

Donald Judd

und die kinästhetische Raumwahrnehmung

Ulrike Rehwagen

Donald Judd und die kinästhetische Raumwahrnehmung

**Sein Werk und die zeitgenössische Debatte
um Dreidimensionalität und Raum**

Inaugural-Dissertation

zur Erlangung des Doktors der Philosophie
durch die Sprach- und Literaturwissenschaftliche Fakultät
der Katholischen Universität Eichstätt-Ingolstadt

vorgelegt von

Ulrike Rehwagen
aus München

am 18. November 2008

Referent: Prof. Dr. Michael F. Zimmermann

Korreferent: Prof. Dr. Hubertus Kohle

Tag der letzten mündlichen Prüfung: 10. November 2009

(Jahr der Einreichung) 2008

INHALTSVERZEICHNIS

VORWORT.....	5
ABSTRACT.....	6
ABSTRACT (ENGLISH)	8
I EINFÜHRUNG.....	11
I.1 EINLEITUNG UND FORSCHUNGSSTAND.....	11
1.1 Zielsetzung und Gegenstand der Arbeit.....	11
1.2 Aufbau der Arbeit.....	13
1.3 Kritischer Literaturüberblick und Forschungsstand	16
I.2 ANNÄHERUNG AN DEN KÜNSTLER.....	30
2.1 Donald Judd: Grundzüge einer intellektuellen Biografie	30
2.2 Auf der Suche nach einer eigenen Identität: Judds Frühwerk.....	37
2.3 Judds zweiter Blick: Erarbeitung eines Problemhorizontes ästhetischer Erfahrung anhand eines ausgewählten Werkes.....	41
II DER ZEITHISTORISCHE KONTEXT: VOM „AMERICAN SUBLIME“ ZUR DEBATTE UM DIE „MINIMAL ART“	48
II.1 DER AMERIKANISCHE AUFBRUCH	48
1.1 New York als neues Zentrum des Kunstgeschehens	48
1.2 Newman, Pollock, Rothko und Warhol als Motoren einer neuen Kunst in Amerika.....	49
1.3 Judds Reviews in der Frühphase.....	66
1.4 Die Debatte um Barnett Newmans Bildtitel <i>Vir Heroicus Sublimis</i>	71
1.4.1 Rekonstruktion des Diskurses zwischen Erwin Panofsky und Barnett Newman.....	71
1.4.2 Interpretatorische Annäherung.....	74
II.2 DIE DEBATTE UM DAS SUBLIME	77
2.1 Der Begriff des Sublimen anhand des Artikels <i>The Abstract Sublime</i> von Robert Rosenblum (1961).....	77
2.2 Die Debatte um Rosenblums „ <i>Abstract Sublime</i> “ und „ <i>The Northern Romantic Tradition</i> “	81
2.3 Das Erhabene in der amerikanischen Nachkriegskunst.....	86
2.4 Barnett Newman und das „ <i>Abstract Sublime</i> “	87
2.4.1 Newmans Deklaration in seinem Essay <i>The Sublime is Now</i> (1948).....	87
2.4.2 Barnett Newman: <i>Be I</i> (1949).....	89
2.4.3 Newmans Verständnis einer sublimen Kunst.....	91
2.5 Philosophisches Gedankengut zum Sublimen.....	97

II.3	DIE DEBATTE UM DIE MINIMAL ART	101
3.1	Einleitung zu den 1960er Jahren der amerikanischen Kunst.....	101
3.2	Richard Wollheims <i>Minimal Art</i> (1965): Kontroverse Begrifflichkeit um eine neue Geisteshaltung.....	105
3.3	Interview: <i>New Nihilism or New Art</i> (1964) / <i>Questions to Stella and Judd</i> (1966) ...	112
3.4	Judds Werk im Spiegel der Kunstkritik von Michael Fried und Clement Greenberg.....	127
III	JUDDS WERK IM SPANNUNGSFELD VON WAHRNEHMUNG UND RAUM	135
III.1	VOM BILD ZUM RAUM: JUDD ALS MALER JENSEITS DER MALEREI	135
1.1	Reflexion über Dreidimensionalität und Raum	135
1.2	Entwicklung von Dreidimensionalität und Raum anhand ausgewählter Werke	138
1.2.1	Zweidimensionale Arbeiten (bis 1961).....	138
1.2.2	Reliefarbeiten (1961/1962)	141
1.2.3	Dreidimensionalität der freistehenden Objekte: <i>Specific Objects</i> (1962)...	144
1.2.4	Eroberung des Raumes in der Horizontalen und Vertikalen: <i>Progressions</i> (1966) und <i>Stacks</i> (1968).....	153
1.3	Von der Zweidimensionalität zum Raum.....	170
III.2	JUDDS THEORETISCHES VERSTÄNDNIS VON RAUM – KUNSTPHILOSOPHISCHE ANREGUNGEN ZU WAHRNEHMUNG UND ERFAHRUNG.....	173
2.1	Ausgewählte Schriften Donald Judds zu Dreidimensionalität und Raum	173
2.1.1	Donald Judd: <i>Specific Objects</i> (1964).....	173
2.1.2	Donald Judd: <i>Some Aspects of Color in General and Red and Black in Particular</i> (1993)	184
2.2	Kunstphilosophische Konzepte: John Deweys <i>Art as Experience</i> (1934)	195
2.3	Michael Frieds Essay <i>Art and Objecthood</i> (1967) und seine Wahrnehmung von „literalist art“	206
2.4	Maurice Merleau-Pontys <i>Phänomenologie der Wahrnehmung</i>	217
2.4.1	Merleau-Pontys Bedeutung für die amerikanische Kunstwelt.....	217
2.4.2	Merleau-Ponty und Judd	226
III.3	MARFA, TEXAS, ALS HÖHEPUNKT VON JUDDS RAUMKÜNSTLERISCHEM WERK .	239
3.1	Marfa – Judds Ideal in der texanischen Provinz.....	239
3.2	The Chinati Foundation in Marfa als Erfahrungsort räumlicher Dimensionen	244
3.2.1	Idee und Geschichte der Chinati Foundation.....	244
3.2.2	Gebäude der Chinati Foundation	251
3.3	Analyse des Werkes: Donald Judd: <i>Untitled</i> (1982–1986).....	255
3.3.1	Konzeption und Entstehung.....	255
3.3.2	Raumextension: Installation.....	259

3.3.3	Raumintegration/-adaption: Installationsort Artilleriehallen.....	261
3.3.4	Raumkonstitution: Boxen	264
III.4	DISKUSSION: DAS SUBLIME IM WERK VON DONALD JUDD.....	269
4.1	Judd als „sinnlicher Minimalist“	269
4.2	Kinästhetische Raumwahrnehmung und ein erweitertes Verständnis des Sublimen	272
IV	ZUSAMMENFASSUNG	285
	ABBILDUNGSVERZEICHNIS.....	291
	LITERATURVERZEICHNIS	349
	BIOGRAPHISCHE DATEN ZU DONALD JUDD.....	367
	AUSSTELLUNGSHISTORIE	371
	TRANSKRIPTION DES INTERVIEWS <i>NEW NIHILISM OR NEW ART</i> (1964).....	I

VORWORT

Die Idee für das Thema meiner Doktorarbeit entstand während meines Praktikums bei der Chinati Foundation in Marfa, Texas, im Jahr 2006. Während meines dreimonatigen Aufenthaltes hatte ich die Möglichkeit, die Kunstwerke von Donald Judd persönlich zu erfahren und intensiv zu studieren.

An dieser Stelle möchte ich meinem Doktorvater Prof. Dr. Michael Zimmermann für die ermutigende Betreuung meiner Dissertation herzlich danken. Prof. Dr. Hubertus Kohle danke ich für die Übernahme des Zweitgutachtens und allen Freunden für die Unterstützung bei den Korrekturarbeiten.

Darüber hinaus gilt mein Dank folgenden Personen, die zum Gelingen meiner Dissertation beigetragen haben: Anita Balogh, Sammlung Froehlich, Stuttgart; Elizabeth Botten, Smithsonian Institution, Washington D.C., Archives of American Art, Reference Services; Valerie Breuvert, Judd Foundation, Marfa, Texas, Archives Manager/Catalogue Raisonné Coordinator; Shawn Dellis, Pacifica Radio Archives, California; Francesca Esmay, Dia Art Foundation, New York, Conservator; Cari Frisch, The Museum of Modern Art, New York, Department of Education; Madeleine Hoffmann, Judd Foundation, New York, Judd Furniture, Rights and Reproduction; Dr. Thomas Kellein, Direktor der Kunsthalle Bielefeld, Bielefeld; Dr. Daniel Koep, Hamburger Kunsthalle, Hamburg, Wissenschaftlicher Assistent; Jennifer Moon, Judd Foundation, New York, Administrator & Board Liaison; Craig Rember, Judd Foundation, Marfa, Texas, Collections Manager; Dr. Marianne Stockebrand, Direktorin, The Chinati Foundation, Marfa, Texas; Nick Terry, The Chinati Foundation, Marfa, Texas, Coordinator for Education and Public Affairs.

Mein ganz persönlicher Dank gilt meinen Eltern Dr. Gerlind und Dr. Gerhard Rehwagen, die mir immer zur Seite standen und ein wichtiger Rückhalt waren. Ihnen sei diese Arbeit gewidmet.

München, im November 2008

Ulrike Rehwagen

ABSTRACT

Die vorliegende Dissertation untersucht die Entwicklung von Dreidimensionalität und Raum im Werk des amerikanischen Künstlers Donald Judd (1928–1994), um daraus neue Erkenntnisse in Bezug auf Raum und kinästhetische Wahrnehmung¹ zu gewinnen. Dabei geht die Arbeit der Frage nach, inwiefern Raum ein Medium für eine kinästhetisch-transzendente Erfahrung im Werk von Donald Judd sein kann. Durch die Entwicklung von Dreidimensionalität, Serialität und Raum wird der Betrachter aufgefordert, einen zeitlichen Prozess der Wahrnehmung der Kunstwerke zu durchlaufen. Damit wird die Vollendung des Kunstwerkes durch den Betrachter vollzogen.

In diesem Kontext der Interpretation stehen die erfahrungs- und wahrnehmungstheoretischen Schriften der Philosophen John Dewey (1859–1952) und Maurice Merleau-Ponty (1908–1961) – *Art as Experience* (1934) und *La Phénoménologie de la Perception* (1945). Ihre philosophischen Gedanken zu Erfahrung und Wahrnehmung stellen den Hintergrund der raumtheoretischen Herangehensweise an die Kunst Donald Judds in der vorliegenden Arbeit dar. Im Zusammenhang mit der kinästhetischen Raumwahrnehmung und der dadurch erfolgenden Betrachterintegration steht die Kritik des amerikanischen Kunstkritikers Michael Fried (*1939) an der *Minimal Art*, die er in dem Essay *Art and Objecthood* (1967) äußert. Aufgrund der Interaktion zwischen Betrachter und Kunstwerk, die Fried als „theatralisch“ bezeichnet, degradiert er die *Minimal Art* zur Nicht-Kunst. Der Vorwurf Frieds birgt jedoch gerade jene wahrnehmungstheoretische Komponente – wenn auch unter anderen Vorzeichen –, aus der die vorliegende Untersuchung ihre These von dem Zusammenhang von Dreidimensionalität, Raum, Bewegung und Transzendenz entwickelt. Im Zusammenspiel von Subjekt und Objekt – Betrachter und Kunstwerk – erfährt der Betrachter in der zeitlichen Wahrnehmung von künstlerischen Ordnungszusammenhängen und Serialität transzendente Momente von Unendlichkeit und „wholeness“ und erkennt die Visualisierung des Unsichtbaren. Daran schließt sich die Frage an, inwiefern in der kinästhetischen Raumwahrnehmung das Sublime auftritt. Diese Interpretation lässt die *Minimal Art* Judds schon bald als „maximal“ erscheinen, was die Dichotomie von formaler

¹ Kinästhesie = Bewegungswahrnehmung; Kinästhesie, von altgriechisch *kinein* (κινεῖν) „sich bewegen“ und *aísthesis* (αἰσθησις) „Wahrnehmung“, durch die eine Bewegungsempfindung und das Erkennen der Bewegungsrichtung ermöglicht wird. Kinästhetischer Sinn, Muskelsinn bzw. die Empfindung eigener körperlicher Bewegungen.

Einfachheit und inhaltlicher Komplexität – von Judds „*simplicity and complexity*“² vorwegnimmt.

Zusammenfassend lautet die These dieser Arbeit: Die Räumlichkeit der Kunstwerke Judds ermöglicht eine kinästhetische Wahrnehmung, in der die *Minimal Art* von Donald Judd in der Zeitlichkeit bewegter Raumerfahrung auf besondere Weise erfahren werden kann.

„Und so verhält es sich mit den verschiedenen Ebenen dieser Kunst, die nicht so einfach ist, wie sie aussieht.“³

² Judd [1983b] 1987, S. 36.

³ Rose 1965b, S. 308.

ABSTRACT (ENGLISH)

This doctoral dissertation with the subject *Donald Judd: Kinesthetic perception of space – Judd’s work and the contemporary discourse of three-dimensionality and space* focuses on the oeuvre of the American artist Donald Judd (1928-94) in relation to the concepts of space and the sublime. It studies the development of three-dimensionality and space in the work of Donald Judd in order to generate a new awareness of space and kinesthetic perception. In doing so, my thesis analyzes to what extent space could serve as a medium for a kinesthetic-transcendent experience in the work of Donald Judd. The development of three-dimensionality, seriality, and space allows the viewer to engage in a temporal process of perception of the works of art. Whereby, the completion of the piece of art is performed by the viewer.

In this context of interpretation, the experience and perception based writings – *Art as Experience* (1934) and *La Phénoménologie de la Perception* (1945) – of the philosophers John Dewey (1859–1952) and Maurice Merleau-Ponty (1908–1961) are of genuine importance for the analysis. In my dissertation their philosophical thoughts on experience and perception represent the basis of the space-theoretical approach to the art of Donald Judd. In his essay *Art and Objecthood* (1967), the American art critic Michael Fried (*1939) criticizes *Minimal Art* – or as he calls it, “literalist” art – for what he describes as its inherent theatricality. Fried characterizes the theatrical in terms of a particular relation between the beholder as subject and the work as object, a relation that takes place in time that has duration. Thus, his critique is associated with the kinesthetic perception of space and the integration of the viewer. Because of the interaction between the beholder and the work of art, Michael Fried degrades *Minimal Art* as Non-Art. However, Fried’s criticism shows the argument of perception – though upon other terms – of which my dissertation develops in a positive way the hypothesis of a distinct relation between three-dimensionality, space, movement, and transcendence.

In the interplay of subject and object – beholder and work – the viewer experiences in his temporal perception of artistic order and seriality, transcendent moments of endlessness and “*wholeness*”. The viewer realizes the visualization of the unseen. This awareness associates oneself with the question of whether or to what extent the sublime is inherent in a kinesthetic perception of space. Soon this interpretation characterizes *Minimal Art* as

“maximal”. This anticipates the dichotomy of formal simplicity and complexity with regards to content – Judd’s “*simplicity and complexity*”⁴.

The space of Judd’s work enables a kinesthetic perception seeing that the *Minimal Art* of Donald Judd could be experienced in a spatial and temporal context in a unique way of the sublime.

The conclusion of the dissertation analyzes to what extent the sublime can be found in the work of Donald Judd. Thus, the academic research will work interdisciplinary between art history and philosophy. Philosophical concepts of the sublime and beautiful serve as a basis for my discussion.

Additionally, the relation between art and the sublime will be defined. For example, Barnett Newman, considered an American Abstract Expressionist, suggests the sublime is an essential quality of art in his essay *The Sublime is Now* (1948). This claim ultimately shifted the focus of art, which according to Friedrich Schelling was defined as “*the imitator of nature*”⁵ to art as an autonomic category. Concerning the connection between the sublime and the art of Donald Judd, space serves as an essential component linking philosophical and artistic ideas. In view of this, the development of three-dimensionality and space will be essential in my dissertation. Space is of genuine importance to Judd as well as to the experience of the sublime by the viewer. Space will be used as an abstract category as well as a formal one in my dissertation, to make plausible the connection between Donald Judd, space and transcendence. Judd himself used the terms “*space*”⁶ and “*perception*”⁷ in his writings – terms that refer to philosophical spheres. Also “*presence*”⁸ is related to new scopes of art-perception. This argument becomes apparent in the interview, *New Nihilism or New Art*⁹ (1964), by Bruce Glaser of Donald Judd, Frank Stella, and Dan Flavin. For the first time, the original interview has been transcribed in full and attached to the dissertation, in comparison with the later edited article by Lucy R. Lippard, *Questions to Stella and Judd* (1966).

⁴ Judd [1983b] 1987, S. 36.

⁵ Schelling [1807] 1983, S. 5.

⁶ Judd [1993a] 2004, S. 145.

⁷ Judd [1993a] 2004, S. 152.

⁸ Judd in: Glaser [1964] 2008, S. XXI.

⁹ Glaser [1964] 2008, Interview “New Nihilism or New Art” moderated by Bruce Glaser (Dan Flavin, Donald Judd, and Frank Stella discuss contemporary art); 57min; recorded February 15, 1964; broadcast March 24, 1964 on WBAI FM 99,5, New York; transcribed by Ulrike Rehwagen, 2008, (CD made available by Pacifica Radio Archives, California) see attached transcript, pp. I–XXXIII.

In his piece “*100 untitled boxes in mill aluminum*” (1982-86) installed in Marfa, Texas, at the Chinati Foundation, Donald Judd reached a perceptual accord by integrating art, architecture and nature. This represents the climax of the experience of space and sublime, as put forward in my hypothesis.

The discussion follows the phenomenology and chronology of the works of art in order to reach new scopes of perception.

For the first time, this project attempts to reconcile the art of the American artist Donald Judd and the esthetic category of the sublime. In light of this background, it is my aim in this dissertation to establish a new approach to viewing the art of the Minimalist Donald Judd. Since the approach in my research project is phenomenological in nature, it is expected to provide an enhanced and extended perception of the works of *Minimal Art*.

*“They have no beginning middle and end.
They exist simultaneously.
So with the multiple levels of an art not so simple as it
looks.”¹⁰*

¹⁰ Rose 1965a, S. 69.

Für diese Dinge braucht es Wahrnehmung,
und solche Wahrnehmung ist Geist.
Aristoteles
Nikomachische Ethik VI 12, 1143b5

I EINFÜHRUNG

I.1 EINLEITUNG UND FORSCHUNGSSTAND

1.1 Zielsetzung und Gegenstand der Arbeit

Ziel der vorliegenden Dissertation ist es, eine neue Betrachtungsweise auf das Werk des Minimalisten Donald Judd (1928–1994) zu etablieren. Gegenstand des Forschungsvorhabens ist dabei die Rekonstruktion der Debatte um die amerikanische *Minimal Art*, einer Kunstströmung, die sich Mitte der 1960er Jahre in New York entwickelt hat, mit dem Fokus auf ihren Protagonisten Donald Judd. Den Schwerpunkt nehmen hierbei Einzeldebatten über die amerikanische Nachkriegskunst und der Blick auf Donald Judd unter dem Aspekt von Wahrnehmung und Raum ein. Den Höhepunkt in Bezug auf räumliche Entwicklung und Wahrnehmung stellt Judds Hauptwerk in Marfa, Texas, dar.

Zur Zusammenführung von künstlerischer Theorie und Praxis zieht die vorliegende Arbeit Donald Judds eigene Schriften heran. Wesentliche Bedeutung für ein Verständnis der amerikanischen Kunst der damaligen Zeit hat auch die in der Arbeit unternommene Analyse zeitgenössischer Dokumente der 60er Jahre. Einen wichtigen Beitrag zur Forschung leistet die dem Forschungsprojekt von Pacifica Radio Archives, California, zur Verfügung gestellte Originalaufnahme des Interviews von Bruce Glaser *New Nihilism or New Art* (1964) mit den drei Künstlern Donald Judd, Frank Stella und Dan Flavin. Das Interview wurde im Rahmen der vorliegenden Dissertation erstmals in voller Länge transkribiert und ist der Arbeit im Anhang beigelegt.¹¹ Es liefert Ergebnisse, die die Interpretationsgeschichte der *Minimal Art* in ein neues Licht rücken.

Mit der Analyse der Primärquellen wird dem Leser ein Gespür für die Tendenzen der damaligen Zeit vermittelt und ein „erster Blick“ auf die *Minimal Art* ermöglicht.

¹¹ Siehe Glaser [1964] 2008, Interview aufgenommen am 15. Februar 1964, ausgestrahlt am 24. März 1964 auf WBAI FM, New York, transkribiert von Ulrike Rehwagen nach der CD von Pacifica Radio Archives, California, siehe Anhang Transkription S. I–XXXIII.

Schließlich wird durch Hinzunahme wahrnehmungstheoretischer Schriften der Philosophen John Dewey und Maurice Merleau-Ponty die klassische Lesart der *Minimal Art* überwunden. Dabei entsteht ein Zugang zu Donald Judd abseits des bekannten Verständnisses der *Minimal Art*. Daraus entwickelt sich zuletzt eine Diskussion über das Sublime (Erhabene) mit Blick auf die Zeitlichkeit bewegter Raumerfahrung.

In dieser Lesart wird von etablierten Definitionen der *Minimal Art* wie ihrer nüchternen Formensprache, ihrer Referenzlosigkeit und Einfachheit abgesehen, um nicht in vorgefundenen Denkmustern zu arbeiten. Stattdessen werden Werke und Werkprozesse intensiv analysiert.¹² Die vorliegende Arbeit zeichnet die Entwicklung von Dreidimensionalität und Raum im Werk von Donald Judd nach und beschreibt jeweils einzelne Werke. Dabei wird methodisch von dem Kunstwerk als solchem ausgegangen sowie von den von ihm hervorgerufenen Empfindungen. Der Betrachter soll beginnen, das Kunstwerk, „[...] von aller Einmischung der intentionalen Gegenständlichkeit ungetrübt, auf sich wirken zu lassen.“¹³ Die vorliegende Arbeit leitet ihre Erkenntnisse aus den Kunstwerken Judds selbst ab, die als Erkenntnis vermittelnde Quellen dienen.¹⁴ Ausgangspunkt der wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit den Werken Donald Judds ist eine konkrete, intensive, vorbehaltlose Beschäftigung mit dem Original. Ziel ist es, im Wahrnehmungsprozess mit einem vorurteilsfreien Blick Bereiche zu erschließen, die über die gegenwärtig wirksamen Paradigmen und Wertvorstellungen und deren aktuelle Konstellation hinausführen. Im Moment der Begegnung mit dem Kunstwerk sollen dem Betrachter alle Möglichkeiten und Richtungen offen stehen.¹⁵ In dieser Vorgehensweise werden neue Kontexte namhaft gemacht, die These von Wahrnehmung und Raum als Vermittler einer kinästhetisch-transzendenten Erfahrung entwickelt und Erkenntnisse gefunden, die über die überkommenen Ansichten zur *Minimal Art* hinausgehen.

Neben der Beschreibung der Originale wird der zeithistorische Kontext mit einbezogen, der in der Debattenrekonstruktion deutlich wird. Das Wissen um die Debatten und den Kontext ist eine wichtige Voraussetzung für das Verständnis der Kunst Judds. So leitet die vorliegende Arbeit ihre Erkenntnisse z.B. um das Sublime neben der Erfahrung der

¹² Siehe Kapitel I.2.3 und III.1.2.

¹³ Husserl [1913a] 1981, S. 183.

¹⁴ Mein Aufenthalt bei der Chinati Foundation in Marfa, Texas, von März 2006 bis Juni 2006 und das Studium der Kunstwerke Donald Judds vor Ort waren für die vorliegende Arbeit wesentlich.

¹⁵ Vgl. Crone [1986] 1998, S. 208ff.

Kunstwerke Judds aus der Forderung Barnett Newmans nach dem Sublimen in der Kunst her. Die Dissertation steht in einem ausgewogenen Verhältnis von philosophisch-interpretativen und historisch-deskriptiven Kapiteln.

Der in dieser Arbeit an späterer Stelle noch ausführlicher behandelte amerikanische Philosoph John Dewey (1859–1952) beschreibt dieses komplementäre Ineinandergreifen von unbefangener Erfahrung und theoretischem Wissen in seiner Schrift *Art as Experience* wie folgt: „Man kann sich durchaus an der Farbenpracht und dem zarten Duft der Blumen erfreuen, ohne irgendwelche theoretischen Kenntnisse über Pflanzen zu besitzen. Will man jedoch den Vorgang des Blühens begreifen, so muß man sich zwangsläufig über die wesentlichen Bedingungen des Pflanzenwuchses, über das Zusammenwirken von Boden, Wasser, Luft und Licht informieren.“¹⁶

1.2 Aufbau der Arbeit

Nach dem kritischen Literaturbericht des Folgekapitels wird in Kapitel I.2 eine Annäherung an den Künstler Donald Judd vorgenommen. Nach den Grundzügen der Biografie Judds und der Skizzierung seines Frühwerkes wird anhand der Analyse eines ausgewählten Kunstwerkes ein Problemhorizont ästhetischer Erfahrung als Grundstein für die vorliegende Arbeit erarbeitet.

Danach widmet sich Kapitel II dem zeithistorischen Kontext. Hierbei gilt es, zeitgenössische Debatten im Umfeld von Donald Judd zu rekonstruieren. Die Untersuchung nimmt ihren Auftakt in Kapitel II.1 unter dem Titel des amerikanischen Aufbruches mit der Neubegründung der amerikanischen Nachkriegskunst. Zum einleitenden Verständnis wird New York als neuem Zentrum des Kunstgeschehens sowie den Künstlern der ersten Stunde – Newman, Pollock, Rothko und Warhol – Aufmerksamkeit geschenkt. Nach den frühen Reviews des jungen Donald Judd schließt sich die Debatte zwischen Erwin Panofsky und Barnett Newman um Newmans Werktitel *Vir Heroicus Sublimis* an.

Kapitel II. 2 behandelt die Debatte um das Sublime. Dabei wird der Begriff des Sublimen anhand von Robert Rosenblums (1927–2006) Artikel *The Abstract Sublime* (1961)¹⁷,

¹⁶ Dewey [1958b] 1980, S. 10.

¹⁷ Siehe Rosenblum 1961a.

einschließlich der Behandlung zeitgenössischer Rezensionen zu Rosenblums Text, eingeführt, um daraufhin zu der Bedeutung des Erhabenen für die amerikanische Nachkriegskunst – insbesondere zu Barnett Newmans Verständnis vom Sublimen – zu gelangen. Die philosophische Tradition des Sublimen rundet das Kapitel ab.

Die Untersuchung der *Minimal Art* als aufkeimende neue Kunstrichtung stellt die Schwelle vom kunsthistorischen Kontext des Kapitels II.3 zum Auftakt der Diskussion um Donald Judd dar. Anhand zeitgenössischer Texte wie Richard Wollheims (1923–2003) *Minimal Art* (1965)¹⁸, Michael Frieds (*1939) *Art and Objecthood* (1967)¹⁹, Clement Greenbergs *After Abstract Expressionism* (1962)²⁰ bzw. *Recentness of Sculpture* (1967)²¹ und anhand des Interviews *New Nihilism or New Art* (1964)²² mit Frank Stella, Donald Judd und Dan Flavin, das transkribiert der Arbeit im Anhang beigelegt ist, wird die damalige Debatte um die *Minimal Art* nachgezeichnet.

Kapitel III zeigt das Spannungsfeld von Wahrnehmung und Raum in Bezug auf Judds Kunst auf.

In Kapitel III.1 wird nach einer Einteilung bzw. Definition von Dreidimensionalität und Raum anhand der Beschreibung exemplarischer Kunstwerke die Entwicklung von Dreidimensionalität und Raum dargestellt. Dabei beschreibt die vorliegende Arbeit Werke des Künstlers, die zunehmend eine höhere Entwicklungsstufe in Bezug auf Raum einnehmen. Diese Werke stellen ein frühes Reliefbild (1961), ein Specific Object (1962), eine Progression (1966), ein Stack (1968), – letztere drei als besondere künstlerische Erfindungen Donald Judds – und die Boxen (1982–1986) dar. Am Schluss des Kapitels wird Judd als „Maler jenseits der Malerei“ charakterisiert und eine zusammenfassende Diskussion über die Entwicklung von der Zweidimensionalität zum Raum geführt.

¹⁸ Siehe Wollheim 1965a.

¹⁹ Siehe Fried 1967a.

²⁰ Siehe Greenberg [1962b] 1993, S. 131f. oder Greenberg 1962a.

²¹ Greenberg [1967b] 1993, S. 255f. oder Greenberg 1967a. Veröffentlicht zum Ausstellungskatalog der Ausstellung „American Sculpture of the Sixties“ (1967) im Los Angeles County Museum of Art, April–Juni 1967 siehe Greenberg 1967c.

²² Siehe Glaser [1964] 2008, S. I–XXXIII, siehe Anhang.

Nachdem die Kunstwerke vorgestellt wurden, gilt es in Kapitel III.2, Judds theoretisches Verständnis von Raum zu klären sowie kunstphilosophische Konzepte zu Wahrnehmung und Raum in Bezug auf Judd anzuwenden. Zunächst untersucht die Arbeit ausgewählte Schriften Judds in Hinblick auf Dreidimensionalität und Raum wie seine Texte *Specific Objects* (1964)²³ und *Some Aspects of Color in General and Red and Black in Particular* (1993)²⁴.

Wesentliche Bedeutung für den wahrnehmungs- und erfahrungstheoretischen Kontext der Kunst Judds hat auch John Deweys Text *Art as Experience* (1934)²⁵. Im Anschluss daran wird Michael Frieds „theatralischer“ Wahrnehmungsansatz der *Minimal Art* eingeführt, um die raum- und wahrnehmungstheoretische Diskussion über das Werk von Judd zu vertiefen. Frieds Kritik an der *Minimal Art*, die auf der Betrachterintegration beruht, wird für die vorliegende Arbeit fruchtbar gemacht.

Maurice Merleau-Pontys *Phänomenologie der Wahrnehmung* (*La Phénoménologie de la Perception*, 1945)²⁶ gibt weitere Anregungen für die raum- und wahrnehmungstheoretische Auseinandersetzung mit den Kunstwerken Judds. Die Schriften der beiden Philosophen Dewey und Merleau-Ponty stehen in enger inhaltlicher Verbindung zur Kunst Judds. Ihre philosophischen Gedanken tragen zum erweiterten Verständnis der Kunst Donald Judds bei.

Kapitel III.3 widmet sich Judds Hauptwerk in Marfa, Texas. Sein dort entstandenes Ideal von Kunst und Kunstpräsentation stellt den Höhepunkt von Judds raumkünstlerischem Werk dar. Die Chinati Foundation in Texas ist als stärkster Erfahrungsort von Raum zu sehen und wurde daher als abschließender Höhepunkt der Arbeit ausgewählt. Die Chinati Foundation als museales Ensemble zeigt am Beispiel der Installation *Untitled* (1982–1986) Judds Konzept von Raumextension, Raumintegration und Raumkonstitution.

In Kapitel III.4 wird eine Diskussion geführt, die Donald Judds Kunst mit der ästhetischen Kategorie des Sublimen in Verbindung bringt. Dabei wird Judd zunächst als „sinnlicher Minimalist“ charakterisiert, um daraufhin die kinästhetische Raumwahrnehmung und das erweiterte Verständnis des Sublimen zu diskutieren. Diese Diskussion ordnet Judd in den

²³ Siehe Judd 1965b.

²⁴ Siehe Judd [1993a] 2004.

²⁵ Siehe Dewey [1958b] 1980.

²⁶ Siehe Merleau-Ponty [1945b] 1966.

Kontext der amerikanischen Tradition des Erhabenen ein – z.B. eines Barnett Newman. Sie lässt „Raum“ als Brücke zum Sublimen erkennen.

Kapitel IV fasst die wesentlichen Ergebnisse dieser Arbeit zusammen. Dabei resümiert die Arbeit Donald Judds Raumkonzept und den sich daraus ableitenden „zweiten Blick“ auf seine Kunst, den die These von Raum als Medium zur Darstellung des Sublimen impliziert.

1.3 Kritischer Literaturüberblick und Forschungsstand

In den vierzehn Jahren nach Donald Judds Tod 1994 ist eine Fülle an Literatur über ihn erschienen. Anlässlich seines zehnten Todestages im Jahr 2004 wurde im Rahmen einer großen Retrospektive in der Tate Modern in London eine neue Publikation von Nicholas Serota²⁷ herausgegeben. Der Künstler Donald Judd ist jedoch bisher sehr einseitig betrachtet worden. Eine kunstphilosophische oder wahrnehmungstheoretische Annäherung an das Werk Donald Judds ist bislang kaum unternommen worden. Die Berechtigung einer kunstphilosophischen Betrachtungsweise lässt sich zunächst aus Judd selbst herleiten. Wenig bekannt ist, dass Judd neben Kunstgeschichte auch Philosophie studierte und philosophische Schriften sein künstlerisches Schaffen prägten.²⁸ Seine Kunstwerke verlangen daher nach einer kunstphilosophischen Herangehensweise. In der bisherigen Forschung wurde auch eine intensive Auseinandersetzung mit der (positiv-) ästhetischen Wirkung seines Werkes vernachlässigt.

Ebenso wurde der Würdigung Judds als Einzelposition nicht genügend Aufmerksamkeit geschenkt. Gerne wird in der Literatur eine voreilige Einordnung in die *Minimal Art* vorgenommen, die Donald Judd selbst jedoch zeitlebens immer wieder ablehnte.²⁹ Nicht ohne Grund betonte Judd immer wieder: „*I naturally feel I'm an independent artist [...]*“³⁰ In der kunsthistorischen Forschung mit ihren Monografien zur *Minimal Art* wird Judd als Protagonist dieser Kunstrichtung gesehen.

²⁷ Siehe Serota 2004.

²⁸ Siehe dazu auch Judds Äußerung zu seinem Abschluss in Philosophie in Hooton 1965. 1953 erhielt Judd seinen Bachelor of Science in Philosophie mit cum laude.

²⁹ Siehe hier vor allem Judd 1990, S. 39. In einer Seminarveranstaltung, die am 1. Februar 1990 an der Universität Bochum stattfand, äußerte sich Judd zur Kategorisierung in der Kunstgeschichte: „Mein Haupteinwand aber ist der, dass die Bezeichnung „Minimal Art“ aus etwas eine Gruppe macht, die keine war, und dazu ganz verschiedene Leute zusammenfasst, die mit Sicherheit keine Gruppe waren.“

³⁰ Judd [1993d] 2004, S. 120.

Im Folgenden wird ein kritischer Literaturüberblick gegeben. Zunächst werden sechs Monografien und danach zwei Anthologien zur *Minimal Art* in ihrer chronologischen Reihenfolge skizziert. Die Vorstellung von Judds Schriften und exemplarischen Ausstellungskatalogen ergänzt den Literaturüberblick. Der Literaturabriss zeigt einige Forschungslücken auf, denen die vorliegende Arbeit begegnet.

Die erste Monografie, der reich bebilderte Band *Minimalism. Art of Circumstance*³¹ des Kunstkritikers und Zeitzeugen Kenneth Baker, erschien 1988 in der „Abbeville Modern Art Movements“ Serie. Baker organisiert sein Material chronologisch nach Künstlern, wobei Donald Judd das vierte Kapitel gewidmet ist. Der Autor versucht anhand von Werkanalysen und Künstlerzeugnissen die kultur-, medien- und gesellschaftskritische Haltung der *Minimal Art* zu belegen. Bakers Verständnis von *Minimal Art* ist dabei sehr weit gefasst. Laut Baker eröffnet die *Minimal Art* „new strains of art experience“³². Baker unterscheidet nicht zwischen minimalistischer Skulptur und postminimalistischen Positionen wie Process-, Earth- und Concept-Art.³³ Somit finden auch Robert Smithson, Walter de Maria und Michael Heizer Eingang in sein Buch über die *Minimal Art*. Für Baker ist der Minimalismus eine internationale und lebendige Kunstpraxis, auch wenn der Fokus seiner Publikation auf Werken amerikanischer Künstler aus den 1960er Jahren liegt. Als Beispiele für das internationale Phänomen des Minimalismus in den 1960ern führt er unerwartet Joseph Beuys, Yves Klein, Piero Manzoni und die Künstler der italienischen Arte Povera an.³⁴ Er übernimmt das, was im internationalen Ausstellungsbetrieb gerne zusammen mit der *Minimal Art* gezeigt wurde, seit diese auch in Europa mit Vertretern Ende der 60er Jahre präsent war.³⁵ In diesem Fall wäre eine genauere Abgrenzung und Kategorisierung wünschenswert gewesen.

³¹ Siehe Baker 1988.

³² Baker 1988, S. 20.

³³ Neben Judd, Morris, Flavin, Andre, LeWitt und Smithson zählt er u.a. auch Walter de Maria, Bruce Nauman, Eva Hesse, Jackie Winsor und Richard Serra zu den Protagonisten der Bewegung.

³⁴ Vgl. Baker 1988, S. 13. Joseph Beuys „Fettstuhl“, 1964, ist sogar auf dem Innenumschlag der Publikation abgebildet.

³⁵ Die Galerien Paula Cooper und Castelli sowie die Sammlung Saatchi stellen bezeichnenderweise die Hälfte der Illustrationen dieser Publikation mit je etwa 20 Fotografien zur Verfügung. Von der Sammlung Panza di Biumo stammen 6 und der Dia Art Foundation 3 Fotografien. Siehe Photo Credits in Baker 1988, S. 143f.

Zwei Jahre später erschien Frances Colpitts Monografie *Minimal Art. The Critical Perspective*.³⁶ Die Kunsthistorikerin und -kritikerin sieht Donald Judd als Protagonisten der Bewegung. Für Colpitt sind auch Robert Morris, Carl Andre, Dan Flavin, Sol LeWitt und Robert Smithson als Bildhauer sowie Frank Stella und Ad Reinhardt als *minimalist painters* Vertreter der *Minimal Art*. Der Untertitel *The Critical Perspective* bezieht sich auf die Untersuchung von Künstler- und Kritikeräußerungen der 60er Jahre zur *Minimal Art* – und nicht etwa auf eine besonders kritische Haltung der Autorin. Sie trägt kurze Textexzerpte unter thematischen Gesichtspunkten wie *Process Issues*, *Internal Issues: Composition*, *External Issues: The Spectator* und *Theoretical Issues* zusammen und versucht, daraus eine allgemein gültige Theorie der *Minimal Art* abzuleiten. Colpitt scheint sich selbst zu widersprechen, wenn sie eine „Theorie“ für das Kunstverständnis der *Minimal Art* als wichtig erachtet, jedoch gleichzeitig von der Unmöglichkeit und der Unfähigkeit der Kritiker spricht, die eine solche Theorie zu entwickeln versuchten.³⁷ Wünschenswert wäre ein kontextualisierender Kommentar zu den richtigerweise aufgeführten Exzerpten gewesen. So wird die Obsession der Minimalisten mit „unity“³⁸, „wholeness“³⁹ und dem „nonrelational“⁴⁰ Charakter erst klar, wenn man weiß, dass Reduktion und Planimetrie bereits Ende der 50er / Anfang der 60er Jahre Charakteristika amerikanischer Malerei waren. Die Vorgeschichte zur *Minimal Art* am Ende der 50er Jahre zeigt, dass die Minimalisten keineswegs die Erfinder einer neuen geometrischen Abstraktion waren. Von Interesse ist auch, dass Judd zu dieser Zeit noch als Maler arbeitete. Die Zeit vor der *Minimal Art*, d.h. die Jahre nach dem Zweiten Weltkrieg bis in die 60er Jahre, sind für das Verständnis substanziell. Rhetorische Begrifflichkeiten der *Minimal Art* stammen aus jener Zeit, so etwa Judds Überzeugung, dass ein Objekt eine Einheit, ein Ganzes bilden müsse (*wholeness*). Ohne Kenntnis der Quellen können diese Begriffe lediglich verwendet, nicht aber erklärt werden.

Die vorliegende Arbeit begegnet dem Defizit in Colpitts Publikation dadurch, dass sie Judds Kunst im Kontext der amerikanischen Nachkriegsmalerei sieht. Aus diesem Grund findet auch Barnett Newman – der unberechtigtweise als Proto-Minimalist galt⁴¹ – Eingang in die vorliegende Dissertation.

³⁶ Siehe Colpitt [1990] 1993. Hier und im Folgenden zitiert nach der Paperbackausgabe von 1993.

³⁷ Vgl. Colpitt [1990] 1993, S. 5.

³⁸ Judd [1965a] 2005, S. 184.

³⁹ Judd [1983a] 1987, S. 42.

⁴⁰ Stella in: Glaser [1966a] 1995, S. 149.

⁴¹ Vgl. Meyer 2001, S. 283 Anm. 13.

Als Teil einer allgegenwärtigen Tendenz der amerikanischen Nachkriegskunst sah der Musikwissenschaftler Edward Strickland die minimalistische Skulptur. In seiner Veröffentlichung *Minimalism. Origins*⁴² von 1993 beschreibt er ausgehend von der Malerei, wie sich der radikale Trend in Musik, Tanz, Film und Literatur entwickelte und schließlich auch die Skulptur vereinnahmte, der er das letzte Kapitel seiner Publikation unter dem Titel *Space* widmet. Die interdisziplinäre Herangehensweise stellt zwar einen wichtigen und interessanten Aspekt dar, dennoch bleibt ungewiss, ob ein derartiger Querschnitt den verschiedenartigen Entwicklungen der einzelnen künstlerischen Disziplinen in einem einzigen Buch gerecht werden kann. Auch hier besteht die Gefahr der Vereinfachung. Als Überblickswerk ist *Minimalism. Origins* dennoch hilfreich.

David Batchelors Buch *Minimalism*⁴³ aus der „Movements in Modern Art Series“ führt in das Werk der Minimalisten Donald Judd, Carl Andre, Dan Flavin, Sol LeWitt und Robert Morris ein. Sinnstiftend integriert der Autor, ein Künstler, die bekanntesten Kommentare aus den Schriften der Minimalisten. Er erkennt, dass zur Rekonstruktion der Debatte die Originaltexte die unabkömmlichen Quellen darstellen. Was hier jedoch nur angerissen wird, soll die vorliegende Arbeit mit der intensiven Analyse der Originalschriften ergänzen. Mit einem Abriss von Rezeptions- und Wirkungsgeschichte endet Batchelors Publikation, die als Teil einer Einführungsreihe in die Kunstbewegungen der Moderne ihr Thema nur recht oberflächlich angeht.

Die überblickartig angelegte Publikation *Minimalism*⁴⁴ des amerikanischen Autors und Kunsthistorikers James Meyer aus dem Jahr 2000 stellt einen wichtigen Beitrag zur Forschung dar (deutschsprachige Erstausgabe 2005). James Meyer ist seit 1994 Associate Professor der Kunstgeschichte an der Emory University in Atlanta, Georgia. Da sein Fachgebiet⁴⁵ die minimalistische Kunst und die amerikanische Kunst seit den 1960er Jahren sowie zeitgenössische Formen der institutionellen Kritik umfasst, führt er adäquat in das Thema ein. Die Publikation *Minimalism* ist eine Überblicksdarstellung mit kurzer Einführung, umfangreichem Bildteil, ausgewählten zeitgenössischen Schriften und Beiträgen der kunstkritischen Diskussion seit den 70er Jahren.

⁴² Siehe Strickland 1993.

⁴³ Siehe Batchelor 1997.

⁴⁴ Siehe Meyer 2000.

⁴⁵ Siehe Meyers Dissertation, Meyer 1995.

Auf diesen Band folgte im Jahr 2001 Meyers Monografie *Minimalism. Art and Polemics in the Sixties*.⁴⁶ Dieses Werk eröffnet eine flexible, breit angelegte Behandlung des Themas *Minimalism*. Wie Meyer bereits in seiner Einleitung verdeutlicht, nimmt seine Publikation von einer eindimensionalen Herangehensweise Abstand. Er kombiniert „[...] *formal, structuralist, and social art-historical analysis*“⁴⁷ sowie verschiedene Methodologien. Für Meyer ist ein flexibler Ansatz, der auch die für die vorliegende Dissertation wichtigen Gedanken der Phänomenologie mit einschließt, für die Annäherung an die *Minimal Art* notwendig. Meyer versteht die neue Kunstrichtung als „*practical field*“⁴⁸ und schnürt nicht wie andere durch Kategorisierung, kunsthistorische Prädispositionen, voreilige Schlussfolgerungen und durch ein „Schubladen-Denken“ den vielfältigen Erfahrungsmöglichkeiten die Luft ab. In seinem sehr gut recherchierten Buch zeichnet er die Geschichte der *Minimal Art* von 1959 bis 1968 ausführlich nach. Die Jahre 1959–1962 handelt er mit Kurzbiografien von Donald Judd, Dan Flavin, Robert Morris, Sol LeWitt, Carl Andre und Anne Truitt ab. Den Jahren 1963–1968 ist je ein eigenes Kapitel gewidmet. Darin kombiniert Meyer intelligent einzelne Ausstellungen der *Minimal Art* mit einer Interpretation der dort gezeigten Werke und einer Übersicht der Kritikerreaktionen.

