis von Subjekt und Objekt als reziprok und lenkt bei der Untersuchung der Wahrnehmung den Fokus vom reinen Sehsinn weg auf den Zusammenhang zwischen Sehen und leiblicher Erfahrung.⁵¹ In diese Genealogie der fortschreitenden Auflösung des kartesianischen Subjekts reiht nun Jones auch die Body Art ein, weil sie intersubjektiv ist und ein verkörpertes statt eines rein durch seinen Geist definiertes Selbst hervorbringt. Strukturen der Distanzierung, die beim Betrachten eines klassischen Kunstwerks zwischen betrachtendem Subjekt und betrachtetem Objekt (in der Kunstgeschichte häufig einer nackten Fraufigur) am Werk sind, werden in der Body Art aufgehoben. Dass Kunst nun plötzlich eine auf dem Körper beruhende Tätigkeit ist, rüttelt laut Jones an den Fundamenten der Vorstellung, die Kunst als eine rein geistige, von jeder körperlichen Dimension bereinigte Tätigkeit begreift. Das Ich, das bei Descartes über das Denken, den Geist, das *cogito*, definiert wurde, wird zu etwas Körperlichem. Indem das Distanzverhältnis zwischen betrachtendem männlichen Subjekt und betrachtetem weiblichen Objekt in sich zusammenfällt, wird auch gleich dem von Immanuel Kant ins Leben gerufenen und seither zum Paradigma erhobenen distanzierten Kritiker, der unbeeinflusst von «Interessen» seine ästhetischen Urteile fällt, der Kampf angesagt.⁵²

Trotz alledem geriet, so zeigt Jones, Body Art in den 1980er Jahren in der feministischen, marxistischen und poststrukturalistischen Theorie von Mary Kelly und Griselda Pollock in Verruf. Der Vorwurf der Kritikerinnen lautete, Körperkunst basiere auf einem naiven Essenzialismus. Die Kritik beruht zum einen auf bestimmten frühen Preisungen von Body Art als einer Kunst, die

50 So kritisiert z.B. Judith Butler die Vorstellung Beauvoirs, Natur – und damit auch der Körper – sei etwas der Kultur, der Sprache Vorgängiges, das nur auf eine Einschreibung warte. Butler geht es dabei darum, nicht nur die kulturelle Konstruiertheit von *gender*, sondern auch die von *sex*, dem «natürlichen Geschlecht» zu beweisen. Dazu muss erst einmal die Vorstellung aufgegeben werden, dass Natur oder Körper ein vorkultureller Grund seien. (Siehe Butler 1991 (1990), S. 191.)

51 Jones 1998, S. 38–41.

52 Zur Rolle von Kants *Kritik der Urteilskraft* auf die moderne Kunstkritik s. ebd., S. 74–75. Kant unterscheidet zwischen dem Wohlgefallen, das das Geschmacksurteil bestimmt, und dem Wohlgefallen am Angenehmen. Das erste ist ohne Interesse, das heißt die Vorstellung eines Gegenstandes ist von Wohlgefallen begleitet bzw. das Wohlgefallen ist ein Urteil über ihn. Dieses Urteil ist zwar subjektiv, aber es ist nicht mit einem Begehren nach dem Gegenstand verbunden, wohingegen das Wohlgefallen am Angenehmen immer mit einem Interesse am Gegenstand, der als angenehm empfunden wird, verbunden ist. Die Empfindung des Angenehmen führt zu keiner Erkenntnis und ist daher nach Kant aus dem Bereich des ästhetischen Urteils auszuschließen. (Vgl. Immanuel Kant: *Kritik der Urteilskraft*, hrsg. von Karl Vorländer, Hamburg: Felix Meiner 1974 (zuerst 1790)).

absolut präsent ist, keiner Vermittlung bedarf und nichts re-präsentiert – eine Vorstellung, die Jones ebenso wenig unterstützt wie die Body-Art-Skeptikerinnen Kelly oder Pollock. Deren Kritik basiert aber auch auf dem theoretischen, hauptsächlich auf Lacan gestützten Ansatz, den Körper ausschließlich als Bild zu betrachten. Wenn der Körper in der Body Art hauptsächlich als Bild gesehen wird, so rückt er in gefährliche Nähe zur Warenkultur, zum Fetisch – und die Präsentation des Körpers in der Body Art leistet damit der Verdinglichung und der Objektivierung der Frau Vorschub. Zudem bemängeln die Theoretikerinnen, dass die Präsentation des weiblichen Körpers den «Mangel» (des Phallus) ausstellt und somit weibliche Autorität untergräbt. Was die Kritikerinnen in ihrer Analyse nicht berücksichtigen – so Jones –, ist die phänomenologische Erfahrung des Körperlichen, die Body Art auch ermöglicht. Das Potenzial der Body Art, das Subjekt als begehrendes und intersubjektiv artikuliertes Körper-Selbst und das Kunstwerk als intersubjektiven Austausch erfahrbar zu machen, kann von einem Ansatz, der den Körper nur als Bild sieht, nicht erfasst werden.⁵³