Meyers Integration zeitgenössischer Texte wie der aus dem Interview *New Nihilism or New Art*⁴⁹ stammende Auszug *Questions to Stella and Judd*⁵⁰, Judds Essay *Specific Objects*⁵¹, Robert Morris' *Notes on Sculpture*⁵² und die Kritiken von Clement Greenberg (1909–1994) und von Michael Fried (*1939) *Recentness of Sculpture*⁵³ und *Art and Objecthood*⁵⁴ und Barbara Roses „*ABC ART*“⁵⁵ stellt eine substanzielle Bereicherung dar, die das Gesamtverständnis der damaligen Zeit fördert. Die Vermittlung eines umfassenden Verständnisses steht im Zentrum von Meyers Untersuchung, die er durch die Symbiose von formaler Analyse und Künstler- und Kritikeräußerungen erreicht.

⁴⁶ Siehe Meyer 2001.

⁴⁷ Meyer 2001, S. 9.

⁴⁸ Meyer 2001, S. 9.

⁴⁹ Siehe Glaser [1964] 2008, gekürzt von Lucy R. Lippard und abgedruckt als Glaser 1966b.

⁵⁰ Siehe Glaser 1966b, abgedruckt in: Battcock [1968] 1995, S. 148–164.

⁵¹ Siehe Judd 1965b.

⁵² Siehe Morris 1966b; Morris 1966a; Morris 1967.

⁵³ Siehe Greenberg 1967a.

⁵⁴ Siehe Fried 1967a.

⁵⁵ Siehe Rose 1965a.

Es geht ihm darum, *Minimalism* nicht als monolithischen Block, sondern als „*field of difference*“⁵⁶ zu begreifen – was auch in der vorliegenden Forschungsarbeit postuliert wird. Er sagt: „[...] *it is time to examine the different visualities organized by these practices.*“⁵⁷ Er spricht jedem der der *Minimal Art* zugeordneten Künstler Eigenständigkeit in Intention und Werk zu und unterdrückt die evidenten Unterschiede nicht zu Gunsten einer einheitlichen Interpretation. Die Einzelpositionen gewannen in ihrer bewussten Abgrenzung voneinander ihre autonome Gestalt. Erst dadurch ist laut Meyer das Bedeutungs- und Beziehungsgeflecht entstanden, das der Kunstrichtung schließlich ihr Profil gegeben hat.⁵⁸ Theorie und Praxis der Minimalisten stehen für Meyer in einem Dialog zueinander. In diesem Dialog zeigen sich die wesentlichen individuellen Grundüberzeugungen. Werk, Theorie sowie Kritik versteht der Autor als sich ergänzende Disziplinen.

Hilfreich für das wissenschaftliche Quellenstudium ist die von Gregory Battcock bereits 1968 herausgegebene Schriftensammlung *Minimal Art: A Critical Anthology*⁵⁹. Sie stellt ein herausragendes Kompendium dar, das die wesentlichen zeitgenössischen Rezensionen, Interviews und Katalogbeiträge zusammenträgt. In der Anthologie *Minimal Art* sind die Beiträge alphabetisch nach Autoren geordnet und nicht thematisch oder chronologisch. Battcock vermeidet in seiner Einleitung, sich auf eine eindeutige Definition des Begriffes festzulegen und spricht von einem „*new Minimal style*“⁶⁰. Er führt u.a. Carl Andre, Dan Flavin, Robert Smithson, Tony Smith und Robert Morris als Vertreter der *Minimal Art* auf, gebraucht den Begriff allerdings auch für die Malerei und die Pop-Künstler Claes Oldenburg und Roy Lichtenstein.

Leider lässt der Reader wichtige Texte von Verfechtern und Protagonisten der Bewegung aus, während andere Beiträge wenig Bezug zum Thema haben.⁶¹ Morris ist mit seinen zwei *Notes on Sculpture*⁶²-Artikeln vertreten, ein Beitrag von Judd fehlt jedoch; nicht einmal sein Essay *Specific Objects* ist vertreten. Judds Äußerungen finden sich nur in dem von Lucy R.

⁵⁶ Meyer 2001, S. 8.

⁵⁷ Meyer 2001, S. 8.

⁵⁸ Vgl. Meyer 2001, S. 8ff.

⁵⁹ Siehe Battcock [1968] 1995.

⁶⁰ Battcock [1968] 1995, S. 36.

⁶¹ Lucy R. Lippards Beitrag „Eros Presumptive“ bezieht sich nicht auf die Minimal Art. Es ist auch verwunderlich, warum Willoughby Sharps „Luminism and Kineticism“, der sich nicht auf Dan Flavin bezieht, in den Band aufgenommen wurden.

⁶² Siehe Morris [1966c] 1995.

Lippard gekürzten Interview von Bruce Glaser mit ihm und Stella.⁶³ Im Anhang der vorliegenden Arbeit befindet sich eine Gegenüberstellung dieses Textes *Questions to Stella and Judd* (übernommen aus der Battcock Anthology) und des transkribierten Originalinterviews.⁶⁴

Flavin gestattete nur einen sehr kurzen Auszug aus einem seiner Texte. Ob die Mitwirkung an Honorarverträgen scheiterte oder die Künstler sich nicht unter dem ungeliebten Begriff *Minimal Art* klassifizieren lassen wollten, bleibt dahingestellt.⁶⁵ Trotz des Vorwortes von Anne Wagner in der auch in dieser Arbeit verwendeten Wiederauflage von 1995 wird der Leser mit den Texten allein gelassen, weil Kommentare und Interpretationshilfen fehlen. Dennoch wird dem intensiven Studium der damaligen Zeit durch das Angebot an zeitgenössischen Quellen ein großer Dienst erwiesen.

Der deutsche Kunsthistoriker Gregor Stemmrich bietet in seiner bereits vergriffenen Anthologie *Minimal Art. Eine kritische Retrospektive* von 1995 wichtige Schriften erstmals in deutscher Sprache an.⁶⁶ Dabei sprechen Künstler über ihre Kunst und über andere Künstler, wie Judd in seinen Texten *Specific Objects* (1965), *Art and Architecture* (1983), *Black, White and Gray* (1964), *Aspects of Flavin's Work* (1969). Diese Künstlertexte gehören zu dem von Stemmrich verwendeten Material zeitgenössischer Texte vom Anfang der 1960er bis zum Beginn der 70er Jahre. Stemmrich bringt auch die *Minimal Art* mit der zeitgenössischen Kritik und der Historie zusammen. Das letzte Drittel der Schriftensammlung dokumentiert Positionen der Rezeption seit 1980, worin Fragen nach der politischen Signifikanz und dem gesellschaftskritischen Potential der Bewegung durchaus kontrovers behandelt werden. Stemmrich möchte die ganze Bandbreite der Diskussion über ein mittlerweile historisch gewordenen Phänomen darstellen, das nachfolgende Kunstströmungen und Künstlergenerationen geprägt hat. Er differenziert außerdem die beiden Termini *Minimalismus* und *Minimal Art*. „*Anders als die Bezeichnung ‚Minimal Art‘, die nur auf die bildende Kunst anzuwenden ist, bezieht sich der Begriff des ‚Minimalismus‘ auf ein historisches Gesamtphänomen, das nicht nur Entwicklungen in der Malerei und Skulptur, sondern auch parallele Entwicklungen im*

⁶³ Siehe dazu ausführlicher Kapitel II.3.3, Glaser 1966b, abgedruckt in: Battcock [1968] 1995, S. 148–164.

⁶⁴ Siehe Anhang, S. I–XXXIII. Der dort abgedruckte Text „Questions to Stella and Judd“ ist übernommen aus Battcock [1968] 1995, S. 148–164. Er steht in der linken Spalte im Vergleich zum Originalinterview „New Nihilism or New Art“, das in der rechten Spalte von Ulrike Rehwagen transkribiert wurde.

⁶⁵ Flavin stritt mit Battcock über eine finanzielle Beteiligung der Künstler an seinem Buch.

⁶⁶ Siehe Stemmrich 1998.

Tanz [...] und in der Musik [...] umfasst.⁶⁷ Die vorliegende Arbeit stützt sich auf den Begriff der *Minimal Art*, da sie nur die bildende Kunst behandelt. Wie Baker sieht Stemmrich den Einfluss der *Minimal Art* auf postminimalistische Strömungen als so wichtig an, dass er diese unter dem Begriff des Minimalismus als „historisches Gesamtphänomen“⁶⁸ zusammenfasst. Er erkennt auch, dass „viele die *Minimal Art* betreffende Fragen [...] in den bisherigen Ansätzen der historischen Aufarbeitung nicht adäquat behandelt bzw. nicht einmal aufgeworfen werden – Fragen nach [...] Phänomenologie [...] als philosophische Grundorientierungen [...].“⁶⁹ Obwohl Stemmrich der *Minimal Art* leider keinen unmittelbaren Einfluss auf die Kunstproduktion am Ende des 20. Jahrhundert mehr zugesteht, erachtet er doch die von ihr aufgeworfenen Fragen nach Öffentlichkeits- und Realitätscharakter und Wahrnehmung von Kunst für aktueller denn je.

Die dargestellte Literatur zur *Minimal Art* stellt nur einen Teil der Forschung über Donald Judd dar. Viel wichtiger – wie zuvor bereits angemerkt – ist die Literatur zu Donald Judd selbst. Dazu dienen Künstlermonografien, Ausstellungskataloge, Rezensionen, kunstkritische Aufsätze und nicht zuletzt die Schriften des Künstlers selbst.

Da Judd vor seinem künstlerischen Durchbruch lange Zeit als Kritiker tätig war, existiert eine ausführliche Schriftensammlung seiner Reviews und Previews, Rezensionen, Essays und Briefe, die Kasper König bereits in den 70er Jahren als Herausgabe von *The Press of the Nova Scotia College of Art and Design* im Auge hatte. In Judds *Complete Writings 1959–1975: Gallery Reviews, Book Reviews, Articles, Letters to the Editor, Reports, Statements, Complaints*⁷⁰ sowie *Complete Writings 1975–1986*⁷¹ hat der Leser die Möglichkeit, einen umfassenden Eindruck von den zeitgenössischen Tendenzen und von Judds Intentionen zu bekommen. In der Gesamtheit der Ausstellungskritiken, Leserbriefe, Briefe an den Herausgeber, Buchrezensionen, Artikel, Beschwerden, Berichte und Essays von Donald Judd stellen die zwei Schriftensammlungen einen wesentlichen Beitrag zur Judd-Forschung dar.

In *Complete Writings 1959–1975* werden die Jahre 1959 bis 1975 abgehandelt. Die zweite im Gegensatz zur ersten abbildungslosen Schriftensammlung beinhaltet die Jahre 1975–1986. In beiden Schriftensammlungen sind die Texte chronologisch sortiert. Leider finden die

⁶⁷ Stemmrich 1998, S. 15.

⁶⁸ Stemmrich 1998, S. 15.

⁶⁹ Stemmrich 1998, S. 19.

⁷⁰ Siehe Judd [1975] 2005.

⁷¹ Siehe Judd 1987.

Jahre bis zu Judds Tod 1994 und damit die von Judd nach 1986 geschriebenen Texte keine kompilierte Veröffentlichung. Beispielsweise ist Judds letzter vor seinem Tode vollendeter, bedeutungsträchtiger Essay *Some Aspects of Color in General and Red and Black in Particular* (1993) lediglich in dem Ausstellungskatalog von 2004 von Nicholas Serota abgedruckt.

Die schriftliche Dokumentation seines Gedankenguts ermöglicht die genaue Rekonstruktion der Entwicklung Judds sowie damaliger zeitgenössischer Diskurse. In seinen Schriften gibt Judd Einblicke in die Zeit, das künstlerische Schaffen seiner Künstlerkollegen, sein eigenes Schaffen und seine Theorien. Seine klaren, präzisen Texte sind für jede Forschungsarbeit über Donald Judd unverzichtbar. Durch oberflächliches Lesen seiner Schriften kann die Fülle an Informationen nicht verstanden werden. Der am häufigsten zitierte Text Judds ist sein Essay *Specific Objects* (1964). Jedoch bieten weitere unbekanntere Schriften wie *Art and Architecture* (1983 und 1985)⁷² substanzielle Hinweise auf die komplexe Künstlerpersönlichkeit Donald Judd. Gerade in Hinblick auf Judds Entwicklung ist die Gesamtheit der Texte über die Jahre in ihrer Breite und Tiefe zu analysieren. Diesem Postulat trug das im Mai 2008 abgehaltene Symposium der Chinati Foundation, ehemalige Wohn- und Wirkungsstätte Judds, in Marfa, Texas, Rechnung. Es rückte Donald Judds Schriften ins Zentrum der gegenwärtigen Debatte. Mit dem gewählten Thema *The Writings of Donald Judd* wurde eine Weiche in der Judd-Forschung gestellt, an der sich namhafte Kritiker und Kunsthistoriker wie Roberta Smith, Richard Schiff, David Raskin, Richard Ford, Anne Wagner und Thomas Kellein mit Vorträgen beteiligten.

Neben den schriftlichen Dokumenten existieren zahlreiche Interviews mit dem Künstler. Diese Dissertation verwendet das 1971 in der Zeitschrift *Artforum* abgedruckte Interview von John Coplans *An Interview with Don Judd*, das Originalinterview *New Nihilism or New Art* (1964) von Bruce Glaser, gekürzt abgedruckt als *Questions to Stella and Judd* im Jahr 1966 in *Artnews*, und zuletzt das von Bruce Hooton für das Archives of American Art, Smithsonian Institution, geführte *Interview with Donald Judd* von 1965.⁷³ Die Interviews unterscheiden sich darin, dass sie jeweils einer unterschiedlichen Struktur folgen.

⁷² Siehe Judd [1983b] 1987 und Judd [1985b] 1987.

⁷³ Siehe Coplans 1971a; Glaser [1964] 2008, gekürzt von Lucy R. Lippard und abgedruckt als Glaser 1966b; Hooton 1965.

Das frühe Interview zwischen Donald Judd und Bruce Hooton gibt einen Überblick über Judd, die Zeit und anfängliche Tendenzen seiner Kunst. Die Aussagen wirken noch zurückhaltend. Der Fokus ist nicht auf Judds eigene Arbeiten gelegt. Im Gegensatz dazu wirkt das ein Jahr später geführte Interview von Bruce Glaser aussagekräftiger. Durch die Diskussion der drei beteiligten Künstler (Stella, Judd, Flavin) erhält man intensive Einblicke in die damalige amerikanische Debatte. Die Künstler ergänzen sich in ihren Aussagen, widerlegen sie und eröffnen damit einen lebendigen Diskurs über die damalige zeitgenössische Kunst, der mit essentiellen Kommentaren versehen ist. Dieses Interview wird in Kapitel II.3.3 noch ausführlich behandelt.

Ebenfalls von substanzieller Wichtigkeit ist das 1971 geführte Interview von John Coplans, in dem Judd detailliert seine künstlerische Entwicklung bis zu dem Zeitpunkt des Interviews aufzeigt. Coplans organisierte in demselben Jahr die große Judd-Ausstellung im Pasadena Museum, Pasadena. In dem zehn Seiten langen Interview *An Interview with Donald Judd* hat John Coplans nur wenig Redeanteil, was einen ausführlichen Bericht Donald Judds gewährleistet. Chronologisch erfährt der Leser von der Entwicklung der dreidimensionalen, frei im Raum stehenden Arbeiten, von den Details der *Stack*- und *Progression*-Arbeiten und von den Anfängen der Boxen. Für das Thema der vorliegenden Dissertation stellen die im Coplans-Interview gelieferten Informationen eine wichtige Quelle dar.

Für das Verständnis der Kunst Donald Judds sind seine Schriften und Interviews jedoch nur eine wichtige Ergänzung. Es muss vor allem von den Kunstwerken selbst ausgegangen werden. Oftmals wird gerade durch die gemeinsame Betrachtung von Wort und Werk die Diskrepanz von Theorie und Praxis deutlich.⁷⁴ In der Analyse von Theorie und Praxis werden die spannungsreichen Gegensätze bei Judd ersichtlich. Unpersönlichkeit und Persönlichkeit, Einfachheit und Komplexität stehen sich in Judds Werk gegenüber und kommen erst in der gemeinsamen Betrachtung von Judds Schriften und Judds Werk voll zur Geltung.

An diesem Punkt setzen auch die Artikel *Judd the Obscure*⁷⁵ (1968) von Elizabeth Baker, erschienen in *Art News* im April 1968, und *Allusion and Illusion in Donald Judd*⁷⁶ (1966) von

⁷⁴ Zur Diskrepanz von Theorie und Praxis bei Judd siehe die Dissertation von Perica 2004.

⁷⁵ Siehe Baker 1968.

Rosalind Krauss, erschienen in *Artforum* im Mai 1966, an. Insgesamt beschäftigte sich Rosalind Krauss in vierzehn Publikationen zwischen 1966 bis 2004 mit Judd.⁷⁷

In dem Essay *Allusion and Illusion in Donald Judd* verweist Rosalind Krauss mit Nachdruck auf die außergewöhnliche Schönheit der Arbeiten Judds und betont deren Fähigkeit, eine Erfahrung hervorzurufen, die das physische Objekt transzendiert.⁷⁸ Genau diese Qualitäten versucht Judd jedoch laut seiner Äußerungen zu vermeiden. Aus Krauss' Artikel geht die Diskrepanz von Intention und Wirkung eindeutig hervor. In der Literatur über Judd wird oft zu sehr an der Theorie und an seinen Aussagen festgehalten. Die eigene Erfahrung und Wahrnehmung der Kunstwerke liefert häufig andere Ergebnisse. Daher beschreibt Krauss' trotz der Kürze ihres Textes ausführlich eine *Progression*-Arbeit von Donald Judd, geht also von dem Werk selbst aus, und kommt dabei zu neuen Erkenntnissen, die von der damaligen allgemeinen Forschung und Interpretation abweichen.⁷⁹ Denn unerwartet erkennt Krauss Illusion in der Arbeit Judds. Illusion und Illusionismus wollte Judd jedoch laut eigener Aussagen vermeiden.⁸⁰ So erfährt der Betrachter laut Krauss in einem ersten Schritt eine Täuschung, die sich in einem zweiten Schritt erklärt. Dabei spricht die Autorin von keiner „*pictorial illusion*“⁸¹, sondern von einer „*lived illusion*“⁸².

Entgegen Judds theoretischer Intention und der verbreiteten Meinung, die von der Leere und Bedeutungslosigkeit⁸³ der Kunst Donald Judds spricht, führt Krauss die „*mystical experience*“⁸⁴ ein, die von den Werken Judds ausgeht. Sowohl strukturell als auch inhaltlich stellt Krauss' Artikel einen wesentlichen Beitrag für die vorliegende Forschungsarbeit dar, die die über Jahrzehnte ignorierten bzw. in Vergessenheit geratenen erfahrungstheoretischen Aspekte aufgreift und im Rahmen dieser Dissertation behandelt – und damit einen neuen Interpretationsansatz der Kunst Judds eröffnet.

⁷⁶ Siehe Krauss 1966a.

⁷⁷ Rosalind Krauss beschäftigte sich in vierzehn Publikationen mit Judd u.a. mit diesem Phänomen, siehe Krauss 2004a, Krauss 2004b, Krauss 1999, Krauss 1998, Krauss 1994a, Krauss 1994b, Krauss 1991, Krauss 1987, Krauss 1977, Krauss 1976, Krauss 1973, Krauss 1972, Krauss 1971, Krauss 1966a. Eine fünfzehnte unter dem Titel „Reading Judd“ erschien nicht, nur gelistet als „forthcoming“ auf der Rückseite der Zeitschrift *October*, Vol. 3, Frühling 1977.

⁷⁸ Vgl. Krauss 1966a, S. 24.

⁷⁹ Auf dieselbe Arbeit wird in Kapitel III.1.2.4 noch ausführlicher eingegangen.

⁸⁰ Auch der amerikanische Kunsthistoriker David Raskin sieht dieses Spannungsverhältnis in Raskin 2006.

⁸¹ Krauss 1966a, S. 26.

⁸² Krauss 1966a, S. 26.

⁸³ Barbara Rose äußert diesbezüglich: „If, on seeing some of the new paintings, sculpture, dances or films, you are bored [...]“. Zitiert aus Colpitt [1990] 1993, S. 116f. Vgl. auch Glaser in: Glaser [1966a] 1995, S. 160 oder Morris [1966c] 1995, S. 235, oder in Morris 1966a.

⁸⁴ Krauss 1966a, S. 24.

Auch in Bakers Artikel begegnet man diesen Gedanken. Deutlich wird, dass man einen Künstler niemals allein aus sich selbst erschließen kann – weder aus den Schriften noch aus den Werken –, sondern dass neben der Wirklichkeit auch die Wirkung, die von dem Werk ausgeht, zu bedenken ist, d.h. die Wahrnehmung.

In den letzten Jahrzehnten gab es zahlreiche Einzel- bzw. Gruppenausstellungen über Donald Judd. Deshalb sollen am Ende des Literaturüberblicks einige Ausstellungskataloge vorgestellt werden.

Im Jahre 1975 erschien der Katalog zur Ausstellung in der National Gallery of Canada, Ottawa⁸⁵, den Brydon Smith, Roberta Smith und Dudley Del Balso herausgegeben haben.⁸⁶ Der Inhalt des Kataloges entstand aus einem Gespräch im April 1973 zwischen dem die Ausstellung in der National Gallery of Canada kuratierenden Brydon Smith und Donald Judd. Roberta Smith und Dudley Del Balso arbeiteten zeitgleich bis 1974 an einem Werkverzeichnis zu Donald Judd, das schließlich nach Ergänzung und Weiterführung durch Brydon Smith im Ausstellungskatalog abgedruckt wurde. Dieser Ausstellungskatalog beinhaltet bis heute das einzige veröffentlichte Werkverzeichnis zu Donald Judd. Da es mit dem Jahr 1974 endet und somit unvollständig ist, besteht dringender Bedarf nach einer Fortführung der Inventarisierung der Kunstwerke von 1974 bis zu Judds Tod 1994. Ein derartiges Projekt hat die Judd Foundation in Marfa gegenwärtig begonnen. In anderen Katalogen wird mit der Abkürzung DSS, die für die drei Herausgeber Dudley Del Balso, Brydon Smith, Roberta Smith steht, stets auf das Werkverzeichnis und seine Inventarisierung verwiesen. Diese Abkürzung DSS verwendet auch die vorliegende Arbeit.

Kelleins Katalog zur Ausstellung *Donald Judd. The Early Work 1955–1968* in der Kunsthalle Bielefeld, erschienen im Jahr 2002, gibt einen sehr guten Überblick über Judds Frühwerk.⁸⁷ Thomas Kellein, Direktor der Kunsthalle Bielefeld, widmet sich ausgehend von Judds frühen, akademischen Arbeiten der Entwicklung von den Reliefbildern zu den *Specific Objects*. Bereits hier wird Judds Entwicklung in Hinblick auf Raum angesprochen. In seinem Textbeitrag *The Whole Space* fokussiert der Autor die frühen Jahre des Künstlers und erwähnt in seinem sehr gut recherchierten Beitrag den Einfluss Judds philosophischer

⁸⁵ Ausstellung in der National Gallery of Canada, Ottawa, 24. Mai bis 6. Juli 1975.

⁸⁶ Siehe Smith 1975.

⁸⁷ Siehe Kellein 2002b.

Ausbildung auf sein Werk. Mit Judds frühen Texten wie *The Student of Painting* (1948) und *Specific Objects* (1964) wird der Katalog ergänzt.

Kellein nahm auch an dem bereits erwähnten Symposium der Chinati Foundation im Jahr 2008 teil. Sein differenzierter Vortrag wird in einer Publikation der Chinati Foundation erscheinen und wurde vorab freundlicherweise für die vorliegende Arbeit zur Verfügung gestellt.

Anlässlich des zehnten Todestages von Donald Judd zeigte die Tate Modern in London im Jahr 2004 eine große Retrospektive.⁸⁸ Der zu dieser Ausstellung erschienene Katalog⁸⁹ ist die letzte größere Publikation zu Donald Judd, abgesehen von Urs Peter Flückigers Publikation von 2007 *Donald Judd: architecture in Marfa*⁹⁰, die sich nur auf Marfa konzentriert. Mit Beiträgen von Rudi Fuchs, Richard Schiff, David Batchelor, David Raskin und Marianne Stockebrand bringt Nicholas Serota, Direktor der Tate Gallery, aktuelles Gedankengut wesentlicher Judd-Kenner zusammen.

Am Ende des Literaturberichts kann man zusammenfassen, welche Notwendigkeiten sich aus der Sichtung und Analyse der Forschungsliteratur für die vorliegende Dissertation ergeben. Diese möchte kunstphilosophische und raumtheoretische Aspekte zur Annäherung an Donald Judds Werk berücksichtigen. Insbesondere den in der bisherigen Forschungsliteratur zu wenig Aufmerksamkeit geschenkten, jedoch für Judd wichtigen Schriften der Philosophen John Dewey und Maurice Merleau-Ponty soll Augenmerk gebühren. Aus diesen philosophischen Schriften leitet sich die wahrnehmungstheoretische Herangehensweise der vorliegenden Arbeit ab. In der bisherigen Forschung zur Kunst Judds fehlen eine intensive ästhetisch-deskriptive Auseinandersetzung mit den Kunstwerken selbst und die Erarbeitung eines „zweiten Blickes“, der nur in Krauss' Artikel angedeutet wurde. Daher kann die voreingenommene Forschung häufig nur zu dem Ergebnis kommen, welches die *Minimal Art* tatsächlich als „minimal“ erscheinen lässt. Der vorurteilsfreie Blick kann jedoch zu neuen Erkenntnissen gelangen. Diese Erkenntnisse verdeutlichen, dass die *Minimal Art* in Hinblick auf die erfahrungstheoretische Wirkung „maximal“ sein kann.

⁸⁸ Ausstellung in der Tate Modern in London vom 5. Februar bis 25. April 2004.

⁸⁹ Siehe Serota 2004.

⁹⁰ Siehe Flückiger 2007.

Des Weiteren ist es bislang nur teilweise geschehen, den kunsthistorischen Kontext anhand der zeitgenössischen Quellen zu rekonstruieren. Daher widmet sich diese Arbeit verstärkt der intensiven Vorstellung und Analyse der Originalschriften. Die ausführliche originäre Quellenarbeit ist unerlässlich für die Etablierung eines hinreichenden Kontextes und die Einführung der relevanten Begrifflichkeiten zur *Minimal Art*. Sie beugt Fehlinterpretationen, Missverständnissen und falschen Begriffsverwendungen vor. Die Schriften Donald Judds und eine sorgfältig getroffene Auswahl zeitgenössischer Kritiken stellen in der vorliegenden Dissertation das Fundament eines sich möglicherweise neu bildenden Verständnisses der Kunst Donald Judds dar. Besonders hilfreich ist die Untersuchung der Interviews mit Donald Judd. Das unvoreingenommene, theoretisch-analytische Quellenstudium stellt das inhaltliche Pendant zur ästhetisch-visuellen Erarbeitung der Kunstwerke dar.

Zusammenfassend können die Sekundärquellen nur als zweitrangig betrachtet werden. Ein Grund dafür ist das Außerachtlassen von künstlerischen Unterschieden und Intentionen der jeweiligen Künstler aufgrund der vorschnellen Kategorisierung der *Minimal Art*. Die von Judd zeitlebens geforderte Einzelbetrachtung der Künstler ist jedoch notwendig. Die vorliegende Arbeit stellt Donald Judd ins Zentrum der Untersuchung, um eine umfassende Darstellung seiner Einzelposition zu gewährleisten.

I.2 ANNÄHERUNG AN DEN KÜNSTLER

2.1 Donald Judd: Grundzüge einer intellektuellen Biografie

Donald Clarence Judd wurde am 3. Juni 1928 als Sohn von Roy Clarence Judd und Effie Cowsert Judd auf dem Bauernhof seiner Großeltern in Excelsior Springs, Missouri, geboren (Abb. 1).⁹¹ Sein Vater war bei der Western Union Telegraph Company angestellt und musste daher häufig aus beruflichen Gründen umziehen, was sehr zum Missfallen seines Sohnes geschah.⁹² Nachdem er seine Kindheit an verschiedenen Orten wie Kansas City in Missouri, Des Moines, Iowa, Dallas, Texas, und Philadelphia, Pennsylvania, verbracht hatte, besuchte Donald Judd von 1943 bis 1946 die Westwood High School in New Jersey. In Westwood, New Jersey, lebte Donald mit seinen Eltern und seiner Schwester Marcia bis 1946. Von Kindheit an war Judd künstlerisch interessiert, wobei es keinerlei Impulse von Seiten der Familie gab.

Ab dem Sommer 1946 absolvierte Judd seinen Militärdienst und diente als Ingenieur in der US Army in dem Corps of Engineers in Korea.⁹³ Nach 18 Monaten Grundwehrdienst wurde Donald Judd ehrenvoll als Militär-Ingenieur entlassen. Kurz darauf immatrikulierte er sich das erste Mal an der Art Students League in New York. Ab September 1948 besuchte er für ein Jahr das renommierte William and Mary College in Williamsburg, Virginia, wo er ein Studium Generale in den Fächern Englisch, Französisch, Geschichte, Biologie und Malerei absolvierte, um sich auf die Universität vorzubereiten.⁹⁴ Judd entschied sich jedoch dann – wie ursprünglich geplant –, eine künstlerische Laufbahn einzuschlagen. Daher kehrte er im Sommer 1949 an die Art Students League in New York

⁹¹ Der biografische Abriss über Donald Judd beruht hauptsächlich auf den Darlegungen von Thomas Kellein in Kellein 2002b, S. 12–51. „Die Geschichte der Familie Judd geht auf die Geburt eines James Judd 1799 in Kentucky zurück. Die Judds, schrieb Donald Judds Vater Roy 1990 aus erzählter Erinnerung, seien als sieben Brüder ursprünglich aus England gekommen. Die mütterliche Linie mit dem Namen Watts stamme aus Belfast und habe 1853 St. Louis erreicht. Über die Berufe der Vorfahren war anscheinend wenig bekannt. Donalds Großvater wurde jedoch 1905 tödlich von einer Kuh verletzt, die ihn seitlich auf die Hörner nahm.“ Siehe Brief von Roy C. Judd an Donald Judd am 2. Juni 1990. Archiv der Judd Foundation, Marfa, Texas, hier zitiert nach Kellein 2002a, S. 13.

⁹² In ihrem bahnbrechenden Text schrieb Roberta Smith: „It was ‘too much moving’ for a child and, as a result, he made few friends, which merely increased his natural shyness.“ Smith 1975, S. 4.

⁹³ Vgl. Smith 1975, S. 4f.

⁹⁴ Bevor sich Judd an der Art Students League und der Columbia University in New York einschrieb, hatte er sich auch noch bei anderen Universitäten wie die Rutgers University, New Brunswick, University of Kansas, University of Virginia in Charlottesville und ein halbes Dutzend mehr Universitäten beworben. Dies beweisen zahlreiche Korrespondenzen und andere Dokumente der Judd Foundation in Marfa, Texas.

zurück. Dort erhielt Donald Judd seine künstlerische Ausbildung bis 1953. Es entstanden vornehmlich konventionelle Werke im Stil der Porträt- und Landschaftsmalerei.

Was weit weniger bekannt ist, dass Judd zeitgleich von 1949–1953 an der Columbia University, New York, Philosophie und Kunstgeschichte studierte und einen Bachelor of Sciences in Philosophie erhielt.⁹⁵ Er absolvierte das Studium, um seinem interdisziplinären Wissensdrang nachzukommen sowie neben der Praxis auch der Theorie Aufmerksamkeit zu schenken. Nach einführenden Kursen in Ethik, Geologie, Philosophie, Religionsphilosophie, Geschichte der englischen Literatur und einer Einführung in die Soziologie spezialisierte sich der junge Donald Judd in der Metaphysik von Plato und Aristoteles und besuchte Vorlesungen über Descartes und Spinoza sowie über die Britischen Moral-Philosophen des 17. und 18. Jahrhunderts. George Santayanas *The Life of Reason or the Phases of Human Progress* war eines der ersten Bücher, das Judd als Student erworben hatte.⁹⁶ Zwei weitere Bücher des amerikanischen Philosophen William James, der an der Columbia University vor dem Ersten Weltkrieg unterrichtete, spielten eine große Rolle für Judd: *Pragmatism. A New Name for Some Old Ways of Thinking*⁹⁷ und *A Study in Human Nature*⁹⁸.

Robert Cummings unterrichtete ihn an der Columbia University in der Philosophie des amerikanischen Pragmatisten John Dewey. Daraufhin hat sich Judd auch mit den Werken dieses Philosophen auseinandergesetzt, wie z.B.: *Human Nature and Conduct*⁹⁹ (1949 erworben), *Freedom and Culture*¹⁰⁰ (1950 erworben) sowie *Theory of Valuation*¹⁰¹.¹⁰² 1962 markierte Judd in seiner antiquarisch erworbenen Ausgabe von Deweys Text von 1934 *Art*

⁹⁵ Judd erhielt eine Auszeichnung für seine akademischen Leistungen. Es existiert diesbezüglich ein Brief von Dean Louis M. Hacker, der auf den 9. September 1953 datiert ist. Das Schriftstück für seinen Abschluss mit Bachelor of Science ist auf den 28. Oktober 1953 datiert. Beide befinden sich im Archiv der Judd Foundation in Marfa, Texas. Siehe auch Smith 1975, S. 5.

⁹⁶ Judds große Bibliothek mit ihrem interdisziplinären Bestand befindet sich in der Mansana de Chinati in Marfa, Texas. Seine ehemals privat genutzten Räume sind heute als Museum der Judd Foundation mit Führungen zugänglich und vermitteln einen guten Eindruck über Judds weit gefächertes Wissensspektrum sowie seine Interessengebiete. Judd signierte nur seine frühesten Ankäufe und datierte ausschließlich seine ältesten Bücher. Aufgrund der vielen bestehenden Originalverpackungen und der Einschweißung in Folie entsteht der Eindruck, dass Judd viele Bücher in den 80er Jahren gekauft, jedoch nie gelesen hat. Im Jahre 1949 kaufte Judd George Santayanas „The Life of Reason or the Phases of Human Progress“, New York 1948 (Santayana 1948). Im Gegensatz zu vielen anderen Büchern, weist dieses zahlreiche Gebrauchsspuren auf. Judd erwarb die meisten seiner 18 Bücher von Santayana über Volksreligionen vor seiner Zeit in Korea.

⁹⁷ Siehe James 1922.

⁹⁸ Siehe James 1925.

⁹⁹ Siehe Dewey 1922.

¹⁰⁰ Siehe Dewey 1939a.

¹⁰¹ Siehe Dewey 1939b.

¹⁰² Vgl. Kellein 2002b, S. 15. Judds Kopien stammen aus den Jahren 1949 und 1950.

as *Experience*, einem Text, der sehr großen Einfluss auf die amerikanische Kunst nach dem Zweiten Weltkrieg hatte, die folgende für ihn wichtige Passage: „*An artist, in comparison with his fellows, is one who is not only especially gifted in powers of execution but in unusual sensitivity to the qualities of things. This sensitivity also directs his doings and makings.*“¹⁰³ Mit Deweys Einfluss auf Judd beschäftigt sich die vorliegende Arbeit an späterer Stelle noch eingehender.¹⁰⁴ Auch Thomas Kellein betont Judds vielfältige Interessensgebiete in seinem 2002 erschienenen Katalogtext: „*Die verschiedenen Spielarten empiristischer Philosophie bis hin zum logischen Positivismus des Wiener Kreises um Rudolf Carnap standen für Judd seit Beginn der fünfziger Jahre im Mittelpunkt des Studiums.*“¹⁰⁵ Judds Anliegen umkreiste fast immer die fundamentale Beziehung zwischen Individuum und dem wahrgenommenen Objekt. Seine spätere Geringschätzung von Metaphysik und europäischen Traditionen beruhte sicherlich auch auf seinem hohen Bildungsstand, welcher ihm eine kritische Urteilskraft verlieh. Ebenso wenig wie Judd von der Existenz einer metaphysischen Welt überzeugt war glaubte er an eine rationalistische Ordnung der Welt und die ihr entsprechende traditionelle westliche Kunst. Seine Abkehr vom Rationalismus und von der rationalistischen Philosophie äußerte Judd in dem später noch genauer zu untersuchenden Interview mit Bruce Glaser¹⁰⁶: „*All that art is based on systems built beforehand, a priori systems; they express a certain type of thinking and logic that is pretty much discredited now as a way of finding out what the world's like.*“¹⁰⁷ Judd war klar, dass es zu diesem Zeitpunkt kaum möglich war, von einer amerikanischen Wissenschaft oder einer amerikanischen Kunstphilosophie zu sprechen – zu stark war noch der Einfluss Europas in den USA zu spüren.

Bereits während seines Studiums nahm Judd – erstmalig im Jahr 1952 – an einer Ausstellung im Montclair Art Museum in New Jersey teil.¹⁰⁸ Nach seinem Aufenthalt in Ridgewood in New Jersey zog Judd nach New York in ein Apartment in Manhattan.¹⁰⁹ Er

¹⁰³ Dewey 1958a, S. 49.

¹⁰⁴ Siehe Kapitel III.2.2.

¹⁰⁵ Kellein 2002a, S. 15.

¹⁰⁶ Siehe Kapitel II.3.3.

¹⁰⁷ Judd in: Glaser [1966a] 1995, S. 151.

¹⁰⁸ Es handelte sich um die Annual New Jersey State Exhibition im Montclair Art Museum. Sein ausgestelltes Gemälde „34 Gramercy Park“, im Katalog auf \$300 notiert, wurde nicht verkauft.

¹⁰⁹ Der Umzug nach Manhattan ist in einer unveröffentlichten Biografie von Jeffrey Kopie, einem jahrelangen Assistenten Donald Judds, belegt. In einem Lebenslauf von 1954 beschrieb Judd diese Adresse als „temporary“ im Gegensatz zu der vorherigen Adresse in Ridgewood, New Jersey. Bis 1957 schien Judd mehr das Leben eines Pendlers zu führen.

arbeitete als Tutor an der Art Students League, lehrte kurze Zeit im Christadora Haus sowie an der Polizeiakademie.¹¹⁰

Seine erste Einzelausstellung fand 1957 in der Panoramas Gallery in New York statt.¹¹¹ Über seine Bilder spricht Judd als „*half-baked abstractions*“¹¹². Sie zeigen kurvige Formen mit einer gedämpften Farbpalette. Aus dieser Zeit, vor 1960, existieren außer einzelnen Briefen keine Dokumentationen über Judds Empfinden als Künstler. Außerdem gibt es keine direkten Hinweise darauf, wer ihn inspirierte und welche Erwartungen Donald Judd an seine Ausstellungen hatte.

Wohl mit seinen künstlerischen Fortschritten sowie mit seinen Lehraufträgen unzufrieden, setzte Judd zwischen 1957 und 1963 sein Studium der Kunstgeschichte an der Columbia University bei Meyer Schapiro und Rudolf Wittkower fort. Der interessierte Student suchte nach einer fundierten, umfangreichen Sicht auf die Architektur und Malerei der Renaissance und des Barock, auf den Impressionismus, die moderne Malerei sowie die amerikanische Nachkriegsmalerei und die nicht-europäische Kunst. Er sah daher nur ein vertiefendes Studium als Lösung. Die belegten Kurse gingen von ägyptischer und griechischer Kunst über Annibale Carracci zu Seminaren über die Moderne einschließlich Paul Cézanne, Henri Matisse und schließlich über zur amerikanischen Malerei nach 1900 bis hin zu Jackson Pollock. Da er nie eine Abschlussarbeit einreichte, erhielt Judd keinen Master in Kunstgeschichte.¹¹³

1959 erfuhr Donald Judd an der Columbia University, dass die Zeitschrift *Art News* Personal einstellte. Daraufhin verdiente sich Judd sein Geld als Kunstkritiker für *Art News*, *Arts Magazine* (bis 1962 bekannt als *Arts*)¹¹⁴ und *Arts International*. Besonders in seinen Kunstbesprechungen konnte Judd sein Wissen aus dem Kunstgeschichtsstudium anwenden. Judds gesammelte Schriften (*Complete Writings*) dokumentieren sein Talent als Autor und Kunstkritiker.¹¹⁵ Donald Judd rezensierte neben der zeitgenössischen amerikanischen

¹¹⁰ Belegt in der Biographie von Kopie, Jeffrey (siehe Fußnote 100).

¹¹¹ Bereits 1955 nahm Judd an einer Ausstellung in der Panoramas Gallery in der 56th Street, New York, teil. 1955 lobte die Presse seine „spacious and fluent abstract paintings“, besonders die „Brückenmotive“. Als Judd seine Einzelausstellung 1957 hatte, zeigte er die warmen, schwarz-grünen und braunen „Gartenmotive“. Die Presse erwähnte den Einfluss Légers in seinen Formen. Siehe o.A. 1955; Silbert 1957, S. 5.

¹¹² Judd zitiert nach Smith 1975, S. 7.

¹¹³ Vgl. Kellein 2002b, S. 18.

¹¹⁴ Judd [1974] 2005, S. VII.

¹¹⁵ Siehe Judd [1975] 2005 sowie Judd 1987.

Kunst auch europäische, chinesische sowie primitive Kunst und gab Ausstellungsvorschauen.¹¹⁶ Die meisten Artikel entstanden für das Magazin *Arts*, von dessen Herausgeber Hilton Kramer Judd eingestellt worden war.¹¹⁷ Die Arbeit bot eine gute Einnahmequelle, um die Miete zu bezahlen. Judd selbst sah seine Tätigkeit als Kunstkritiker als reine Geldangelegenheit: „*I wrote criticism as a mercenary and would never have written it otherwise.*“¹¹⁸ Zudem konnte er nicht einmal tippen, wie er selbst gestand: „*I can't type, which was a nuisance to everyone*“¹¹⁹. Der Besuch von Ausstellungen, die Beschäftigung mit Kunst aus allen Epochen und das Schreiben hatten einen unterbewussten Einfluss auf Judds eigenes Schaffen. So war er beispielsweise zutiefst von der Farbkombination eines Altarbildes von Andrea del Castagno beeindruckt, das er in der Duveens Galerie sah. Das Grün, Blau und Rot dieses Altarbildes bezeichnete er mit den Worten „*intense light green*“¹²⁰, „*light blue*“¹²¹ sowie „*austere red*“¹²². Im Frühling 1962 erwähnte Judd das Kadmiumrot in Roy Lichtensteins Arbeiten: „*The most unusual range of color is the red-black one, which is somewhat shrill.*“¹²³ Barnett Newmans großformatige Arbeit *Vir Heroicus Sublimis* von 1950/51 nahm Judd als „*near cadmium red medium*“¹²⁴ wahr. Diese Eindrücke, die Judd während seiner Zeit als Kunstkritiker gewann, sollten für seine Entwicklung nicht unbedeutend bleiben.

Die kunsthistorischen und kunstkritischen Tätigkeiten waren eine Art Übergangsphase in seinem Leben – vom anfänglichen Philosophen (bis 1953) und Kritiker bis hin zum Künstler (ab 1963). Neben dem Broterwerb und der theoretischen Auseinandersetzung mit der Kunstgeschichte und der Philosophie versuchte Judd stets, auch in seiner eigenen künstlerischen Praxis voranzukommen. Jedoch gelang es ihm nicht, vor 1965 als finanziell unabhängiger, freischaffender Künstler zu arbeiten. So beschrieb auch Roberta Smith im *Catalogue Raisonné*¹²⁵ den Anfang seiner künstlerischen Karriere mit den Worten: „*The first years in New York were bleak.*“¹²⁶

¹¹⁶ Vgl. Judd [1975] 2005, S. 5ff.

¹¹⁷ Vgl. Judd [1974] 2005, S. VII.

¹¹⁸ Judd [1974] 2005, S. VII.

¹¹⁹ Judd [1974] 2005, S. VII.

¹²⁰ Judd [1960a] 2005, S. 26.

¹²¹ Judd [1960a] 2005, S. 26.

¹²² Judd [1960a] 2005, S. 26.

¹²³ Judd [1962c] 2005, S. 49.

¹²⁴ Judd [1964b] 2005, S. 201.

¹²⁵ Dieser *Catalogue Raisonné* ist nicht vollständig, da er nur die Werke bis 1974 behandelt. Eine Fortsetzung ist in Marfa, Texas in der Judd Foundation (Verantwortliche Valérie Breuvert) in Arbeit.

¹²⁶ Smith 1975, S. 6.

Im Jahr 1963 kam es schließlich zu der ersten wichtigen Ausstellung Judds in der Green Gallery in New York. Erstmals wurden hier Judds dreidimensionale, kadmiunrote Holzobjekte, seine so genannten *Specific Objects*, gezeigt – an der Wand hängend und direkt auf den Boden gestellt. Judd war zu einem eigenständigen Stil gelangt, der ihn von seinen Künstlerkollegen unterschied. Im darauf folgenden Jahr schrieb er sein bahnbrechendes Essay *Specific Objects*, das Ende 1965 im *Arts Yearbook 8* veröffentlicht wurde.¹²⁷ 1964 heiratete Donald Judd Margaret Julie Finch. Sowohl beruflich als auch privat ist diese Zeit von Frühling 1963 bis Herbst 1964 als die Zeit der größten Veränderung und des größten Fortschritts anzusehen.

Auf Einladung seines Künstlerkollegen Barnett Newman nahm Judd zusammen mit Larry Poons, Frank Stella, Robert Irwin und anderen im Jahr 1965 an der VII. Biennale in São Paulo teil. Aufgrund eines Reisestipendiums des Schwedischen Institutes unternahm Judd im gleichen Jahr eine Reise nach Stockholm, wo er an einer Ausstellung mit Titel *Inner-Outer Spaces* im Moderna Museet Stockholm teilnahm.

In dem darauf folgenden Jahr hatte Judd nach einem künstlerischen Zwischenstop am Dartmouth College, Hanover, New Hampshire, seine erste Einzelausstellung in der Leo Castelli Gallery in New York. Seine künstlerische Laufbahn florierte und so konnte er 1966 seine Werke in bedeutenden Ausstellungen wie z.B. *Primary Structures: Younger British and American Sculptors* im Jüdischen Museum, New York (Abb. 92) oder *Vorman van de Kleur* im Stedelijk Museum, Amsterdam, zeigen. Letztere Ausstellung wurde im Anschluss auch in Deutschland – im Württembergischen Kunstverein in Stuttgart – und in der Schweiz – in der Kunsthalle Bern – gezeigt.

Dem Dialog von Künstler und Lehrendem folgend unterrichtete Judd erneut im Jahre 1967, diesmal an der Yale University in New Haven, Connecticut. Im Jahr 1968 wurde sein Sohn Flavin Starbuck Judd geboren. Aufgrund des Familienzuwachses und seiner verbesserten finanziellen Situation kaufte Judd in der 101 Spring Street/Ecke Mercer Street in New York ein vierstöckiges Eisengebäude, erbaut von Nicholas Whyte, Baujahr 1870, in

¹²⁷ Das Essay „Specific Objects“ von Donald Judd wird in Kapitel III.2.1.1 näher besprochen.

das er im darauf folgenden Winter mit seiner Familie einzog (Abb. 123, 2).¹²⁸ In diesem Haus kam er einem autarken Lebensstil nach und hatte genug Platz, um seine Objekte sowohl zu realisieren als auch zu präsentieren. Bereits hier lud Donald Judd seine Kollegen zum gemeinsamen Arbeiten ein.¹²⁹

Nach einer Ausstellung im Whitney Museum of American Art in New York 1968 (Abb. 91) nahm Judd im gleichen Jahr abermals an Ausstellungen in Europa teil – an der Documenta 4 in Kassel sowie an der Ausstellung *Minimal Art* im Gemeentemuseum in Den Haag. Im Jahr 1969 widmeten die Galerien Sonnabend in Paris und Zwirner in Köln dem amerikanischen Künstler Ausstellungen. 1970 wurde Judds Tochter Rainer Yingling Judd geboren. Zur gleichen Zeit fand seine erste Museumsausstellung in Deutschland im Museum Folkwang in Essen statt, gefolgt von einer Einzelausstellung 1971 im Pasadena Museum an der Westküste.

Ende 1971 reiste Judd nach Marfa, Texas, wo er sich zuerst ein Haus mietete und schließlich 1973 ein Grundstück kaufte. Ab 1977 lebte der Künstler in Marfa, um fern vom New Yorker Kunstbetrieb sein Werk und das befreundeter Künstler auszustellen. Mit seinen groß angelegten, ortsspezifischen Installationen vollendete Judd in Marfa die Idee, einen eigenen Raum-Zeit-Kosmos für sein Verständnis von Kunst zu schaffen. Mit der Zusammenführung von Kunst, Architektur und Natur gelang es ihm, dort bis zu seinem Tode ein Gesamtkunstwerk der *Minimal Art* zu schaffen. Sein in Marfa verwirklichtes Ideal von Kunst, Raum und Kunstpräsentation ist der Höhepunkt in Judds künstlerischem Schaffen und bildet den Schluss der vorliegenden Arbeit. Mit diesem Hauptwerk hinterlässt Judd, seinen philosophischen und künstlerischen Erwartungen gerecht werdend, einen Meilenstein in der Kunst.

Die Zeit in Marfa ab 1977 bis zu seinem Tod stellt den letzten Lebensabschnitt Donald Judds dar. Am 12. Februar 1994 verstarb Judd im Alter von 65 Jahren in New York an Krebs.

¹²⁸ 101 Spring Street eröffnet dem Besucher Einblick in das Leben des Künstlers im New Yorker SoHo der 60er und 70er Jahre sowie in das Verständnis Judds von Arbeits- und Wohngegebenheiten. Im September 2000 deklarierte The National Trust for Historic Preservation das Gebäude als Teil des Historic Artists' Homes and Studios program. Es wird im National Register of Historic Places als geschütztes Gebäude des Cast-Iron District im New Yorker SoHo gelistet.

¹²⁹ Vgl. Kellein 2002b, S. 31.

2.2 Auf der Suche nach einer eigenen Identität: Judds Frühwerk

Um Donald Judds künstlerische Entwicklung nachvollziehen zu können, soll im Folgenden das Frühwerk des Künstlers als Fundament für die weitere Darstellung erschlossen werden.

Donald Judds künstlerische Laufbahn begann im Jahre 1948 an der Art Students League mit Porträts und akademischen Kompositionen, die vornehmlich in dunklen Farben gehalten waren. Ein relativ frühes Werk, das im Ausstellungskatalog des Whitney Museum of American Art 1988 abgedruckt wurde, zeigt eine Paraphrase des Denkers von Auguste Rodin (Abb. 3).¹³⁰ Dieses Gemälde sowie das 1950 entstandene einer nackten Frau (Abb. 4) wirken noch sehr verschult und stellen Judds Anfänge dar, in denen der junge Künstler noch ganz der Konvention der Art Students League folgte. Judd kritisierte später oft seine akademische Ausbildung: „*When I began going to art school in 1948, the school was so mediocre that it was possible to be self-educated in it.*“¹³¹ Neben den Aktstudien entstanden Kohlezeichnungen, in denen Judd bereits Andeutungen von Raum durch ineinander greifende Rechtecke und Ausblicke realisierte (Abb. 5). Ein in Kohle gezeichnetes Porträt (Abb. 6), das ein Selbstporträt sein mag, zeigt ähnlich wie in den Aktzeichnungen eine unbewegliche Person, schüchtern auf einem Hocker sitzend, mit einem Buch in der Hand. Darüber hinaus existieren fünf Blätter, Kohlezeichnungen einer Interieuransicht eines Treppenhauses (Abb. 7, 8). Judd legte hierbei den Schwerpunkt auf die Treppe sowie die halbgeöffnete Tür, die aufgrund ihrer Fluchtpunkte Räumlichkeit suggeriert. Aufgrund der geometrischen Körper sowie der Thematisierung des eigenen Ich mit dem umgebenden Raum sieht Kellein bereits hier „*early drafts of a minimalist program.*“¹³² Bis zur Realisierung eines „Minimalistischen Programms“ sollte jedoch noch ein weiter Weg beschritten werden. Um 1951 wendete sich Judd einer eher pointillistischen Malweise zu, wie in Abbildung 9 zu sehen ist. Diese erinnert an Pierre Bonnard und Henri Matisse, was besonders der fleckenartige, farbige Hintergrund zeigt.¹³³ Seine ersten Eindrücke als Kunststudent legte Judd in seinem 1948 am William and Mary College verfassten Text *The Student of Painting* dar.¹³⁴ Judd stand gerade auf der Schwelle zu seiner künstlerisch-akademischen Laufbahn. Seine Abneigung

¹³⁰ Bosa, A.M., Ölgemälde von 1952, verloren, Abdruck siehe Haskell 1988a, S. 19.

¹³¹ Judd [1981b] 1987, S. 14.

¹³² Kellein 2002b, S. 21.

¹³³ Siehe Rewald 1948. Dieser Katalog ist einer der wenigen, die Judd bereits als Kunststudent besaß. Daneben gehörte ihm auch Barnes 1933.

¹³⁴ Vgl. Judd [1948] 2002, S. 50f.

gegenüber dem traditionellen Kunstapparat wurde bereits damals in Äußerungen wie „[...] *frequently incompetent art schools* [...]“¹³⁵ deutlich.

Donald Judd erkannte auch den starken Einfluss anderer Kunstepochen und Künstler: „*The influences of contemporary painters, the over-whelming old-masters, the isms (surrealism, expressionism, impressionism, cubism, realism and so on), and above all the sheer excitement of painting something, are mixed up and hurled at him with stunning force.*“¹³⁶ Zwischen 1949 und 1953 gehörten Louis Bouché, Reginald Marsh und Louis Bosa zu seinen Lehrern in Aktzeichnen, Malerei und Komposition. Robert Johnson und Bernard Klonis unterrichteten den jungen Künstler im Modezeichnen. Ferner studierte Judd Anatomie bei Robert B. Hale, Stilleben in Öl und Wasserfarbe bei John McPherson. Will Barnett war sein Tutor für Drucktechniken an der Art Students League.¹³⁷

Judd war stets ein skeptischer Zeitgenosse und kritisierte immer wieder den Lehrapparat der Art Students League, wie auch Roberta Smith beschreibt: „*For Judd painting was a difficult and frustrating activity at that time, and he found the students and most of the teachers at the League dull and unimaginative.*“¹³⁸ Nach seinem Abschluss an der Columbia University hörte Judd auf, die Art Students League zu besuchen. „*He felt he was making little progress in his work which, while there, had been mostly figurative.*“¹³⁹

Die ersten eigenständigen Werke seines Frühwerkes entstanden um 1955, mit denen auch Kelleins Katalog über Judds Frühwerk seinen Auftakt nimmt.¹⁴⁰ In seinem Ölgemälde *Untitled, AP 13*, 1955, widmet sich Judd einem abstrakten Geflecht aus geometrischen Formen und Farben (Abb. 10). Die schwarzen Linien kontrastieren mit den orange-roten Flächen und setzen sich gegen den weiß gehaltenen Hintergrund ab. Judd setzte in seinen

¹³⁵ Judd [1948] 2002, S. 50. Das Dokument ist ein unveröffentlichtes Manuskript, abgegeben am College of William and Mary, Williamsburg, Virginia, 26. Oktober 1948, mit Korrekturen eines Lehrers im Original („...you have written this for yourself and not for the reader.“) Archiv der Judd Foundation, Marfa, Texas.

¹³⁶ Judd [1948] 2002, S. 50.

¹³⁷ Vgl. Kellein 2002b, S. 28. Diese Namen stehen auf einem Zertifikat der Art Students League New York, das Judd am 23. Juli 1956 überreicht wurde. Die gleichen Namen mit Ausnahme von McPherson sind auch auf einem „Personal Date Sheet“ von 1954 von Judd zu sehen. Ein von Donald Judd 1962 geschriebener Lebenslauf schließt ferner die Personen Marsh und Bosa aus, nicht jedoch McPherson.

¹³⁸ Smith 1975, S. 5.

¹³⁹ Smith 1975, S. 6.

¹⁴⁰ Siehe Kellein 2002b.

Folgebildern den Fokus auf Brücken, im Sinne eines bildfüllenden Übergangs. In diesen thematisierte er bereits den rechten Winkel, die Diagonale und die Farbe.

Auch in einem Bild von 1956 wird die weiße Brücke zur abstrakten Komposition, die sich im Hintergrund gegen einen weit ausladenden Vordergrund absetzt (Abb. 13). Identifizierbar ist nur der grüne Baum, der die Brücke leicht verdeckt. Judd verarbeitete seine räumlichen Eindrücke, die er in der ihn umgebenden Welt wahrnahm.

In den Folgejahren lehnte sich Judds Malweise mit einer farbenfroheren Palette an Robert Motherwell oder Helen Frankenthaler an. Seine bis 1958 entstandenen gegenstandslosen „Gartenmotive“ zitieren ferner europäische Maler wie Fernand Léger oder Pablo Picasso. Judd äußerte sich zu seiner Frühphase wie folgt: „*In the fifties, my paintings were at first semi-abstract and then abstract, at first somewhat geometric in my version of the type established by, among others, Leger and Stuart Davis.*“¹⁴¹ Zu diesen Bildern gehört auch *Welfare Island* von 1956 (Abb. 11). Eine schwarze skulpturale Form dominiert das Zentrum des Bildes, das von verschiedenen Farbflächen – darunter eine auffallend grüne Fläche – vor dem matt grauen Hintergrund eingenommen wird. Judd fertigte ein zweites Gemälde an, das sehr stark an *Welfare Island* erinnert (Abb. 12). Den Gemälden gemeinsam ist die gedämpfte Farbpalette, die Braun-, Grau-, Blau- und Grün-Tönen den Vorrang lässt. Die massiven, abstrakten Formen charakterisieren das Bild. Dominante flache Formen liegen auf einem meist hellen Hintergrund.¹⁴² Die Pinselstriche sind sichtbar. Gelegentlich kommen auch Reminiszenzen an Jean Arp und Joan Miró auf – Künstler, die für Judd besonders interessant waren.¹⁴³ Die Werke, die Ende der 50er entstanden sind, basieren auf Judds eigener Erfahrung von Räumlichkeit: „*Judd wanted to study the places he found himself in.*“¹⁴⁴ Sein Drang, Dreidimensionalität in abstrakte Formen zu übersetzen, sollte sich von da an durch sein ganzes Schaffen ziehen.

Einige seiner frühen Werke hängte Judd später im *Cobb House* in Marfa, Texas, auf. Bis heute sind dort diese frühen, Judd-untypischen Werke zu besichtigen (Abb. 14). In Abbildung 15 ist z.B. das zuletzt genannte Bild zu sehen. Die anderen der hundert zwischen 1955 bis 1959 entstandenen Gemälde und bestimmt genauso viele Zeichnungen

¹⁴¹ Judd [1985c] 1987, S. 93.

¹⁴² Smith 1975, S. 7.

¹⁴³ Vgl. Kellein 2002b, S. 23.

¹⁴⁴ Kellein 2002b, S. 24.

der 50er Jahre bis zu Judds Tod im Jahre 1994 blieben nahezu unbekannt.¹⁴⁵ Judd selbst äußerte sich ein Jahr vor seinem Tod über das Desinteresse der Öffentlichkeit an seinen frühen Arbeiten: „*I have almost all the first reliefs, almost all paintings [...] almost all of the first three-dimensional pieces are in Texas because no one was interested in buying them.*“¹⁴⁶

Nach dem Kauf des *Cobb House* Ende der 1980er Jahre erwarb Judd zwei weitere Gebäude in Marfa: Das *Schindler Building*, das vier wichtige Werke von 1960 bis 1962 zeigt (Abb. 16, 17), und das *Bank Building*, das ebenfalls Gemälde aus dieser Zeit sowie eine große Anzahl an frühen Zeichnungen und Entwurfsskizzen für seine architektonischen Projekte ausstellt (Abb. 18, 19, 20, 21). Die sich seit 1970 im Lager in Marfa befindenden Werke sowie seine ständig wachsende persönliche Bibliothek blieben bis zu seinem Tod unter Verschluss und für die Öffentlichkeit unbekannt. Darüber hinaus widmet sich der 1975 veröffentlichte *Catalogue Raisonné* von Roberta Smith, Brydon Smith und Dudley del Balso nur Werken nach 1960.¹⁴⁷ Einige der Zeichnungen und Guachen von 1955 bis 1956 gelangten in einer Retrospektive von Papierarbeiten in der Öffentlichen Kunstsammlung in Basel unter Organisation von Dieter Koeplin 1976 an die Öffentlichkeit.¹⁴⁸ Drucke vor 1961 wurden nur im *Catalogue Raisonné* der Druckgraphik abgebildet.¹⁴⁹ Aufgrund der Unbekanntheit seines Frühwerkes wurde Donald Judd lange nur für einen Theoretiker und Kunstkritiker, nicht aber für einen praktizierenden Künstler gehalten.

¹⁴⁵ Mitte der 50er Jahre stellte Judd dreimal Gemälde in der Panoras Gallery in New York aus, einmal in einer Gruppenausstellung im Oktober 1955, dann im September 1956 mit Nathan Raisan. 1957 hatte er eine Einzelausstellung, die ihm aber missfiel, weshalb er seine Bilder später nicht mehr ausstellen wollte.

¹⁴⁶ Judd [1993d] 2004, S. 120.

¹⁴⁷ Siehe Smith 1975. Roberta Smith integrierte Reproduktionen einiger der frühen Gemälde von 1955–1959 in ihrem Essay, das im *Catalogue Raisonné* 1975, S. 6–15, erschienen ist.

¹⁴⁸ Die ausgestellten Arbeiten wurden jedoch in dem Ausstellungskatalog nicht abgedruckt. Siehe dazu Koeplin 1976.

¹⁴⁹ Siehe Jitta; Schellmann 1993.

2.3 Judds zweiter Blick: Erarbeitung eines Problemhorizontes ästhetischer Erfahrung anhand eines ausgewählten Werkes

Donald Judd: *Untitled*, 1984 (Abb. 23)

Aluminium, Plexiglas, 4 Einheiten,
jede Einheit 86,4 × 86,4 × 86,4cm
mit je 20,3cm Zwischenabstand,
Hamburger Kunsthalle, Hamburg
(Leihgeber: Sammlung Lafrenz, Hamburg)

Um sich der Themenstellung dieser Arbeit „*Donald Judd und die kinästhetische Raummwahrnehmung*“ besser annähern zu können, soll im Folgenden vor der weiteren Untersuchung ein paradigmatisches Werk von Donald Judd in seiner formalen Ausgestaltung vorgestellt werden.

Donald Judds Werk *Untitled* (1984) ist eine dreidimensionale, vierteilige Wandarbeit aus dem Jahre 1984. Sie befindet sich in der Hamburger Kunsthalle¹⁵⁰ (Abb. 23, 24). Sie ist eine Nachfolgearbeit von Judds Arbeit *Untitled, DSS 80* (1966), (Abb. 22).¹⁵¹

Die Arbeit hinterlässt schon allein aufgrund ihrer reduzierten, sterilen und doch geheimnisvollen Formensprache sowie ihrer monumentalen Größe an der Wand einen nachhaltigen Eindruck. Vier mächtige, exakt gleiche geometrische Kuben (Kubus = gleichseitiger Quader) aus gebürstetem, silberfarbenem Aluminium mit an den Seiten eingesetztem, türkis-grünem Plexiglas hängen an der Wand. Jeder der vier Kuben hat die Maße 86,4 × 86,4 × 86,4cm (Abb. 25). Die drei Dimensionen Höhe, Breite und Tiefe sind somit identisch. Es entsteht die geometrische Grundform des Würfels, die sich viermal seriell an der Wand wiederholt. Die würfelartigen Kuben sind dabei in einer horizontalen Reihe

¹⁵⁰ Die Arbeit ist eine Leihgabe aus dem Privatbesitz der Sammlung Lafrenz, Hamburg.

¹⁵¹ Die Arbeit kann als horizontales Äquivalent der vertikalen *Stack*-Arbeiten, die später in Kapitel III.1.2.4 erklärt werden, gesehen werden. Die erste der horizontalen Arbeiten ist 1966 entstanden, ca. ein Jahr, bevor die erste vertikale *Stack*-Arbeit mit Plexiglas fabriziert wurde. Während die frühesten Arbeiten nur aus vier Kuben bestanden, verwendete Donald Judd für die späteren sechs Würfel-Einheiten. Im Gegensatz zu Judds vertikalen *Stacks*, die zu Judds Handelsware wurden, realisierte er nur eine handvoll der horizontalen Arbeiten. John Coplans bemerkte in seinem Interview mit Judd: „The horizontal wall boxes don't seem to be explored in their variations as much as the stacks.“ Daraufhin erwiderte Judd pragmatisch: „It had a lot to do with money. There has been quite a demand for the stacks and next to none for the four or six boxes in a row.“ John Coplans / Donald Judd in: Judd 1971, S. 36, auch abgedruckt als Coplans 1971a. Im Folgenden wird das Interview aus Coplans 1971a zitiert. Den Typus der *Stack*-Arbeiten (*Stack* zu Deutsch: Stapel) hatte Judd paradigmatisch in seinem Werk entwickelt. Siehe Kapitel III.1.2.4.

nebeneinander angeordnet. Jedes Einzelement bleibt dennoch autonom. Verbindende Elemente zwischen den Kuben existieren nicht.¹⁵² Zwischen den Einzelementen besteht jeweils der gleiche Abstand von 20,3cm. Folglich befinden sich zwischen den vier Wandboxen drei intervallartige Zwischenräume, die das aufmerksame Auge des Betrachters auf die museale weiße Rückwand führen, aus der die scharfkantigen Kuben gleichmäßig herausragen. Aus den Maßen ergibt sich eine Gesamtlänge von 4,065m. Der Abstand zwischen der unteren Kante der Reihe und dem Boden des Ausstellungsraumes beträgt 86cm. Daraus ergibt sich die Höhe der oberen Kante von 172,4cm. Von dem Kunstwerk geht eine kühle, anonyme Präsenz aus.

Zwar hängt die Arbeit noch an der Wand, dennoch handelt es sich nicht mehr um Malerei. Um eine Skulptur handelt es sich jedoch auch nicht. Die Gattungen Gemälde und Skulptur werden vielmehr durch die künstlerische Suche nach der Einheit von Form, Material und Volumen ersetzt. Ungewohnt wirkt der Einsatz der industriellen Materialien Aluminium und Plexiglas. Die Sehkonvention könnte daher von der nicht-manuellen Herstellung irritiert sein sowie Bezüge zur Architektur und zum Design assoziieren.¹⁵³

Dem ersten Eindruck zufolge ruft *Untitled* (1984) ein Gefühl von Unwohlsein hervor, das durch ein anfänglich empfundenes Gefühl von Befremdlichkeit verursacht wird. Auch der Titel *Untitled* (Ohne Titel) stellt keine Hilfe zur Annäherung an das Kunstwerk dar.¹⁵⁴ Er stimuliert keinerlei Erwartungshaltung bei dem Betrachter. Durch das Weglassen eines Titels überlässt Judd dem Betrachter persönlichen Freiraum zur Annäherung an das Werk. Der Blick des Betrachters fällt zunächst auf die silberfarbene Aluminium-Frontseite. Das auf dem Objekt umherschende Auge findet anfangs keinen anderen Blickfang als die sequenzielle Wiederholung des gleichen Motivs – des Kubus. Die paradigmatische Reihe gibt der künstlerischen Absicht etwas Nachdrückliches. Die serielle Gruppierung wiederholt verstärkend das durchdachte Konzept von Materialität und Form. Die Augenhöhe des Betrachters trifft die horizontale Kuben-Reihe in seiner oberen Hälfte. Der Betrachter kann

¹⁵² Denn Judd verzichtet im Gegensatz zu traditionellen Malern oder Bildhauern auf überleitende, unselbständige Partien, die in konventionellen Kompositionen zur Verbindung einzelner Hauptmotive eingesetzt werden.

¹⁵³ Judd stellte seine späteren Arbeiten nie selber her, sondern ließ sie in Fabriken produzieren.

¹⁵⁴ Judd ließ seine Werke unbetitelt, um jegliche Assoziationen zu vermeiden. Auch eine Nummerierung seiner *Untitled*-Werke war für Judd ausgeschlossen, denn diese würde dem Kunstwerk einen Platz in einer Sequenz zuteilen und somit historische Referenzen zu anderen seiner Arbeiten bieten.

dabei ein wenig von oben auf die Kuben schauen.¹⁵⁵ Jeder Kubus besteht aus vier Aluminiumplatten, die oben, unten, vorne und hinten präzise verarbeitet sind. Die Oberfläche des Aluminiums wirkt auf den ersten Blick monochrom silbern, jedoch erkennt man bei näherer Untersuchung vereinzelt graue Farbschattierungen, die auf den Ferti- gungsprozess der Walze aus der Fabrik zurückzuführen sind.

Auf der Frontseite sind oben und unten die Nähte der Verarbeitung zu sehen. Dadurch entsteht ein kistenartiger Charakter. An den beiden Seiten eines jeden Kubus setzt Judd transparentes, türkisfarbenes Plexiglas als Kontrast zur metallenen Materialität des Aluminiums ein. Dieses Plexiglas wird von dem Aluminium so umrahmt, dass seine silbrige Kante zu sehen bleibt. Es entsteht ein reizvoller Gegensatz der Materialien, der das Spiel zwischen Transparenz und Intransparenz eröffnet. Der Hohlraum im Kubus wird durch die obere und untere sowie die vordere und hintere Platte des Aluminiums umschlossen, während an den Seiten rechts und links das durchsichtige Plexiglas es dem Auge des Betrachters erlaubt, in den Innenraum des Kubus hinein- und hindurchzublicken. Durch die waagrechte Reihung der vier Einheiten wird das Auge des Betrachters sequenziell von einer Einheit zur nächsten geleitet. Materielle und immaterielle Räume alternieren dabei nach einem geordneten System. Der Blick des Betrachters gleitet ausgehend von der Frontalansicht von den matten Aluminiumfronten über die leeren – und doch span- nungsgeladenen – Zwischenräume und kann gelegentlich kurze Einblicke in das vom Türkis der seitlichen Plexiglasflächen eingebettete Innere der Kuben erhaschen. Formen und Materialien scheinen dabei zunächst separat wahrgenommen zu werden. Auch wird jedes Einzelelement erst für sich allein wahrgenommen, um schließlich die Wahrnehmung der vier Einheiten zu einem Ganzen werden zu lassen.

¹⁵⁵ Siehe dazu den Kommentar und die Hängeanweisung Donald Judds: „The height of the boxes from the ground is also critical. The viewer is meant to see a little of the tops of the boxes, but the ceiling height doesn't matter. They should be hung at either 62 or 63 inches.“ Donald Judd in: Coplans 1971a, S. 49. Aus dem Protokoll des Telefongespräches vom 24.07.2002 zwischen der Hamburger Kunsthalle, vertreten durch Petra Reichensperger, und Gregor Stemmrich bezüglich der Hängung der Kuben geht hervor, dass die Kuben den Anweisungen Judds gemäß keinesfalls auf der klassischen 1,50m Augenhöhe gehängt werden dürfen, da sie keiner Malerei entsprechen (Archiv der Hamburger Kunsthalle). Der Wortlaut heißt: „Bei horizontalen Stacks: weg von der Malerei, weg von der Bildmitte. Es soll kein Flash des Plexiglasses ermöglicht werden; daher auf keinen Fall Bildmitte 1.50 hängen, da alle anderen und viele andere Arbeiten genau so hängen. Hier hingegen handelt es sich aber um ein Spezifisches Objekt.“

Schwerelos scheinen die vier Kuben in ihrer unsichtbaren Anbringung¹⁵⁶ an der Wand über dem Boden zu schweben. Die scheinbar kompakte Schwere des Materials Aluminium steht in dialektischem Spannungsfeld zur scheinbaren Leichtigkeit des Materials Plexiglas sowie zur Unsichtbarkeit der Anbringung. Die transparente Fragilität des Plexiglases lockert die statische Kraft des Aluminiums auf. Spannungsvolle Gegensätze entstehen nicht nur durch die unterschiedliche Farb- und Materialwahl, sondern auch durch den Kontrast von Innen-, Außen- und Zwischenraum.

Durch die Dreidimensionalität des Werkes ist der Betrachter veranlasst, sich vor der Arbeit zu bewegen, neue Standpunkte einzunehmen und seinen Augen von den Seiten her Einblick in das Innenleben der Kuben zu gewähren (Abb. 26). Das Erblicken der geschlossenen, ablehnenden Aluminium-„Fassade“ und die damit einhergehende teils unbefriedigende erste Erfahrung verstärken diesen Wunsch nach Einsicht in das Innere. Insofern könnte man von einer prozessualen Erfahrung sprechen, die sich bei dem Betrachter auftut. Ein rein statischer Moment der Wahrnehmung könnte bei dieser Arbeit niemals das Ausmaß der ästhetischen Wahrnehmung vermitteln. Die Vielansichtigkeit der Arbeit offenbart ungeahnte Dimensionen. Die äußere Erscheinung ergänzt bzw. schafft die innere Erscheinung. Licht durchdringt Form und Raum, was durch die Transparenz des Plexiglases ermöglicht wird. Aus der Ferne ist sogar unklar, ob es sich um offene oder geschlossene Flächen bei dem türkisfarbenen, durchsichtigen „Schleier“ handelt. Es könnte sich auch um eine grünliche Färbung der Innenseiten des Aluminiums handeln. Die Reflexion der Außenwelt auf der Oberfläche des Plexiglases gibt schließlich die Antwort darauf.

Ebenso mystisch wirkt die unsichtbare Anbringung der Boxen an der Wand. Sie gibt keinerlei Hinweise auf Verschraubung, Bohrung oder Verklebung preis. Auch hier wird das unbewusste Nachfragen des Betrachters angeregt und ein Denkprozess stimuliert. Fragen bezüglich des Materials und der Herstellung kommen auf. Je nach Standpunkt des Betrachters nehmen die Farben türkis und silber-grau der beiden verwendeten Materialien Plexiglas und Aluminium ein ungeahntes Spektrum an Nuancen an. Das Farbspiel auf den Materialoberflächen zeigt sich erst bei der Umgehung des Objektes, wenn der Betrachter

¹⁵⁶ Zur genauen Anbringung der Boxen an der Rückseite siehe im Anhang die Installationsanweisungen sowie das Protokoll des Telefongespräches vom 24.07.2002 mit Gregor Stemrich bezüglich der Hängung (Abb. 25, 244, 245). Die Dokumente wurden freundlicherweise von Herrn Dr. Koep, Hamburger Kunsthalle, zur Verfügung gestellt.

durch unterschiedliche Lichteinfälle und Perspektiven die variantenreiche Palette an Hell- und Dunkeltönen der Farben türkis und grau erfährt.

Der Betrachter wird zu einem Erfahrungsprozess eingeladen. In der Bewegung des Betrachters wird die Wahrnehmung zur Summe einer unbestimmten Folge von Beziehungen und perspektivischen Ansichten. Damit kommt der Mitwirkung des Betrachters und seiner Erfahrung im Raum eine entscheidende Rolle zu. Der Betrachter spiegelt sich in den grünen Plexiglasseiten der Arbeit. Beim Betrachter wird nochmals ein reflektierender Prozess in Gang gesetzt. Des Öfteren entsteht auch das Bedürfnis nach Berührung der Oberflächen, um die aufgetretenen Fragen zu Haptik und Oberflächenbeschaffenheiten wie Glätte, Kontur und Temperatur zu klären. Das Bedürfnis, das Kunstwerk mit den Sinnen zu erfassen, wird deutlich. Damit wird das aktive Miteinbeziehen des Betrachters ausgelöst.

Das zunächst formal so einfach erscheinende Werk stellt dem Betrachter komplexe Fragen. Es öffnet sich ein weiter Horizont ästhetischer Erfahrung. Durch die Aneinanderreihung der Kuben scheint der an der Seite stehende Betrachter in seiner sich wiederholenden Spiegelung optisch zu verschwinden. Das Kunstwerk bezieht somit den Betrachter durch die geforderte Bewegung und die Spiegelungen auf den Oberflächen mit ein. Dadurch wird die Wirklichkeit mit ihren Licht- und Raumgegebenheiten subtil in das Werk integriert. Die Spiegelungen wirken matt auf der stumpfen Aluminiumseite und glänzend auf der glatten Plexiglasseite. Eine Vielfalt an sinnlich-ästhetischen Reizen tut sich auf. Der Künstler setzte die spezifischen Materialeigenschaften zielgerichtet zur Verstärkung des Effektes ein. Die Spezifität des Materials wird zum paradigmatischen Merkmal der Arbeiten Judds. Die türkis-grüne Farbe der Plexiglasflächen erweitert sich durch das Licht als Träger auf die Intervall-Zwischenräume und auf die weiße Rückwand.

Damit bilden Licht, Farbe und Raum Brücken, die die einzelnen Einheiten zu einem Ganzen verbinden. Raum wird durch Licht und Farbe erfüllt und damit nicht nur bewusst wahrnehmbar gemacht, sondern auch visualisiert. Raum transzendiert sich in den Momenten ästhetischer Erfahrung. Das Nicht-Darstellbare (Raum) wird darstellbar gemacht. Das Augenmerk liegt folglich auch auf den zunächst unsichtbaren Zwischenräumen der Boxen.

Erst bei längerem Hinsehen wird dem Betrachter bewusst, dass sich die Räume zwischen den Einzelementen erst durch diese konstituieren. Der Raum wird durch die Kuben verändert. Die entstehenden Zwischenräume zwischen den vier Boxen sind ebenso wichtig wie die eingeschlossenen Räume innerhalb der Kuben. Judd erreicht Raumkonstitutionen durch die Schaffung von objekthaften Einheiten. Die Einzeleinheiten werden schließlich als Gesamteinheit verstanden. Der Zwischenraum ist die Brücke zum Ganzen. Durch die räumlichen Dimensionen, das Volumen, die Präsenz der Struktur und den umgebenden Raum hält *Untitled* (1984) den Betrachter zur Konzentration auf die Beziehungen zwischen Objekt, Betrachter und Umgebung an.

Durch die serielle Anordnung gleicher Einheiten entsteht beim Betrachter außerdem der Eindruck der Möglichkeit der Vervielfältigung ins Unendliche. Das Auge bzw. der Geist stellt sich unbewusst die Anreihung weiterer identischer Elemente rechts und links neben der Wandkomposition vor, die unendlich fortgeführt werden könnte. Da das Plexiglas dem Blick des Betrachters das Innere freigibt, wird das Volumen geöffnet und der Blick kann bei Durchsicht der gesamten Anordnung ins Unendliche schweifen. Wieder wird der Gedanke von Unendlichkeit angesprochen.

Trotz der reduzierten Formen ist der Wahrnehmungsprozess im Raum sehr komplex. Das Kunstwerk verweist in einem ersten Schritt auf sich selbst, hat eine eigene Wirklichkeit. Die Kuben sind, was sie sind: Klar geschnittene, regelmäßige Volumina im Raum. In einem zweiten Schritt tut sich jedoch dem Betrachter eine selbst-referentielle Komponente auf. Der Betrachter begegnet hier nicht nur den klaren, nüchternen Formen, sondern auch sich selbst: Seinem Spiegelbild durch die Reflexion auf dem Plexiglas, aber auch seinen Körperproportionen. Er setzt die Maße des Objektes zu den Maßen seines Körpers in Beziehung. Bei aller technischen Kühle führt die Skulptur den Betrachter zurück auf sein Maß: menschliches Maß. Die Größe und Ausdehnung des Volumens sowie die spezifische Lichteinwirkung auf das Material verlangen stets einen wechselnden Betrachterstandpunkt. Das Kunstwerk versteht sich daher weniger als Skulptur denn als Sehbarriere bzw. Sehhilfe. Der Betrachter begegnet dem Werk nicht im Sinne einer Gegenstandserfahrung, sondern im Sinne einer Selbsterfahrung. Denn nach dem Umherschauen des Auges nach hilfreichen Blickpunkten in der kubischen Serie taucht es in eine meditative Versenkung in das Farb- und Raumspiel ein. Bei längerem Hinsehen wird man sich seiner selbst bewusst, nicht

zuletzt durch das intensive Betrachten und durch die Bewegung vor dem Objekt und um das Objekt herum. Dadurch wird die Interaktion zwischen Betrachter und Kunstobjekt ermöglicht. Der Betrachter beginnt, sich als Subjekt zu verstehen, der das betrachtete Objekt im Erfahrungsakt komplettiert. Schon längst ist die Schwelle der Wahrnehmung des Kunstwerkes als Artefakt überschritten. Das hilflose Suchen nach einem Bezugspunkt und nach einem tieferen Sinn in der sich zunächst technisch darbietenden Skulptur wird mit einem überhöhten Moment belohnt. Denn das suchende Sehen kehrt sich durch die menschliche Sinneswahrnehmung von Erfahrung in Erkenntnis um. Die Leere und die Anonymität versetzen den Betrachter nach einem anfänglichen Befremden zurück zum eigenen Ich.

Untitled (1984) evoziert in seiner Einfachheit das *Selbst*-Bewusstsein des Betrachters sowie im Wahrnehmungsprozess sein Erkennen für die eigene Präsenz im Raum. „[...] *hier spielt die Selbsterfahrung eine Hauptrolle, die das von seiner Kunst verlangte, aktive, immer wieder neu ansetzende und nie zum Ende kommende Wahrnehmen mit sich bringt.*“¹⁵⁷ John Dewey sagte einmal: „Jede Erfahrung, [...], die sich einem langen Prozess von Nachforschung und Reflexion verdankt, existiert in einem ‚gegebenen Augenblick‘.“¹⁵⁸ Diesen Eindruck einer situativen, prozessualen und vielschichtigen Erfahrung erhält man auch von *Untitled* (1984). Die minimale Formensprache lässt daher keinesfalls einen minimalen Inhalt, geschweige denn eine minimale Erfahrung folgern. „*Simplicity of shape does not necessarily equate with simplicity of experience.*“¹⁵⁹ Die Vielschichtigkeit der schlichten Kunst wurde bereits zu Lebzeiten Judds wie in Barbara Roses Artikel *ABC Art* erkannt, als sie von den „[...] *multiple levels of an art not so simple as it looks*“¹⁶⁰ spricht. Die Kunst Judds sensibilisiert den Betrachter für einen „zweiten Blick“, der schließlich in die Gesamtheit der ästhetischen Erfahrung tauchen soll.

Bevor tiefer in die ästhetische Erfahrung und Interpretation der Werke Judds eingestiegen wird, widmet sich das folgende Kapitel dem kunsthistorischen Kontext Donald Judds, um den Künstler in die vorangegangenen Debatten seiner Zeit einzuordnen. Nach der unvoreingenommenen, wahrnehmungstheoretischen Annäherung an Judds Werk wird ein historisches Fundament errichtet.

¹⁵⁷ Meyer 1993, S. 29.

¹⁵⁸ Dewey [1958b] 1980, S. 355.

¹⁵⁹ Morris [1966c] 1995, S. 228.

¹⁶⁰ Rose 1965a, S. 69.

II DER ZEITHISTORISCHE KONTEXT: VOM „AMERICAN SUBLIME“ ZUR DEBATTE UM DIE „MINIMAL ART“

II.1 DER AMERIKANISCHE AUFBRUCH

1.1 New York als neues Zentrum des Kunstgeschehens

„*American art had been provincial; it is now international and at the leading edge of invention.*“¹⁶¹ In den letzten Jahren des Zweiten Weltkrieges wurde in New York ein eigenständiges Kapitel der modernen Kunst geschrieben.¹⁶² Die amerikanische Avantgarde wollte beweisen, dass die Malerei nicht tot war. Ein amerikanischer Aufbruch war vorprogrammiert, der den Bruch mit der europäischen Urmutter vollziehen sollte. Wo zuvor Kunst und Elite-Kultur europäisch waren, etablierte sich nach der wechselseitigen Faszination der beiden transatlantischen Gesellschaften ein Autonomienanspruch Amerikas. Die Abkehr vom traditionellen Kunstzentrum Paris vollzog sich und es sollte nicht mehr lange dauern, bis sich die amerikanische Avantgarde zu neuen Ufern aufmachte. Dies beschrieb der Kritiker Clement Greenberg (1909–1994) in seinem 1965 erschienenen Artikel *America Takes the Lead: 1945–1965*.¹⁶³

Künstler-Emigranten aus Europa hatten in den Kriegsjahren und Nachkriegsjahren ebenfalls den amerikanischen Wunsch verstärkt, eigene Wege zu gehen. Es war nun an der Zeit, dass die Amerikaner eine künstlerische Führungsrolle übernehmen sollten. Dabei lag es an den Künstlern in den USA, eine authentische Kunst zu etablieren. Was in den vierziger Jahren in New York entstand, bezeichnete die amerikanische Kunstszene als *modernism*.

Donald Judd bewegte sich in einem Umfeld künstlerischer Neudenker, die den Bildbegriff überdachten und eine Neubegründung für sich und die amerikanische Kunst beanspruchten. New York als neues Zentrum der Kunst mit Künstlern wie Jackson Pollock, Mark Rothko, Barnett Newman und Frank Stella hatte großen Einfluss auf den jungen Judd, der bereits in frühen Jahren das Schaffen seiner Künstlerkollegen und Vorgänger rege

¹⁶¹ Judd [1962e] 2005, S. 63.

¹⁶² Siehe dazu auch Guilbaut 1983.

¹⁶³ Siehe Greenberg 1965.

verfolgte. Aufgrund der theoretischen Auseinandersetzung Judds mit den Gedanken eines neuen amerikanischen Kunstverständnisses, z.B. mit dem durch Rothko und Pollock vertretenen Abstrakten Expressionismus, beginnt die vorliegende Untersuchung mit einer Skizze der damaligen zeitgenössischen Kunstentwicklung, die als Basis der Entwicklung Donald Judds gesehen werden muss. Dabei versucht die vorliegende Arbeit eine Rekonstruktion der Ideen und Einflüsse vorzunehmen, um Judds Werk besser in das Gesamtverständnis der amerikanischen Nachkriegskunst einordnen zu können. Dabei ist der zeithistorische Kontext vom *American Sublime* zur Debatte um die *Minimal Art* von Bedeutung, in dem die Künstler Newman, Pollock, Rothko und Warhol die wichtigste Rolle spielen. Judd selbst bemerkt: „*Pollock, Newman, Rothko [...] were the best artists [...]*“¹⁶⁴. Wie für sie war es für Judd ein Muss, einen neuen individuellen Prozess zu durchlaufen, um eine überdauernde Kunst zu schaffen. Im Folgenden werden die Kernideen dieser Künstler aus der Sicht Judds skizziert.

1.2 Newman, Pollock, Rothko und Warhol als Motoren einer neuen Kunst in Amerika

„We have come together as American modern artists because we feel the need to present to the public a body of art that will adequately reflect the new American that is taking place today and the kind of America that will, it is hoped, become the cultural center of the world.“

Barnett Newman

Der zu dieser Zeit die New Yorker Kunstszene beherrschende Kunstkritiker Clement Greenberg (1909–1994) forderte, die Motive der Außenwelt zu vertreiben. Die Freiheit der Malerei, so wie Greenberg sie verstand, war eine Freiheit von den üblichen Bildern. Die Abstraktion bot die Möglichkeit, wie er 1944 zusammenfasste, das innere Selbst so unmittelbar wie möglich auszudrücken. Der abstrakte Gestus sollte ausreichen, die persönlichen Emotionen darzustellen. Deswegen ermutigte der Kritiker die Künstler dazu,

¹⁶⁴ Judd [1993a] 2004, S. 157.

sich kein Bild zu machen.¹⁶⁵ Jede Ikonographie war verboten, damit die Kunst zu sich selbst finden konnte.

Die Künstler wollten jedoch nicht nur mit einer abstrakten, sondern einer *living voice*, so Newman, sprechen. Dafür brauchten sie Symbole, um sich mit dem Publikum verständigen zu können. Gerade daran fehlte es, beklagte Robert Motherwell 1947.

Daher versuchten **Barnett Newman** (1905–1970) und seine Künstlerfreunde durch Ausstellungen „primitiver Kunst“ ihr Publikum zu einer universal verständlichen Bildersprache mit anthropologischen Wurzeln zu erziehen. Indianische Malereien zeigten – so Newman – dieses elementare Ritual, aus dem die Kunst sich schon immer speiste. Im Jahr 1948 gelang Newman der Durchbruch mit einem kleinen Gemälde, *Onement I*, in dem er einen Archetyp seines Oeuvres schuf (Abb. 27). Judd bemerkte dazu: „*In 1948 he painted the first painting like his work since, a small one with a stripe down the middle.*“¹⁶⁶ Newman beschäftigte sich intensiv mit der Ontologie der Linie, ähnlich wie Judd die Fläche im räumlichen Kontext erforschte. Das Kunstwerk *Onement I* schöpft seine Aura aus einer rigorosen Einheit (*one*) und weist das *Ornament*, zu welchem die Abstraktion so leicht degeneriert, schon im Titel *Onement I* polemisch ab. „*The title ‚Onement‘ implies totality in reduction, wholeness and harmony [...].*“¹⁶⁷ Ein vertikaler Strich steht mit einer ausfransenden Kontur aufrecht vor bzw. in einem dunklen Farbfeld, dessen amorphen Grund er wie ein Solist beherrscht. Daraus hat Newman ein Leitmotiv für den Dialog von Subjekt und Raum gemacht.¹⁶⁸ Der vertikal verlaufende Streifen von Newmans abstraktem Farbflächenbild *Onement I* ging als „Zip“¹⁶⁹ in die Literatur ein. Über das Bild sagte Newman selbst: „*It’s a small red painting, and I put a piece of tape in the middle, and I put my so called ‘zip’.*“¹⁷⁰

¹⁶⁵ Siehe „Du sollst Dir kein Bild machen...“ (Exodus 214), als die „erhabenste“ Stelle der Bibel. Laut Lyotard braucht man dieser Bemerkung nicht viel hinzu zufügen, um eine Ästhetik der erhabenen Malerei zu skizzieren: als Malerei würde diese zwar versuchen, etwas darzustellen, aber etwas Undarstellbares wie z.B. das Unendliche etc.; vgl. Lyotard 1982, S. 139.

¹⁶⁶ Judd [1964b] 2005, S. 200.

¹⁶⁷ Golding 2000a, S. 195.

¹⁶⁸ Vgl. Belting 1998, S. 426f.

¹⁶⁹ Webster’s New World Dictionary gibt folgende Definition für „zip“: 1. A sudden, brief hissing sound, as of a bullet. 2. Energy, vim, vigor. [1. Zisch, zischen. 2. Energie, Schwung, Kraft. In England bedeutet „zip“ auch Reißverschluss].

¹⁷⁰ Newman [1970] 1990, S. 305.

Zwei Jahre später erweiterte Newman das Motiv in dem riesigen Format des *Vir Heroicus Sublimis*, mit dem er den Betrachter mit einem neuen Maßstab¹⁷¹ konfrontierte (Abb. 28). Das Werk *Vir Heroicus Sublimis* lädt zu einer Betrachtung ein, in der Gemaltes und Vorstellung ineinander übergehen. Über den lateinischen Titel focht der Maler einen legendären Streit mit dem Kunsthistoriker Erwin Panofsky aus, der in Kapitel II.1.4 nachgezeichnet wird.