Problematisch ist aber – wie schon erwähnt – auch für Jones die Vorstellung, dass der Künstlerinnenkörper in der Body Art den Zuschauerinnen auf unmittelbare Weise, in seiner Präsenz, vermittelt werden könne. Body Art präsentiert uns das Selbst als körperliches. Das heißt aber nicht, dass das performte Körper-Selbst vollkommen lesbar oder in seinen Effekten fixiert wäre. Im Gegenteil: Body Art zeigt das Körper-Selbst als inkohärent und unfähig, das Selbst vollständig zu übermitteln. In seiner Bedeutsamkeit ist der Körper nichts in sich selbst Geschlossenes, sondern er ist angewiesen auf den Kontext und die Interaktion. Die Intersubjektivität macht die Bedeutung des Körpers situationsgebunden und kontingent.⁵⁴ Jones betont den repräsentativen Charakter von Body Art, die sie innerhalb des Bereichs des Symbolischen ansiedelt und nicht außerhalb, wie die Verfechterinnen der Präsenz. In ihrer Lesart ist Körperkunst also nicht essenzialistisch, auch wenn sie wie im Beispiel von Schneemann den weiblichen Körper und spezifisch weibliche Erfahrungen im Feld der Kultur zum Thema haben.

Ein solcher Rekurs auf (menschliche) Erfahrung, das Verhandeln von Handlungsmöglichkeiten, die Zentralstellung von (weiblicher) Subjektivität und die kommunikative oder intersubjektive Verfasstheit einer Arbeit sind Eigenschaften, die den ästhetischen Werten der kanonischen Kunstgeschichtsschreibung gegen den Strich gehen. Nur wenige Künstlerinnen, die sich mit Performance befasst haben, taten das in einer Weise, die von October gestützt

53 Jones 1998, S. 22–24.

54 Ebd., S. 33.

wurde. So wurde zum Beispiel die Kunst von Nauman oder Simone Forti positiv aufgenommen. Der Grund dafür liegt auf der Hand. Im Werk beider Künstler gibt es kein Thema, kein *subject matter*. Zum Beispiel übernimmt in den frühen *task-based*-Performances wie Walking in an Exaggerated Manner (1967–68) von Nauman die selbstgesetzte Aufgabe die führende Rolle. Nachdem eine Initialentscheidung vom Künstlersubjekt gefällt wurde, wird der menschliche Akteur zum Vehikel, der die Aufgabe quasi mechanisch ausführt. Elizabeth Johnson bezeichnet den Umgang von Nauman mit seinem eigenen Körper und anderen Körpern treffend als «generisch». ⁵⁵ Elemente oder Fragmente von Handlungen, die nur sich selbst meinen und auf keinen Gegenstand verweisen, bestimmen die Performance. Damit übernehmen Strukturen – nach einer bestimmten inneren Logik aufgeführte Körperbewegungen – die Rolle, die in anderen Werken dem menschlichen Akteur und seinem Bewusstsein zukommt. Und es ist das «human consciousness working behind forms of representation», das Krauss mit dem Symbolischen verbindet und von dem sie sich distanziert. ⁵⁶

Wenn Krauss an Greenberg die Vorstellung der «Reinheit» des Mediums kritisiert, kommt bei ihr eine andere Form der Reinheit zum Tragen: die Reinheit der strukturellen Operationen, die nicht von der Vorstellung eines «human consciousness» kontaminiert werden sollen. Ob diese Operationen von einem Medium oder von einem Körper ausgeführt werden, ist zweitrangig. Wichtig ist, dass solche sprachlichen oder strukturellen Operationen Vorstellungen von Sinn oder Signifikation problematisieren, die ebenfalls an die Vorstellung eines menschlichen Bewusstseins geknüpft sind. Das ist der Grund, weshalb die US-amerikanische Kritik auch an der künstlerischen Praxis am SKC, selbst wenn sie von ihr gewusst, keinen Gefallen gefunden hätte. Denn wir haben es nicht mit einer reinen, auf die Bedingungen und Funktionsweisen des Mediums reflektierenden und sinnkritischen Praxis zu tun. Die Betonung liegt auf dem Begriff «rein»: Denn Selbstreflexion und eine Auffassung von Kunst als Sprache und als Sprechakt sind durchaus manifest in den zur Diskussion stehenden Werken, wie weiter zu zeigen sein wird. Auch artikulieren viele Arbeiten eine tiefe Skepsis gegenüber einem festen Sinn oder einer Wahrheit, die man freilegen könnte.