Im Jahr 1951 empfing Newman das Publikum in der Betty Parsons Galerie mit einem Text, der einer Regierungserklärung der neuen Kunst gleichkam. Die gezeigten Werke seien nicht mit Ideen und auch nicht mit Abstraktionen zu verwechseln. Sie ähnelten Personen darin, dass sie Verkörperungen des Gefühls seien. Die Bilder offenbarten ihre innere Leidenschaft während der Konzentration zum Bild. Hier vollzog Newman eine überraschende Wende in der Definition des Bildbegriffes. Nachdem sich die Malerei von den Bildern entleert hatte, die Werke üblicherweise enthielten, wandelte sich das bilderlose Werk in sein eigenes Bild und wendete sich damit einem neuen Verständnis von Wirklichkeit zu. Eine geistige Wirklichkeit tritt auf. Die Bildflächen sowie ihre Sprache als Substanz bleiben damals wie heute „unfassbar“¹⁷². Im Verzicht auf gemalte Rhetorik kehrte es als die Ikone einer spirituellen Werkidee zurück. „Im Sehen des Nicht-Wahrnehmbaren (als Raum und Gestalt) wird das Bewusstsein an einen Grenzbereich gebracht, der es auf sich selbst zurückwirft.“¹⁷³

Bereits im Jahr 1948 hatte Newman seine persönliche Kunsttheorie in dem Text *The Sublime is Now*¹⁷⁴ klar formuliert. Darin rief er eine amerikanische Spielart des Sublimen aus, um damit die Dekadenz in der europäischen Moderne zu besiegen. Aufgrund der Bedeutung für die vorliegende Arbeit widmet sich Kapitel II.2.4 eingehender der Vorstellung Newmans von dem Sublimen in der Kunst.

Judd wurde mit Newmans Kunst und Gedanken vertraut, als er in seinem postgraduierten Studium an der Columbia University Meyer Schapiros Seminar über Abstrakten Expressionismus belegte. Daraufhin nahm Newman wie die anderen Motoren der damaligen amerikanischen Kunstszene einen wesentlichen Platz in Judds Rezensionen der 60er Jahre

¹⁷¹ In seinen Texten unterscheidet Newman zwischen Format (*size*) und Maßstab (*scale*).

¹⁷² Scheugl 1999, S. 340.

¹⁷³ Bockemühl 1985, S. 90.

¹⁷⁴ Siehe Newman [1948a] 1990; Newman 1948b.

ein. Erste Erwähnung fand Newman in Judds Ausstellungskritik über die im Wadsworth Atheneum in Hartford, Connecticut, gezeigte Show *Black, White and Gray* im März 1964, abgedruckt im *Arts Magazine* (Abb. 29).¹⁷⁵ Hier erwähnte Judd explizit ein Werk Newmans von 1949. In dem Text *American Drawings* bemerkte Judd im November desselben Jahres: „*Newman's drawings are loose, not like and not equal to his paintings*“¹⁷⁶.

Einen kompletten Artikel widmete Judd seinem Künstlerkollegen Barnett Newman in *Studio International* im Februar 1970.¹⁷⁷ Laut eigenen Aussagen verfasste Judd diesen Text bereits 1964, in dem Jahr, in dem er auch die zwei zuvor genannten Artikel geschrieben und bereits zu seiner eigenen Ausdrucksart gefunden hatte.¹⁷⁸

Der Text kommt anfangs einer Huldigung gleich, als Judd seine Bewunderung mit Kommentaren wie „*Newman is the best painter in this country*“¹⁷⁹ oder „*Barnett Newman's paintings are some of the best done in the United States in the last fifteen years*“¹⁸⁰ kundtut. Neben der Skizzierung der Biografie Newmans charakterisiert Judd die wichtig werdenden Eigenschaften amerikanischer Kunst wie z.B. die Großformatigkeit der neuen Bilder. Sie sind nicht nur in ihrem Format (*size*) groß, sondern stehen in überproportionalem Maßstab (*scale*) zum Betrachter und rufen daher eine neue Größenwahrnehmung hervor. „*This scale is one of the most important developments in the twentieth-century art*“¹⁸¹ bemerkt Judd und fährt fort „*All of the best American art, to this moment, has this scale.*“¹⁸² Im Gegensatz zur bisherigen abstrakten Kunst, die in dem kleinformatigen Rechteck der Leinwand und in der auf sie bezogenen Komposition gefangen ist, beherrschen Offenheit und Freiheit das Werk. Diese vermögen sich auf den Betrachter auszudehnen. Newmans vertikale Streifen sind über den Bildrand fortsetzbar und brechen damit die In-Sich-Geschlossenheit der traditionellen Malerei auf. Judd spricht diesbezüglich von einem Kontinuum, zu dem das Kunstwerk nur als Segment gehört.¹⁸³

¹⁷⁵ Vgl. Judd [1964c] 2005, S. 119.

¹⁷⁶ Judd [1964a] 2005, S. 141.

¹⁷⁷ Siehe Judd [1964b] 2005.

¹⁷⁸ Ursprünglich gab „Das Kunstwerk“ den Auftrag für diesen Artikel. Barnett Newman hatte den Artikel gegengelesen.

¹⁷⁹ Judd [1964b] 2005, S. 200.

¹⁸⁰ Judd [1964b] 2005, S. 200.

¹⁸¹ Judd [1964b] 2005, S. 202.

¹⁸² Judd [1964b] 2005, S. 202.

¹⁸³ Vgl. Judd [1964b] 2005, S. 202.

In Judds Augen sind die Gemälde Piet Mondrians eine in sich geschlossene und vom Betrachter abgeschlossene Einheit (Abb. 30). Mondrians Werke folgten traditionellen und naturalistischen Aspekten. Seine Linien seien dominant und das Weiß sei sekundär. Die Linien folgten einer begrenzten, komponierten Struktur. Mondrians Arbeiten seien balanciert. Amerikanische Künstler folgten einer anderen Art der Abstraktion, die offen und ohne Beziehungen sei. Sie bedürfe außerdem verstärkt der Wahrnehmung des Betrachters. Newmans Kunst sei nicht geometrisch, sondern folge „[...] *openness, wholeness and scale*“¹⁸⁴ als den neuen Merkmalen amerikanischer Kunst. Farben, Flächen und Streifen unterliegen keinerlei Hierarchie der Komposition. Alle Elemente seien gleichwertig und primär. Die Charakteristika minimalistischer Kunst fänden ihren Ursprung in diesen Gedanken.¹⁸⁵ In eindrucksvollen Worten macht Judd dies dem Leser seines Artikels deutlich.

Auf andere Weise näherte sich **Jackson Pollock** (1912–1956) dem Verständnis eines neuen amerikanischen Bildbegriffs. Nach einiger Zeit der Unsicherheit darüber, wer unter den amerikanischen Malern die Diskussion an sich reißen würde, entschied sich dies im Sommer 1949 mit dem Maler Jackson Pollock. Das Magazin *Life* veröffentlichte einen Artikel mit dem Titel „*Jackson Pollock: Is he the greatest living painter in the United States?*“¹⁸⁶. Die Formulierung stammte von Clement Greenberg, der Pollock bereits 1944 den größten Maler genannt hatte, den die USA hervorgebracht habe. Mit den Worten „[...] *Pollock to be our greatest abstract mural painter*“¹⁸⁷ machte auch Frank Stella dies deutlich. Pollock beantwortete die Frage, welche die amerikanische Kunst seit mehr als einem Jahrzehnt beschäftigte. Die Frage, ob es nach Picasso noch Kunst geben konnte.

Im Frühjahr 1943 bekam Pollock seine große Chance, als die Kunstmäzenin Peggy Guggenheim ihre eigene Galerie *Art of this Century* für die amerikanischen Nachwuchskünstler eröffnete.¹⁸⁸ Nach Konsultation von Marcel Duchamp und Piet Mondrian, ihren Freunden und Beratern, nahm Peggy Guggenheim das junge Genie unter ihre Obhut und schloss einen einjährigen Vertrag mit Pollock. Nach intensiven Arbeitsphasen hatte Pollock im November 1943 seine erste Einzelausstellung bei ihr. Es bedurfte nicht Greenbergs

¹⁸⁴ Judd [1964b] 2005, S. 202.

¹⁸⁵ Vgl. Judd [1964b] 2005, S. 202.

¹⁸⁶ Siehe o.A. 1949.

¹⁸⁷ Stella [1999] 2001, S. 267.

¹⁸⁸ Siehe zu Peggy Guggenheims Leben: Guggenheim 2004 bzw. Guggenheim 1979.

Verbot der Ikonographie, um den jungen Künstler davon zu überzeugen, dass es auf der Leinwand die eigenen Dämonen zu besiegen galt. Schnell hatte sich der Malakt zu einem Ritual verselbständigt. Pollocks wandgroße Formate verinnerlichten thematisch eine archaische Utopie, um der Krise in der zeitgenössischen Kunst zu begegnen.

Eine Krise oder vielmehr eine Revolution kündigte sich erst an, als Pollock begann, das Staffeleibild für tot zu erklären und die Leinwand auf den Boden legte. Greenberg schrieb 1947 vom historischen Tod des Staffeleibildes. Als Typus verwendete Pollock das Wandbild, das in Wahrheit wandgroße Formate umfasste, die der Künstler auf dem Boden von allen vier Seiten aus bemalte. Dieser Malakt ermöglichte es Pollock, *in* der Malerei zu sein. In dieser symbolischen Grenzüberschreitung lagen ein Akt der Auflehnung gegen die Konvention und der Impuls, eine mythische Wahrnehmung einzuführen. Das moderne Kunstwerk verwandelte sich zu einer Verkörperung der ältesten Kunstmythen. Schließlich begann Pollock mit seiner charakteristischen „Dripping“ und „Pouring“ Methode, bei der er auf die am Boden liegende Leinwand in wildem Gestus die Farbe aus dem Kanister über das Bild spritzte, tropfte und schüttete. Ein traditioneller Rahmen wurde in der amerikanischen Nachkriegsmalerei nicht mehr verwendet. Laut Meyer Schapiro wurde *„der Verzicht auf den Rahmen [...] möglich, als die Malerei aufhörte, den Tiefenraum darzustellen und sich nicht mehr mit den expressiven und formalen Qualitäten der nicht-mimetischen Bildmittel befasste [...]“*¹⁸⁹ Dabei bildete die Leinwand in Pollocks Atelier die Arena seines Malprozesses. Diese Performance wandelte den schöpferischen Akt in einen rituellen Tanz. Darauf berief sich auch der Happening Künstler Allan Kaprow, als er 1958 den Essay *The Legacy of Jackson Pollock*¹⁹⁰ schrieb. Um den Farbfluss besser dirigieren zu können, studierte Pollock Körperbewegungen ein, die in einer virtuoson Metamorphose zu Farbbewegungen wurden, ohne dass er die Leinwand berührte. Somit wurde Malerei zur künstlerischen Selbstentdeckung. Aufgrund des ausgelebten Malaktes bekam diese Form der Kunst bald den Namen *Action Painting*. Photographien von Hans Namuth und der 1951 entstandene Film von Hans Namuth und Paul Falkenberg dokumentieren Pollock während seines Malaktes und halten

¹⁸⁹ Schapiro [1994] 2006, S. 258.

¹⁹⁰ Siehe Kaprow 1958.

Pollocks Intentionen für die Nachwelt fest (Abb. 31).¹⁹¹ Die Kunst wurde für den Künstler zur Körpererfahrung im Prozess des Malens.

Die Faszination seiner Werke beruht auf der unentzifferbaren Bilderschrift, dem individuellen Werkprozess und der *All-Over*-Technik, die den Rahmen des traditionellen Bildes sprengt. In energetisch-gestischen Liniengeflechten bilden sich Energiezentren in den abstrakten Gemälden heraus. Mit seiner Technik evoziert Pollock das Unterbewusste, das in Anlehnung der Surrealisten zu sehen ist. Die rhythmische Gestik versprüht auf der Leinwand die Dynamik und Expressivität des Künstlers. In Anlehnung an die Mythologie, Alchemie und indianische Kultur versieht Pollock seine Ausdrucksarena der Leinwand mit kalligrafischen Zeichen. Figurativ-gegenständliche Elemente verschwinden in Pollocks Spätwerk zu Gunsten eines abstrakten Linienspiels. Die großflächig angelegten Bilder rufen zur Erfahrung des Flächenkontinuums auf, um das komplexe Netz an Linien und Verknotungen der polyfokalen Malerei zu durchschauen (Abb. 32).¹⁹²

Aus dem expressiven Gestus leitete sich die bald vorherrschende Kunstrichtung des *Abstrakten Expressionismus* her. Bezüglich dieses Terminus äußerte sich Donald Judd in seinem Artikel über Jackson Pollock 1967: „*The term ‚Abstract Expressionism‘ was a big mistake.*“¹⁹³ Judd distanzierte sich von der Kategorisierung der Abstrakten Expressionisten. Denn sie unterschieden sich in Judds Augen nicht nur untereinander, sondern beschränkten auch einen anderen expressiven Weg als die europäischen Expressionisten.¹⁹⁴ Expressionismus war in seinen Augen keine adäquate Bezeichnung. Außerdem unterschied der Begriff nicht zwischen den althergebrachten dargestellten ‚*emotions*‘ und den neueren amerikanischen ‚*sensations*‘ in der Kunst.¹⁹⁵ „[...] *Pollock’s paintings don’t involve the immediate emotions of traditional art and don’t involve the ways in which these are generalized*“¹⁹⁶, so Judd.

¹⁹¹ Siehe Film „Jackson Pollock“, 1951, Hans Namuth und Paul Falkenberg (Regie), Morton Feldman (Musik), oder Film „Willem de Kooning Artist“, 1967, von Robert Snyder, copyright 1968, 1994 Masters & Masterworks Productions, Inc., die die Künstler während ihrer Maltätigkeit festhalten.

¹⁹² Vgl. Harten 1995, S. 241.

¹⁹³ Judd [1967a] 2005, S. 195.

¹⁹⁴ Vgl. Judd [1967a] 2005, S. 195.

¹⁹⁵ Vgl. Judd [1967a] 2005, S. 195.

¹⁹⁶ Judd [1967a] 2005, S. 195.

Pollocks Verdienst formulierte Judd mit folgenden Worten: „*I think it's clear that Pollock created the large scale, wholeness and simplicity that have become common to almost all good work.*“¹⁹⁷ Somit sah Judd Pollock als Initiator der auch für ihn so wichtig werdenden Großformatigkeit, des Ganzheitsgedankens und der Einfachheit in der Kunst. Auch Judds Experimentieren mit Oberflächen, Volumina und Flächen und deren Zusammenspiel war eng mit den Ansätzen Pollocks verbunden. Beispielsweise befassen sich Pollocks Gemälde der 50er Jahre mit der Beziehung von bildlicher Oberfläche und räumlichem Volumen. Die von Judd beschriebenen Merkmale zeichnen auch sein eigenes Werk aus.

Judd behandelte Jackson Pollock in zwei längeren Artikeln, die beide in seinen *Complete Writings* Eingang fanden. Der erste – eine Buchrezension über das erste 1960 von Bryan Robertson herausgegebene Pollock-Buch – stammt aus dem Jahr 1960, der zweite Artikel aus dem Jahr 1967.¹⁹⁸ Die Buchrezension spiegelt Judds tiefes theoretisches Wissen wider, indem er einen Überblick über die bestehende Pollock-Literatur gibt. Interessant ist der von Judd aufgegriffene Aspekt, dass die Größe der neuen amerikanischen Werke aus der Größe des amerikanischen Kontinents hervorgeht.¹⁹⁹ *Size* und *scale* als Größenparameter und die bereits angesprochenen künstlerischen Eigenschaften von Offenheit, Freiheit und Unendlichkeit standen somit im Kontext einer amerikanischen Identität – eines Amerika der unbegrenzten Möglichkeiten. Die neue amerikanische Kunst definierte sich analog zu den geografischen, soziokulturellen und politischen amerikanischen Phänomenen unabhängig von Europa.

In seinem späteren Artikel von 1967 stellt Judd fest, dass kaum substanzielle Literatur über Pollock existiert.²⁰⁰ So bemerkt Judd rückblickend auf Robertsons Buch „*Bryan Robertson's book [...] is useless.*“²⁰¹ Allerdings sieht er sich selbst auch nicht in der Lage, adäquat über Pollock zu schreiben. Denn für Judd besteht eine Diskrepanz, wie man über einen Künstler denkt und wie man über einen Künstler schreibt, so dass andere es verstehen.²⁰² In Judds Augen kann man eine Annäherung an Pollock nur mit dem Rückgriff auf die Natur seiner Kunst beginnen. Dabei thematisiert Judd generell die Schwierigkeit, einen

¹⁹⁷ Judd [1967a] 2005, S. 195.

¹⁹⁸ Siehe Judd [1960b] 2005 und Judd [1967a] 2005, auch abgedruckt in Gachnang 1976, unpaginiert.

¹⁹⁹ Siehe Judd [1960b] 2005, S. 31.

²⁰⁰ Vgl. Judd [1967a] 2005, S. 193.

²⁰¹ Judd [1967a] 2005, S. 193.

²⁰² Vgl. Judd [1967a] 2005, S. 193.

geeigneten Zugang zu guter Kunst zu finden bis er schließlich zugibt: „*I think Pollock's a greater artist than anyone working at the time or since.*“²⁰³

Judd sieht bei Pollock die Behandlung der Einzelemente als künstlerische Qualität: „*The quality of the parts is like the quality of the whole.*“²⁰⁴ Im Besonderen sind laut Judd alle Elemente auf Pollocks Leinwand unabhängig und spezifisch.²⁰⁵ Die getropfte Farbe kommt unmittelbar und spezifisch auf die Leinwand. Auch dem eingeschlossenen Zwischenraum innerhalb der Liniengeflechte schenkt Judd Aufmerksamkeit. Dies wird für sein eigenes dreidimensionales Werk später wichtig.

Mark Rothko (Mark Rothkowitz) (1903–1970), der amerikanische Künstler russischer Abstammung, zählt neben Pollock zu den herausragenden Vertretern des Abstrakten Expressionismus. Donald Judd widmete Rothko in seinen Schriften im Vergleich zu Pollock und Newman nur einen kurzen Artikel im Jahr 1963²⁰⁶. Dennoch fällt sein Name in vielen übergreifenden Artikeln wie z.B. in Judds Bemerkung „[...] *the excellence of the work of Rothko [...]*.“²⁰⁷

Rothkos meist großformatige Werke mit horizontal geschichteten Farbflächen auf monochromem Grund haben sich als Inbegriff der amerikanischen Nachkriegskunst in das Bildgedächtnis eingepägt (Abb. 33). Rothko postulierte die Betrachter-Bild-Beziehung als zentrales Anliegen seiner Kunst, noch bevor er das künstlerische Idiom seiner klassischen Bilder entwickelt hatte. Es scheint bezeichnend und auch für Judd von Bedeutung, wie Rothko in seiner Kunst von einem aktiven, prozesshaften Gegenüber von Werk und Rezipient ausging. Er charakterisierte dabei diese Beziehung als einen gegenseitigen Vollzug, ein Ineinanderaufgehen von Betrachter und Bild:²⁰⁸ „*Keine erdenkliche Anhäufung von Anmerkungen vermag unsere Gemälde zu erläutern. Ihre Erklärung ergibt sich aus einer vertieften Beziehung zwischen Bild und Betrachter. Die Würdigung von Kunst ist eine echte Heirat der Sinne. Und wie in der Ehe ist auch in der Kunst fehlender Vollzug Grund zur Annullierung.*“²⁰⁹ In seinen

²⁰³ Judd [1967a] 2005, S. 195.

²⁰⁴ Judd [1967a] 2005, S. 195.

²⁰⁵ Judd [1967a] 2005, S. 195.

²⁰⁶ Siehe Judd [1963c] 2005.

²⁰⁷ Judd [1964b] 2005, S. 200.

²⁰⁸ Vgl. Wick 2001, S. 23.

²⁰⁹ Rothko übersetzt und zitiert aus Rothko [1943] 1987, S. 77.

Werkensembles – darunter der *Rothko-Room* der Phillips Collection und die *Harvard Murals* der Harvard University, die Judd in seinem Artikel über Rothko beschreibt – zeigt sich durchweg das Bestreben Rothkos, eine gesteigerte Beziehung zwischen Bild und Betrachter zu erreichen.

Bereits in den frühen fünfziger Jahren grenzte sich der Künstler durch seinen Anspruch, die Präsentation seiner Bilder und Bildensembles zu kontrollieren, vom damaligen Kunstbetrieb ab. Dieser Präsentationswunsch sowie die Intensivierung der Beziehung von Betrachter und Bild haben Bedeutung für die Interpretation der Kunst Judds in der vorliegenden Arbeit. Die dichte Hängung der Rothko Arbeiten in relativ kleinen Räumen, eine gedämpfte Beleuchtung und übergroße Bildformate sollten ein unmittelbares Erleben sicherstellen – ein Konzept, das mit der *Rothko Chapel* in Houston, Texas, wohl seinen deutlichsten Ausdruck gefunden hat. In allusiver Formulierung wird eine geradezu eheähnliche Verbindung, eine „Heirat der Sinne“ beschworen – eine sinnliche Verschmelzung jenseits sprachlicher Fassbarkeit. Die ästhetische Überzeugung liegt in der gegenseitigen Vollendung von Betrachter und Bild. In der Euphorie künstlerischer Außenseiter wird gefordert, das Werk müsse *„jeden beschimpfen, der geistig auf Innendekoration eingestellt ist, auf Bilder für das Heim, Bilder als Kaminschmuck, Bilder über Amerika, soziale Bilder, auf L'Art pour L'Art oder preistrüchtige Auftragsarbeiten: National Academy, Whitney Academy, Feld-Wald-und-Wiesen-Akademie;... auf Kitsch und abgedroschenen Schund.“*²¹⁰ Geradezu leitmotivisch zeichnen sich sowohl das Bewusstsein für die Betrachter-Bild-Beziehung sowie auch deren Kontrolle ab als auch die ambivalente von Missverständnissen geprägte Beziehung des Künstlers zu seinem Publikum. *„Ein Bild lebt in Gemeinschaft, indem es sich in den Augen des einfühlsamen Betrachters entfaltet und dadurch in ihm auflebt. Es stirbt, wenn diese Gemeinschaft fehlt. Deshalb ist es ein gewagtes und gefühlloses Unterfangen, ein Bild in die Welt zu entsenden.“*²¹¹

Von Bedeutung für Judds Werk ist auch, dass in Rothkos Ausstellung im Januar 1950 in der Betty Parsons Galerie durch die Nummerierung die Abfolge der Hängung²¹² als bewusst kontrollierte Raumpräsentation Wichtigkeit erlangte. Damit wird die Tendenz zu einer raumgreifenden Sequenz, in der das einzelne Werk eine untergeordnete Rolle spielt,

²¹⁰ Rothko übersetzt und zitiert aus Rothko [1943] 1987, S. 77.

²¹¹ Rothko übersetzt und zitiert aus Rothko [1947] 1987, S. 83.

²¹² Vgl. Anfam 1998, S. 20f. und S. 57ff. Numerische Titel sind in Ansätzen bereits 1947 feststellbar. Zu Lebzeiten ausgestellte Werke wurden nur selten mit „Untitled“ bezeichnet. Zur Ausstellung von 1950 siehe Breslin 1993, S. 246ff.

deutlich. Dies ist ein wichtiger Gedanke, den Judd in seine serielle Sprache umsetzte. Mit zunehmendem Interesse beanspruchte Rothko wie später Judd die Kontrolle der Situation.²¹³ Durch die Hängeanweisungen wird der Betrachter als Teilnehmer der Situation verstanden und der Raum soll ganz mit dem „Erfühlen des Werkes“²¹⁴ erfüllt werden. Rothkos Bilderlebnis wird weniger als ein denkender denn als ein fühlender Prozess beschrieben. In den in sich geschlossenen Raumsituationen entsteht ein meditatives Raumerlebnis. Dieser emotionale Prozess wird umso mehr durch die Großformatigkeit der Gemälde gefördert. Rothko sagt diesbezüglich: *„Ich male sehr große Bilder. Ich bin mir bewusst, dass das Malen großer Bilder historisch gesehen darin besteht, etwas Grandioses und Pompöses zu malen. Der tiefere Grund, warum ich sie male, ist allerdings – ich glaube, dies gilt auch für andere Maler, die ich kenne –, dass ich sehr intim und sehr menschlich zu sein wünsche. Ein kleines Bild zu malen bedeutet, dass man sich außerhalb des eigenen Erfahrungsbereiches stellt, dass man eine Erfahrung wie ein Stereobild oder wie mit einem Verkleinerungsglas betrachtet. Wenn man jedoch ein großes Bild malt, ist man mittendrin. Man kann nicht mehr darüber gebieten.“*²¹⁵

Das Erlebnis der Bilder Rothkos lässt sich mit räumlicher Grenzerfahrung beschreiben, die durch das Gefühl für Raum, für räumliche Transitionen sowie durch die Betrachter-Bild-Beziehung entsteht. *„Neither the action nor the actors can be anticipated, or described in advance. They begin as an unknown adventure in an unknown space.“*²¹⁶ Das Schaffen von Raumsituationen in Rothkos *Murals* ist als symptomatisch in der Zeit zu werten. Der eigentliche Begriff *Mural* bezeichnet zumeist großformatige Arbeiten, die im Rahmen eines Raumkonzeptes entstanden sind. Dabei handelt es sich in keinem Fall um Wandmalerei im eigentlichen Sinne, sondern um Gemälde auf Leinwand. Ein grundsätzliches Bewusstsein für architektonische Zusammenhänge wird sichtbar.

Wegen seines Interesses an Architektur beteiligte sich Mark Rothko an einem von dem Architekten Philip Johnson ausgerichteten Symposium. Die Veranstaltung war eigentlich darauf ausgerichtet, der Kunst mehr als nur die Rolle der Oberflächenverschönerung

²¹³ Siehe Ashton 1983, S. 129f. oder Anfam 1998, S. 72.

²¹⁴ Brief von Katharine Kuh an Mark Rothko, 18. Juli 1954, und Brief von Rothko an Kuh 25. September 1954. Katharine Kuh Papers, Archives of the Art Institute of Chicago.

²¹⁵ o.A. 1951, S. 104, sowie Typoskript „Symposium: The Relation of Painting and Sculpture to Architecture“, 19. März 1951, Museum of Modern Art, New York, präsentiert durch Philip C. Johnson, Museum of Modern Art Archives, Philip C. Johnson Archive.

²¹⁶ Rothko 1947/48, S. 84, hier zitiert nach Chipp 1968, S. 548.

einzuräumen, was die Bedeutung von Kunst und Raum zu dieser Zeit bestätigt. Ihr unglücklicher Ausgang warf einen langen Schatten auf die spätere Zusammenarbeit von Künstler und Architekt. Auf Johnsons einleitende, bewusst provokante Worte: „*Wir haben einen Maler unter uns, der Architekten nicht mag*“ und „*Malen Sie nicht Wandbilder?*“ erwiderte Rothko scharf: „*Entschuldigen Sie Herr Johnson, doch ich glaube, das Problem ist nicht einfach nur, ob ein Bildhauer und Architekt zusammenarbeiten können, das eigentliche Problem ist vielmehr, welcher Bildhauer und welcher Architekt oder welcher Maler und welcher Architekt.*“²¹⁷ Die ambivalente Beziehung zwischen Architekt und Künstler wird deutlich.

Die atemberaubenden Großformate der fünfziger Jahre führten zwangsläufig zu den eigentlichen *Mural Commissions* wie den *Seagram Murals*²¹⁸, den *Harvard Murals*²¹⁹ und der *Rothko Chapel*²²⁰. Die Bezeichnung *Murals* umfasst nicht nur Bildergruppen von gesamt-räumlichen Projekten der späten fünfziger und sechziger Jahre, sondern drückt vielmehr eine grundsätzliche Haltung aus, die zu einer alles bestimmende Idealvorstellung wird. Spätestens in der ersten Einzelausstellung in der Sidney Janis Gallery 1955 in New York hat Rothko einen idealen Rothko-Raum geschaffen.

In den relativ kleinen Galerieräumen, die mit Großformaten geradezu überfüllt schienen, spannten sich die meisten Bilder zwischen Boden und Decke und reichten zum Teil in die Türöffnungen hinein. Mit einer sanften, stark abgedunkelten Beleuchtung wurde eine intime Betrachter-Bild-Begegnung inszeniert, die dem Bild uneingeschränkte Wirkung verlieh.²²¹ Als versierter Händler ließ Sidney Janis den Künstler gewähren. Die Spielchen zwischen dem Künstler, der bei jedem Galeriebesuch das Licht noch weiter dämpfte, und dem Galeristen, der es nach dessen Weggang wieder hochdrehte, sind schon beinahe

²¹⁷ Typoskript „Symposium: The Relation of Painting and Sculpture to Architecture“, 19. März 1951, Museum of Modern Art, New York, präsentiert durch Philip C. Johnson, Museum of Modern Art Archives, Philip C. Johnson Archive, S. 43f.

²¹⁸ Die Seagram Murals waren ursprünglich für das Four Seasons Restaurant in dem Seagram Building von Ludwig Mies van der Rohe, New York, geplant, und sind jetzt in der Tate Gallery, London, ausgestellt.

²¹⁹ Die Harvard Murals sind in einem Raum für gesellschaftliche Anlässe der Harvard University ausgestellt.

²²⁰ Die Rothko Chapel ist eine Kapelle für die University of St. Thomas in Houston, Texas.

²²¹ Ausstellung Mark Rothko; New Paintings, in der Sidney Janis Gallery, New York, 11. April – 14. Mai 1955. (Rothko hatte seit der Ausstellung „15 Americans“ von 1952 nicht mehr in New York ausgestellt).

„Beabsichtigt ist vermutlich, den Betrachter mit so riesigen Farbflächen zu umgeben, dass er von ihnen verschlungen wird, und die Galerie hat – zu ihrem Vorteil, wie sich herausstellt – den Künstler mutig beim Wort genommen und ihre Wände mit Rothkos überladen, die teilweise so dicht hängen, dass nicht nur in, sondern auch zwischen den Bildern Spannungen entstehen [...]“ Coates 1955, S. 84.

legendär.²²² Die Wirkung dieses *Rothko-Room* in der Sidney Janis Gallery darf als wegweisend bezeichnet werden. Es war ein Ort, eine Verschmelzung von Betrachter und Bild – ein virtueller Raum der Malerei, nicht der gebauten Architektur. „*Ich habe einen Ort geschaffen*“²²³ stellte Rothko fest.

Eine weitere Steigerung ist die *Rothko Chapel* in Houston, wo Rothkos Ideal zum Ausdruck kommt (Abb. 34). In der Reduziertheit der dortigen Bilder, dem Nichts von Schwarz, wird der Betrachter auf extreme Weise mit sich selbst, mit seiner Wahrnehmung allein gelassen. Nichts ist geblieben von dem einstigen Leuchten der Farben, außer einer Dunkelheit, aus deren Tiefe alles langsam hervor scheint: Die Farbe, das Licht, der Kontrast, die Bewegung, die Nuancen von transparent, reflektierend und opak, die räumlichen Sensationen von davor, dahinter, dazwischen, das gesamte Wechselspiel optischer Erfahrung.²²⁴ „*Und würde ich mein Vertrauen in irgend etwas setzen, würde ich es in die Psyche des empfindlichen Betrachters legen, der frei von konventionellen Denkmustern ist. Ich wüsste nichts vom Gebrauch, den er von diesen Bildern für die Bedürfnisse des eigenen Geistes machen würde. Wenn beides – Bedürfnis und Geist – vorhanden sind, dann besteht Gewähr für wahren Austausch.*“²²⁵ Diese Worte Rothkos belegen die Bedeutung einer vorurteilsfreien Herangehensweise, die das Werk und den Betrachter ins Zentrum rückt. Analog zu Rothkos Ideal in Houston kann Judds Installation in Marfa, Texas, gesehen werden.

In seinem Essay *The Romantics Were Prompted* – veröffentlicht im Winter 1947/48 in *Possibilities I* – schrieb Rothko über seine neuen Formen: „[...] *They are unique elements in a unique situation. They are organisms with volition and a passion for self-assertion. They move with internal freedom, and without need to conform with or to violate what is probable in the familiar world.*“²²⁶

Rothkos Farbflächen sind gleichzeitig Fläche, Farbe, Licht und Volumen, was Judd als *intrinsic* für Rothkos Erfolg erachtete.²²⁷ Der Anteil Rothkos in Judds Schriften ist in Hinblick auf seine Bedeutung gering. Dies könnte aber auch als bewusstes Verstecken der wichtigsten Ideenquelle gedeutet werden.

²²² Vgl. Wick 2001, S. 26ff.

²²³ Zitiert nach Ashton 1983, S. 155.

²²⁴ Zum Maltechnischen sei hier auf die grundlegenden Untersuchungen verwiesen von Mancusi-Ungaro 1996.

²²⁵ Mark Rothko an Katharine Kuh, 14. Juli 1954, Katharine Kuh Papers, Archives of the Art Institute of Chicago, übersetzt und zitiert aus Rothko [1954] 2006.

²²⁶ Rothko 1947/48, S. 84, auch in López-Remiro 2006, S. 58–59, hier zitiert nach Chipp 1968, S. 549.

²²⁷ Vgl. Judd [1963c] 2005, S. 94.

In seinem Essay *Avant-Garde and Kitsch*²²⁸ sieht der junge Kunstkritiker Clement Greenberg, der bald zum offiziellen Interpreten der New Yorker Avantgarde wurde, einen Kulturbegriff voraus, der geradezu als Affront wirken musste. Kitsch bedient die Massen mit einer Ersatz-Kultur. Dann zählt Greenberg alle jene Errungenschaften auf, die für den Amerikanismus standen: Illustrierte, Werbung, *pulp fiction*, Comics und Hollywood-Filme. Kitsch wird dem Trend zufolge zur globalen Kultur. Er bezieht sich auf Massenkonsum, Massenkultur, Medien und politische Bewusstseinsbildung.

Die amerikanische Avantgarde der ersten Stunde erlebte nach 1960 ein anti-utopisches Ende, als **Andy Warhol** (1928–1987) der Kunst ein bisher verbotenes Terrain eröffnete. Das zentrale Moment der Veränderung war der Übergang zur Massenkultur. Es galt, alte Inhalte, die aus der Kunst und Kunstgeschichte überliefert waren, beiseite zu schieben. Massenmedien und konsumgesteuerte Massenproduktion traten in die Welt der Kunst und wurden zum Sujet. Dem stand Judd kritisch gegenüber, was er 1963 in einer Ausstellungsbesprechung über Warhol äußerte.²²⁹ „*The best thing about Warhol's work is the color*“²³⁰, sagte Judd skeptisch. In Bezug auf die Wadsworth Atheneum Ausstellung von 1964 in Hartford sah Judd Warhol als Folge expressionistischer Tendenzen bzw. selbst als ‚Expressionisten‘. So sagte Judd überraschenderweise über Andy Warhol „[...] *at heart he's an Expressionist*.“²³¹

Der Kitsch der Warenwelt, den Greenberg rigoros aus der Kunst verbannt hatte, wurde bei Warhol zum zentralen Motiv. Das alltägliche Bildmotiv und das Kunstwerk sind nicht mehr voneinander geschützt, sobald Warhol beides subversiv als *picture* aufeinander bezieht. Dabei wandte sich eine neue, diversifizierte Kommunikationsplattform an ein breites Publikum. Kino, Fernsehen, Radio, Zeitungen, Magazine waren Vehikel, die frischen Wind in die Kunst brachten, wobei sie simultan die Werte einer wahrhaft ‚populären‘ Kultur übermittelten und verbreiteten. Standardisierung, Wiederholung und technische Innovation, ausgelöst von den Medien und der Werbung, wurden zu Leitideen der Pop-Art Kultur.²³² Den Begriff der *Pop-Art* hat der Kunstkritiker Lawrence Alloway 1954 erfunden, um die materielle Substanz der Populärkultur allgemein einzufangen.²³³

²²⁸ Siehe Greenberg 1939.

²²⁹ Judd [1963a] 2005, S. 70.

²³⁰ Judd [1963a] 2005, S. 70.

²³¹ Judd [1964c] 2005, S. 119.

²³² Vgl. Moorhouse 2007, S. 40.

²³³ Der Begriff Pop-Art ist in einem Interview mit John McHale und Lawrence Alloway 1954 gefallen.

Andy Warhol stellte den Bildbegriff wieder auf den Kopf, als er Bilder, wie man sie von Plakatwänden oder aus Illustrierten kannte, eins zu eins oder in Serie auf der Leinwand reproduzierte. Was im Alltag ein Bild war, wurde es auch in der Kunst – im Format der Leinwand und am Ort einer Ausstellung. Der Künstler war dabei nicht mehr Schöpfer, sondern Agent und Interpret.²³⁴ In der Kunst Warhols wurden der Konsum und die Ware zum Kult der zeitgemäßen Form eines neuen Realismus. Pollocks mythische Rituale verkehrten sich schließlich in reine Warenproduktion. Rothkos und Newmans Thematisierung des Transzendenten fand mit der Pop-Art ihr Ende. Stattdessen wurden Bilder und Gegenstände der Realität zur Kunst. Warhol zielte mit seinen Siebdrucken auf die Reproduktion des Werkes. Ihm genügte oft ein einziges Motiv, das beliebig oft wiederholt wurde, wie zum Beispiel seine seriellen Arbeiten von der *Mona Lisa* oder *Marilyn Monroe* (Abb. 35, 36). Es war im Jahr 1963, in dem auch Judd an seinem künstlerischen Scheidepunkt stand, als die *Mona Lisa* in den USA allein eine ganze Ausstellung bestritt. Judd kritisierte Warhols Kunst mit Worten wie: „*The novelty and the absurdity of the repeated images of Marilyn Monroe [...] is not great.*“²³⁵

So groß die Unterschiede zwischen Warhol und Judd waren und so vielschichtig sich die Diskrepanz der Gegenspieler repräsentierte, Judds Rezensionen über Warhol stellten dennoch fruchtbaren Boden für seine eigenen Gedanken dar. So gab Judd die Anweisung, Wiederholung und Variation zu intensivieren. Dies verwirklichte Donald Judd ein paar Jahre später für sein eigenes Werk: „*The repetition should be made more insistent and the variation, if it is necessary, rapid and also insistent.*“²³⁶ Daraus ist Judds theoretische Vorwegnahme für eigene Realisationen in seinem Werk ersichtlich. Was er zunächst an anderen Künstlern kritisierte, sollte schon bald praktische Umsetzung in seinem eigenen Tun erlangen. So werden Wiederholung, Serialität und das Produzierenlassen der Kunstwerke zu Analogien zu Warhols Schaffen. Ebenso teilten Judd und Warhol die Abkehr von der strikten Trennung von Alltags- und Hochkunst.

Interessant ist auch, dass Judd in Bezug auf Warhols Kunst von „*over-all*“²³⁷ spricht, einem Begriff, der besonders Jackson Pollock zugeschrieben wurde. In Warhols Theorie war jedes

²³⁴ Vgl. Belting 1998, S. 438.

²³⁵ Judd [1963a] 2005, S. 70.

²³⁶ Judd [1963a] 2005, S. 70.

²³⁷ Judd [1963a] 2005, S. 70.

Bild so gut wie das andere, eine Hierarchie der Werke entfiel. Daher wurde bald fabrikmäßig produziert, nachdem Andy Warhol mit seinen Freunden eine Factory gründete, „[...] um in einer Bilderfabrik seinen Output zu steigern.“²³⁸ Das Bild kam dem Produkt gleich und Quantität siedelte sich wie in der Warenwelt auch in der Kunst an. Mit den Druckverfahren und Vervielfältigungstechniken verlor das Bild seinen Original-Charakter; das Abendmahl Leonardos wurde zur Schablone einer neuen Bildwirklichkeit. Damit bekam die Kunst eine ungeahnte neue Dimension.

Auf der einen Seite wird die Kritik an der Konsumgesellschaft und den Medien deutlich. Auf der anderen Seite bekommt der Wirklichkeitsbegriff zentrale Bedeutung. Das traditionelle Mimesis-Verständnis der Kunst – Kunst als „Nachahmerin der Natur“²³⁹, wie sie Friedrich W. J. Schelling (1775–1854) noch als *ars imitatur naturam* beschrieben hatte – war ausgehebelt. Wirklichkeit wurde nicht mehr abgebildet, sondern Kunst war die Wirklichkeit. Besonders deutlich wird dies in Warhols *Brillo Boxen* oder *Campbell Soup* Dosen (Abb. 37, 38), die Alltagsgegenstände wie Waschmittelkisten und Konservendosen zum Kunstthema erklärten. In diese Kritik an „europäischen Prädispositionen des Kunstschaffens“²⁴⁰ ordnete sich der junge Judd ein. Kunst wurde Wirklichkeit und war nicht mehr das Abbild von Wirklichkeit. Die europäische Kunst war bis dato dem Wirklichkeitsabbild verhaftet. In einer zwanghaften *Liaison* bildeten Künstler die äußere Realität auf der Leinwand ab. Auch im Falle der Abstraktion wurde von der Wirklichkeit ausgegangen – von der sichtbaren Wirklichkeit abstrahiert. Natur und Wirklichkeit, also die Erscheinung der umgebenden Außenwelt, waren der Ausgangspunkt für die Künstler gewesen. In Amerika sagte sich die Kunst schließlich von ihrem über Jahrhunderte übernommenen Vorbild der Natur los und wurde zur gleichberechtigten Kategorie. Im Falle der Abstrakten Expressionisten galt es, eine innere Wirklichkeit anzusprechen. Im Falle von *Pop-* und *Minimal Art* wurde Wirklichkeit selbst zur Kunst. Abbildung 39 zeigt die Entwicklung eines veränderten Wirklichkeitsverständnisses in der Kunst.

Der Autonomieanspruch der amerikanischen Kunst war niemals größer als in der Nachkriegszeit. Diese Haltung erklärt sich auch durch den Verweis auf inneramerikanische Diskursstrategien. Mit der Kritik ist nicht nur die Kritik an europäischer Kunst gemeint,

²³⁸ Belting 1998, S. 438.

²³⁹ Schelling [1807] 1983, S. 5.

²⁴⁰ Stemmrich 1998, S. 21.

sondern auch die Kritik an dem konservativen Programm des ‚Modernism‘ von Clement Greenberg.

Nicht mehr die Ähnlichkeit von Bild und bildhaft Dargestelltem – wie es bis dahin in den Theorien der Mimesis der Fall war – stand im Zentrum der Aufmerksamkeit, sondern der Widerstreit von Fiktion und Realität. Im Zentrum der Gedanken von Künstlern wie Newman standen das Menschsein in Zeiten nach dem Zweiten Weltkrieg, Hiroshima und Nagasaki ebenso wie die Bedeutung moderner Technologien im Kontext des Seins. Das traditionelle Abbild von Wirklichkeit konnte dabei nicht das Gefühl vermitteln, wie die Realität selbst. So schrieb bereits Friedrich Schiller (1759–1805): „*Ist es denn ein Wunder, wenn sich das natürliche Gefühl in einem solchen Abbild nicht wieder findet, und die Wahrheit in dem Berichte des Analytisten als ein Paradoxon erscheint?*“²⁴¹

Damit sind die Tendenzen der frühen amerikanischen Avantgarde unter dem Gesichtspunkt des neuen Wirklichkeitsbegriffes und des Autonomieanspruches zusammenzufassen. In ihren unterschiedlichen Spielarten lassen sich die dargestellten Kunstrichtungen am Anfang der amerikanischen Identitätssuche unter den gemeinsamen Nenner einer autonomen Freiheit der Kunst stellen, die mit der Freiheit von Werkzwang und Werkautorität einherging. Die sichtbaren Reduktoren, so nennt der Ästhetiker der vorletzten Jahrhundertwende Hippolyte Taine²⁴² die Aspekte, die dem (Ab-) bildhaften eines Bildes widerstreiten, sind Rahmen, Bildträger und der räumliche Kontext.²⁴³ Mit diesen Nicht-Bildinhalten experimentierten amerikanische Künstler. Darunter waren das Weglassen eines Rahmens, die Vergrößerung des Bildträgers, die Verwendung dickerer Keilrahmen und das Einbeziehen des umgebenden Raumes.

Eingebettet in diesen künstlerischen Kontext, den auch der Kunstkritiker Harold Rosenberg in seinem Essay *After Next, What?*²⁴⁴ beschrieb, stand der junge Judd an einer Schwelle, an der er die gezeigten künstlerischen Tendenzen aufgreifen und weiterentwickeln konnte sowie seine Eigenständigkeit herausstellen wollte. Obwohl – oder vielleicht gerade weil – Judd tiefes, theoretisches Wissen über seine Vorgänger hatte, war es für

²⁴¹ Schiller [1795] 2000, S. 8.

²⁴² Siehe Taine [1870] 1880.

²⁴³ Vgl. Wiesing 2007, S. 54.

²⁴⁴ Siehe Rosenberg 1964.

ihn entscheidend, einen eigenen Weg zu gehen. Das skizzierte künstlerische Umfeld bot eine Ausgangsposition, von der Donald Judd zu einer eigenen Kunst aufbrach, stets mit einem kritisch-reflektierenden Blick auf seine Vorläufer.

1.3 Judds Reviews in der Frühphase

Zur Ergänzung des zeithistorischen Kontextes dient Donald Judds Textsammlung *Complete Writings*.²⁴⁵ Judds Besprechungen anderer künstlerischer Arbeiten sind wesentliche Grundlage für seine Entwicklung Anfang der 60er Jahre. Daher wird eine Auswahl seiner Rezensionen dargestellt, um wesentliche Einflüsse auf sein Werk in einem frühen Stadium seines Schaffens zu berücksichtigen. Die folgenden Künstler sind als direkte Vorläufer seiner Kunst zu sehen, nachdem Judd künstlerisches Gedankengut aus der ersten Stunde hinter sich gelassen hatte.

In den Jahren bis 1963, ab dem er zu seinem charakteristischen Stil fand, schrieb Judd Reviews für die Zeitschriften *Art News* und *Arts* (ab 1962 *Arts Magazine*). Im September 1959 verfasste Judd u.a. eine Besprechung der Arbeiten Yayoi Kusamas (Abb. 40) und lobt dabei den künstlerischen Effekt der Bilder mit den Worten „*The effect is both complex and simple*.“²⁴⁶ Diese Bemerkung ist wesentlich für die spätere Arbeit Judds, in denen ebenfalls Komplexität und Einfachheit eine Symbiose eingehen. Was die Einfachheit auf den ersten Blick visuell noch nicht verheißen lässt, ist ein konzeptuelles Gedankengerüst größter Komplexität hinter dem Visuellen. In der Besprechung Kusamas hebt Judd auch den Umgang mit Raum, der in der vorliegenden Arbeit wesentliches Beschreibungskriterium ist, hervor: „*The space is shallow, close to the surface [...]*.“²⁴⁷

Ein Jahr später beschrieb Judd eine Ausstellung John Chamberlains in der Rubrik „*In the Galleries*“ in der Zeitschrift *Arts*. Dabei charakterisiert er die aus Automobilteilen gefalteten Metallskulpturen Chamberlains (Abb. 41, 42, 43) mit drei paradigmatischen Eigenschaften: „*Three aspects are readily apparent in Chamberlain’s sculpture: it’s redundant; each contains a distinct*

²⁴⁵ Aus ihr wurden auch die Kommentare Judds zu Newman, Rothko, Pollock und Warhol in Kapitel II.1.2 entnommen.

²⁴⁶ Judd [1959] 2005, S. 2.

²⁴⁷ Judd [1959] 2005, S. 2.

*structure, and it is colored.*²⁴⁸ Besonders beeindruckt ist Judd folglich von der Redundanz, die in Hinblick auf seine spätere Serialität gesehen werden kann, sowie von der sich wiederholenden Struktur. Mit der Beschreibung der Arbeiten Chamberlains spricht Judd wohl unbewusst auch von seinen eigenen, wenn er kommentiert: „*It is neutral at first, not artistic, and later seems objective. [...] The aspects of neutrality, redundancy and form and imagery could not be coextensive without three dimensions and without particular material.*“²⁴⁹ Für Judd hatte Chamberlain auch insofern Einfluss, als er die Bedeutung von Material und Farbe für die neue Skulptur erkannte. Der Umgang mit Farbe war eine Neuerung. Sie diente nicht mehr der Beschreibung eines Gegenstandes oder gar seiner Repräsentation, sondern „*the paint is folded into the convolutions of the metal and is unquestionable integral to the work.*“²⁵⁰ Diese Verschmelzung von Farbe und Objekt wurde auch für Judd wichtig. In seinen Arbeiten verwendete Judd Farben sowohl implizit als auch explizit. Beispielsweise verschmilzt die Farbe mit dem Material physikalisch auf seinen Emaillier-Aluminium-Arbeiten. Oder Farbe wird in Kontrast gesetzt, indem Judd mit unterschiedlichen Farben und Materialien spielte wie bei den Plexiglas-Elementen in den *Stacks*. Darüber hinaus schenkte Judd sein aufmerksames Auge der Farbbeschaffenheit des Materials selbst.

Auch in der Besprechung der Ausstellung Ralph Humphreys in der Tibor de Nagy Gallery, New York, thematisierte Judd Farbe und Einfachheit. Er bemerkt zu Humphreys großformatigen Ölgemälden: „*The obvious criticism is excessive simplicity; exclusive of that debit these paintings have much in their favor. They are large, subtle and single-colored.*“²⁵¹ Dieses Vorbild der Großformatigkeit und einfachen Kolorierung wird in einem Werkvergleich von Humphreys Arbeit *Atlanta* (1958) und Judds Arbeit *Untitled, DSS 27* (1962) deutlich (Abb. 44, 45).²⁵² Die Parallelen liegen in dem roten Farbauftrag, dem ähnlichen Format und der Strenge.

Die anfänglich abgelehnten Arbeiten Humphreys beinhalten nicht die Emotionalität, die in den Werken der die Szene beherrschenden Abstrakten Expressionisten zu sehen war. Die

²⁴⁸ Judd [1960e] 2005, S. 10.

²⁴⁹ Judd [1965a] 2005, S. 183.

²⁵⁰ Judd [1960e] 2005, S. 10.

²⁵¹ Judd [1960d] 2005, S. 12.

²⁵² DSS steht für die abgekürzten Initialen von Del Balso (D), Smith (S) und Smith (S), die Autoren des Werkverzeichnisses von Donald Judd. Die Abkürzung und die Inventarnummern sind hier und im Folgenden übernommen worden. Siehe Smith 1975.

Strenge der Arbeiten Humphreys und ihre opaken Oberflächen wurden aber von den jüngeren Bildhauern und Malern wie Judd bewundert. Er lobte die malerische Textur sowie die *All-Over*-Anlage der monochromen Bilder in Äußerungen wie „*The complete surface, its texture implying improvisation, the very impure, ambiguous color, and the consequent frontal and impassive space are in the realm of sensation.*“²⁵³

Die Wirkung einer einzigartigen Unmittelbarkeit und die Lenkung der Aufmerksamkeit auf den Akt der Wahrnehmung faszinierten Judd. Wahrnehmung ist wie bei Barnett Newman wesentlicher Bestandteil der künstlerischen Erfahrung. Die immer wichtiger werdende Interaktion von Betrachter und Kunstwerk findet hier Erwähnung.

Judd überhöhte die bloße Sinneswahrnehmung in einen Zustand der Universalität – einen Zustand den Newman mit dem Wort „*sublime*“ betitelt hatte – ein Wort, das Judd sprachlich vermied, möglicherweise jedoch implizit meinte. „*Sense perception is particularized into universality.*“²⁵⁴ In der „[...] *essence of a confused sequence of perceptions*“²⁵⁵ sieht er die Leistung: „*Humphrey's simplicity is a magnification and isolation of sense perception [...]*“²⁵⁶. Damit sind neue Fragen der amerikanischen Nachkriegskunst angesprochen, die sich in Format, Farbe und Ausdrucksform auf der einen Seite visuell äußerten, sich auf der anderen Seite auch intellektuell in einem neuen Wahrnehmungskonzept niederschlugen.

Ein anderer Vertreter amerikanischer Ideen ist Jasper Johns, dessen Arbeiten in der Leo Castelli Gallery Judd im März 1960 rezensierte. Mit den klaren Worten „*Johns is precise, inventive, authentic, and important*“²⁵⁷ fasst Judd seine Kunst zusammen. Auch der Objektcharakter der Werke wie *Thermometer* (1959) wird angesprochen (Abb. 46). So erkennt Judd, dass der Charakter „[...] *is very much the same as that of an object's surface, that is, of the stenciled letters, attached elements, or inset rectangles.*“²⁵⁸ Die malerische Oberfläche verschwindet zu Gunsten der objekthaften, und der Objektcharakter wird mit gegenständlichen Intarsien verstärkt.

²⁵³ Judd [1960d] 2005, S. 12.

²⁵⁴ Judd [1960d] 2005, S. 12.

²⁵⁵ Judd [1960d] 2005, S. 12.

²⁵⁶ Judd [1960d] 2005, S. 12.

²⁵⁷ Judd [1960c] 2005, S. 14.

²⁵⁸ Judd [1960c] 2005, S. 14.

Im Dezember 1960 fand Lee Bontecou Eingang in die Rezensionsrubrik von *Arts*. Judds Intentionen einer nicht-relationalen und nicht-kompositorischen Kunst sind bereits bei Bontecou zu finden. Mit ‚relational‘ meinte Judd die hierarchischen Beziehungen interner Bildelemente. „*Qualities and elements which hitherto have been partial, [...] are now stated bluntly, completely, and with great conviction.*“²⁵⁹ Drei Jahre später wird Judds Begeisterung für Bontecou deutlicher denn je, als er für *Arts Magazine* im Januar 1963 eine Rezension über sie schrieb. „*Bontecou is one of the best artists working anywhere*“²⁶⁰ oder „*The quality of Bontecou’s reliefs is exceptionally single*“²⁶¹ sind Statements, die Judds Bewunderung ausdrücken. Bontecous Reliefs verkörpern das, was Judd für seine eigenen Arbeiten suchte (Abb. 47). Darunter fallen „*[...] the explicit, centered form of the majority of the reliefs*“²⁶², die auch Judd in seinen Reliefarbeiten verinnerlicht hatte. Durch vier Punkte charakterisiert Judd den Kern dieser Reliefarbeiten: „*The four obvious aspects of the reliefs – the broad scale, the total shape, the structure and the image – combine exponentially into an explicit quality and are the aspects of a single form.*“²⁶³ Das große Format, die absolute Form, die Struktur sowie das Bild verschmelzen zu einem Ganzen. Judd erkennt, dass weder kompositorische noch kontextuelle Beziehungen herrschen. „*[...] there is no field in which the structure or the image occurs; there is no supporting context.*“²⁶⁴ Bontecous dreidimensionale Reliefs durchdringen darüber hinaus den Betrachtarraum wie *Untitled* (1960) (Abb. 47). In ihrer neuartigen Dreidimensionalität hatten die Reliefarbeiten größeren Einfluss auf Judd als die abstrakt-expressionistische Skulptur der 40er und 50er Jahre, wie beispielsweise die von David Hare, Herbert Ferber, Ibram Lassaw, Seymour Lipton und David Smith.

Judd sah in Bontecous Reliefs das Wesen seiner eigenen späteren Werke realisiert. „*It is actual and specific and is experienced as an object. It is a minatory object [...]*“²⁶⁵ Die Werke sind spezifisch und werden als Objekte wahrgenommen. Diese Qualität Bontecous wollte Judd auch in seinen Arbeiten erreichen, weshalb er in demselben Jahr seine *Specific Objects* zu entwickeln begann. Der Selbstbezug ohne andere relationale Bezüge macht einen wesentli-

²⁵⁹ Judd [1960f] 2005, S. 27.

²⁶⁰ Judd [1963b] 2005, S. 65.

²⁶¹ Judd [1963b] 2005, S. 65.

²⁶² Judd [1963b] 2005, S. 65.

²⁶³ Judd [1963b] 2005, S. 65.

²⁶⁴ Judd [1963b] 2005, S. 65.

²⁶⁵ Judd [1963b] 2005, S. 65.

chen Aspekt der *Minimal Art* aus. Dafür gab Lee Bontecou den entscheidenden Impuls. „*Bontecou makes her work so strong and material that it can only assert itself.*“²⁶⁶

Frank Stella fand Judds schriftliche Aufmerksamkeit erstmals in einem Essay über Victor Vasarely im Januar 1962. Als „*geometric painter*“²⁶⁷ ist Vasarely für amerikanische Maler wie Ad Reinhardt oder Frank Stella „[...] *as source of good ideas*“²⁶⁸ zu sehen. Jedoch werden optische Mittel und geometrische Strukturen anders verwendet als bei dem Vorbild Vasarely. „[...] *younger painters using geometric structures and optical means with novelty, the work of the older painters has regained a general significance.*“²⁶⁹ Mit Vasarely als künstlerische Quelle fand Stella zu einem individuellen Stil, den Judd im September 1962 lobend hervorhob (Abb. 48, 49, 50). „*Frank Stella's paintings are one of the recent facts. They show the extent of what can be done now.*“²⁷⁰ Stellas objekthafte Akzentuierung der Oberfläche ist von wesentlicher Bedeutung für Judds Wandel von der Zweidimensionalität in die Dreidimensionalität. Die Abwendung vom Althergebrachten und die Identifikationsbildung junger amerikanischer Künstler sind wohl bei Stella beispielhaft. „*It is not only new but better [...]*“²⁷¹ stellt Judd fest. „*The absence of illusionistic space in Stella [...] makes Abstract Expressionism seem now an inadequate style, makes it appear a compromise with representational art and its meaning.*“²⁷² Folglich war bereits der Abstrakte Expressionismus in den Augen Judds überholt und entsprach nicht mehr einem zeitgemäßen Stil. Der Fortschritt war zum einen philosophischer, zum anderen technischer Natur, was Judd mit dem Kommentar „*The coherence is philosophical as well as technical [...]*“²⁷³ unterstreicht. Eine konzeptuelle, philosophische Innenwelt repräsentierte sich in einer technischen, reduzierten Ausdrucksform. Die Erfindung der „*shaped canvases*“ von Stella, egal ob U-, L- oder H-förmig, erlaubte die Transformation des Mediums in ein objekthafte dreidimensionale Relief (Abb. 51, 52). „*The first gift of illusionism that modernism wants to reject is the pictorial illusion of three-dimensionality. It is obvious that three-dimensionality carries our basic notion of visual reality, anchoring our perceptions.*“²⁷⁴

²⁶⁶ Judd [1963b] 2005, S. 65.

²⁶⁷ Judd [1962a] 2005, S. 41.

²⁶⁸ Judd [1962a] 2005, S. 41.

²⁶⁹ Judd [1962a] 2005, S. 41.

²⁷⁰ Judd [1962d] 2005, S. 57.

²⁷¹ Judd [1962d] 2005, S. 57.

²⁷² Judd [1962d] 2005, S. 57.

²⁷³ Judd [1962d] 2005, S. 57.

²⁷⁴ Stella [1986a] 2001, S. 95.

1.4 Die Debatte um Barnett Newmans Bildtitel *Vir Heroicus Sublimis*

1.4.1 Rekonstruktion des Diskurses zwischen Erwin Panofsky und Barnett Newman

Die Abnabelung von Europa und die unter diesem Oberkapitel mit dem *Amerikanischen Aufbruch* titulierte Eigenständigkeit der amerikanischen Nachkriegskunst zeigen sich auch in dem nachfolgend rekonstruierten Diskurs zwischen Erwin Panofsky und Barnett Newman.

Der Bildtitel *Vir Heroicus Sublimis*²⁷⁵ von Barnett Newman löste eine Debatte zwischen den beiden Koryphäen der Kunst aus – zwischen dem bedeutenden Kunsthistoriker Erwin Panofsky (1892–1968) und dem amerikanischen Künstler Barnett Newman (1905–1970). Der Streit spielte sich in den Leserbriefen in dem New Yorker Kunstmagazin *Art News* im Jahr 1961 ab. Das Ganze begann zu einem Zeitpunkt, als George Kubler in benannter Kunstzeitschrift *Art News* im Februar 1961 eine Rezension des Renaissance-Buches von Panofsky schrieb.²⁷⁶ In der gleichen Ausgabe erschien auch der Artikel Robert Rosenblums *The Abstract Sublime*²⁷⁷. Die Berührung des Kunsthistorikers Erwin Panofsky mit den Tendenzen der amerikanischen Gegenwartskunst begann mit der Besprechung seines Renaissance-Buches, als er nach dem Lesen des Artikels über sein eigenes Werk beim Durchblättern der *Art News* Zeitschrift Rosenblums Artikel sah und dabei einen Fehler in einer Bildunterschrift entdeckte. In seinem Artikel *The Abstract Sublime* beschreibt Robert Rosenblum die Künstler des Abstrakten Expressionismus, darunter Barnett Newman und sein Werk *Vir Heroicus Sublimis* (Abb. 28). Die Diskussion entzündete sich nur wegen eines Druckfehlers im Bildtitel *Vir Heroicus Sublimis* (korrekte Schreibweise) in einer Bildlegende in diesem Artikel. Der Ablauf der Streitdebatte wird im Folgenden kurz rekonstruiert.

Panofsky als Gelehrter und Humanist kritisiert den Fehler des Bildtitels *Vir Heroicus Sublimus* anstelle der korrekten lateinischen Form *Vir Heroicus Sublimis*. Sich in seinen Vorurteilen über Künstler der Gegenwart bestätigt sehend, wendet Panofsky seine überragenden Lateinkenntnisse unverblümt an. Mit bissiger Ironie schreibt er in dem im April 1961 erschienenen Leserbrief in *Art News*: „I find myself confronted with three different interpretations of the curious form „Sublimus“: Does Mr. Newman imply that he, as Aelfric says of God,

²⁷⁵ Barnett Newman *Vir Heroicus Sublimis* (1950–1951).

²⁷⁶ Siehe Kubler 1961.

²⁷⁷ Siehe Rosenblum 1961a.

is „above grammar“; or is it a misprint; or is it plain illiteracy? In the optimistic assumption that the first of these possible interpretations is true, and with my best thanks... Erwin Panofsky.²⁷⁸ Panofsky schildert seine möglichen Interpretationen über das Zustandekommen der falschen lateinischen Endung mit der Möglichkeit der Arroganz des Künstlers, sich einfach über die Grammatik bewusst hinweg zu setzen, eines Druckfehlers oder des Analphabetentums Newmans.

Panofskys Kritik hatte nicht den gewünschten Effekt. Denn Newman entstammte einem mit dem Panofskys vergleichbar gebildeten Milieu, war Freund und Schüler des bekannten Kunsthistorikers Meyer Schapiro. Daher konnte er im Folgemonat ebenfalls in der Rubrik Editor's Letters in *Art News* entsprechend kontern.²⁷⁹ Newman reagierte auf die Anklage Panofskys souverän und systematisch.

So beginnt der Künstler seine Antwort im Mai 1961 damit, dass er aufzeigt, dass Panofsky den Text nicht einmal gelesen hatte. Hätte Panofsky den Aufsatz von Rosenblum gelesen, hätte er sofort gemerkt, dass hier ein Druckfehler unterlaufen war. Denn im laufenden Text steht die korrekte Fassung: *Vir Heroicus Sublimis*. Im geschriebenen Text lautet die Passage: „In its all-embracing width (114,5 inches), Newman's *Vir Heroicus Sublimis* [fig. 6] puts us before a void as terrifying, if exhilarating, as the arctic emptiness of the tundra.“²⁸⁰

Newman schreibt: „Had Panofsky read the article, it would have been obvious to him that it is a misprint because in Prof. Rosenblum's article, the word is spelled as I intended it, „Sublimis.“ Only in the caption is it „Sublimus“.“²⁸¹ Nach der Bloßstellung Panofskys als oberflächlicher Leser²⁸² rettet Newman die Ehre der Setzer und Lektoren von *Art News*, indem er etymologisch nachweist, dass „sublimus“ tatsächlich auch als archaisierende Form möglich sei. Als Quellen gibt Newman Accius (170–86 v. Chr.) und Cicero (106–43 v. Chr.) an, die den Terminus „sublimus“ benutzt hatten. Seine Kritik an Panofsky geht noch weiter, indem er Panofskys wissenschaftliche Erkenntnis in Frage stellt: „This violation of the ethic of science,

²⁷⁸ Panofsky 1961a, S. 6.

²⁷⁹ Die Newmans waren als jüdische Emigranten 1900 aus dem russisch-polnischen Lomza eingewandert. Barnett Newman übte sich in Hebräisch und dem Pianospiele, studierte Philosophie am City College und arbeitete in dem Geschäft seines Vaters für Männerbekleidung mit. Nach dem Bankrott des Geschäfts wendete Newman sich der Kunst zu. Von seinen Künstlerkollegen als guter Schreiber geschätzt, verkörperte er in der amerikanischen Kunstszene eine intellektuelle Autorität, mit der sich nun ein Kunsthistoriker, Erwin Panofsky, angelegt hatte.

²⁸⁰ Rosenblum 1961a, S. 56.

²⁸¹ Newman 1961a, S. 6.

²⁸² „I shall be generous enough to believe that he attacked me without reading the text.“ Newman 1961a, S. 6.

*must, it seems to me, make his scholarly findings suspect.*²⁸³ Die gelehrsame Untermauerung von Aelfric aufgreifend entgegnet Newman: „[...] *the tenth-century monk had a greater sensitivity for the meaning of the act of creation than does Panofsky. One would think that by now Prof. Panofsky would know the basic fact about a work of art, that for a work of art to be a work of art, it must rise above grammar and syntax – pro Gloria Dei.*“²⁸⁴ Damit verbindet Newman die Kritik mit dem Grundsatz künstlerischer Erfahrung, die sich im Akt der ästhetischen Erhebung vollzieht. Die professorale Pedanterie Panofskys stieß folglich auf große Verärgerung und damit auf den intelligenten Gegenschlag Newmans.

Auf Newmans Stellungnahme antwortete Panofsky im September 1961. Dabei rückt er erneut nur die lateinische Endung in den Mittelpunkt und nimmt nicht zu dem eigentlichen Inhalt des Aufsatzes Stellung. Dabei stört ihn nicht einmal Newmans Angriff als Unwissender der Kunsterfahrung. Panofsky macht zwar das Zugeständnis, dass die archaische Form „*sublimus*“ richtig sei, jedoch nicht für das geistige Erhabene zutreffe, sondern lediglich für die Bezeichnung von körperlich „erhaben“. Nach einigen Beispielen, „[...] *die er, wie ein Schulmeister von einem altklugen Schüler in die Enge getrieben, an der Wandtafel explizierte, schloß er:*“²⁸⁵ „*I shall extend my apologies to the composers and proof-readers of ART News and shall be glad to think of Mr. Newman as a PICTOR SUBLIMUS.*“²⁸⁶

Das Hin und Her von Anklage und Zugeständnis ging noch weiter, als Newman Panofskys Quellen recherchierte, aus denen Panofsky seine Lateinkenntnisse genommen hatte, und damit in gleicher Ausgabe Panofsky antwortete. Dabei nutzte Newman den Heimvorteil, den ihm der Herausgeber der Zeitschrift, Alfred Frankfurter, gewährte. Frankfurter hatte Newman Panofskys Brief vor der Drucklegung zugespielt, so dass dieser fast gleichzeitig antworten konnte. Erneut attackierte der Künstler die Attitüden der Gelehrsamkeit und entlarvte die humanistische Versiertheit als Bluff. Newman benutzte die Philologie, um ein wahres Verständnis von Kunst zu demonstrieren. Wahre Kunst liege jenseits der Grammatik. Newman proklamierte die „*potestas audendi*“²⁸⁷ als künstlerisches Recht, poetische Sprache zu kreieren. Das Poetische entstehe im Wagnis, konventionelle Regeln zu überschreiten. Der Pedant sei daher unfähig zur ästhetischen Erfahrung. Panofsky habe

²⁸³ Newman 1961a, S. 6.

²⁸⁴ Newman 1961a, S. 6.

²⁸⁵ Wyss 1993, S. 9.

²⁸⁶ Panofsky 1961b, S. 6.

²⁸⁷ Newman 1961b, S. 6.

gezeigt, „[...] *to be unfeeling towards any work of art since Dürer is too much.*“²⁸⁸ Mit diesem Hinweis zeigte Newman, dass er Panofskys Dürer-Monografie²⁸⁹ kannte und machte deutlich, dass ein Kunsthistoriker, der ihn und die Gegenwartskunst nicht kennt, in seinen Augen von Kunst nichts verstehe und sich kein Urteil erlauben sollte.

1.4.2 Interpretatorische Annäherung

Mit dem Streitdiskurs war die Begegnung eines bedeutenden Kunsthistorikers mit einem bedeutenden Künstler gescheitert. George Kubler hatte in dem Artikel *Disjunction and mutational energy*²⁹⁰ versucht, das Zeitgemäße an Panofskys Buch über die Renaissance hervorzuheben und das Interesse der amerikanischen Nachkriegskünstler wieder verstärkt auf Panofsky zu lenken. Die Kunstszene um die New Yorker Zeitschrift *Art News* hatte Panofsky als einen Verbündeten aufnehmen wollen. Zu Recht entzündete sich jedoch Barnett Newmans Ärger an der formalistischen Rechthaberei eines Wissenschaftlers, der, anstatt auf den Inhalt des Textes einzugehen, es bei der Feststellung eines Druckfehlers bewenden ließ. Panofsky war die Chance gegeben worden, einen Dialog aufzunehmen. Er hat sie jedoch nicht wahrgenommen. Aus den Leserbriefen ist nicht ersichtlich, ob Panofsky mit seiner pedantischen Kritik an einer Wortendung möglicherweise tiefere Kritik am Gesamtkonstrukt des Sublimen üben wollte. Seine Genauigkeit kann nicht nur als Spitzfindigkeit, sondern möglicherweise auch als Kritik an der gesamten Debatte um das Sublime gesehen werden. Hinweise dafür sind jedoch aus den Texten nicht ersichtlich.

Auf alle Fälle ist der Streit zwischen Panofsky und Newman Beleg für das unterschiedliche künstlerische Denken und die Unvereinbarkeit von europäischer Tradition und zeitgenössischer amerikanischer Kunst. Erwin Panofsky steht dabei als Europäer für den tradierten europäischen Bildbegriff, während Barnett Newman als amerikanischer Künstler der neuen Generation die Sprengung des traditionellen europäischen Bildbegriffs anstrebte. Daher findet die Streitdebatte Nennung unter diesem Kapitel II.1 *Amerikanischer Aufbruch*.

Der Beginn der amerikanischen Lektion und der Aufbruch zu einem neuen Verständnis des Bildbegriffes erklären das gegenseitige Missverständnis. Das teils gewollte Aneinandervorbeireden Barnett Newmans und Erwin Panofskys spiegelt damit die Wende

²⁸⁸ Newman 1961b, S. 6.

²⁸⁹ Siehe Panofsky [1943] 1977.

²⁹⁰ Siehe Kubler 1961.

in der amerikanischen Kunst des 20. Jahrhundert wider. Das Kunstzentrum, welches zuvor traditionell Paris war, verlagerte sich nach dem Zweiten Weltkrieg nach New York. Das Missverständnis zwischen Newman und Panofsky steht somit exemplarisch für den Bruch zwischen Amerika und Europa in der Kunst. Dieser hatte sich seit der New York School, den Abstrakten Expressionisten wie Pollock, in Amerika vollzogen. Somit ist das Nicht-Verstehen-Können mit dem Nicht-Verstehen-Wollen der amerikanischen und europäischen Kunstszene verschmolzen.

Erwin Panofsky, der als einer der bedeutendsten Kunsthistoriker des 20. Jahrhunderts gilt, steht dabei als europäischer Theoretiker dem gedanklichen Vorreiter der amerikanischen Nachkriegskunst Barnett Newman gegenüber. Nach seiner Professur in Hamburg emigrierte Panofsky 1933 in die USA, da er von den Nationalsozialisten zur Aufgabe seiner Professur gezwungen wurde. Er lebte in den Folgejahren in New Jersey und lehrte am Institute for Advanced Studies. Obwohl Panofsky in den USA lebte, stand er für die europäische Tradition, die sich in seinen Schriften über Perspektive, Renaissance und Sinn und Bedeutung in der Kunst niederschlug.²⁹¹ Mit seinem Werk *Die Perspektive als "symbolische Form"* (1927) etablierte er ein europäisches Kunstverständnis, das sich in der amerikanischen Kunst der Nachkriegsjahre nicht wieder finden sollte. Der europäische Raumbegriff, den Panofsky anhand seiner Ausführung zur Perspektive darlegte, ging von einer anderen Wirklichkeit aus als der von Künstlern wie Newman oder Pollock. Was in der europäischen Tradition noch durch das Abbild oder die Abstraktion als Wirklichkeit verstanden wurde, wird von den amerikanischen Künstlern mit einem neuen, geistigen Raumbegriff gesprengt. Dieser Gedanke lässt sich aus dem Diskurs über die beiden Grammatikformen „sublimis“ und „sublimus“ herleiten, den Panofsky und Newman führen. Während laut Panofsky die Endung „-us“ für das Physisch-Erhabene steht, steht die Endung „-is“ in „sublimis“ für das Geistig-Erhabene, was für Newman Bedeutung bekommt. Weiterführend spannt sich damit eine eigene Wirklichkeit auf, die nicht durch Physisches oder Perspektivisches dargestellt werden kann. Die Veränderung des Wirklichkeitsverständnisses wird zum

²⁹¹ Siehe dazu Panofsky 1927; Panofsky 1940; Panofsky [1955a] 1975; Panofsky [1943] 1977. Im Zentrum seiner wissenschaftlichen Leistung stand die Erforschung der Bedeutung in der Kunst, womit nicht nur der dargestellte Inhalt, sondern auch seine jeweils zeitgenössische Rezeption gemeint war, also das Verstehen des historischen Kontextes und daher auch der gewählten Formen und Motive. Damit setzte sich Panofsky von der damals noch vorherrschenden Herangehensweise der Kunstgeschichte ab, die mittels Stilkritik in erster Linie eine formale, qualitative, zuschreibungsorientierte und chronologische Einordnung ihrer historischen Gegenstände betrieb. Er entwickelte für das, was er Ikonologie nannte, ein dreistufiges Modell (vor-ikonographische Beschreibung, ikonographische Analyse, ikonologische Interpretation), das einer immer komplexer werdenden Interpretation gerecht werden sollte.

zentralen Moment in der amerikanischen Nachkriegskunst. Nicht mehr Mimesis oder Abstraktion, sondern eine eigene Wirklichkeit soll von nun an die Kunst beherrschen. Kunst ist Wirklichkeit und nicht wie zuvor nur das Abbild von Wirklichkeit. Damit findet eine Aufhebung der Trennung von Kunst und Wirklichkeit statt. Dies zeigt sich im Abstrakten Expressionismus, in der Pop Art und schließlich in der *Minimal Art*.

In der Debatte zwischen Panofsky und Newman verbirgt sich auch ein Diskurs um Komposition. In dem Vorwurf, Newman könnte sich über die Grammatik bewusst hinwegsetzen, den Panofsky wie folgt artikuliert: „*Does Mr. Newman imply that he, as Aelfric says of God, is „above grammar“*“²⁹² steckt möglicherweise auch der Vorwurf, sich von der künstlerischen Tradition wie Komposition, Tafelbild und Perspektive abzuwenden. Die Grammatik kann folglich metaphorisch als die künstlerische Konvention gesehen werden. Panofsky liest dieses „Sich-über-die-Konvention-Hinwegsetzen“ als Affront gegen die europäische Kunst. Deshalb ist es nicht verwunderlich, dass Newman und Panofsky nicht zu einem Konsens kamen. Für Newman war die wahre Kunst jenseits der „Grammatik“.

Ob es wirklich ein Missverständnis bzw. ein Aneinandervorbeireden war oder die bewusste Abkehr und Kritik der Kontrahenten, bleibt unklar. Auf jeden Fall vollzog sich die Debatte zwischen Panofsky und Newman wie ein absurdes Theater anhand der Banalität eines Druckfehlers. Die Änderung der Bildtradition, die sich in den unterschiedlichen Kunstzentren Paris – New York abspielte, mündete in das poetische Missverständnis, das sich schließlich zwischen Newman und Panofsky abspielte.

Zusammenfassend ist der Briefwechsel als paradigmatischer Scheidepunkt zwischen Amerika und Europa zu lesen. Zu Recht trieb Newman in der gelehrten Druckfehlerdebatte über den Titel seines Bildes *Vir Heroicus Sublimis* Panofsky in die Ecke. Das Missverständnis zwischen den beiden Hemisphären sollte für das Kulturverständnis der nächsten Generation Folgen haben.

²⁹² Panofsky 1961a, S. 6.

II.2 DIE DEBATTE UM DAS SUBLIME

2.1 Der Begriff des Sublimen anhand des Artikels *The Abstract Sublime* von Robert Rosenblum (1961)

Rosenblums Artikel *The Abstract Sublime* ist nicht nur aufgrund des zuvor beschriebenen Streites zwischen Panofsky und Newman interessant, sondern führt auch in die Debatte des amerikanischen *Abstract Sublime* ein.

Rosenblums Artikel *The Abstract Sublime* „[...] ist nicht irgendein Journalistentext, sondern eine Inkunabel zur Rezeptionsgeschichte des Abstract Expressionism.“²⁹³ Mit dem Titel *The Abstract Sublime* setzt Rosenblum den Begriff des Erhabenen im Februar 1961 als ästhetisches Signet der Moderne – fast zwei Jahrzehnte, bevor er durch Jean-François Lyotard (1924–1998) Gemeingut wurde. Dabei spannt Rosenblum eine zeitliche Klammer von der Gegenwart, in der das Sublime seinen abstrakten Höhepunkt findet, bis zu der Epoche des Erhabenen des ausgehenden 18. Jahrhunderts. Das Gedankengut von *The Abstract Sublime* führt Robert Rosenblum in seinem späteren Buch *Modern Painting and the Northern Romantic Tradition: Friedrich to Rothko* (1975) aus.²⁹⁴

Hätte Panofsky sich die Mühe gemacht, den Artikel *The Abstract Sublime* zu lesen, hätte er entdecken können, dass hier ein junger Kunstkritiker die Ikonologie auf abstrakte Kunst anwendet und so die Methode von dem Einwand befreit, sie beschränke sich nur auf figürlich-narrative Kunst. Das Layout des Artikels erinnert aufgrund der Collage von Beispielen an Aby Warburgs Mnemosyne-katalog²⁹⁵. Die Vielfalt an Beispielen belegt den Charakter des Erhabenen.²⁹⁶

In Rosenblums Aufsatz werden laut Beat Wyss alle drei Stufen der ikonologischen Interpretation angewendet.²⁹⁷ Der ersten Stufe, dem Phänomensinn, entsprechen Bildbeschreibungen, die von der unmittelbaren Anmutung und Erfahrung ausgehen. So werden

²⁹³ Wyss 1993, S. 17.

²⁹⁴ Siehe Rosenblum 1975.

²⁹⁵ Siehe Warburg 2000.

²⁹⁶ Vgl. Wyss 1993, S. 18.

²⁹⁷ Diesen Bezug stellt Beat Wyss in seinem Text „Ein Druckfehler. Panofsky versus Newman – Verpasste Chancen eines Dialogs“, Köln 1993, her und befreit daher die Methode von dem Einwand, sie gelte nur bei gegenständlicher Kunst. Vor allem aber verrät sich darin das Bemühen, die abstrakte Kunst der gegenständlichen anzugleichen, d.h. die im Begriff des Sublimen ursprünglich gemeinte Abwesenheit von Sinn selbst zum Sinn zu erheben.

etwa Clyfford Stills Arbeiten wie *1956–D* (Abb. 53) in *The Abstract Sublime* mit den Worten beschrieben. „*It's like a religious experience!*“²⁹⁸ Für die zweite Stufe des Bedeutungssinns werden Texte hinzugezogen. Ikonographisch ist der Typus des Erhabenen belegbar in der romantischen Reiseliteratur. Rosenblum zitiert den irischen Dichter Thomas Moore, der anlässlich einer Reise nach Buffalo 1804 sein Erlebnis mit den Niagarafällen beschreibt. Dabei zieht Rosenblum nicht etwa eine Alpenerfahrung als Anstoß des erhabenen Gefühls heran, sondern ein amerikanisches Naturschauspiel wie die Niagarafälle. Dies ist wieder als bewusste Abkehr der amerikanischen Nachkriegskunst vom europäischen Vorbild zu verstehen. Das Gefühl bei der Betrachtung des Naturspektakels setzt Rosenblum gleich mit der Erfahrung der Arbeiten Stills wie etwa bei dem Werk *1956–D*. Die Erfahrung während des Naturschauspiels kann man als *sublim*, d.h. erhaben, bezeichnen, ein Begriff, der für die amerikanischen Nachkriegskünstler von zunehmend großer Bedeutung wurde.

Als belesener Typologe leitet Rosenblum den Begriff des Sublimen bzw. des Erhabenen aus der Philosophie her und skizziert den Weg des Wortes von Longinus, Edmund Burke über Immanuel Kant. Für Longinus, Burke, Reynolds, Kant, Diderot und Delacroix war der Begriff des Sublimen „[...] *a flexible semantic container for the murky new Romantic experience of awe, terror, boundlessness and divinity [...]*“²⁹⁹. Die Philosophen des 18. Jahrhunderts entfalten die Polarität einer Ästhetik des Schönen und einer Ästhetik des Erhabenen. Rosenblum greift dabei auf Kants *Kritik der Urteilskraft* §23 (1790)³⁰⁰ zurück: „*Das Schöne der Natur betrifft die Form des Gegenstandes, die in der Begrenzung besteht; das Erhabene ist dagegen auch an einem formlosen Gegenstande zu finden, sofern Unbegrenztheit [boundlessness] an ihm [...] vorgestellt und doch Totalität derselben hinzugedacht wird.*“³⁰¹ Als Gegenbegriff zum Schönen löst das Erhabene an der Schwelle zum 19. Jahrhundert die Idee des Dekorums in der Kunst ab.

Im Gegensatz zur Romantik, in der die Konfrontation des Grenzenlosen mit dem Begrenzten noch im Bild dargestellt wurde, wird im Abstrakt-Sublimen der Betrachter selbst zum Gegenstand dessen, „*was über alle Vergleichung groß ist*“³⁰². „*Wir selber sind der Mönch am Meer, still und versunken vor diesen lautlosen Bildern stehend, als betrachteten wir einen Sonnenunter-*

²⁹⁸ Rosenblum 1961a, S. 39.

²⁹⁹ Rosenblum 1961a, S. 39.

³⁰⁰ Siehe Kant [1790] 1963.

³⁰¹ Kant [1790] 1963, S. 134.

³⁰² Kant [1790] 1963, S. 139.

gang oder eine mondbele Nacht.“³⁰³ Was zuvor noch in der Romantik bei Caspar David Friedrich (Abb. 54) oder William Turner durch sublimen Landschaftsdarstellungen ausgedrückt wurde, wird nun in der amerikanischen Nachkriegskunst in einem abstrakten Vokabular versucht. Für Rosenblum ist das Sublime somit auch in der abstrakten Kunst zu finden. „*As imprecise and irrational as the feelings it tried to name, the Sublime could be extended to art as well as to nature.*“³⁰⁴ Als Beispiel zieht Rosenblum *Gordale Scar* (Abb. 55) heran, ein Naturwunder in Yorkshire, das der britische Maler James Ward zwischen 1811 und 1815 für die sublimen Naturerfahrung auswählte. Den direkten Bezug zur abstrakten Malerei stellt er mit den Worten her: „*Gordale Scar is meant to stun the spectator into an experience of the Sublime that may well be unparalleled in painting until a work like Clyfford Still's 1956-D.*“³⁰⁵ In den Gemälden von James Ward und Clyfford Still wird der Betrachter von einer Größe erfüllt, die der Philosoph Edmund Burke (1729–1797) in seinem Text *Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and the Beautiful* (1757)³⁰⁶ wie folgt bezeichnet: „*Greatness of dimension is a powerful cause of the sublime*“³⁰⁷.

Wie die Beschreibung des irischen Dichters der Niagara Fälle Angst, Bewunderung und Ehrfurcht impliziert, vermag auch die Kunst Stills solche Gefühle zu evozieren. Durch die Bewegung des Auges entlang dem abstrakt Dargestellten auf der Leinwand entfaltet sich ein grenzenloses Gefühl des Erhabenen. „*We move physically across such a picture like a visitor touring the Grand Canyon or journeying to the center of the earth.*“³⁰⁸ Den Begriff der Grenzenlosigkeit führt Rosenblum mit Kant und dessen Schrift *Die Kritik der Urteilskraft* (1790)³⁰⁹ ein und verknüpft die romantische Tradition mit den Tendenzen der neuen amerikanischen Kunst. „*Indeed, such a breathtaking confrontation with the boundlessness in which we also experience an equally powerful totality is a motif that continually links the painters of the Romantic Sublime with a group of recent American painters who seek out what might be called the "Abstract Sublime."*“³¹⁰ Die Affinitäten von Vision und Gefühl von Mark Rothko stehen in der Tradition der sublimen Landschaften von Turner und Friedrich (Abb. 56). Das bei den Romantikern realistisch anmutende Farbspiel entpuppt sich bei den Abstrakten Expressionisten zu einem

³⁰³ Vgl. Rosenblum 1961a, S. 40/56; vgl. Rosenblum [1961b] 1969, S. 353.

³⁰⁴ Rosenblum 1961a, S. 40.

³⁰⁵ Rosenblum 1961a, S. 40.

³⁰⁶ Siehe Burke [1757a] 1958.

³⁰⁷ Burke [1757a] 1958, S. 72.

³⁰⁸ Rosenblum 1961a, S. 40.

³⁰⁹ Siehe Kant [1790] 1963.

³¹⁰ Rosenblum 1961a, S. 41.

abstrakten Verständnis von Erhabenheit, definiert durch das ästhetische Phänomen aus Farbe, Licht und Weite.

Das Gemälde *Gordale Scar* (1811–1815) konfrontiert den Betrachter mit einem Kontrast aus unendlicher Weite eines pantheistischen Gottes und der Kleinheit seiner Kreaturen wie die Kuh in *Gordale Scar*, der Mönch am Meer bei Friedrich oder der Fischer in Turners Gemälde. Diese Konfrontation transformieren Künstler wie Mark Rothko in eine abstrakte Sprache, die nicht mehr ein unendlich kleines Detail im Bild vorsieht, sondern die den Betrachter selbst aufgrund seines Gefühles von Kleinheit vor dem großformatigen Bild in eben diesen Zustand durch Größe (*scale*) sowie Licht- und Farbfusionen versetzt.

Neben Still und Rothko sieht Rosenblum das abstrakt sublime Konzept auch bei Jackson Pollock realisiert. Er spricht dabei von einer „*metaphorical language of abstraction*“³¹¹, in dem sich der Betrachter bei Pollock in einem grenzenlosen Netz verliert – „[...] *physically lost in this boundless web of inexhaustible energy*.“³¹²

Als vierten Meister des *Abstract Sublime* sieht er Barnett Newman, der den Betrachter vor eine grenzenlose Weite stellt und damit das „*sublime goal*“³¹³ erreicht. In dieser Textpassage bzw. an der dazugehörigen Abbildung des Gemäldes *Vir Heroicus Sublimis* von Barnett Newman stößt sich, wie zuvor beschrieben, Erwin Panofsky an dem Druckfehler „**sublimus**“ anstatt „**sublimis**“.

Anhand der vier Künstler Still, Rothko, Pollock und Newman baut Rosenblum eine Brücke vom romantischen Sublimen zur modernen Malerei. Das Sublime als ästhetische Kategorie lässt Rosenblum im Moment des Atomzeitalters mit dem Erkennen von weiten Bildräumen und grenzenloser Energie in die Kunst wieder einfließen.

³¹¹ Rosenblum 1961a, S. 56.

³¹² Rosenblum 1961a, S. 56.

³¹³ Rosenblum 1961a, S. 56.

2.2 Die Debatte um Rosenblums „*Abstract Sublime*“ und „*The Northern Romantic Tradition*“

Der ausführliche, auf dem Essay *The Abstract Sublime* basierende Text Rosenblums *Modern Painting and the Northern Romantic Tradition: Friedrich to Rothko* (1975)³¹⁴ entfachte eine heftige Debatte. An seinem Konstrukt wurde in zahlreichen Rezensionen Kritik geübt.

Simon Wilson schreibt in seiner Rezension in *The Burlington Magazine* im Januar 1977 „*This book must be a disappointment to those for whom the foreword raised hopes of a definitive, all-embracing and authoritative account of an ‘alternative tradition’ in modern art.*“³¹⁵ Dabei kritisiert er die unvollständige Darstellung der „*Northern Romantic Tradition*“ sowie Rosenblums anti-französische Haltung. Rosenblum erwähnt in der Tat die französische Kunst kaum. „*In fact he rigorously excludes French art. Also his ‘alternate’ tradition is located not only geographically but thematically – it is almost exclusively a landscape tradition.*“³¹⁶ Der Fokus auf die mystische Landschaft ist für die Vollständigkeit nicht akzeptabel. Redon, Puvis, Millet als französischer Beitrag fehlen ebenso wie die Prä-Raffaeliten sowie Füssli, John Martin, Burne-Jones, französische und belgische Symbolisten, Aubrey Beardsley und Gustav Klimt.

Wilson lobt in gleicher Kritik Rosenblums Text mit den Worten „*But Rosenblum’s basic insight is of great value [...]. Now in his most recent book he offers the brilliant and illuminating aperçu that the paintings of Mark Rothko can be understood in terms of the mystical landscapes of Caspar David Friedrich [...].*“³¹⁷

Über Rosenblums Buch schrieb auch der Kunsthistoriker und Kunstprofessor der University of California, Berkeley, Peter Selz, 1976/77, in einer Rezension in *The Art Journal*. Die gut recherchierte und profunde Rezension zeichnet die wesentlichen Gedanken Rosenblums nach. Laut Selz stellt der Autor mit der „*[...] transcendental search for the spirit*“³¹⁸ und der Suche „*[...] for a unity of the self with the universe*“³¹⁹ den Bezug zwischen den Abstrakten Expressionisten und den Romantikern her und leitet mit vielen treffenden Beispielen in die Thematik ein. Zu seinem Bedauern schenkt Rosenblum weiteren

³¹⁴ Siehe Rosenblum 1975.

³¹⁵ Wilson 1977, S. 53.

³¹⁶ Wilson 1977, S. 53.

³¹⁷ Wilson 1977, S. 50.

³¹⁸ Selz 1976, S. 84.

³¹⁹ Selz 1976, S. 84.