Die Kunstproduktion am SKC setzt nicht primär auf die Verbreitung politischer Botschaften. Sie unterscheidet sich damit klar von Praktiken wie

55 Elizabeth Johnson: «The Body of the Text. Bruce Nauman's Instructions», in: *Sculpture Journal*, Bd. 24, Nr. 3, 2015, S. 391–405.

56 Krauss 1977, 80.

derjenigen Schneemanns, die sich für ein politisches Anliegen direkt engagieren. Einen wichtigen Berührungspunkt gibt es aber trotzdem. Es ist die Tatsache, dass der Mensch einen zentralen Platz in der Produktion belegt, ohne jedoch mit seinem Körper eine spezifische politische – z.B. feministische oder antirassistische – Botschaft zu kommunizieren. Vielmehr geht es um die Möglichkeiten und Potenziale von Handlung überhaupt, von menschlicher Handlung und ihrer Sinnhaftigkeit, bevor noch ein spezifisches Ziel einer Handlung ins Spiel kommt. Dieser Problemstellung geht die Arbeit im Folgenden weiter auf den Grund.

Es macht in der Auseinandersetzung mit der Kunstproduktion aus Jugoslawien keinen Sinn, das Interpretationsmodell der October-Schule, das Subjektivität oder den Menschen betreffende Fragen in den Hintergrund gedrängt hat, eins zu eins zu übernehmen. Denn abgesehen davon, dass der Mensch in der Performancekunst als Akteur konstitutiv ist, richtet die Kunstproduktion am SKC auch ein besonderes Augenmerk auf die zwischenmenschliche Kommunikation, will die Produktion demokratisieren, stellt in einigen Fällen das Verhältnis zwischen Künstler und Publikum auf die Probe bzw. stellt das Verhältnis von Mensch und nichtmenschlichen Akteuren zur Disposition. Kurzum, sie spielt sich in einem anthropologischen Raum ab. Sich mit diesen Themen zu befassen, bedeutet nicht, dass die wichtigen, von October verhandelten Themen wie Sprache, Struktur und die künstlerische Artikulation von Sinn und Bedeutung nicht untersucht werden können. Gleichzeitig bedeutet es auch keinen Rückfall in ein humanistisches Pathos oder einen Essenzialismus. Jones hat dies im Zusammenhang mit der Genderthematik von Performancekunst und Body Art demonstriert. Auf ihrer These, dass die Körperkunst bei der Dezentrierung des modernen Subjekts assistiert, bauen meine Überlegungen auf. Für meine Arbeit ist jedoch ein weiterer Schritt entscheidend: die Situierung und Interpretation der Werke in ihrem Entstehungskontext, der der «menschlichen Frage» viel Aufmerksamkeit gewidmet hat. Die Untersuchung des diskursiven Rahmens in Jugoslawien führt folglich unmittelbar zu Diskussionen über den jugoslawischen Marxismus bzw. seiner humanistischen Auslegung in der jugoslawischen Philosophie der 1960er und frühen 70er Jahre. Dies wiederum führt zu den gleichzeitig laufenden kritischen Debatten über den Humanismus in Europa. Der Konflikt zwischen Humanismus und Antihumanismus ist folglich der Rahmen, innerhalb dessen ich die am SKC entstandenen Performances betrachte. Mit der Fragestellung, wie die Kunst die Frage nach dem Menschen in einer Zeit verhandelte, die von diesem offenen Konflikt geprägt war, restituieren ich genau so wenig einen Essenzialismus wie Jones. Wie ihr geht es auch mir darum, den Kanon und die ihm zugrunde liegenden Wertvorstellungen, die auf dem Ausschluss des Subjektiven und Menschlichen beruhen, infrage zu

stellen. Heute wird wieder intensiv über den Menschen, seine Verhaltensweise und seine Rolle in der Welt debattiert. Die Kunstgeschichte sollte sich an dieser Debatte in einer anderen als der von October vertretenen Weise beteiligen, das heißt, nicht indem der Zusammenhang von Kunst und Mensch ausgeblendet, sondern indem er kritisch untersucht wird.