Gedankengängen keine Aufmerksamkeit, sondern „[...] *he analyzes the works of artists who follow the Northern tradition and gives an „alternate reading to the history of modern art which might supplement the orthodox one that has as its almost exclusive locus Paris, from David and Delacroix to Matisse and Picasso.*“³²⁰ Die vielen möglichen Bezüge, die Selz zu Beginn seines Artikels anführt, beachtet Rosenblum kaum. „*Robert Rosenblum in his new book does not scrutinize many of these fascinating parallels between Northern Romantic and Expressionist aesthetics and art theory.*“³²¹ Wieder wird der Mangel an Vollständigkeit kritisiert.

Stattdessen wagt Rosenblum der Rezension zufolge einen weiteren Schritt, in dem er bislang unvertraute Verknüpfungen herstellt und somit neues Gedankengut produziert. „*Rosenblum moves far beyond the familiar territory when he postulates this enduring „Northern“ tradition in which Friedrich’s haunting, empty, boundless painting relates to Rothko’s “static expanse of dematerialized, luminous color.*“³²² Der Vergleich von Rothkos Farbfeldmalerei mit Friedrichs romantischen Landschaftsweiten erscheint neu, dennoch nachvollziehbar. Laut Rosenblum steht Rothkos Gemälde *Green on Blue* Friedrich näher als Courbets *The Artist at the Seashore at Palavas* von 1854, obwohl die Komposition des französischen Malers nach formalen Kriterien nahezu identisch mit denen Friedrichs ist. Ähnlich werden Turners aufgewühlte Darstellungen des Meeres und der Stürme in Verbindung zu Pollocks dynamischen Wirbeln gleicher Energien gesehen. Rosenblums Hypothese von „*The Northern Romantic Tradition*“ ist demnach weit entfernt von Heinrich Wölfflins formalistischerem „deutschen Formgefühl“³²³. Dabei ist laut Selz eher ein Bezug zu Panofsky zu sehen, der die Kunstgeschichte nicht als reinen Vergleich formaler Strukturen sah, sondern als eine humanistische Suche nach der ursprünglichen Intention.³²⁴

Hauptkritikpunkt an Rosenblums Darstellungen ist das Weglassen wesentlicher Künstler wie James Ensor und den deutschen Künstlern des ausgehenden 19. Jahrhunderts wie Arnold Böcklin, Max Klinger und Franz von Stuck, deren mythologische Bilder und romantisierende Träume von einem anderen Charakter sind, jedoch in ihren literarischen

³²⁰ Selz 1976, S. 84.

³²¹ Selz 1976, S. 84.

³²² Selz 1976, S. 84.

³²³ Der kunsthistorische Ansatz des Schweizer Kunsthistorikers Heinrich Wölfflin wird als Formalismus bezeichnet, da er Kunstwerke vor allem nach ihrer äußeren Form, also ihrem Stil, betrachtete. Siehe Wölfflin 2004 oder Wölfflin 1946.

³²⁴ Vgl. Panofsky [1955b] 1975, S. 7–35.

Visionen zu den Aspekten der metaphysischen Belange der Romantik gehören. „*When dealing with Northern painters of the Romantic tradition at the end of the 19th century the omission of the satanic works by James Ensor is inexplicable. [...] Also, Rosenblum omits German painters of the late 19th century, men like Böcklin, Klinger, and Stuck [...] who [...] relate [...] to certain aspects of the metaphysical concerns and “pathetic fallacy” of the Romantics.*“³²⁵ Im Vergleich zur restlichen Gewichtung und chronologischen Darstellung der einzelnen Kapitel Rosenblums erscheint diese Kritik jedoch zweitrangig.

1977 erschien eine weitere Rezension von Rosenblums Text *Modern Painting and the Northern Romantic Tradition*. In *Studio International* folgt Terry Smith in seinen Ausführungen den Kapiteln „*nineteenth-century studies*“, „*Art-historical method*“ und „*The pivotal role of Abstract Expressionism*.“³²⁶ Im Gegensatz zu anderen seiner Texte wie *Transformations* distanziert sich Rosenblum laut Smith von religiösen Gefühlen, die teilweise noch zuvor „[...] were powerfully used in support of secular themes“³²⁷. „*In Modern Painting he looks into the other side of the same issue, the displacement of religious feeling into non-institutional, private forms.*“³²⁸ Die Rezension erwähnt auch zeitgleiche Texte wie Morse Peckhams *Beyond the Tragic Vision*³²⁹ (New York 1962) und Werner Hofmanns *Das irdische Paradies*³³⁰ (New York 1961), die bereits ähnliches Gedankengut vorwegnahmen. „*But an unusual aspect of Rosenblum’s thesis is the way he collects the ‘drop-outs’ into a tradition, all inspired by resistance to atheistic instructions and to the boredom of institutionalised religion.*“³³¹ Auffallend an Rosenblums Konzept ist die Polarität zwischen der französischen, katholischen „*art-for-art’s-sake tradition*“³³² und der nordischen (deutschen, britischen, skandinavischen), protestantischen „*art-for-life’s-sake tradition*“³³³. Auf diese Unterscheidung geht Rosenblum jedoch nicht selbst ein, sondern überlässt dies anderen Geschichtsschreibern.

Im Verlaufe des Textes gerät schließlich die französische Tradition mehr und mehr in den Hintergrund. So fragt sich der Autor zu Recht, ob Rosenblum eine eigene Modernität mit

³²⁵ Selz 1976, S. 86.

³²⁶ Smith 1977, S. 74.

³²⁷ Smith 1977, S. 74.

³²⁸ Smith 1977, S. 74.

³²⁹ Siehe Peckham 1962.

³³⁰ Siehe Hofmann 1960.

³³¹ Smith 1977, S. 74.

³³² Smith 1977, S. 74.

³³³ Smith 1977, S. 74.

gleichen Methoden und Strukturen schafft, diese jedoch als Gegensatz zu einer französischen, mediterranen.

Lobend erwähnt werden Caspar David Friedrichs Figurendarstellungen, die kontemplativ in der Natur Gott und christliche Objekte verehren. Kritik wird jedoch an der zu schnellen Erhebung zur Funktion des Archetypus geübt. Die Kunst verschreibt sich einer Kunst der Produktion von Archetypen, vereinfacht und generalisiert zu schnell. „[...] *as the book continues, Friedrich becomes the archetypal Northern Romantic artist [...]*.“³³⁴ Daher kommen laut Smith Zweifel an der Methodologie auf.³³⁵ Rosenblums starke Verwendung von Sekundärquellen und eine zu schnelle Schlussfolgerung erscheinen für eine wissenschaftliche Arbeit fragwürdig. So äußert Smith: „*‘Centrality’, ‘archetypicality’... These seem to be a function more of Rosenblum’s research programme than Friedrich’s.*“³³⁶ In der Konzentration auf Friedrich als Paradebeispiel der romantischen Tradition geht Rosenblum auf Spiritualität und symbolische Konnotationen seiner Bilder ein. Dabei betont Smith: „*Broadly-based contextual analysis is the only way to get any further.*“³³⁷ Die Gesamtanalyse muss auf einer Kontextualisierung beruhen und darf sich nicht ausschließlich auf die formale Bildanalyse stützen. Unseriös erscheint dabei laut Smith die Subjektivität, die in Rosenblums Methode einfließt. „*Subjective differentiation is crucial to Rosenblum’s methodology, but is notoriously unreliable [...]*.“³³⁸ Gerade diese Subjektivität erscheint laut Smith in den Übergängen und subjektiven Verknüpfungen seiner Kapitel. Sie könnte aus kunsthistorischer Sicht Fragen aufwerfen.³³⁹

In weiteren Beschreibungen von Smith werden Rosenblums Kapitel über van Gogh, Runge und Munch skizziert. Gleichzeitig kommt die Kritik an der Aussparung wesentlicher Symbolisten zu Tage „[...] *the issue why Rosenblum so resolutely omits all but token references to Symbolism.*“³⁴⁰ Laut Smith wäre ein intensiveres Studium des Symbolismus von großem Wert für den Text gewesen.³⁴¹ Gleiche Kritik wird auch in anderen Rezensionen geübt. Unklar bleibt laut Smith’ Rezension, inwiefern Rosenblum tatsächlich eine tragfähige Tradition – seine *Northern Romantic Tradition* – etablieren kann.

³³⁴ Smith 1977, S. 75.

³³⁵ Vgl. Smith 1977, S. 75.

³³⁶ Smith 1977, S. 75.

³³⁷ Smith 1977, S. 75.

³³⁸ Smith 1977, S. 75.

³³⁹ Vgl. Smith 1977, S. 75.

³⁴⁰ Smith 1977, S. 75.

³⁴¹ Vgl. Smith 1977, S. 75.

Harte Kritik erfährt Rosenblum auch an seinen Passagen zum Abstrakten Expressionismus. Nach der Überleitung von der europäischen zur amerikanischen romantischen Tradition, die mit Ryder, Church, Bierstadt, O'Keefe, Dove und August Vincent Tack angedeutet, jedoch nicht ausgeführt wird, wird ihm subjektive Spekulation vorgeworfen. Rosenblums Intuition, die er bereits 1961 in seinem Artikel *The Abstract Sublime* niederschrieb, erfährt die harsche Antwort „[...] *a suggestive speculation by an art historian 'off-duty'*“³⁴² Die Verbindung zwischen James Ward und Clyfford Still, Caspar David Friedrich und Mark Rothko, William Turner und Jackson Pollock, John Martin und Barnett Newman werden als subjektive Wahrnehmung Rosenblums interpretiert. Laut Smith scheint zum Beispiel die Betonung des landschaftlichen Elements in Stills Arbeiten bei einer gleichzeitigen Vernachlässigung seiner Gedanken zu assoziativen Feldern und Erklärungen lückenhaft.³⁴³ Pollock wird einseitig zum „*subject to analyses based on submerged romanticism / classicism criteria, seen as the creator of images which*“³⁴⁴ „*may be abstract but nevertheless elicit metaphors within a range of natural, organic phenomena rather than evoking the rational constructions of the intellect*“.³⁴⁵ Ebenso ermangelt die ‚Religiosität‘ eines Newman und Rothko erklärender Ausführung. Mit unvollständigen Andeutungen und ungenügend entwickelten Gedanken verstrickt sich Rosenblum laut Smith in „[...] *its own internalising history*“³⁴⁶. Smith erwähnt auch die fehlende Verwendung interdisziplinärer Quellen, denn das „*art-only reference set*“³⁴⁷ erfülle nicht die Ansprüche eines allumfassenden wissenschaftlichen Werkes. Kunst aus sich selbst erklären und herleiten zu wollen, unterliegt laut Smith großer Probleme.³⁴⁸ Seine Kritik ausweitend, schließt Smith seine Rezension: „*Rosenblum is less guilty than most on this score [...]*“³⁴⁹ Folglich scheint sich in der Kunstgeschichte ein Phänomen an Spielen mit vagen Begrifflichkeiten zu etablieren, das nach Erneuerung verlangt.

Richard Calvocoressi schrieb eine weitere Rezension über Rosenblums *Modern Painting and the Northern Romantic Tradition*.³⁵⁰ Auch er erkennt die Lücken in Rosenblums Buch wie z.B. die fokussierte Behandlung von Frühwerken wie das von Mondrian und Kandinsky. Er

³⁴² Smith 1977, S. 76.

³⁴³ Vgl. Smith 1977, S. 76.

³⁴⁴ Smith 1977, S. 76.

³⁴⁵ Rosenblum 1975, S. 203.

³⁴⁶ Smith 1977, S. 76.

³⁴⁷ Smith 1977, S. 76.

³⁴⁸ Vgl. Smith 1977, S. 76.

³⁴⁹ Smith 1977, S. 76.

³⁵⁰ Calvocoressi 1977, S. 139.

kritisiert an Rosenblums Text die voreilige Feststellung an Ähnlichkeiten und die teils unpassenden Vergleiche. Eine Ähnlichkeit zwischen Friedrich und Mondrian zu sehen, erscheint Calvocoressi überzogen.³⁵¹ Dennoch lobt er Rosenblum als „[...] *art-historian who sticks his neck out.*“³⁵² Wenngleich ihm Rosenblums Bildvergleiche teilweise fragwürdig erscheinen, erkennt Calvocoressi dennoch einige interessante Ideen. „*There are [...] a lot of stimulating ideas in this book [...] although visual comparisons will raise a few eyebrows.*“³⁵³

2.3 Das Erhabene in der amerikanischen Nachkriegskunst

Der Begriff des Erhabenen war, wie bereits in den vorherigen Kapiteln deutlich wurde, für die amerikanischen Nachkriegskünstler von großer Bedeutung. Künstler wie Barnett Newman, Mark Rothko oder Clyfford Still suchten auf unterschiedliche Art und Weise Annäherung an dieses Phänomen. „*Rothko approaches it through a dream, Newman through lucidity, Still through hysteria.*“³⁵⁴

Der Begriff des Erhabenen, den Newman gebraucht und erklärt, war auch für Rothko und andere Künstler der Nachkriegszeit von Bedeutung. Im Zuge der künstlerischen Neuorientierung setzten sich die Künstler mit den philosophischen Schriften zum Phänomen des Sublimen auseinander. Rothko hatte z.B. Edmund Burkes Text *A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and the Beautiful* (1757) vor 1948, also vor seiner reifen Phase, gelesen. Newman hatte sich mit den Philosophen Pseudo-Longinus, Edmund Burke, Immanuel Kant und Georg W.F. Hegel beschäftigt und fand bei ihnen Bestätigung seiner Ideen sowie wichtige Impulse für seine Entwicklung.³⁵⁵ Auch schätzte er das zwei Jahre nach Rosenblums Artikel *The Abstract Sublime* (1961) in *Living Arts* erschienene Essay von Lawrence Alloway *The American Sublime* (1963).³⁵⁶

Im Gegensatz zu Newman hat Rothko sich nicht über die Bedeutung des Erhabenen in seinem Werk geäußert. Jedoch weiß man, dass weder Newman noch Rothko ihr Verständnis von Erhabenheit bei den Romantikern wieder fanden. Dies widerspricht Rosenblums

³⁵¹ Vgl. Calvocoressi 1977, S. 139.

³⁵² Calvocoressi 1977, S. 139.

³⁵³ Calvocoressi 1977, S. 139.

³⁵⁴ O'Doherty 1973, S. 159.

³⁵⁵ Vgl. Hess [1968] 2005, S. 60.

³⁵⁶ Siehe Alloway 1963; außerdem Golding 2000b und Sandler 1994, o.S.

Gedanken, eine Verbindung zur Romantik herstellen zu wollen.³⁵⁷ Denn in *The Romantics Were Prompted* schreibt Rothko in Bezug auf die Romantiker: „[...] *the transcendental must involve the strange and unfamiliar.*“³⁵⁸ Jedoch gleich darauf heißt es einschränkend: „[...] *not everything strange or unfamiliar is transcendental.*“³⁵⁹

Das Streben der Künstler, den Betrachter mit dem Erhabenen zu konfrontieren, fand seinen Ausdruck auf ganz eigene Weise: Im großen Format, in monochromen Farbflächen, in der *All-Over*-Struktur, der niedrigen Hängung der Werke und der Forderung nach Nahdistanz zum Betrachter.

Barnett Newman proklamierte als einziger das Erhabene explizit für seine Kunst. Ihm wird im nächsten Kapitel vertieft Aufmerksamkeit geschenkt.

2.4 Barnett Newman und das „*Abstract Sublime*“

2.4.1 Newmans Deklaration in seinem Essay *The Sublime is Now* (1948)

Nach der Einführung des Sublimen anhand Rosenblums Artikel *The Abstract Sublime* soll nun Barnett Newmans Verständnis vom Erhabenen untersucht werden. Newman diskutiert das Erhabene in seinem Essay *The Sublime Is Now* von 1948 wie folgt: „*The question that now arises is how, if we are living in a time without a legend or mythos that can be called sublime, if we refuse to admit any exaltation in pure relations, if we refuse to live in the abstract, how can we be creating a sublime art? [...] We are creating images whose reality is self-evident and which are devoid of the props and crutches that evoke associations with outmoded images both sublime and beautiful. We are freeing ourselves of the impediments of memory, association, nostalgia, legend, myth, or what have you, that have been the devices of Western European painting. Instead of making cathedrals out of Christ, man, or 'life', we are making [them] out of ourselves, out of our own feelings. The image we produce is the self-evident one of revelation, real and concrete, that can be understood by anyone who will look at it without the*

³⁵⁷ „In its heroic search for a private myth to embody the sublime power of the supernatural, that art of Still, Rothko, Pollock and Newman should remind us once more that the disturbing heritage of the Romantics has not yet been exhausted“ Rosenblum 1961a, S. 38–41, 56–58. Nachdruck siehe Rosenblum [1961b] 1969, S. 359.

³⁵⁸ Rothko 1947/48, S. 84, hier zitiert nach Chipp 1968, S. 548.

³⁵⁹ Rothko 1947/48, S. 84, hier zitiert nach Chipp 1968, S. 548.

nostalgic glasses of history.³⁶⁰ Das viel zitierte Essay *The Sublime Is Now*³⁶¹ entstand anlässlich eines Symposiums zum Erhabenen. Dies bestätigt die Beschäftigung mit dem Sublimen als ästhetische Kategorie in Amerika zu dieser Zeit.³⁶² In seinem Essay erklärte Newman das Erhabene zum ästhetischen Anspruch für die Kunst.

Newman entwickelte sein eigenes Konzept des Erhabenen, das er als die Erfahrung seines „Selbst“ in der Wahrnehmung des Raumes verstand.³⁶³ Er wollte dem Betrachter die Erfahrung der eigenen Präsenz ermöglichen. Yve-Alain Bois grenzt Newmans Verständnis des Erhabenen von Burke und Kant ab, denn bei Newman stehe der Begriff mit dem Tragischen in Verbindung: „*That is to say, ‘sublime’ is the name momentarily given by Newman to what he calls everywhere else ‘tragedy’.*“³⁶⁴ Es ist wahr, dass Newman anstelle des Begriffes *sublime* auch von *tragedy* (Tragödie) spricht. Wie das Sublime verweist auch das Tragische auf etwas unauflösbares Höheres und gestaltet einen unausgleichbaren Gegensatz. Die Tragödie ist die früheste und strengste Gattung des Dramas.

Den Zusammenhang von Theater bzw. Theatralik und *Minimal Art* beschreibt Michael Fried.³⁶⁵ Durch das Zusammenbringen der Gedanken Newmans und Frieds lässt sich Frieds Kritik an der *Minimal Art* (als „theatralisch“) entkräften. Denn wenn das Sublime – als höchste Bestimmung der bildenden Kunst – und die Tragödie für Newman gleichbedeutend sind, erklärt sich die Leistung der Theatralik, die in der kinästhetischen Raumwahrnehmung und im Werk von Judd verinnerlicht wird.

Mit seinem Gedankengut hatte Newman wesentlichen Einfluss auf Donald Judd, welcher Newman zeitlebens große Bewunderung aussprach. Dies bestätigt auch der Kunsthistoriker Richard Shiff, der Judd 1992 auf einem Harvard Symposium über Barnett Newman kennen gelernt hat in seinem Text *Donald Judd: Fast Thinking*: „*It’s clear that Newman represented an important precedent for Judd’s thinking and practice.*“³⁶⁶ Daher wird in der vorliegenden Arbeit ein angemessener Teil Barnett Newman gewidmet. James Alexander Lawrence behandelt in

³⁶⁰ Newman 1948b, S. 53; Newman [1948a] 1990, S. 173. Der Ruf Schlegels und Runges nach einer neuen Mythologie kehrt hier wieder. Newmans erste Einzelausstellung war im Januar 1950 in der Betty Parsons Gallery, vgl. Hess [1968] 2005, S. 62; Rosenberg 1978, S. 235, nachdem er das Sublime als Bestimmung seiner Kunst schriftlich fixiert hatte.

³⁶¹ „Das Erhabene ist Jetzt“ könnte die Übersetzung seines Titels heißen.

³⁶² Vgl. Rosenblum 1975, S. 210; Hess [1968] 2005, S. 59f.

³⁶³ Siehe dazu Kapitel II.2.4.3.

³⁶⁴ Bois 1996, S. 139.

³⁶⁵ Siehe Kapitel III.2.3.

³⁶⁶ Shiff 2000, S. 4.

seiner kürzlich erschienenen Dissertation *Abdication in an artistic democracy: Meaning in the work of Barnett Newman and Donald Judd, 1950–1970 (and thereafter)*³⁶⁷ beide Künstler und sieht eine Verbindung in der jeweiligen „Bedeutung“ ihrer Kunst. Das Verständnis der Kunst Newmans ist ein Schlüssel zur Kunst Judds.

2.4.2 Barnett Newman: *Be I* (1949)

Barnett Newman: *Be I*, 1949 (Abb. 57)

Öl auf Leinwand

238,8 × 193 × 3,5cm

The Menil Collection, Houston, Texas

Um sich Newmans Verständnis vom Sublimen besser annähern zu können, wird zunächst ein exemplarisches Werk, *Be I* (1949) (Abb. 57), von Barnett Newman beschrieben.

Be I ist eine im Hochformat angelegte Arbeit in Öl auf Leinwand aus dem Jahre 1949 und hat die Maße 238,8 × 193 × 3,5cm. Das Bild hinterlässt allein aufgrund seiner Größe einen Eindruck. Zu sehen ist ein monochromes rotes Farbfeld, das in der Mitte vertikal von einem schmalen, hellen Streifen, dem so genannten „Zip“, unterteilt wird. Der für Newman charakteristische „Zip“, ein Begriff, der nicht von ihm, sondern von seinen Kritikern stammt, durchmisst das ganze Bild von der oberen bis zur unteren Bildkante. Newman teilt mit der Platzierung des Streifens die Bildbreite von 1,93m genau in ihrer Mitte. Es entstehen zwei gleich große rote Partien von jeweils 95cm Breite. Daraus ergibt sich für die Breite des hellen Streifens ein Maß von 3cm. Präzision und Konstruktion charakterisieren das von Newman bewusst angelegte Bild. Das im Vergleich zur Gesamtgröße des Bildes sehr schmale weiße Band wirkt zunächst wie eine Bildtrennung – wie ein Schnitt in zwei Hälften. Wie ein geheimnisvoller Spalt zieht es die Aufmerksamkeit des Betrachters auf sich und zwingt das Auge zum vertikalen Hinauf- bzw. Hinabsehen entlang seiner Vertikalität. Davon gelegentlich abweichend sucht das Auge nach weiteren geometrischen oder figürlichen Blickpunkten in den roten Bildhälften – taucht dann jedoch schließlich in eine meditative Versenkung in die Farbe Rot. Die Oberfläche wirkt auf den ersten Blick glatt und eben, jedoch erkennt das Auge des Betrachters bei näherer Untersuchung einzelne Pinselstriche sowie dunklere rote Partien, die wie Schatten auf dem grellroten Grund liegen.

³⁶⁷ Siehe Lawrence 2006.

Wir sehen ein Bild scheinbarer Leere, das gegenstandslos, frei von jeglicher Figur ist. Eine klassische Einteilung in Vorder-, Mittel- und Hintergrund ist nicht möglich. Die beiden Farben Rot und Weiß – der zwei Felder und des Streifens – dominieren das Gemälde. *Be I* ruft ein Gefühl von Unwohlsein hervor, das nicht zuletzt durch ein anfänglich empfundenes Gefühl von Befremdlichkeit verursacht wird.

Bei längerem Hinsehen wird man sich jedoch seiner selbst bewusst, nicht zuletzt durch das intensive Betrachten, das durch das hilflose Ansehen und Suchen nach einem Bezugspunkt im Bild hervorgerufen wird. Das auf der Leinwand umherschende Auge wird jedoch keinen anderen Blickfang als die vertikale Linie finden. Dieser paradigmatische Streifen, der das Bild symmetrisch in seiner Breite teilt, ist sehr schmal und im Vergleich zu anderen Arbeiten Newmans wie dem in Kapitel II.1.2 eingeführten Gemälde *Onement I* (Abb. 27) wenig ausgefranst. Er setzt sich stolz vom Untergrund ab und vermittelt dem Auge des Betrachters eine zentrale Fokallinie, die das Navigieren des betrachtenden Auges im Bild erleichtert. Denn unbewusst sucht der Betrachter nach einer Stelle, wo seine Körperachse mit dem „Zip“ korrespondieren kann. Der vertikale, helle Streifen assoziiert die eigene Vertikalität – die des aufrecht vor dem Bild stehenden Betrachters. Somit wird vor allem die Vertikalität betont, wobei nicht klar wird, ob der „Zip“ auf dem Rot liegt, ob er sich in das Rot einbettet oder hinter das Rot zurücktritt.³⁶⁸ Aus Newmans Schriften weiß man, dass der Künstler ein Klebeband benutzte, das nach dem Farbauftrag für das große monochrome Feld abgezogen wurde, um den „Zip“ farblich anzulegen bzw. ihn frei zulassen, um die weiße Leinwand durchschimmern zu lassen: *„in most, but not all, of his subsequent paintings Newman removed the tape before painting his zip in the reserved area“*.³⁶⁹

Die Leere und die Einzigartigkeit versetzen den Betrachter nach einem anfänglichen Befremden zurück zum eigenen Ich. Das Gemälde evoziert in seiner Schlichtheit das *Selbst-*Bewusstsein des Betrachters und seinen Sinn für die eigene Präsenz im Raum bzw. vor dem Gemälde. Beim Betrachter wird ein reflektierender Prozess in Gang gesetzt. Wieland Schmied charakterisierte einmal die Kunst Caspar David Friedrichs mit den Worten: *„Wir*

³⁶⁸ Vgl. Zweite 1999, S. 86.

³⁶⁹ Strick 1994, S. 8.

*können dem Bild nicht ausweichen. Es hält uns fest. Mehr: es zwingt uns zur Unbeweglichkeit*³⁷⁰.

Genau diesen Eindruck erhält man auch von *Be I*.

Im Titel *Be* (Seil) zeigte Newman bereits die intendierte Forderung nach dem Erhabenen im Hier- und Jetzt-Sein. Die *Be*-Konzeption war Newman derart wichtig, dass er den Bildtitel noch für zwei weitere Arbeiten, *Be I (second version)* (1970) (Abb. 58) und *Be II* (1961–64) (Abb. 59), verwendete.

2.4.3 Newmans Verständnis einer sublimes Kunst

Newmans Kunstwerke sollen dem Betrachter ein Gefühl vermitteln – eine Erfahrung, die sonst die Natur auszulösen vermag. Während in der Romantik die Natur das Medium und der Auslöser des Erhabenen war, erhob Newman im 20. Jahrhundert den Anspruch, dass nicht nur die Natur das Gefühl des Erhabenen wecken kann, sondern auch die KUNST.

„Die Vergleichbarkeit des menschlichen Werkes mit dem göttlichen Schöpfungswerk war die heimliche oder ausdrückliche Orientierung eines neu sich bildenden Begriffes vom Künstler [...]“³⁷¹. Die „künstlerische Erschaffung weltebenbürtiger Werke“³⁷² erneuerte, wie der deutsche Philosoph Hans Blumenberg (1920-1996) vermerkte, folglich den tradierten Bildbegriff, „der aus der bis dahin unlösbaren Verklammerung von Urbild und Abbild“³⁷³ hervortrat.

Nach der Auffassung Newmans ist das Erhabene die höchste Bestimmung der Kunst. „Newmans Malerei hat ihr Ziel und ihren Sinn darin, das Erlebnis einer jede vertraute Erfahrung übersteigenden Erfahrung zu ermöglichen.“³⁷⁴ Wie die Künstler der Romantik, die nach einem universalen metaphorischen Zeichen suchten, „that could encompass an irreducible truth“³⁷⁵, so versuchte auch Barnett Newman in einer Zeit nach den Grauen des Zweiten Weltkrieges, nach dem Holocaust und Hiroshima Erneuerung und *purification* zu finden. Er versuchte dies mit einem abstrakten Vokabular zu erreichen. Dabei galt es, die Dichotomie von Kunst oder Leben zu löschen und anstelle dessen die Kunst und das Leben, das Abbild mit dem Wirklichen, gleichzustellen.³⁷⁶ Einem Mythos der Genesis gleich zeigte sich die Kunst Newmans. „Newman bravely abandons the securities of familiar pictorial geometries in favor of the risks

³⁷⁰ Schmied 1992, S. 64.

³⁷¹ Blumenberg 2001, S. 60.

³⁷² Blumenberg 2001, S. 60.

³⁷³ Blumenberg 2001, S. 63.

³⁷⁴ Imdahl [1971] 1996, S. 247.

³⁷⁵ Rosenblum 1975, S. 208.

³⁷⁶ Vgl. Hess [1968] 2005, S. 36f. Siehe auch zu Barnett Newman, zu dem Sublimen und zu dem Bezug zur Romantik den wissenschaftlichen Forschungsbeitrag von Ulrike Rehwagen in: Stosch; Crone 2008.

*of untested pictorial intuitions; and like them, he produces awesomely simple mysteries that evoke the primeval moment of creation.*³⁷⁷

In seinem Essay *The Sublime is Now* (1948) fordert Newman, die Bilder „*out of ourselves, out of our own feelings*“³⁷⁸ zu schaffen. Damit ist die Abkehr von der mimetischen Naturkopie vollzogen. Es soll nicht mehr nach der Natur gemalt werden, sondern aus sich selbst. „*I realized that I'd made a statement which was affecting me and which was, I suppose the beginning of my present life, because from then on I had to give up any relation to nature, as seen.*“³⁷⁹

Bereits in seinen Gemälden *Be I* und *Onement I* (1948) (Abb. 57, 27) wird der Schrei nach Erneuerung der kreativen Kraft („*primal creative force*“³⁸⁰) und die Etablierung einer modernen, transzendentalen, quasi-religiösen Bildsprache deutlich.³⁸¹ Wie Thomas Hess – neben Clement Greenberg wohl einer der einflussreichsten Kunstkritiker der fünfziger Jahre, der dem Künstler nahe stand und sich als Kenner Newmans Werkes früh und häufig zu Wort meldete – meinte, sollte Newmans Bild „*der inneren Wahrnehmung des Künstlers, seinem subjektivsten Urteilsvermögen entsprechen, und nicht einer in anderen Gemälden bewahrten Idee von Schönheit.*“³⁸² Bereits das ein Jahr vor *Be I* entstandene Werk *Onement I* vermittelt die Idee des Erhabenen, der Newman bis zum Ende seines Lebens nachging.

Bei Newman tritt die Erhabenheit des Naturschauspiels zurück und der Betrachter selbst wird zum Erfahrenden: „*We ourselves are the monk before the sea, standing silently and contemplatively before these huge and soundless pictures as if we were looking at a sunset or a moonlit night.*“³⁸³ Barnett Newman führte seinen vertikalen „Zip“ als Vermittler für einen Einstieg in das Bild ein. Er gewährleistete damit eine Identifikation für den Betrachter, die bei Caspar David Friedrich noch durch die Rückenfigur erreicht wurde. Abbildung 61 verdeutlicht diesen Zusammenhang. Newman integrierte auf abstrakte Art und Weise den Betrachter in sein Bild. Die durch den „Zip“ betonte Vertikale in Newmans Gemälden verweist auf das ihm bekannte Gedankengut von Edmund Burke (1729–1797), der mit den Worten „*a*

³⁷⁷ Rosenblum 1961a, S. 58.

³⁷⁸ Newman 1948b, S. 53; Newman [1948a] 1990, S. 173.

³⁷⁹ Newman [1965] 1990, S. 255.

³⁸⁰ Vgl. Rosenblum 1975, S. 208 und 209.

³⁸¹ Vgl. Hess [1968] 2005, S. 50.

³⁸² Hess [1968] 2005, S. 51.

³⁸³ Rosenblum 1961a, S. 40/56, Rosenblum [1961b] 1969, S. 353.

*perpendicular has more force in forming the sublime, than the inclined plane*³⁸⁴ das Erhabene verstärkt in der Senkrechten sah.

Die in der Romantik noch in naturalistischer, illusionistischer Manier begonnene „*diffusion of light and colour*“³⁸⁵ führten Newman und seine amerikanischen Künstlerkollegen wie Mark Rothko in *Untitled* (1969) (Abb. 60) bis zum Extrem. Newmans monochrome, mit einem „Zip“ durchteilten Farbfelder eröffnen einen transzendenten Bezug, der nicht zuletzt durch das auf den Betrachter übergehende Raumgefühl hervorgerufen wird.

Newman forderte in seinem Text *Ohio, 1949*³⁸⁶, der nach Newmans persönlicher Naturerfahrung im Ohio Valley, im Miamisburg Mound, entstanden ist, die Raumerfahrung für seine Kunst mit den Worten: „*the feeling [is] that here is the space, [...] here I am, here.*“³⁸⁷ Wie für die Romantiker galt es auch für Newman, die Erfahrung in der Natur festzuhalten und übernatürliche Metaphern für natürliche Mysterien zu kreieren. Dabei interessierte sich Newman nicht für den pittoresken Landschaftsraum, sondern für eine Erfahrung von der Präsenz des Raumes mit existenzieller Referenz. Irrelevant für den Raumbezug im Augenblick der Präsenzerfahrung sind das architektonisch begrenzte Volumen – im Unterschied zu Judd, wie später noch gezeigt –, in dem sich das Gemälde befindet (Ausstellungsraum) sowie die verschiedenen Arten von Raum im Bild.³⁸⁸ „*What is all the clamour over space? The Renaissance deep space as a heroic stage, the impressionist flat space, cubist space, shallow space, positive and negative space, trompe l'oeil enigmatic space, the pure space –the space of “infinity”– of Mondrian’s universe.*“³⁸⁹

Aus dem Raum-Diskurs leitete Newman die für ihn noch wichtigere Zeiterfahrung her. „*The concern with space bores me. I insist on my experiences of sensations in time-not the sense of time but the physical sensation of time.*“³⁹⁰ Folglich meinte Barnett Newman mit *sensation of time* die Zeit des aktuellen Verhaltens zum Werk, zum Material, zu seiner Gegenwart. Damit sind die zentralen Komponenten der Kunst Newmans angesprochen – die Erfahrung realen

³⁸⁴ Burke [1757a] 1958, S. 72.

³⁸⁵ Koerner 1990, S. 144.

³⁸⁶ Siehe Newman [1949] 1990.

³⁸⁷ Newman [1949] 1990, S. 174.

³⁸⁸ Vgl. Egenhofer 1996, S. 104 und S. 108.

³⁸⁹ Newman [1949] 1990, S. 175.

³⁹⁰ Newman [1949] 1990, S. 175.

Raumes (*sense of space*) und realer Zeit (*sensation of time*). Der szenische Bildraum sowie die den szenischen Ablauf tragende Bildzeit sind damit nicht gemeint. Vielmehr transzendierte Newman traditionelle Zeit-/Raumgedanken zu der neuen Idee der Totalität des Augenblickes – des „*wholeness*“³⁹¹- Gedankens mit den Worten „*the beginning and the end are there at once*.“³⁹¹ In der Verschmelzung von Raum und Zeit findet das Absolute Eingang.

Newmans Werke waren nicht nur aufgrund ihres Konzeptes neuartig, sondern auch wegen ihrer großen Formate. Thomas Hess charakterisierte die Idee der Großformatigkeit und des überlebensgroßen Maßstabes als eine wichtige Tendenz der amerikanischen Malerei seit den dreißiger Jahren.³⁹² Auch Edmund Burke wies auf große Dimensionen und Weite als Quelle der Erhabenheit hin: „*Greatness of dimension is a powerful cause of the sublime*.“³⁹³

Die Begrenztheit („*finiteness*“³⁹⁴) des materiellen Formates eines Gemäldes diene nicht mehr der dimensional Bestimmung eines inhaltlichen Ausschnittes. Damit hatte die materielle Größe keinen direkten Einfluss auf die Erscheinung eines Gemäldes. Newman unterschied in diesem Zusammenhang zwischen der Größe (*size*) und der Größenerscheinung (*scale*) eines Kunstwerkes. „*A painting can be bigger than anything that can go on an easel and still be, in my opinion, an easel painting. / In the end, size doesn't count. [...] It's scale that counts*.“³⁹⁵ Somit hatte die äußere Erscheinung eines Bildes die klassische Bedeutung wie noch im 19. Jahrhundert verloren, während die inhaltliche Dimension, die innere Erscheinung sowie die durch sie ausgelöste Empfindung des Betrachters an Bedeutung gewannen.

Die Flächigkeit der Gemälde Newmans betont den realen Raum, den des Betrachters. Der Betrachter wird gefordert und bekommt das Gefühl von „*self-awareness*“. „*Anyone standing in front of my paintings must feel the vertical domelike vaults encompass him to awaken an awareness of his being alive in the sensation of complete space*.“³⁹⁶ Durch die aktive *contemplatio* des Betrachters vor dem Bild wird seine Anwesenheit als ontologische Bestimmung für das Kunstwerk deutlich.

³⁹¹ Newman [1965] 1990, S. 254.

³⁹² Vgl. Hess [1968] 2005, S. 37.

³⁹³ Burke [1757a] 1958, S. 72.

³⁹⁴ Newman [1963] 1990, S. 252.

³⁹⁵ Newman [1970] 1990, S. 307.

³⁹⁶ Newman [1962] 1990, S. 250.

Ein Werk wie *Be I* wirkt zunächst aus der Ferne, erschließt sich jedoch erst aus der Nähe, dann nämlich, wenn die Bildränder aus dem Sichtfeld zu verschwinden beginnen, und die Wahrnehmung von *scale*, von Dimensionalität, einsetzt. Wenn man Newmans Aufforderung heranzieht und das Gemälde „*from a short distance*“³⁹⁷ ansieht und näher an das Werk herantritt, geht förmlich ein Sog von dem intensiven Rot aus, der einen in das Bild hineinzuziehen vermag. Die Wahrnehmung aus der Nahperspektive zeigt sich auch in Photographien (Abb. 62, 63), die Barnett Newman und andere Personen bei der Betrachtung seiner Werke zeigen. Aus der Nahperspektive verliert der Betrachter jegliche Orientierung. Der vertikale Streifen, der zunächst in Bezug zur Ich-Identität steht, scheint geradezu unendlich über die Bildgrenzen hinauszuwachsen – so wie auch das monochrome Farbfeld sich energetisch über alle Grenzen auszudehnen scheint.

Aus der Nähe betrachtet trennt der „Zip“ die beiden roten Hälften nicht, schiebt sie nicht auseinander, sondern stellt eine Brücke zwischen ihnen her.³⁹⁸ Denn der Trennstreifen scheint mit den rechteckigen Hälften zu einer Einheit zu verschmelzen. Folglich fungiert die auf den ersten Blick wahrgenommene Zweiteilung in Wirklichkeit als Harmonisierung und Verbindung, insbesondere in Bezug auf den Gedanken von „*wholeness*“ und „*universe*“. In diesem Sinne sagt Newman über seine Bilder: „*I feel that my zip does not divide my paintings. I feel the exact opposite. It does not cut the format in half or in whatever parts, but it does the exact opposite: it unites the thing. It creates a totality [...]*“³⁹⁹

Die von Barnett Newman gewünschte Raumerfahrung ist auch als „*spiritual dimension*“⁴⁰⁰ zu verstehen. Newman strebt nach mehr als der räumlichen Ganzheitserfahrung, nämlich nach dem *The Sublime is Now*⁴⁰¹. Das „Now“ wurde bereits mit der Zeiterfahrung des Betrachters erklärt. Es gilt nun, die Komponente des „Sublimen“ noch tiefer zu analysieren. Newman sagte einmal: „*[...] I never set out to paint space-domes per se. I am, I hope, involved in much more.*“⁴⁰² Jedoch was ist dieses „*much more*“? Auf diese Frage gibt Newman bereits 1945

³⁹⁷ Newman forderte den Besucher auf, seine Bilder aus nächster Nähe zu betrachten, was aus einer an die Wand des Eingangs gehefteten Notiz in der Betty Parsons Galerie im Jahr 1951 hervorgeht: „There is the tendency to look at large pictures from a distance. The large pictures in this exhibition are intended to be seen from a short distance.“ Newman [1951] 1990, S. 178.

³⁹⁸ Dies ist eine Parallele zu den Zwischenräumen der Stack-Arbeiten von Donald Judd, Kapitel III.1.2.4.

³⁹⁹ Newman [1970] 1990, S. 306.

⁴⁰⁰ Newman [1967] 1990, S. 286ff.

⁴⁰¹ Siehe Newman 1948b; Newman [1948a] 1990.

⁴⁰² Newman [1962] 1990, S. 250.

in seinem Text *The Plasmic Image* eine Antwort: „*The present painter is concerned not with his own feelings or with the mystery of his own personality but with the penetration into the world-mystery. His imagination is therefore attempting to dig into metaphysical secrets. To that extent his art is concerned with the sublime. It is a religious art which through symbols will catch the basic truth of life, which is its sense of tragedy.*“⁴⁰³

In der Erfahrung der Weite des abstrakten Raumes in Newmans Bildern bleibt ein Rest von Schrecken verwoben, der die Grenzerfahrung als Konfrontation mit dem „Unwißbaren“, der Leere in ihrer existenzialistisch belegten Darstellung dominiert. „*The use of the term ‘wide open spaces’ could not have been intended to describe the mountains. However, when you are standing on a beach or on a plateau or on the tundra, you get a tangible, almost fearsome sense of space*“⁴⁰⁴, erklärte Newman. Newman erkannte die „furchtbare“ Komponente des Sublimen, was durch die Worte „*fearsome sense of space*“ deutlich wird. Seit der ersten Generation der Romantischen Künstler diente Burke mit seinem „*delightful horror*“⁴⁰⁵ als ästhetische Quelle für die Suche nach überwältigender und angsteinflößender Erfahrung.

Der Weite des abstrakten Raumes entspricht ein intensiver, von Newman eher als emphatisch herausgestellter Selbstbezug, ein gestärktes Wissen des eigenen Ortes. Newman zielte auf das mit der Raumerfahrung einhergehende Erwachen der „*self-awareness*“. „*One thing that I am involved in about painting is that the painting should give man a sense of place: that he knows he’s there, so he’s aware of himself.*“⁴⁰⁶ Damit ist eine moderne Variante des Erhabenheitsgefühls angesprochen. Nicht nur das „Kleine-Mensch-Gefühl“ in Bezug auf eine höhere Macht, sondern vielmehr die momentane Erfahrung des Seins wird beleuchtet. Wichtig für Newman war: „*the search for the self and the desire to become self-aware*“⁴⁰⁷. Das Sich-seiner-selbst-Bewusstwerden wird nicht zuletzt durch die Raumerfahrung begünstigt.

Das Moment der Transzendenz ist jeweils von der einzelnen, individuellen Erfahrung und nicht zuletzt von der Sensibilität des Betrachters abhängig. Zuletzt bleibt die Frage offen, inwieweit die „höchste Sensibilität“, die eine Zeit- und Raumerfahrung durchlebt, ein sinnliches Vermögen ist ebenso wie die ästhetische Grenzerfahrung als sinnliche Erfahrung

⁴⁰³ Newman [1945] 1990, S. 140.

⁴⁰⁴ Newman [1966] 1990, S. 272.

⁴⁰⁵ Burke [1757a] 1958, S. xl.

⁴⁰⁶ Newman [1965] 1990, S. 257.

⁴⁰⁷ Shiff; u.a. 2004, S. 75.

beschrieben werden kann. Newman weist mit seinen Titeln auf das Gefühl sowie das Geschehen während des Perzeptionsvorgangs hin: *Be* (I und II), *Here* (I bis III), *Right Here*, *Not There-Here*, *The Moment* (I und II), *Now* (I und II). Sie verweisen alle wieder auf die Intention Newmans: Die Erfahrung von Zeit und Raum. Der wahrgenommene Augenblick wird bleiben, ebenso wie die Affektion der Farbe, die Dimension der Fläche und das Offenbarsein des Wirklichkeitsbezuges von Raum. Die Ortserfahrung, Intensität der Präsenz und die Gegenwart des eigenen Ich steigern wohl im Prozess der Konfrontation mit dem Gemälde die sinnliche in eine *übersinnliche* Erfahrung.

2.5 Philosophisches Gedankengut zum Sublimen

Die Schwierigkeit der Beschreibung des Sublimen – ganz abgesehen von der visuellen Darstellung – liegt in der Vielfalt an Konnotationen des Begriffes des Sublimen und der Subjektivität seines Erlebens. Sublim (lat.; dt. erhaben; *Nomen*: Erhabenheit oder Das Erhabene) meint im alltäglichen Sprachgebrauch etwas, was nur mit hinreichendem Gespür für das Feine und Außergewöhnliche versteh- bzw. wahrnehmbar ist; in diesem Sinne setzt das Gefühl des Sublimen großes Einfühlungsvermögen und Verständnis voraus.

Als ästhetische Kategorie meint es etwas Wahrnehmbares, dessen wesentliche Eigenschaft eine Anmutung von Größe, ggf. sogar Heiligkeit ist, die das gewöhnlich „Schöne“ transzendiert. Das Sublime bzw. Erhabene ist daher stets auch mit dem Gefühl von Unerreichbarkeit und Unermesslichkeit verbunden. Es löst Erstaunen aus, das mit Ehrfurcht und/oder Schrecken verbunden ist. Als Erlebnis von Unermesslichkeit oder Überwältigung in der Natur und Kunst ruft es Ehrfurcht, Angst oder Verehrung hervor. Philosophen wie Longinus (1. Jh. v. Chr.), Edmund Burke (1729–1797), Immanuel Kant (1724–1804), Jean-François Lyotard (1924–1998), Friedrich Schiller (1759–1805), Georg Wilhelm Friedrich Hegel (1770–1831) und Theodor W. Adorno (1903–1969) haben sich mit den beiden ästhetischen Kategorien des *Schönen* und des *Erhabenen* auseinander gesetzt. Der Begriff des Erhabenen wurde auf Gott, den „[...] *Menschen und des weiteren rezeptionsästhetisch [...] auf Darstellungen in der Kunst sowie deren Inhalte angewandt [...]*“⁴⁰⁸.

⁴⁰⁸ Pries 1989, S. 3.

Kunsthistorisch betrachtet haben Künstler vor allem die Darstellung großartiger Landschaftsszenen, nebliger oder lichterfüllter Seestücke und weiter Ausblicke als Katalysator für diese transzendente Reaktion verwendet. Amerikanische Künstler wie Mark Rothko, Barnett Newman, James Turrell und Donald Judd machen das Erhabene für den Betrachter im 20. Jahrhundert nicht durch abbildhafte Darstellung wie die Maler der Romantik wie Caspar David Friedrich und Joseph Mallord William Turner, sondern mit scheinbar simplen Kombinationen von abstrahierter Farbe, Licht und Raum spürbar – wie bereits anhand Barnett Newman beispielhaft dargestellt wurde.

Obwohl der Begriff des Erhabenen besonders mit der Zeit der romantischen Epoche des 19. Jahrhunderts verbunden wird, geht seine Definition bis ins erste Jahrhundert zurück. Der Begriff des Erhabenen hat seinen Ursprung als rhetorische Kategorie bei Longinus⁴⁰⁹. Seine Vorläufer sind die bereits von Platon und Aristoteles erarbeiteten Begriffe des Enthusiasmus, des Pathos und der Katharsis.⁴¹⁰ In seinem Werk *Über das Erhabene* beschrieb der Philosoph Longinus das Sublime als Ausdruck einer großen Erfahrung – mächtig genug, Ekstase hervorzurufen.

Das Erhabene als feststehende Bezeichnung verbreitete sich jedoch erst ab 1757 durch die Publikation des Philosophen Edmund Burke (1729–1797) *A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and the Beautiful* (1757). Laut Burke beruht die Erfahrung des Erhabenen auf panischem Schrecken und Schmerz. Für ihn ist das Erhabene nicht Teil, sondern Gegenteil des Schönen. Es kann ebenso mit gewaltigen Objekten oder Orten assoziiert werden. Nach Edmund Burke löst das Sublime, das er ausdrücklich vom Schönen abgrenzt, eine Form von Schrecken oder Schmerz aus; es erzeugt einen „delightful horror“⁴¹¹: „*Whatever is fitted in any sort to excite the ideas of pain and danger, that is to say, whatever is in any sort terrible, or is conversant about terrible objects [...] is a source of the sublime.*“⁴¹² Burke beschreibt weiter in seiner Abhandlung das Gefühl der Ohnmacht und Kleinheit des Menschen mit den Worten: „[...] *whilst we contemplate so vast an object under the arm, as it were, of*

⁴⁰⁹ Heute weiß man, dass der Text per hypsos nicht von Longinus verfasst wurde. Vgl. hierzu die Einleitung von Brandt 1966.

⁴¹⁰ Siehe Pries 1989, S. 3.

⁴¹¹ Vgl. Einführung zu Burke [1757a] 1958, S. xl.

⁴¹² Burke [1757a] 1958, S. 39.

*an almighty power, and invested upon every side with omnipresence, we shrink into the minuteness of our own nature, and are, in a manner, annihilated before him.*⁴¹³

Immanuel Kant (1724–1804), der die Ästhetik des Erhabenen in seiner *Kritik der Urteilskraft* (1790)⁴¹⁴ behandelt, definiert das *Schöne* als das, was interesselos, aus sich selbst heraus, als Objekt eines allgemeinen Wohlgefallens gefällt. Im Rückgriff auf Burke grenzt Kant das *Erhabene* ebenfalls vom *Schönen* ab.⁴¹⁵ Für Kant ist ein Objekt erhaben, wenn es erhabene Ideen im Wahrnehmenden hervorruft.⁴¹⁶ Er definiert eine Vorstellung, die sich nur auf das Geistige bezieht, nicht aber auf das Objekt, das ein Gefühl der Erhabenheit vermittelt. „*So kann der weite, durch Stürme empörte Ozean nicht erhaben genannt werden.*“⁴¹⁷ Er führt jedoch auch aus, dass ein Objekt, welches die Grenzenlosigkeit einer Erfahrung erschließe, als erhaben gelten könne. Solche Gegenstände findet er vor allem in der Natur, wobei die geistige Verfassung des Betrachters die entscheidende Rolle spielt: „*[...] man muß das Gemüt schon mit mancherlei Ideen angefüllt haben, wenn es durch eine solche Anschauung zu einem Gefühl gestimmt werden soll, welches selbst erhaben ist [...].*“⁴¹⁸

Angesichts des unendlichen Meeres erkennt der Mensch Kant zufolge seine Ohnmacht. Der Übermacht der Natur könne er jedoch die Erkenntnis entgegensetzen, dass, obgleich der Mensch jener Gewalt unterliegen müsste, seine Menschheit, das Bewusstsein der eigenen Erhabenheit der Bestimmung, davon unberührt bleibe. Seine Unterlegenheit als Sinnenwesen schlägt um in das Bewusstsein seiner Überlegenheit als moralisches Wesen. Kant kristallisiert somit nach der anfänglichen negativen Komponente des Erhabenen auch eine positive heraus und bezeichnet die beiden als „*Unlust*“ und „*Lust*“.⁴¹⁹ Eben jene moralisch-geistige Überwindung der sinnlichen Natur des Menschen zeichne das Erhabene aus.

⁴¹³ Burke [1757a] 1958, S. 68.

⁴¹⁴ Siehe Kant [1790] 1963.

⁴¹⁵ Vgl. Kant [1790] 1963, §25–§29.

⁴¹⁶ Vgl. Kant [1790] 1963, §25, S. 142f.

⁴¹⁷ Kant [1790] 1963, §23, S. 136.

⁴¹⁸ Kant [1790] 1963, §23, S. 136.

⁴¹⁹ Vgl. Kant [1790] 1963, §27, S. 155; Siehe auch Pries 1989, S. 8ff.

Ferner sagt Kant: „Zum Schönen der Natur müssen wir einen Grund außer uns suchen, zum Erhabenen aber bloß in uns und der Denkungsart [...]“.⁴²⁰ Maßgeblich für das Erhabene ist eine Bewegung des Gemüts.⁴²¹ Die Unangemessenheit unseres Vermögens der Größenschätzung erwecke das Gefühl eines übersinnlichen Vermögens in uns.⁴²² Erhaben ist für Kant, „was schlechthin groß ist [...] was über alle Vergleichung groß ist.“⁴²³ Im Gegensatz zum Schönen ist das Erhabene nicht an einen Gegenstand und seine Form gebunden.⁴²⁴ „Erhaben ist, was auch nur denken zu können ein Vermögen des Gemüts beweiset, das jeden Maßstab der Sinne übertrifft.“⁴²⁵ Sowohl das Schöne als auch das Erhabene gefallen durch sich selbst. Aber das Erhabene erzeugt kein Gefühl der Lust, sondern Bewunderung und Achtung.⁴²⁶

Erhabenes in der Kunst ist für Kant nicht möglich, diese ist höchstens eine schlechte Nachahmung des Erhabenen in der Natur. Dies widerspricht dem Anspruch Barnett Newmans und Robert Rosenblums⁴²⁷, dass neben der Natur auch die Kunst sublimale Gefühle hervorrufen kann.

Nach den Ausführungen zum Erhabenen und seiner Bedeutung für die amerikanische Nachkriegskunst beschäftigt sich das nächste Kapitel mit zeitgenössischen, die *Minimal Art* betreffenden Texten, um ein Gesamtgerüst der zeitgenössischen Tendenzen und Begrifflichkeiten zu errichten, bevor Judds künstlerische Entwicklung unter dem Aspekt des Raumes und der kinästhetischen Wahrnehmung beleuchtet wird.

⁴²⁰ Kant [1790] 1963, §23, S. 137.

⁴²¹ Vgl. Kant [1790] 1963, §27, S. 155.

⁴²² Vgl. Kant [1790] 1963, §26, S. 147f. und S. 152.

⁴²³ Kant [1790] 1963, §25, S. 139.

⁴²⁴ Vgl. Kant [1790] 1963, §23, S. 134.

⁴²⁵ Kant [1790] 1963, §25, S. 144.

⁴²⁶ Vgl. Kant [1790] 1963, §23, S. 134.

⁴²⁷ Vgl. Kapitel II.2.4 und II.2.1 und Newman 1948b.

II.3 DIE DEBATTE UM DIE MINIMAL ART

3.1 Einleitung zu den 1960er Jahren der amerikanischen Kunst

In vielerlei Hinsicht haben die 60er Jahre der Kunst ein neues Gesicht verliehen. Die künstlerischen Reaktionen auf die prägenden Ereignisse und Empfindungen ihrer Zeit entwarfen das Porträt einer Epoche, das den komplexen gesellschaftlichen Wandel, die turbulenten politischen Entwicklungen und den raschen technischen Fortschritt erkennen ließ. Die erste Hälfte der 60er Jahre kannte zwar nicht weniger Wirren als jede andere Periode in der Geschichte, doch schien seit Mitte des Jahrzehnts von der anfänglichen Zuversicht nicht viel übrig geblieben zu sein. Zu dieser Zeit experimentierte Donald Judd, um zu seiner eigenen Identität zu finden. Die Ereignisse wie Rassenunruhen in Chicago und Brooklyn, die Ermordung von Martin Luther King und Senator Robert F. Kennedy, die Bombardierung Hanois, Demonstrationen in New York und Washington gegen die anhaltende amerikanische Verstrickung in den Vietnamkrieg und die Eroberung des Weltalls geschahen zeitgleich. Die Zeichen der Zeit schienen zunehmend auf Konfrontation zu stehen.⁴²⁸

Auf unterschiedliche Art und Weise begegneten die amerikanischen Künstler seit dem Ende des Zweiten Weltkrieges künstlerischen Ideen wie Autonomie, Autorschaft, Form, Originalität und setzten diese in ihre eigene Sprache um, um eine *identitätsstiftende künstlerische technique* im Sinne Paul Valéry's zu finden. Eine Möglichkeit stellte die Flucht in das Sublime und in transzendente Momente bei Rothko und Newman dar.

Einen zweiten Entwurf bot die *Minimal Art*, die einige Zeit später eine neue Alternative offerierte, um mit den neuen Paradigmen der Zeit umzugehen. Diese weitere Möglichkeit spielte sich eigenständig, jedoch unter Umschau auf den Abstrakten Expressionismus ab. Der Trend ging dahin, Probleme nicht mehr *im* Werk, sondern *gegen* den anerkannten Status des Werkes zu lösen. Hatte man Werke immer konstruieren wollen, entstand nun die Absicht ihrer Dekonstruktion. Die Beziehung von Künstler und Werk wurde weiter gelockert, als Künstler nur mit ihrem Körper auftraten und das Werk negiert wurde. So

⁴²⁸ Vgl. Moorhouse 2007, S. 132.

tauschten Künstler mit Formen der Aktionskunst die Evidenz des Werkes gegen den Effekt der Bühne aus. Der Körper als Medium trat in den zunehmend aufkommenden Performances in den Vordergrund. Folglich löste in der Body Art der Körper des Künstlers die Präsenz des Kunstwerkes ab. Bruce Naumann hatte schon früh damit begonnen, seinen Körper als ein Stück Material zu nutzen, wie er in einem Interview 1970 bekannt gab.⁴²⁹ Mit der Einführung von Bühnen und Aktionen war die Befreiung vom Werk angedacht. Die Grenzen zwischen *visual arts* und *performing arts* verschwanden. Zu den neuen Ausdrucksformen der bildenden Kunst gehörten seit den späten 50er Jahren Happenings, Festivals, Performances und Workshops. Auch Environments und Installationen wurden den neuen Intentionen von *Akteuren* und *Präsenz* gerecht. Die Präsenz wurde nicht mehr von Werken dargestellt, sondern von Akteuren stets neu und vor allen Augen erzeugt. Allan Kaprow begann in diesen Jahren mit seinen Happenings. In frontaler Begegnung wird der Betrachter in die Kunst mit einbezogen. Mit allen Sinnen der Körpererfahrung wird Kunst zugänglich. 1958 veröffentlichte Allan Kaprow den Essay *The Legacy of Jackson Pollock*⁴³⁰, in dem er eine kunstgeschichtliche Genealogie beschreibt, um den Schritt in die interaktive Kunst durch Pollock entwicklungsgeschichtlich zu begründen. Die Fortsetzung seines Weges konnte nur darin bestehen, sich anstatt der Malerei dem Raum und den Gegenständen unseres Alltages zu widmen, all dem, was von der Kunst immer ausgeschlossen war.

Robert Morris und Bruce Naumann suchten nach fließenden Übergängen zwischen Performance und Installation. Mit dem Wandel der Darstellung zur temporären Herstellung oder Präsenz erlangte die Kunst einen neuen autonomen Charakter. „*Die Autonomie der Kunst, für die man eine europäische Tradition verantwortlich machte, sah man in der Ästhetik des gerahmten Tafelbildes erschöpft.*“⁴³¹

In diesen Gesamtkontext sind Donald Judd und die Tendenzen der neuen *Minimal Art* einzuordnen. Kühle Materialität sowie die geometrischen Elementarformen von Carl Andre und Robert Morris setzen sich bewusst von der Werkform von Malerei und Skulptur ab. Daher kam bald die Frage auf, ob dies noch Kunst sei. Judd schrieb in seiner Rezension über die Ausstellung *Black, White and Gray* in Hartford 1964, dass die Arbeiten

⁴²⁹ Siehe Hoffmann 1996.

⁴³⁰ Siehe Kaprow 1958.

⁴³¹ Belting 1998, S. 452.

von Robert Morris, die ganz aus ihren Oberflächen lebten, auf die einfachste, dinghafte Existenz im leeren Raum hinwiesen (Abb. 29). „*Morris' pieces exist after all, as meager as they are. Things that exist exist, and everything is on their side.*“⁴³² Alle ungelösten Fragen in der Werkdiskussion der Moderne tauchten wieder auf und erlaubten es den Künstlern, neue Wege einzuschlagen. Hauptproblem dabei war, die Idee der Kunst in ein Werk mit materieller Existenz zu transportieren. In den beiden Bewegungen der Konzeptkunst und der Objektkunst wurden Idee und Werk stark polarisiert. Während die Konzeptkunst die Idee der Kunst behandelte, thematisierte die Objektkunst die physische Werkform. Implizit vollzog sich ein Dualismus von Materie und Geist. So vermochte die Intention die Idee (Kunst) und das Ding (Werk) zu spalten. Richard Smithson, der später die amerikanische Natur zur Bühne seiner Kunst machte, wurde 1965 im Text eines Ausstellungskataloges zum Sprachrohr von Donald Judd, was dieser allerdings mit den Worten „*Smithson isn't my spokesman*“⁴³³ später zu widerlegen versuchte. Viele fragten sich vor den neuen Arbeiten, wo die Kunst geblieben war oder das Werk. Sie verstanden nicht, dass bloße Strukturen die Frage nach der Form der Materie enthielten. Denn die Abstraktion gewann im Dialog zwischen Materie und Raum eine neue Dimension, in der psychologische Momente ausgedient hatten. Somit lautete die Reaktion auf die bereits veraltete Abstraktion der Abstrakten Expressionisten: Die Welt ist selbst abstrakt genug, wenn man sie auf ihre Elemente (Dinge und Räume) reduziert. Daher wandelte sich die Abstraktion zu einer konkreten Kunst im empirischen Raum.

Darüber hinaus waren die Werke nicht mehr frei gegenüber ihrer Umgebung, sondern wurden *site-specific*, wie die amerikanische Kunstkritik sagt, installiert. Sie lebten von ihrer Wirkung und diese wurde im Raum erzeugt. Dennoch liegt die Schwierigkeit darin, dass der Werkbegriff nicht automatisch auf die Raumkunst übertragen werden kann, für die selbst heute noch die sicheren Begriffe fehlen. Die vorliegende Arbeit vollzieht die Entwicklung von Dreidimensionalität und Raum im Werk von Donald Judd, um anhand raumtheoretischer Gedanken und kunstphilosophischer Wahrnehmungsmodelle den Weg zu einer möglichen „Raumkunst“ zu ebnen.

⁴³² Judd [1964c] 2005, S. 117.

⁴³³ Judd [1967b] 2005, S. 217.

Die Kunstwerke der *Minimal Art* stellten eine neue Spielart dar, nachdem der Abstrakte Expressionismus aus Sicht der Nachfolgeneration ausgedient hatte. Bei Donald Judd entsteht durch seine zahlreichen Schriften das Bild eines kompromisslosen Verfechters künstlerischer Unabhängigkeit und Integrität; jedoch wurde auch er im Zuge des Klassifizierungswahns der 60er Jahre der Stilrichtung der *Minimal Art* zugeordnet, wobei sein Werk eine bewusste Emanzipation von diesem Begriff zeigt. Judd selbst „*bated the term Minimal art.*“⁴³⁴ Rudi Fuchs, ehemaliger Direktor des Stedelijk Museums in Amsterdam (1993–2003), des Gemeentemuseum Den Haag (1987–1993) und des Van Abbemuseums Eindhoven (1975–1987), sagt über seinen Freund (Abb. 64): „*He felt that it did not apply to his work, and never had. The term, of course, refers primarily to the formal aspect of the work; and that is where the problem lies.*“⁴³⁵ Die Zuordnung zur *Minimal Art*, eine von Kunstkritikern und -historikern vorgenommene Kategorisierung, lehnte Judd von Anfang an mit den Worten „*the common aspects are too general and too little common to define a movement*“⁴³⁶ ab. Die Unterschiede zwischen den einzelnen Künstlern sind größer als ihre Gemeinsamkeiten. „*The differences are greater than the similarities*“⁴³⁷ sagt Judd in seinem Text *Specific Objects* und ergänzt: „*The similarities are selected from the work; they aren't a movement's first principles or delimiting rules.*“⁴³⁸ Hierin wird deutlich, dass es weder ein gemeinsames geistiges Manifest noch vorgegebene Regeln für eine Kunst, die sich *Minimal Art* nennt, gab, sondern die Kategorisierung *ex post* aufgrund möglicher, formaler Ähnlichkeiten der Kunstwerke stattgefunden hat.

Da Donald Judd als Protagonist der *Minimal Art* gilt, widmen sich die folgenden Kapitel den aufkeimenden, kunstkritischen Schriften der 60er Jahre, die im Kontext der *Minimal Art* gesehen werden müssen.

⁴³⁴ Judd zitiert nach Fuchs 2004, S. 17.

⁴³⁵ Fuchs 2004, S. 17.

⁴³⁶ Judd [1965a] 2005, S. 181.

⁴³⁷ Judd [1965a] 2005, S. 181.

⁴³⁸ Judd [1965a] 2005, S. 181.

3.2 Richard Wollheims *Minimal Art* (1965): Kontroverse Begrifflichkeit um eine neue Geisteshaltung

Den sich rasch seit Mitte der 60er Jahre für die neue Stilrichtung um Donald Judd etablierende Begriff der *Minimal Art* prägte der britische Philosoph und Kunstkritiker Richard Wollheim (1923–2003), Professor der Philosophie am University College, London. Aufgrund des angeblichen minimalen künstlerischen Inhaltes der neuen Kunstwerke wählte Wollheim im Januar 1965 den Begriff *Minimal Art* als Titel seines Artikels in *Arts Magazine*.⁴³⁹ Linguistisch betrachtet bezieht er sich auf die Quantität von Kunst und nicht auf ein Sammelbecken stilistischer Charakteristika. Judd äußerte dazu kritisch: „*Minimalism*’ was a derogatory term that someone coined. Barbara Rose gave ‚ABC’ a try, and that was derogatory. The *Primary Structures*’ term was not meant to be derogatory, but it was very misleading: there is no such style and there was no such group”⁴⁴⁰. Die undifferenzierte Bezeichnung der Künstler als Minimalisten wird der Vielfalt ihrer Ausdrucksformen und Wahrnehmungsmodelle nicht gerecht. „*And the faster the notion of ‘minimal style’ is dropped, the better able everyone will be critically to appreciate the art of particular men.*“⁴⁴¹ *Minimal Art* bzw. *Minimalismus* sollte trotzdem in die Kunstgeschichte als bezeichnende Stilrichtung eingehen.

Mit der Begründung „[...] *they have a minimal art-content*“⁴⁴² maß Wollheim den neuen Objekten einen minimalen künstlerischen Wert zu. Dass er von Objekten sprach, entsprach zwar dem Leitgedanken der Künstler, resultierte jedoch aus einem anderen Motiv⁴⁴³: Aus der Geringschätzung der Kunstwerke, die nicht mehr als solche tituliert werden sollten. Die Geringschätzung der sterilen, kühlen Kunstform erklärt sich zum einen aus ihrer industriellen Fertigung, die dem Künstler lediglich die Konzipierung, jedoch nicht die manuelle Herstellung überließ, zum anderen aus der ästhetisch fragwürdigen Präsenz.⁴⁴⁴ Baker spricht von der „*cold-shower experience*“⁴⁴⁵. Kritisiert wurde, dass die neue Kunst „[...] *comes*

⁴³⁹ Siehe Wollheim 1965a.

⁴⁴⁰ Judd [1993d] 2004, S. 120.

⁴⁴¹ Reise 1969, S. 172.

⁴⁴² Wollheim [1965b] 1995, S. 387.

⁴⁴³ Vgl. Belting 1998, S. 452.

⁴⁴⁴ Abb. 65 zeigt Donald Judd in einer Werkstatt in Zürich 1976, wo er ausnahmsweise selber Hand bei der Herstellung eines seiner Kunstwerke anlegt. Grund war sein Misstrauen gegenüber den Schweizer Handwerkern, die mit der Herstellung Judds Arbeiten für die Ausstellung in der Galerie Annemarie Verna (1976) betraut waren. Vgl. Verna 2007, S. 10.

⁴⁴⁵ Baker 1988, S. 49.

*not from the artist but from a nonartistic source [...]“*⁴⁴⁶ Die Tatsache, dass der manuelle Schaffensprozess, der den Terminus *„work of art“*⁴⁴⁷ traditionell immer gerechtfertigt hatte, nun fehlte, stellt laut Wollheim die Ursache der Kritik dar. *„I suspect that our principal reason for resisting the claims of Minimal Art is that its objects fail to evince what we have over the centuries come to regard as an essential ingredient in art: work, or manifest effort.“*⁴⁴⁸ Erwähnt wurden auf einmal sprachphilosophische Konzepte wie etwa das berühmte Konzept von Barthes vom „Tod des Autors“⁴⁴⁹, das die persönliche Handschrift des Künstlers und seine schöpferische Autorität in Frage stellt. Die Ablehnung der neuen Stilrichtung beruhte daher auf dem Fehlen der tatsächlichen Herstellung des Kunstwerkes durch den Künstler. Ein maschinell gefertigtes Objekt widersprach dem Verständnis von Kunst. Das Auge des Betrachters konnte den Schaffensprozess wie *„[...] the putting of paint on canvas, the hacking of stone, the welding of metal elements“*⁴⁵⁰ und die *„production of an art object“*⁴⁵¹ nicht mehr erkennen, geschweige denn nachvollziehen. Alle künstlerisch handwerklichen Prozesse waren auf einmal in der neuen Kunst nicht mehr präsent. Außerdem war Kunst stets eng mit Ausdruck und künstlerisch-expressiven Elementen verbunden, die den neuartigen, sterilen Werken gewollt fehlten. *„The connection between art and expression, which has been so elaborately reinforced in the art of the recent past, has of course in turn reinforced the connection between work and art.“*⁴⁵² Man kannte die Verbindung von künstlerischem Schaffensprozess und Kunstwerk. Zum Beispiel war der expressive Ausdruck noch fest in der Kunst des Abstrakten Expressionismus verankert. Das ästhetische Bewusstsein erwartete über die Jahrhunderte einen künstlerischen Prozess und dessen Sichtbarwerdung auf dem Gemälde oder der Skulptur. Nun jedoch sollte dieser künstlerische Prozess fehlen und für die moderne Kunst nicht mehr gelten. Das traditionelle Verständnis von *„to make a work of art“*⁴⁵³ sollte der Idee der Konzeption weichen.

⁴⁴⁶ Wollheim [1965b] 1995, S. 387.

⁴⁴⁷ Wollheim [1965b] 1995, S. 395.

⁴⁴⁸ Wollheim [1965b] 1995, S. 395.

⁴⁴⁹ Die grundlegenden Texte dieser Theorie sind Roland Barthes' Aufsatz „Der Tod des Autors“ (1968) und ein weiterer Michel Foucaults „Was ist ein Autor?“ (1969). „Der Tod des Autors“ ist ein in der Literaturtheorie insbesondere poststrukturalistischer Prägung vertretenes Konzept, das die klassische Idee der völligen Kontrolle des Schriftstellers über seine eigene Schöpfung in Zweifel zieht. Für die Textinterpretation bedeutet das vor allem, dass die mutmaßliche Absicht des Autors unerheblich ist und Texte auch durchaus Bedeutungen entwickeln können, die der Absicht des Autors widersprechen. Siehe Barthes [1968] 2000 und Foucault [1969] 2003.

⁴⁵⁰ Wollheim [1965b] 1995, S. 396.

⁴⁵¹ Wollheim [1965b] 1995, S. 396.

⁴⁵² Wollheim [1965b] 1995, S. 395.

⁴⁵³ Wollheim [1965b] 1995, S. 395.

Wollheim sieht zwei Phasen in jedem künstlerischen Schaffen. Neben der reinen künstlerischen Produktion erwähnt Wollheim als zweiten Aspekt die Entscheidung, wann ein Kunstwerk vollendet bzw. wann ein Kunstwerk ein Kunstwerk ist: „*the second phase in artistic productivity consists in decision*“.⁴⁵⁴ Bereits bei Marcel Duchamps *Ready-mades* fehlt diese erste Phase künstlerischer Produktivität, da Alltagsgegenstände zu Kunstwerken erklärt werden, ohne sie selbst hergestellt zu haben. Was an Bedeutung gewinnt, ist die zweite Phase, die alleinige Entscheidung, wann ein Kunstwerk ein Kunstwerk ist – nämlich „*the decision that the object is in existence*“.⁴⁵⁵ Die Erklärung eines Objektes zum Kunstwerk ist der letzte Schritt in der künstlerischen Kreation. Wann der Pinsel beiseite gelegt wird, wann ein Gegenstand zum Kunstgegenstand wird, diesen Zeitpunkt kann nur der Künstler bestimmen. Im Falle der *Ready-mades* ist diese Entscheidung unbeeinflusst von der äußeren Erscheinung, da der Gegenstand materiell vorgegeben ist. Die Materialvorgabe wird auch bei der *Minimal Art* zu einem wichtigen Faktor. „*For any form of art that directly depends upon preexistent material for its composition, it is this second phase in the total process of production that is picked out and celebrated in isolation.*“⁴⁵⁶ Das Kunstverständnis ist folglich verändert und widerstrebt der traditionellen und akzeptierten Praxis. Die Konzeption ersetzt die künstlerische Produktion. *Works of art* werden daher zu *concepts of art*. Daraus sollte sich die *Konzeptkunst*⁴⁵⁷ entwickeln. Die Übergänge von Konzeptkunst und *Minimal Art* sind oft fließend.

Bereits Marcel Duchamp grenzte sich von „retinaler Kunst“ ab, also Kunst, die vor allem (z.B. effekthascherisch) auf das Auge einwirkt, anstatt als Idee, Vorstellung oder Verknüpfung von Bedeutungen im Gehirn zu funktionieren. Die Konzeptkunst erscheint deshalb

⁴⁵⁴ Wollheim [1965b] 1995, S. 396.

⁴⁵⁵ Wollheim [1965b] 1995, S. 396.

⁴⁵⁶ Wollheim [1965b] 1995, S. 396.

⁴⁵⁷ Konzeptkunst (engl. Concept Art, Concept Design oder Conceptual Art) ist eine in den 60er Jahren durch den amerikanischen Künstler Sol LeWitt geprägte Bezeichnung für eine Kunstrichtung. Ursprünglich aus der Minimal Art kommend, steht Concept Art letztlich als Sammelbegriff für eine Weiterentwicklung der Tendenzen in der abstrakten Malerei, für unterschiedliche Kunstrichtungen wie Objektkunst oder Happening, die den Gedanken, die Bedeutung des Kunstwerks, für vorrangig erachten. Ein künstlerisches Vorbild dieser Bewegung war Marcel Duchamp. In der Konzeptkunst ist die Ausführung des Kunstwerks von untergeordneter Bedeutung und muss nicht durch den Künstler selbst erfolgen. Im Vordergrund stehen das zugrunde liegende Konzept und die Idee, die somit als gleichwertig betrachtet werden. In diesem Sinne treten an die Stelle von ausgearbeiteten Bildern und Skulpturen Skizzen, Schriftstücke, Anleitungstexte oder auch Künstlerbücher, die eigene ästhetische Qualitäten entfalten können. Eines der Ziele ist die "Entmaterialisierung" des Kunstwerks und die Einbeziehung des Betrachters. Gewohnte Sichtweisen, Begriffe und Zusammenhänge der Welt werden hinterfragt, neue Regeln erfunden. Es wird mit Kontexten, Bedeutungen und Assoziationen gearbeitet.

dem Laien oftmals elitär, spröde und schwer zugänglich. Laut Wollheim sind die Konzeptionen der *Minimal Art* „*insensitive or deficient*“.⁴⁵⁸

Im Verlauf der Rekonstruktion der Debatte wird deutlich, dass es die neue Kunst schwer hatte, den Gewohnheiten des Publikums gerecht zu werden. Da Wollheim die Kunstrichtung bereits als *minimal* kritisierte und ihr den Stellenwert von Kunst absprach, war es nicht verwunderlich, dass sich die neuen Objekte einer großen Skepsis gegenüber sahen. „*But the fact is that right now the majority of people confronted by it seem to have trouble in this regard. They don't get the enjoyment that you seem to be very simply presenting to them. That is, they are still stunned and taken aback by its simplicity.*“⁴⁵⁹ Folglich ist die Einfachheit der Arbeiten zugleich ein Hemmfaktor für den Betrachter. Die gewünschte Freude tritt nicht ein. Daher macht sich oft eine Hilflosigkeit und Emotionslosigkeit bei dem Betrachtenden breit, die aus Sicht der Künstler jedoch gleichzeitig die „*quality of simplicity*“⁴⁶⁰ ausmacht.

Judd forderte für seine Kunst, interessant zu sein. „*A work needs to be interesting*“.⁴⁶¹ Greenberg merkt dazu kritisch an: „*The look of machinery is shunned now because it does not go far enough towards the look of non-art, which is an „inert“ look that offers the eye a minimum of „interesting“ incident.*“⁴⁶² Die Reduktion auf ein Minimum, die die Betonung der Details und die Beziehungen im Objekt negiert, fördert aus Sicht der Kritiker nicht die Spannung und ist gerade nicht „*interesting*“⁴⁶³. Somit erheben sich Meinungen gegen Judds Anspruch einer interessanten Kunst. Gleichzeitig wird aber auch eine positive Kritik offenkundig, wenn Greenberg das Interesse durch die „*relations and interrelations of surface, contour, and spatial interval*“⁴⁶⁴ angeregt sieht. Greenberg war daher selbst zugleich Kritiker und Befürworter der Kunst Judds.

Greenberg erkennt die Crux der *Minimal Art* in einer Fußnote in seinem Essay *Recentness of Sculpture* (1967), als er Darby Bannard zitiert: „*As with Pop and Op, the „meaning‘ of a Minimal work exists outside of the work itself. It is a part of the nature of these works to act as triggers for thought*

⁴⁵⁸ Wollheim [1965b] 1995, S. 395.

⁴⁵⁹ Glaser [1966a] 1995, S. 164.

⁴⁶⁰ Stella in: Glaser [1966a] 1995, S. 164.

⁴⁶¹ Judd [1965a] 2005, S. 184.

⁴⁶² Greenberg [1967b] 1993, S. 253 oder Greenberg 1967c oder Greenberg 1967a.

⁴⁶³ Judd [1965a] 2005, S. 184.

⁴⁶⁴ Greenberg [1967b] 1993, S. 253 oder Greenberg 1967c oder Greenberg 1967a.

*and emotion pre-existing in the viewer [...]. It may be fair to say that these styles have been nourished by the ubiquitous question: 'but what does it mean?'*⁴⁶⁵

Für die neuen Kunstwerke etablierte sich der Terminus *Minimal Art* von Richard Wollheim dauerhaft in der Öffentlichkeit.⁴⁶⁶ Schon bald war die neue Bezeichnung für die schwer unter eine Kategorie zu spannenden Kunstwerke bei Kritikern, Kunsthistorikern und Journalisten in aller Munde. Die „quantitative“ Betrachtung von Kunst erwies sich allerdings damals wie heute als problematisch, zumal es in keiner Weise gerechtfertigt ist, von einer „minimalen“ Kunst zu sprechen. Die sich daraus schnell ergebende Verwirrung und die Schwierigkeiten einer Kategorisierung macht Gregory Battcock in seiner Anthologie *Minimal Art: A Critical Anthology* mit unterschiedlich betitelten Schriften zur *Minimal Art* deutlich.⁴⁶⁷

Ebenso erwies es sich als äußerst schwierig, eindeutige gemeinsame Merkmale der Kunstwerke von Künstlern wie Carl Andre, Donald Judd, Ron Bladen, Dan Flavin, Robert Grosvenor, Sol LeWitt, Robert Morris, Tony Smith, Robert Smithson und Michael Steiner zu finden.⁴⁶⁸ Diese zehn Künstler hatten im Gemeentemuseum in Den Haag eine Ausstellung (1968), die mit *Minimal Art* titulierte war.⁴⁶⁹ Bezüglich des missverständlichen Titels spricht auch Flavin kritisch von „[...] *Enno Develing's and John Weber's poorly prejudicially entitled 'Minimal Art' exhibition*“⁴⁷⁰. Entgegen der Absage einer Gemeinsamkeit oder Stilverbinding von Seiten der Künstler könnte man dennoch folgende Ähnlichkeiten feststellen: eine neue Dreidimensionalität, eine Materialität, die sich aus den aktuellen kommerziellen Technologien ergab, eine einfache Form und Geometrie, keinerlei Betonung des Schaffensprozesses oder Spuren einer künstlerischen Handschrift, und schließlich die zunehmend industrielle Fertigung der Kunstwerke. Mit diesen Merkmalen

⁴⁶⁵ Bannard 1966, S. 33, zitiert aus Greenberg [1967b] 1993, S. 254.

⁴⁶⁶ Siehe Wollheim [1965b] 1995, S. 387 oder Wollheim 1965a. Er spricht hier von „an extreme instance of what I call Minimal Art“, S. 388.

⁴⁶⁷ Siehe dazu die Titel der Essays wie „ABC Art“, „Serial Art“ etc. in Battcocks Anthologie, Battcock [1968] 1995.

⁴⁶⁸ Zur Gruppe der Minimalisten werden auch Richard Serra, Fred Sandback, John McCracken, Larry Bell, Robert Irwin, Walter De Maria, Ronald Bladen, Ann Truitt, Lyman Kipp, Robert Murray, Patricia Johanson, Markus Zürcher, Kurt Fleckenstein gezählt.

⁴⁶⁹ Siehe zu Vermittlungsstrategien und zur Etablierung der neuen Kunstrichtung *Minimal Art* Brinkmann 2006.

⁴⁷⁰ Flavin 1969, S. 174.

lässt sich, wenn man so möchte, zumindest „*some style*“⁴⁷¹ rechtfertigen. Mit dem Heranziehen der Kunstströmung der *Minimal Art* „*as an attitude, not a style*“⁴⁷² wird jedoch primär auf die geistige Haltung der Minimalisten hingewiesen, die sich selbst nie als einheitlicher Künstlerkreis verstanden, sondern vielmehr auf das geistige Gedankengut als Gemeinsamkeit drängten.

Aufgrund der einfachen Formen und der industriellen Materialität richtete sich der Fokus der besagten Ausstellung lediglich auf die äußere formale Einfachheit. In den Augen des laienhaften Betrachters war es nicht mehr nötig, mit traditioneller Präzision ein Kunstwerk zu erschließen. Eine schnelle Wahrnehmung – der flüchtige, erste Blick – stellte daher seit den 60er Jahren mehr und mehr ein Problem dar. Denn mit einem schnellen Hinschauen ist es bei der *Minimal Art* nicht getan. „*Casual perception seems to be even more a problem with work that emerged under the generic denomination of Minimal art in the late 1960s. Judd often complained about that [...]*“⁴⁷³.

Unter denen, die sich am meisten der Konzeption ihrer Kunst hingaben, sind Carl Andre, Dan Flavin, Donald Judd, Sol LeWitt und Robert Morris zu nennen. Interessant wäre es bei diesen fünf, die Diskrepanz von theoretischem Gedankengut und tatsächlicher Formumsetzung zu untersuchen.⁴⁷⁴ Denn alle fünf Künstler intendierten eine konzeptuelle Kunst, die sich als Symbiose aus Idee, Material, Objekt, Raum und Ort speiste. Um ihre Kunst wahrnehmen und verstehen zu können, muss der Betrachter nicht nur sehen und wahrnehmen, sondern auch denken, um die Konzeption hinter dem Werk zu verstehen.

Die akribische Untersuchung des Materials und die Wirkung im räumlichen Kontext stellen das Konzept Donald Judds dar. In der Analyse der Verschiedenheit der Materialien auch in Hinblick auf ihre jeweilige Reaktion auf Licht und Farbe – wird sein Interesse an der Ontologie traditioneller plastischer Formen gerecht. „*Volume, space, mass, light, colour, and surface are examined in and of themselves as timeless artistic concepts.*“⁴⁷⁵

⁴⁷¹ Reise 1969, S. 166.

⁴⁷² Craig-Martin 1989, S. 7.

⁴⁷³ Fuchs 2004, S. 16.

⁴⁷⁴ Siehe zur Diskrepanz von Theorie und Praxis im Werk Judds die Dissertation Perica 2004.

⁴⁷⁵ Reise 1969, S. 166.

„*Conceptual artists are mystics rather than rationalists. They leap to conclusions that logic cannot reach*“⁴⁷⁶ sagt LeWitt am Anfang seines Textes *Sentences on Conceptual Art*. Damit spricht er die mystische Qualität der *Minimal Art* an, die sich zwar in einer Kunst um ihrer selbst Willen oft ästhetisch nüchtern präsentiert, jedoch beim Betrachter wesentlich mehr erreicht. „*Like Flavin's light qua light, Andre's place qua place, Judd's material qua material, and Morris's form qua form, it is mysticism qua mysticism: cultureless, non-referential, and artistic in context and content.*“⁴⁷⁷ Trotz bzw. gerade wegen der ernüchternden, formalen Einfachheit liegt eine philosophische Komponente in der *Minimal Art*. „*The critical debate about Minimal art became a somewhat philosophical debate.*“⁴⁷⁸

Darin liegt die These der vorliegenden Arbeit in Hinblick auf das Sublime. Jedoch erschließen sich solche Gedanken erst bei näherer Beschäftigung mit dem Kunstwerk. Der erste Eindruck kann bei dem Betrachter generell ein anziehendes, schönes und interessierendes Gefühl hervorrufen oder das Gegenteil.⁴⁷⁹ Da die neuen Kunstwerke nicht das traditionelle Schönheitsverständnis vermitteln, war die Akzeptanz schwierig und philosophische Gedanken nur für wenige zugänglich. Die flüchtige Wahrnehmung, ausgelöst durch die formale Einfachheit, ist letztlich auch heute noch dafür verantwortlich, dass die Attraktion ausbleibt.

Trotz der Vorwürfe und Kritik als Minimal-Kunst oder Nicht-Kunst blieb Judd seiner Überzeugung treu, denn Kompromisse kannte er nicht. Darüber hinaus war er sich im Klaren, dass er etwas Großes und Neuartiges in der Kunst erreicht hatte. „*He knew that he had entered (or discovered) a field of insight and definition that would prove to be of central importance*“⁴⁸⁰, so Fuchs. Judds Überzeugung wird besonders in seinen späteren Schriften deutlich.⁴⁸¹

⁴⁷⁶ LeWitt 1969, S. 11.

⁴⁷⁷ Reise 1969, S. 171.

⁴⁷⁸ Fuchs 2004, S. 17.

⁴⁷⁹ Vgl. Fuchs 2004, S. 20.

⁴⁸⁰ Fuchs 2004, S. 20.

⁴⁸¹ In den schriftlichen Äußerungen Judds und seiner Kollegen schlug sich das konzeptuelle Denken nieder. Carl Andre verfasste zahlreiche unveröffentlichte Gedichte, die aus einer einfallsreichen Beziehung der Worte zueinander bestehen und in akustischen Einheiten, in der konzeptuellen Agglomeration von Fragmenten, ihren Höhepunkt erreichen. Judds Kritiken für *Arts Magazine* beeinflussten wesentlich Sprache und Inhalt der Kunstkritik seiner Zeit. Flavins Talent zu einer metaphorischen Syntax und zu verbaler Präzision wird in seinen *remarks* (siehe Flavin 1966 und Flavin 1969) und *comments* (siehe Flavin 1967) deutlich. LeWitt zeigt Ansätze einer verbalen Ökonomie in seinen *Paragraphs* (siehe LeWitt 1967) und *Sentences* (siehe LeWitt 1969) zur Conceptual Art. Nicht zuletzt hat Morris in seinem zunächst zweiteiligen Text *Notes on Sculpture* (siehe Morris 1966b; Morris 1966a; Morris 1967) einen entscheidenden Impuls hinsichtlich der Phänomenologie gegeben. Die genannten Schriften verweisen auf die Ideen, d.h. Konzepte, die wesentlich für ihre Kunst sind.

3.3 Interview: *New Nihilism or New Art* (1964) / *Questions to Stella and Judd* (1966)

Als wesentliches Dokument der Debatte um die *Minimal Art* dient ferner der Text *Questions to Stella and Judd*⁴⁸² (1966). Er basiert auf einem 57 Minuten langen Radiointerview mit dem Originaltitel *New Nihilism or New Art*⁴⁸³, das am 15. Februar 1964 aufgenommen und am Dienstag, den 24. März 1964 um 9:15 Uhr auf dem Radiosender WBAI 99,5, FM, New York, ausgestrahlt wurde.⁴⁸⁴ Dieses Interview war Teil einer Serie namens ‚Art Forum‘, die der Kritiker Bruce Glaser (Hunter College, Pratt Institute, Direktor der Art Gallery of the America-Israel Cultural Foundation in New York) produzierte und moderierte. Im Originalinterview wurde neben Donald Judd und Frank Stella auch Dan Flavin befragt.

Das im Rahmen der vorliegenden Forschungsarbeit transkribierte Originalinterview *New Nihilism or New Art* (1964) von WBAI FM ist der Dissertation im Anhang in Gegenüberstellung zum Text *Questions to Stella and Judd* (1966) beigefügt (siehe Transkription von Ulrike Rehwagen, Anhang S. I-XXXIII).

In der schriftlichen Veröffentlichung in der Zeitschrift *Art News*⁴⁸⁵ im September 1966 wurde Flavin aufgrund des geringen Redeanteils auf eigenen Wunsch von Lucy Rowland Lippard heraus editiert und der neue Titel *Questions to Stella and Judd* vergeben. Neben dem Fehlen des Beitrages Flavins unterscheidet sich die schriftliche Version zudem in der Reihenfolge der Gesprächsabschnitte. Das Manuskript *Questions to Stella and Judd* von Lucy R. Lippard setzt sich außerdem aus zwei aufgenommenen Tapes zusammen: zunächst dem, das auf dem Sender WBAI FM ausgestrahlt wurde, und darüber hinaus aus einer späteren Konversation, die in Judds Studio im Dezember 1965 stattfand. Glaser befragte zur näheren Erläuterung Donald Judd zu manchen Punkten ein zweites Mal in seinem Studio.

⁴⁸² Siehe Glaser 1966b.

⁴⁸³ Das Originalinterview ‚New Nihilism or New Art‘ wurde in Form einer Compact Disc von Pacifica Radio Archives, North Hollywood, CA, für die vorliegende Arbeit zur Verfügung gestellt.

⁴⁸⁴ Die Informationen beruhen auf der Korrespondenz mit Pacifica Radio Archives, WBAI FM und der Judd Foundation, New York.

⁴⁸⁵ Siehe Glaser 1966b.

Das vorliegende Kapitel basiert sowohl auf der aufgezeichneten Originalaufnahme von WBAI FM *New Nihilism or New Art* (1964) als auch auf dem späteren Artikel *Questions to Stella and Judd* (1966)⁴⁸⁶.

Im Originalradiointerview von 1964 beginnt Bruce Glaser die Diskussion um die zeitgenössische amerikanische Kunst seit den 60er Jahren provokant, indem er sich auf eine Ausstellung in der New Yorker Sidney Janis Gallery *The Classic Spirit in Twentieth Century Art* vom Februar 1964 bezieht.⁴⁸⁷ Daraufhin zitiert er ein passendes Zitat aus der Zeitschrift *Arts Voices Magazine* (Januar 1964), um die Reaktionen und Kommentare seiner Gesprächspartner Donald Judd, Frank Stella und Dan Flavin zu erfahren. Dabei wird in dem Zitat die Kritik an der sich neu etablierenden Kunst deutlich. Es wird von einer Morphologie mit Eigenschaften wie „*extremely simply*“⁴⁸⁸, „*symmetrical*“⁴⁸⁹, „*repeated*“⁴⁹⁰ und „*spare*“⁴⁹¹ gesprochen sowie von der „*time of the white surface*“⁴⁹². Um dem neuen ästhetischen Trend näher zu kommen und die Intentionen von Künstlern wie Frank Stella, Donald Judd und Dan Flavin herauszukristallisieren, geht der Radiobeitrag der neuen Kunst auf den Grund. Glaser erwähnt zwei weitere Ausstellungen, die dem Trend der „*evolution of a new abstraction*“⁴⁹³ folgen: Die Ausstellung *Black, White and Gray* im Wadsworth Atheneum, Hartford, Connecticut, und die Ausstellung *Black and White* im Jüdischen Museum, New York. Offensichtlich ist, dass sich ein neuer Stil abzuzeichnen begann, den Ausstellungsmacher versuchten, einzufangen oder wie Frank Stella sagt: „*they [...] want to crystallize it, in some way categorize it*“⁴⁹⁴. Das Zusammenfassen neuer Arbeiten in Ausstellungen sowie ihre Kategorisierung bezeichnet Stella zu Recht als „*basic instinct of the [...] art world mechanism*“⁴⁹⁵. Diese Kategorisierung vollzog Wollheim ein Jahr nach dem Interview mit seinem Terminus *Minimal Art*.⁴⁹⁶ Im Folgenden seien die wesentlichen Fragestellungen des Interviews skizziert.

⁴⁸⁶ Hier zitiert aus der Battcock Anthologie, siehe Glaser [1966a] 1995.

⁴⁸⁷ Über die Ausstellung „The Classic Spirit in Twentieth-Century Art“ in der Sidney Janis Gallery berichtet auch Donald Judd im April 1964. Siehe Judd [1964e] 2005, S. 123.

⁴⁸⁸ Glaser in: Glaser [1964] 2008. Im Folgenden zitiert nach der Transkription von Ulrike Rehwagen (2008); siehe Anhang S. I–XXXIII, S. II.

⁴⁸⁹ Glaser in: Glaser [1964] 2008, S. II.

⁴⁹⁰ Glaser in: Glaser [1964] 2008, S. II.

⁴⁹¹ Glaser in: Glaser [1964] 2008, S. II.

⁴⁹² Glaser in: Glaser [1964] 2008, S. III.

⁴⁹³ Glaser in: Glaser [1964] 2008, S. II.

⁴⁹⁴ Stella in: Glaser [1964] 2008, S. IV.

⁴⁹⁵ Stella in: Glaser [1964] 2008, S. IV.

⁴⁹⁶ Siehe Kapitel II.3.2.

Sowohl das mündliche Interview *New Nihilism or New Art* als auch der schriftliche Text *Questions to Stella and Judd* starten nach einer kurzen Einführung mit einer Gegenüberstellung der neuen amerikanischen Kunst mit der europäischen Kunsttradition. Als Stella einen Vergleich seiner Arbeiten mit Vasarely bringt, lenkt Donald Judd ein: „*There’s an enormous break between that work and other present work in the U.S. [...] Vasarely’s work has a smaller scale and a great deal of composition and qualities that European geometric painting of the 20’s and 30’s had.*“⁴⁹⁷ Die Abgrenzung von den europäischen Künstlern war Judd wichtig. Als weiteres Unterscheidungsmerkmal führt Stella die Komposition an, welche europäische Künstler wie beispielsweise Mondrian als Gleichgewicht im Bild noch für wichtig erachteten: „*The other thing is that the European geometric painters really strive for what I call relational painting. The basis of their whole idea is balance. You do something in one corner and you balance it with something in the other corner. Now the “new painting” is being characterized as symmetrical. Ken Noland has put things in the center and I’ll use a symmetrical pattern, but we use symmetry in a different way. It’s nonrelational. [...] The balance factor isn’t important.*“⁴⁹⁸ Im Gegensatz zu früher betonten junge amerikanische Künstler (oft in einem ebenfalls symmetrischen Ausdruck) ein nicht-relationales, nicht-kompositorisches Konzept. „*As soon as you use any kind of relational placement for symmetry, you get into a terrible kind of fussiness, which is the one thing that most of the painters now want to avoid.*“⁴⁹⁹ Einfachheit, visuelle Freude und Authentizität betonend wird eine reduzierte Formensprache gewählt, die traditionelle Mittel der Malerei wie relationale Symmetrie, Illusionismus, Komposition und Harmonie vermeidet. Kompositorische Effekte und ein klassischer Bildaufbau geraten außerhalb des Interesses. Für Judd ist Komposition das „*typical part-by-part play*“⁵⁰⁰. In der amerikanischen Nachkriegskunst etabliert sich eine bewusste Vermeidung von Komposition. Die einzelnen Bildelemente stehen nicht in Verbindung zueinander, sondern dienen dem Kunstwerk als Ganzes. „*The parts are unrelational*“⁵⁰¹ hebt Judd während des Radiointerviews und des zweiten Gespräches im Studio immer wieder hervor. Künstlerische Elemente stehen für sich ohne Bezug oder Gegenspieler. Denn ein ausbalanciertes Gleichgewicht sei veraltet. So sagt Flavin in Bezug auf seine Leuchtstoffröhren „*[...] each tube exists of itself, [...] as an equal entity in the whole*“⁵⁰².

⁴⁹⁷ Judd in: Glaser [1966a] 1995, S. 149.

⁴⁹⁸ Stella in: Glaser [1966a] 1995, S. 149.

⁴⁹⁹ Stella in: Glaser [1966a] 1995, S. 150.

⁵⁰⁰ Judd in: Coplans 1971a, S. 47.

⁵⁰¹ Judd in: Glaser [1966a] 1995, S. 151.

⁵⁰² Flavin in: Glaser [1964] 2008, S. VIII.

Dieses Prinzip der Einheiten, die für sich selbst in einem Ganzen stehen, gilt auch für Judds Arbeiten. Judd im Besonderen interessiert sich für klare einfache Formen, was bereits in der Objektbeschreibung von *Untitled* (1984) in Kapitel I.2.3 deutlich wurde. So sagt er: „*I'm interested in spareness, but I don't think it has any connection to symmetry.*⁵⁰³ [...] *My things are symmetrical because, as you said, I wanted to get rid of any compositional effects, and the obvious way to do it is to be symmetrical. [...] those effects [compositional effects] tend to carry with them all the structures, values, feelings of the whole European tradition.*“⁵⁰⁴

Eng in Verbindung mit Komposition und Einfachheit steht die Diskussion um Symmetrie und Asymmetrie. Für Flavin spielt dies weniger eine Rolle als für Stella und Judd. Beide verwenden Symmetrie als Mittel zum Zweck, nicht aber um harmonische Kompositionen zu erzeugen. Da Symmetrie immer noch verwendet wird, stellt Glaser kritisch Judd die Frage: „*So even your efforts, Don, to get away from European art and its traditional compositional effects, is somewhat limited because you're still going to be using the same basic elements that they used.*“⁵⁰⁵ Daraufhin antwortet Judd kurz: „*No, I don't think so. I'm totally uninterested in European art and I think it's over with.*“⁵⁰⁶ Judds Abkehr von europäischer Kunst wird erkennbar. Ferner betont Judd: „*[...] the fact that compositional arrangement isn't important is rather new. [...] all I'm interested in is having a work interesting to me as a whole.*“⁵⁰⁷ Damit wird der Ganzheits- und Totalitätsanspruch Judds an seine Kunst deutlich – Ideen, die auch Barnett Newman postulierte. Somit ist „das Ganze“ ein qualitatives Muss der Kunst Judds. Die Frage Glasers: „*And you want the whole to be more important than the parts?*“⁵⁰⁸ bejaht Judd schließlich endgültig in dem Gespräch in seinem Atelier. „*Yes. The whole's it.*“⁵⁰⁹ „*[...] I just want it to exist as a whole thing. Painting's been going toward that for a long time. A lot of people, like Oldenburg for instance, have a "whole" effect to their work.*“⁵¹⁰ Im Gegensatz zu Oldenburg präferiert Judd jedoch Strenge und Schlichtheit. Er schafft Kunstwerke, die weniger Aufsehen erregen. Dabei kommt Glaser auf den „Weniger ist Mehr“ – Gedanken des Bauhauses zu sprechen: „*You keep talking about spareness and austerity. Is that only in relation to the idea that you want your*

⁵⁰³ Judd in: Glaser [1966a] 1995, S. 150.

⁵⁰⁴ Judd in: Glaser [1966a] 1995, S. 150.

⁵⁰⁵ Glaser in: Glaser [1966a] 1995, S. 154.

⁵⁰⁶ Judd in: Glaser [1966a] 1995, S. 154.

⁵⁰⁷ Judd in: Glaser [1966a] 1995, S. 155. Im Originalinterview heißt es umgangssprachlich anstatt „as a whole“ „in a lump“ siehe Judd in: Glaser [1964] 2008, S. XXXI.

⁵⁰⁸ Glaser in: Glaser [1966a] 1995, S. 154.

⁵⁰⁹ Judd in: Glaser [1966a] 1995, S. 154.

⁵¹⁰ Judd in: Glaser [1966a] 1995, S. 154.

work “whole”, or do you think there was something in Mies’s Bauhaus dictum that “less is more”?⁵¹¹ Einen Vergleich mit dem Bauhaus zu ziehen, ist jedoch unpassend. So sagt auch Judd: „Not necessarily. In the first place, I’m more interested in Neo-Plasticism and Constructivism than I was before, perhaps, but I was never influenced by it, and I’m certainly influenced by what happens in the United States rather than by anything like that.“⁵¹² Damit betont Judd bewusst die Einflüsse seiner amerikanischen Vorbilder, wobei auch Malewitsch und die Konstruktivistischen Ideenquellen waren.

In Bezug auf vorhergehende amerikanische Kunstrichtungen wie dem Abstrakten Expressionismus spricht Dan Flavin, dessen Beitrag später heraus gelöscht wurde, im Originalinterview von 1964 nicht von einer „distinct reaction to Abstract Expressionism“⁵¹³, sondern sieht seine Kunst als „proposat“⁵¹⁴. Flavins fluoreszierende Leuchtstoffröhren sind in seinen Augen bereits in sich selbst Abgrenzung genug. „[...] they [tubes] keep their own distinction in the group“⁵¹⁵. Diesbezüglich spricht er die unterschiedlichen Weißtöne seiner Leuchtstoffröhren an: „there’re four or five whites“⁵¹⁶, um die interne, eigene Diversität herauszustellen. Für andere wie Rudi Fuchs war „[...] the work made by Judd and other Minimalists [...] part of a logical development [...]“⁵¹⁷. Die Kunsthistorik geht zumeist ihren eigenen Weg einer entwicklungsgeschichtlichen Einordnung neuer Stile. Auch der Kunstkritiker Rudi Fuchs bemerkt diese Tatsache. „That was the reasoning of traditional art history: that a new and vigorous style emerges when the previous style begins to lose its dynamism.“⁵¹⁸ Der Abstrakte Expressionismus war außer Mode geraten. Daher verlangte die Zeit nach einem neuen künstlerischen Stil, mit dem die Aufmerksamkeit des Publikums wieder geweckt werden konnte.

Als weiteres charakteristisches Merkmal der neuen Kunst wird im Interview das industriell gefertigte Material thematisiert. Glaser spricht die äußere Erscheinung und das Material mit den Worten an: „There are several other characteristics that accompany the prevalence of symmetry and simplicity in the new work. There’s a very finished look to it, a complete negation of the painterly approach.

⁵¹¹ Glaser in: Glaser [1966a] 1995, S. 155.

⁵¹² Judd in: Glaser [1966a] 1995, S. 155.

⁵¹³ Flavin in: Glaser [1964] 2008, S. VIII.

⁵¹⁴ Flavin in: Glaser [1964] 2008, S. VIII.

⁵¹⁵ Flavin in: Glaser [1964] 2008, S. VIII.

⁵¹⁶ Flavin in: Glaser [1964] 2008, S. IX.

⁵¹⁷ Fuchs 2004, S. 16.

⁵¹⁸ Fuchs 2004, S. 16.

*Twentieth-century painting has been concerned mainly with emphasizing the artist's presence in the work, often with an unfinished quality by which one can participate in the experience of the artist, the process of painting the picture. You deny all this, too; your work has an industrial look, a non-man-made look.*⁵¹⁹ Folglich tritt die „*unfinished quality*“⁵²⁰ eines Kunstwerkes, die noch im Abstrakten Expressionismus üblich war, in den Hintergrund und wird vom „*industrial look*“⁵²¹ abgelöst. Das fertige, vollendete Werk, das der künstlerischen Handschrift entbehrt, negiert die Präsenz des Künstlers sowie den künstlerischen Entstehungsprozess. Eine industrielle und nüchterne Wirkung geht von den neuen Arbeiten aus. Stella spricht auch von der neuen Materialverwendung wie folgt: „*The artist's tools or the traditional artist's brush and maybe even oil paint are all disappearing very quickly. We use mostly commercial paint, and we generally tend toward larger brushes. In a way, Abstract Expressionism started all this. De Kooning used house painter's brushes and house painter's techniques.*“⁵²² Neue Techniken, neue Materialien ersetzen alte. Ausgehend von den neuen Farben, meistens kommerzielle Farben, die die Abstrakten Expressionisten wie Pollock noch verwendeten, entwickelte die neue Generation einen noch radikaleren Weg, Malerei „herzustellen“. Industriell produzierte Farben und Materialien wurden vermehrt benutzt, um diese neue Kunst zu etablieren. Jedoch wurde den jungen Künstlern bald die Schwierigkeit klar, die herkömmliche Malerei weiterzuführen. „*Well, you have a brush and you've got paint on the brush, and you ask yourself why you're doing whatever it is you're doing, what inflection you're actually going to make with the brush and with the paint that's on the end of the brush. It's like handwriting.*“⁵²³ Stella fährt fort, indem er die künstlerische Handschrift für sein Werk auszuschließen sucht: „*And I found out that I just didn't have anything to say in those terms. I didn't want to make variations; I didn't want to record a path. I wanted to get the paint out of the can and onto the canvas*“.⁵²⁴ Folglich tritt die individuelle Handschrift des Künstlers zu Gunsten der Anonymität zurück. Aus dem Material- und Anwendungswandel ergibt sich die essentielle Frage, inwiefern Malerei überhaupt noch fortzuführen ist. Während Flavin seine neue Arbeitsweise lediglich als „*proposal*“⁵²⁵ sieht, tendieren Judd und Stella zu einem radikalen „*break with traditional painting*“⁵²⁶.

⁵¹⁹ Glaser in: Glaser [1966a] 1995, S. 156.

⁵²⁰ Glaser in: Glaser [1964] 2008, S. XI.

⁵²¹ Glaser in: Glaser [1964] 2008, S. XI.

⁵²² Stella in: Glaser [1966a] 1995, S. 156.

⁵²³ Stella in: Glaser [1966a] 1995, S. 157.

⁵²⁴ Stella in: Glaser [1966a] 1995, S. 157.

⁵²⁵ Flavin in: Glaser [1964] 2008, S. VIII.

⁵²⁶ Glaser in: Glaser [1964] 2008, S. XIII.

Auf die Frage Glasers, ob Stella Malerei zerstören wolle „*Are you implying that you are trying to destroy painting?*“ antwortet Stella: „*It's just that you can't go back. It's not a question of destroying anything. If something's used up, something's done, something's over with, what's the point of getting involved with it?*“⁵²⁷ Die Diskussion um das Ende der Malerei tritt in den Vordergrund. Glaser spezifiziert: „*Are you suggesting that there are no more solutions to, or no more problems that exist in painting?*“⁵²⁸ Stella schließt Probleme in der Malerei nicht aus. Dabei konkretisiert er für seine Malerei einen neuen Objektcharakter: „*My painting is based on the fact that only what can be seen there is there. It really is an object. Any painting is an object and anyone who gets involved enough in this finally has to face up to the objectness of whatever it is that he's doing.*“⁵²⁹ Stella formuliert die Absicht seiner Kunst mit klaren Worten: „*All I want anyone to get out of my paintings, and all I ever get out of them, is the fact that you can see the whole idea without any confusion... What you see is what you see.*“⁵³⁰

Mit diesen Worten wird deutlich, dass die Künstler keinen Weg sahen, die traditionelle Malerei weiterzuführen. Dabei wird nicht von einer Zerstörung der Malerei gesprochen, sondern von einer Weiterentwicklung. Das Kunstwerk soll unverblümt und direkt vermitteln. Dazu ist ein nicht-illusionistischer Objektcharakter ideal. Auch Flavin bestätigt im Interview den Charakter von Industrieobjekten, der seinen fluoreszierenden Lichtröhren innewohnt. Ferner spricht er von „*painting [...] as a physical object*“⁵³¹. Somit wird die Malerei jenseits der traditionellen Malerei weitergeführt, neu definiert. Künstlerische Sentimentalität und Emotionalität wird dabei negiert, denn „*painterly feeling*“⁵³² wird unbedeutend. Das heißt jedoch nicht, dass Gefühl ganz verschwindet. Dies wird im Dialog zwischen Stella und Glaser deutlich: „*You've been quoted, Frank, as saying that you want to get sentimentality out of painting.*“⁵³³ Daraufhin entgegnet Stella: „*I hope I didn't say that. I think what I said is that sentiment wasn't necessary.*“⁵³⁴

Es wird dabei zwischen zwei Emotionalitäten unterschieden: zum einen der expressiven, internen Gefühlswelt des Künstlers während des Malaktes, die vermieden werden soll, und

⁵²⁷ Stella in: Glaser [1966a] 1995, S. 157.

⁵²⁸ Glaser in: Glaser [1966a] 1995, S. 157.

⁵²⁹ Stella in: Glaser [1966a] 1995, S. 158.

⁵³⁰ Stella in: Glaser [1966a] 1995, S. 158.

⁵³¹ Flavin in: Glaser [1964] 2008, S. XIV.

⁵³² Judd in: Glaser [1966a] 1995, S. 161.

⁵³³ Glaser in: Glaser [1966a] 1995, S. 158.

⁵³⁴ Stella in: Glaser [1966a] 1995, S. 158.

einer externen Gefühlswelt. Judd bekräftigt diesen Aspekt, als er von seiner Kunst als Kunst ohne „*painterly feeling*“⁵³⁵ spricht. „*I wanted to say something about this painterly thing. It certainly involves a relationship between what's outside - nature or a figure or something - and the artist's actually painting that thing, his particular feeling at the time*“⁵³⁶. Das Gefühl während des Schaffensprozesses steht für Judd im Hintergrund. So sagt er „*This is just one area of feeling, and I, for one, am not interested in it for my own work. [...] I don't see why the painterly relationship exclusively should stand for art.*“⁵³⁷ Die Emotionen während des Malaktes, die noch bei den Abstrakten Expressionisten wie Pollock so wichtig waren, sind bedeutungslos geworden.

Judd zielt auf eine ergebnisorientierte und keine prozessorientierte Kunst. Das *Was* wird wichtiger als das *Wie*. „*What you want to express is a much bigger thing than how you may go at it.*“⁵³⁸ In diesem Zusammenhang spricht Stella von den Abstrakten Expressionisten wie folgt: „*Those painters were obviously involved in what they were doing as they were doing it [...]*“⁵³⁹ In seiner Kunst sucht Judd als Ergebnis Ganzheit und Wahrheit. „*I'm making it for a quality that I think is interesting and more or less true.*“⁵⁴⁰ Auch Stella betont das Ergebnis, was in den Worten „*[...] in what I do, a lot of the effort is directed toward the end*“⁵⁴¹ deutlich wird. Jedoch ist den beiden Künstlern auch klar, dass trotz der geistigen Vorwegnahme nichts im Voraus perfekt geplant werden kann und dass letztlich das Ergebnis erst im Kunstwerk sichtbar wird. „*You can think about it forever in all sorts of versions, but it's nothing until it is made visible.*“⁵⁴² Dennoch sind das neue Streben und das Kunstwerk „*directed toward the end*“⁵⁴³. Darin liegt auch der Konzeptcharakter der neuen Arbeiten von Judd, Stella und Flavin: „*[...] the painting is almost conceptualized in the mind before it's actually made [...]*“⁵⁴⁴

Im Gespräch erklärt Stella an anderer Stelle, wie er zu seinem objekthaften Charakter der *shaped canvases*, seiner unterschiedlich geformten Leinwände, kam (Abb. 52). Auf Glasers Frage „*When your canvases are shaped or cut out in the center, this gives them a distinctly sculptural*

⁵³⁵ Judd in: Glaser [1966a] 1995, S. 161.

⁵³⁶ Judd in: Glaser [1966a] 1995, S. 161.

⁵³⁷ Judd in: Glaser [1966a] 1995, S. 161.

⁵³⁸ Judd in: Glaser [1966a] 1995, S. 151.

⁵³⁹ Stella in: Glaser [1966a] 1995, S. 161.

⁵⁴⁰ Judd in: Glaser [1966a] 1995, S. 151.

⁵⁴¹ Stella in: Glaser [1966a] 1995, S. 161.

⁵⁴² Judd in: Glaser [1966a] 1995, S. 162.

⁵⁴³ Stella in: Glaser [1966a] 1968, S. 161.

⁵⁴⁴ Glaser in: Glaser [1964] 2008, S. XIX.

*presence*⁵⁴⁵ antwortet Stella „*I make the canvas deeper than ordinarily, but I began accidentally. I turned one-by-threes on edge to make a quick frame, and then I liked it.*“⁵⁴⁶ Wie so oft ist im Zufallsexperiment eine neue Form entstanden. Außerdem ist die Tiefe des Rahmens neu, so dass ein Schatten entstehen kann, der die Oberfläche betont. Im Gegensatz zu anderen Künstlern bemalt Stella nicht den Rand. „*I don't paint around the edge; Rothko does, so do a lot of people.*“⁵⁴⁷ Dass sich die neuen Arbeiten aus der Malerei entwickelten, zeigt sich daran, dass stets die Oberfläche betont wird „[...] *it makes it more like a painting and less like an object, by stressing the surface.*“⁵⁴⁸ Judds schimmernde Oberflächen, Stellas Linienarrangements und Flavins fluoreszierendes Licht zielen auf eine bewusste Oberflächenbetonung ab.

Ein weiteres Thema in dem Gespräch von 1964 stellt die Diskussion um *presence* dar. Dieser Aspekt ist in der schriftlichen Version von 1966 vernachlässigt worden. Lippard übernimmt nur Glasers Frage: „*Do you think the frequent use of the word „presence“ in critical writing about your kind of work has something to do with the nature of the objects you make, as if to suggest there is something more enigmatic about them than previous works of art?*“⁵⁴⁹. Dieser so wichtige Punkt um die „Präsenz“ des Kunstwerkes ist in *Art News* somit nur gekürzt wiedergegeben. Im Gespräch verdeutlichen Judd, Stella und Flavin, dass für sie „*presence*“⁵⁵⁰ gleichbedeutend ist mit „*very good*“⁵⁵¹, „*interesting*“⁵⁵², „*great work*“⁵⁵³, „*you're very impressed*“⁵⁵⁴. Aus dem Originalinterview ist zu schließen, dass mit dem Word *presence* die tatsächliche Qualität der neuen Kunst gemeint ist, die sich erst in einem „zweiten Blick“ erschließt. Es handelt sich nicht, wie so oft behauptet, um die physisch-formale Präsenz der Kunstwerke. *Presence* spielt auf einen „zweiten Blick“ an, der die nüchternen Kunstwerke in ein neues Licht rückt. Aufgrund des Weglassens dieser Passage beeinflusste Lippard die Lesart der *Minimal Art* wesentlich. Hätte sie den Artikel *Questions to Stella and Judd* nicht gekürzt, wäre die Interpretationsgeschichte der *Minimal Art* wahrscheinlich anders verlaufen.

⁵⁴⁵ Glaser in: Glaser [1966a] 1995, S. 162.

⁵⁴⁶ Stella in: Glaser [1966a] 1995, S. 162.

⁵⁴⁷ Stella in: Glaser [1966a] 1995, S. 162.

⁵⁴⁸ Stella in: Glaser [1966a] 1995, S. 162.

⁵⁴⁹ Glaser in: Glaser [1966a] 1995, S. 162.

⁵⁵⁰ Glaser in: Glaser [1964] 2008, S. XXI.

⁵⁵¹ Judd in: Glaser [1964] 2008, S. XXI.

⁵⁵² Judd in: Glaser [1964] 2008, S. XXI.

⁵⁵³ Glaser in: Glaser [1964] 2008, S. XXI.

⁵⁵⁴ Judd in: Glaser [1964] 2008, S. XXII.

Für Judd liegt die „amerikanische Qualität“ der neuen Arbeiten außerdem in der Größe, Ganzheit und Direktheit, die schließlich zu *presence* führen. Als Synonym für Qualität spiegelt *presence* die Schwierigkeit einer richtigen Terminologie zu dieser Zeit wider. Im Originalinterview heißt es: „*what constitutes presence?*“⁵⁵⁵ Daraufhin erwidert Stella: „*You’d like [...] to think about it*“⁵⁵⁶. „*[...] presence is something that tells you that a work is great even when you’re not looking at it. [...] you can feel it from behind you, even when you’ve got your back turned to the painting [...]*“⁵⁵⁷.

Judd erweitert an anderer Stelle den Gedanken von *wholeness* um die Wahrnehmungsebene von *presence*. Judd formuliert das Ganzheitskonzept dabei wie folgt: „*A person thinking, feeling and perceiving, which occurs all at once, is whole [...]*“⁵⁵⁸ Diese Gedanken sind in Hinblick auf die vorliegende Arbeit sehr wichtig. Darin wird nicht nur das Sublime implizit angesprochen als qualitativ hochwertige ästhetische Kategorie, sondern auch eine mögliche neue Begriffsterminologie, die das Sublime in neuer Variante umschreibt. In Hinblick auf die Qualität der neuen Kunst umschreibt auch Flavin ein Phänomen, das besonders Judd tangiere und spricht von „*a distinct physical element*“⁵⁵⁹. Diesen Gedanken führt Flavin nicht weiter aus, sondern lässt ihn im Raum stehen. Viele Andeutungen und Randbemerkungen, die von der klassischen Lesart abweichen, bestätigen den Versuch, die Interpretationsgeschichte der *Minimal Art* neu zu bewerten. Es ist daher notwendig, auf bereits damals existierende Gedanken vertieft einzugehen, um die Herangehensweise an die *Minimal Art* neu aufzurollen.

Im Laufe des Interviews wird die Schwierigkeit einer Präzision einer eindeutigen Terminologie für die Phänomene der neuen Kunst, wie auch in Kapitel II.3.2 für ihre Stilbezeichnung gezeigt, immer wieder deutlich. So stellt Glaser richtig fest: „*Nobody’s really attempted to develop some new terminology to deal with the problems of these paintings.*“⁵⁶⁰ Dieser Kommentar ist in Hinblick auf die vorliegende Arbeit interessant, insofern diese versucht, das Phänomen des Sublimen in Bezug zur Kunst Judds zu setzen. Mit Umschreibungen der Künstler wurde versucht, den Begriff des Sublimen zu umgehen. Der Begriff „sublim“ ist für Judd nicht

⁵⁵⁵ Glaser in: Glaser [1964] 2008, S. XXI.

⁵⁵⁶ Stella in: Glaser [1964] 2008, S. XXI.

⁵⁵⁷ Glaser in: Glaser [1964] 2008, S. XXI.

⁵⁵⁸ Judd [1983a] 1987, S. 42.

⁵⁵⁹ Flavin in: Glaser [1964] 2008, S. XXIV.

⁵⁶⁰ Glaser in: Glaser [1966a] 1995, S. 163.

mehr zeitadäquat. Jedoch hat sich keine neue sprachliche Alternative herausgebildet. Das Phänomen und das sublimale Gefühl sind allerdings weiterhin existent – trotz der Abwesenheit im Sprachgebrauch.

Die Zeitangemessenheit bzw. die Art und Weise der sprachlichen Beschreibung unterscheiden sich in allen Bereichen, was Stella bestätigt *„It’s just another way of describing“*⁵⁶¹. Gerade in Bezug auf den hilflosen Versuch einer Einführung einer neuen Terminologie wie *Minimal Art, minimal, ABC Art*⁵⁶², *Primary Structures, Cool Art*⁵⁶³ reagiert Stella kritisch: *„I don’t see why everyone seems so desperately in need of a new terminology, and I don’t see what there is in our work that needs a new terminology either to explain or to evaluate it. [...] I imagine there’s nothing specific in our work that asks for new terms, any more than any other art.“*⁵⁶⁴

Mit Worten wie *„they want to make it [...] into a movement“*⁵⁶⁵ stellt Stella die aufkotrozierte Kategorisierung heraus. Aus seinen Worten geht eindeutig hervor, dass die Begriffsbildung, Klassifizierung und Gruppenbildung nicht von den Künstlern selbst ausging. Auch Judd beklagte sich darüber 1990 in einem Gespräch mit Studenten der Bochumer Ruhr-Universität.⁵⁶⁶ Der Begriff suggeriere eine Gruppenbildung, die so nie existiert habe, er vereinfache künstlerische Entwicklungen auf ein Publicity-Label. Ursprünglich bezeichnete man drei oder vier Leute so, heute die halbe Welt, so Judd.⁵⁶⁷ In der gleichen Veranstaltung betonte Judd auch seinen Anspruch, als individueller Künstler rezipiert und anerkannt zu werden. Die Kunstgeschichtsschreibung interessiert sich zu Judds Bedauern leider nur für Kategorien, die ihr helfen, das individuelle Oeuvre als beispielhafte künstlerische Leistung innerhalb einer epochalen Entwicklung zu verstehen.⁵⁶⁸ Die Beschreibung, die letztlich in eine Kategorisierung dieser neuartigen Kunst mündete, kam von außen, vom Publikum und den Kritikern. *„[...] terms are just simply picked up by people who are putting on exhibitions [...]“*⁵⁶⁹. Ein Mangel an adäquatem Vokabular ist erkennbar. Auch Judd äußert sich bezüglich einer vorschnellen Kategorisierung wie folgt: *„A lot of things look alike, but they’re*

⁵⁶¹ Stella in: Glaser [1966a] 1995, S. 162.

⁵⁶² Siehe Rose 1965a.

⁵⁶³ Rose 1965a, S. 58. Der Begriff „Cool Art“ stammt von Irving Sandler. Siehe Sandler 1965.

⁵⁶⁴ Stella in: Glaser [1966a] 1995, S. 163.

⁵⁶⁵ Stella in: Glaser [1964] 2008, S. IV.

⁵⁶⁶ Vgl. Gespräch mit Donald Judd im Rahmen einer Seminarveranstaltung am 1. Februar 1990, abgedruckt als Judd 1990, S. 39.

⁵⁶⁷ Vgl. Judd 1990, S. 39.

⁵⁶⁸ Vgl. Judd 1990, S. 39.

⁵⁶⁹ Glaser in: Glaser [1964] 2008, S. XXIII.

*not necessarily very much alike.*⁵⁷⁰ Ein schneller Vergleich hinkt genauso wie der von Glaser zitierte Vergleich Meyer Schapiros, der ein Werk Barnett Newmans mit einem byzantinischen Mosaik gleichsetzt, in dem sich die vertikale Madonna und der „Zip“ von Newman ähneln sollen.⁵⁷¹ Glaser integriert damit Newman und das *colorfield* in die Diskussion. „*You don't feel the same about a Newman and a gold field because Newman's doing something with his field.*“⁵⁷² „*Newman's [field] is in the canvas and it really does work differently.*“⁵⁷³

Ein weiterer Aspekt im Gespräch ist das Thema der radikalen Reduktion. Bereits der Titel des Interviews *New Nihilism or New Art* deutet auf die Kontroverse zwischen Nihilismus und Kunst hin. Die Motivation der Künstler besteht nicht darin, zu verneinen, sondern „*to make something*“⁵⁷⁴. Damit wird etwas Neues geschaffen, das nicht einer komplizierten, pompösen Rhetorik bedarf. Auf die provokante Feststellung Glasers: „*But some would claim that the visual effect is minimal, that you're just giving us one color or a symmetrical grouping of lines. A nineteenth-century landscape painting would presumably offer more pleasure, simply because it's more complicated*“⁵⁷⁵ antwortet Judd: „*I don't think it's more complicated.*“⁵⁷⁶ Er bestreitet auch, dass die Malerei der Alten Meister „*more complicated*“⁵⁷⁷, „*profound*“⁵⁷⁸, „*universal*“⁵⁷⁹, „*and all of that*“⁵⁸⁰ sei. Stella ist gleicher Meinung, als er Kenneth Noland's Arbeiten und deren Räumlichkeits Ebenen anspricht, die der Räumlichkeit der Malerei des 19. Jahrhundert ebenbürtig sind.⁵⁸¹ Es gilt somit nicht das Klischee, dass der minimale formale Effekt der *Minimal Art* mit einem minimalen Inhalt einhergeht. Auch Judd verteidigt die Reduktion einleuchtend: „*You're getting rid of the things that people used to think were essential to art*“⁵⁸² und fährt fort: „*I object to the whole reduction idea, because it's only reduction of those things someone doesn't want. If my work is reductionist it's because it doesn't have the elements that people thought should be there. But it has other elements that I like.*“⁵⁸³ Daraus ist ersichtlich, dass die Reduktion nicht ein Vereinfachen ist, sondern nur das Weglassen des Bekannten bedeuten kann (zu Gunsten der Ergänzung

⁵⁷⁰ Judd in: Glaser [1966a] 1995, S. 163.

⁵⁷¹ Vgl. Glaser in: Glaser [1966a] 1995, S. 163.

⁵⁷² Judd in: Glaser [1966a] 1995, S. 163.

⁵⁷³ Stella in: Glaser [1966a] 1995, S. 163.

⁵⁷⁴ Stella in: Glaser [1964] 2008, S. XXVII.

⁵⁷⁵ Glaser in: Glaser [1966a] 1995, S. 158.

⁵⁷⁶ Judd in: Glaser [1966a] 1995, S. 158.

⁵⁷⁷ Judd in: Glaser [1964] 2008, S. XVI.

⁵⁷⁸ Judd in: Glaser [1964] 2008, S. XVII.

⁵⁷⁹ Judd in: Glaser [1964] 2008, S. XVII.

⁵⁸⁰ Judd in: Glaser [1964] 2008, S. XVII.

⁵⁸¹ Vgl. Stella in: Glaser [1966a] 1995, S. 158.

⁵⁸² Judd in: Glaser [1966a] 1995, S. 159.

⁵⁸³ Judd in: Glaser [1966a] 1995, S. 159.

des Unbekannten). Die Schlichtheit der Kunst rechtfertigt jedoch nicht, von Reduktion geschweige denn von „Nihilismus“ zu sprechen. Judd sowie andere seiner Künstlerkollegen fügen neue Aspekte hinzu, die es nach Meinung Judds nicht erlauben, von einer Reduktion ihrer Kunst zu sprechen. *„Take Noland again. You can think of the things he doesn't have in his paintings, but there's a whole list of things that he does have that painting didn't have before. Why is this necessarily a reduction?“*⁵⁸⁴ Die Reduktion ist im Sinne einer Reduktion auf das Wesentliche zu verstehen. In der Reduktion auf das Wesentliche der Kunst (Farbe, Form, Material, Raum) sehen die Künstler die Schwierigkeit und die Leistung der neuen Arbeiten. Sie versuchen sich auf das zu beschränken, was Kunst (gerade noch) ausmacht. Diese Betonung des Essentiellen der Kunst zeigt die Auseinandersetzung mit dem Wesen der Kunst und dem Überdenken des Kunstbegriffs.

Möglicherweise hat gerade die Seh-Gewohnheit bzw. das Weglassen des Bekannten zu einem Missverständnis der *Minimal Art* geführt. In dem zweiten Gespräch in Judds Studio spricht Glaser Judd konkret auf seine „nihilistische“ Kunst an: *„Don, would it be fair to say that your approach is a nihilistic one, in view of your wish to get rid of various elements?“*⁵⁸⁵ Daraufhin entgegnet Judd: *„No, I don't consider it nihilistic or negative or cool or anything else. Also I don't think my objection to the Western tradition is a positive quality of my work. It's just something I don't want to do, that's all.“*⁵⁸⁶ Von der „*Reductio ad absurdum*“⁵⁸⁷ spricht Glaser, als die Künstler schließlich von den Extremen wie dem reinen Bildträger, Greenbergs „*blank canvas*“⁵⁸⁸, der „*empty gallery*“⁵⁸⁹ und dem Bild im Gedächtnis „*[...] carry the image around in my mind*“⁵⁹⁰ zu sprechen beginnen.

Nach der Diskussion über die Akzeptanz der neuen Kunst endet das Schriftstück, während das Originalinterview noch weiter geht. Im Interview wird deutlich, dass Stella mit den dicken Keilrahmen und der Art und Weise, wie er die neue Malerei umsetzte, als Ausgangspunkt für das Arbeiten in drei Dimensionen angesehen wird. So kommen Glaser, Judd, Stella und Flavin auch auf das Thema Raum zu sprechen, was in Hinblick auf die

⁵⁸⁴ Judd in: Glaser [1966a] 1995, S. 159.

⁵⁸⁵ Glaser in: Glaser [1966a] 1995, S. 160.

⁵⁸⁶ Judd in: Glaser [1966a] 1995, S. 160.

⁵⁸⁷ Glaser in: Glaser [1966a] 1995, S. 162.

⁵⁸⁸ Stella in: Glaser [1964] 2008, S. XIX.

⁵⁸⁹ Stella in: Glaser [1964] 2008, S. XX.

⁵⁹⁰ Glaser in: Glaser [1964] 2008, S. XX.

vorliegende Themenstellung besondere Wichtigkeit hat. Glaser beginnt mit der Frage: „*What makes the space you use different from Neo-Plastic sculpture? What are you after in the way of a new space?*“⁵⁹¹ Judd erwidert: „*I'm using actual space because when I was doing paintings I couldn't see any way out of having a certain amount of illusionism in the paintings. I thought that also was a quality of the Western tradition and didn't want it.*“⁵⁹² Die Ablehnung der europäischen Tradition brachte Judd schließlich weg von der Zweidimensionalität und von dem Illusionismus hin zum realen Raum.

Zum Schluss des Radiointerviews erwähnt Flavin seinen Brief an Robert Rosenblum, in dem Statements wie „*drop composition*“⁵⁹³ und „*pure paints a picture*“⁵⁹⁴ als wesentlich für den neuen Trend herauskristallisiert werden. Dennoch muss laut Judd die Kunst die Eigenschaft behalten „*able to see it, [...] something you look at.*“⁵⁹⁵

Das Interview zeigt den theoretischen Hintergrund und die Intentionen der drei Künstler Stella, Judd und Flavin Anfang der 60er Jahre. Es ist das einzige Interview, an dem die drei Künstler gemeinsam teilnahmen. Anhand der Redeanteile, von denen Stella den größten einnimmt, gefolgt von Judd, kann man auf das jeweilige künstlerische Entwicklungsstadium schließen. Zu dem Zeitpunkt des Interviews waren Judd, Stella und Flavin an dem Ausgangspunkt ihrer künstlerischen Entwicklung. Stellas hoher Redeanteil im Interview beweist allerdings seine weite Entwicklung in diesem frühen Stadium. Vielleicht hat sich Flavin auch deshalb aus der Druckversion löschen lassen, da seine Kommentare sehr spärlich sind und nur teilweise vollendet wirken. Es hat eher den Anschein, dass Flavin erst während des Interviews eine künstlerische Bewusstwerdung durchläuft.

Später focht Stella Judds Kunst an, als er beispielsweise 1970 William Rubin erzählte: „*It was to the detriment of sculpture that it picked up the simplest things that were going on in painting. The sculptors just scanned the organization of painting and made sculpture out of it. It was a bad reading of painting; they really didn't get much of what the painting was about.*“⁵⁹⁶ Die Wiederholung sei ungeeignet in der dritten Dimension und Serialität mache laut Stella nur in der Malerei

⁵⁹¹ Glaser in: Glaser [1966a] 1995, S. 155.

⁵⁹² Judd in: Glaser [1966a] 1995, S. 155.

⁵⁹³ Flavin in: Glaser [1964] 2008, S. XXXII.

⁵⁹⁴ Stella in: Glaser [1964] 2008, S. XXXII.

⁵⁹⁵ Judd in: Glaser [1964] 2008, S. XXXIII.

⁵⁹⁶ Zitiert nach Rubin 1970, S. 70.

Sinn. Stella sah sein Werk von seinen beiden Künstlerkollegen missverstanden. Stella machte sein Missfallen dreidimensionaler Objekte später mehrmals deutlich. Judd und Flavin entwickelten in seinen Augen eine Fehlinterpretation oder eine so genannte „*bad reading*“ seiner Arbeiten. Auf jeden Fall war Stellas objekthafte Akzentuierung der Oberfläche in den 60er Jahren von wesentlicher Bedeutung für Judds Wandel von der Zweidimensionalität zur Dreidimensionalität.

Auch zwischen Flavin und Judd gab es Differenzen. Während Judd seine Objekte aus industriellen Materialien herstellte, verwendete Flavin das Industrieprodukt als Ganzes und nicht in Teilen für seine Kunst. „[...] *my work becomes more and more an industrial object in the way I accept fluorescent light for itself [...]*“⁵⁹⁷ Damit hat Flavin einen noch radikaleren Weg beschritten. Der in den 40er Jahren in den USA lebende Marcel Duchamp kann mit seinen *Ready-mades* als Einfluss gesehen werden, für dessen Kunst es galt: „[...] *seen at once and not part by part*“⁵⁹⁸. Für den Kunsthistoriker Robert Rosenblum hat Flavin die Malerei zerstört, was Flavin stolz im Interview von 1964 den anderen kundtut: „[...] *what I've been noticing is the difference between Frank's attitude and mine. I really...Bob Rosenblum said to me recently that I had destroyed painting for him. Well, I'm just getting a real sense of this [...] I don't communicate that much with Frank, and I can see I've done it for myself unconsciously you know, I don't think in terms in which he is thinking at all, and it's a surprise to me. But I had considered myself a painter in a sense. But I can see the difference, that's good*“⁵⁹⁹.

Aus dem Interview zeigt sich nicht nur erneut der Bruch zwischen der amerikanischen und europäischen Kunsttradition und der damit einhergehende Neuanfang einer amerikanischen Kunst, sondern auch die speziellen neuartigen Paradigmen, die von nun an für die Kunst der neuen amerikanischen Generation gelten sollten. Aus der Abkehr vom europäischen Vorbild und der selbständigen Entwicklung des amerikanischen Bildbegriffs entstand eine formal vereinfachte und doch komplexe Kunst, auf die in dieser Dissertation mit Judd eingegangen wird. Der Vergleich von mündlichem Original (1964) und schriftlicher Veröffentlichung (1966) hat gezeigt, dass im Text von Lippard wichtige Passagen weggelassen wurden, die der Interpretation der *Minimal Art* in Hinblick auf ihre inhaltliche Komplexität Türen geöffnet hätten.

⁵⁹⁷ Flavin in: Glaser [1964] 2008, S. XIV.

⁵⁹⁸ Judd [1965a], S. 183.

⁵⁹⁹ Flavin in: Glaser [1964] 2008, S. XXIX.

Zur weiteren Vertiefung von Begrifflichkeiten und Tendenzen der damaligen Zeit werden im Folgenden zur Fundierung des zeithistorischen Kontextes Schriften der amerikanischen Kunstkritiker Michael Fried und Clement Greenberg herangezogen.

3.4 Judds Werk im Spiegel der Kunstkritik von Michael Fried und Clement Greenberg

Zur Rekonstruktion der Debatte um die *Minimal Art* reicht das Interview nicht aus. Es muss die zeitgenössische amerikanische Kunstkritik hinzugezogen werden. Besonders interessant ist es, die Meinungen der Kunstkritiker und die der Künstler zu gleichen Themen zu vergleichen. Die Koryphäen der amerikanischen Kunsttheorie waren zu dieser Zeit Clement Greenberg (1909–1994) und Michael Fried (*1939). Die beiden Texte *After Abstract Expressionism* (1962)⁶⁰⁰, *Recentness of Sculpture* (1967)⁶⁰¹ von Greenberg sowie *Art and Objecthood* (1967)⁶⁰² von Fried beleuchten wichtige Charakteristika der neuen Kunst.⁶⁰³ Judd verfolgte ihre Schriften rege.

Michael Fried's 1967 veröffentlichter Essay *Art and Objecthood* ist eine der wichtigsten Schriften amerikanischer Kunstkritik des 20. Jahrhunderts, das immer noch heftig diskutiert wird. Fried bemerkt darin – wie auch Judd –, dass die *Minimal Art* weder Malerei noch Skulptur, sondern „an independent art“⁶⁰⁴ ist. Zunächst charakterisiert Fried die neue Kunst, die er als „literalist art“⁶⁰⁵ bezeichnet, als Gegenposition zur Malerei anhand zweier Merkmale: „The literalist case against painting rests mainly on two counts: the relational character [1] of almost all painting; and the ubiquitousness, indeed the virtual inescapability, of pictorial illusion [2].“⁶⁰⁶ Judd bemerkt in Hinblick auf das erste von Fried festgestellte Merkmal, den relationalen Charakter der Malerei: „[...] when you start relating parts, in the first place, you're assuming you have

⁶⁰⁰ Siehe Greenberg [1962b] 1993, S. 131f. oder Greenberg 1962a.

⁶⁰¹ Greenberg [1967b] 1993, S. 255f. oder Greenberg 1967a. Veröffentlicht zum Ausstellungskatalog der Ausstellung „American Sculpture of the Sixties“ (1967) im Los Angeles County Museum of Art, April–Juni 1967 siehe Greenberg 1967c.

⁶⁰² Fried [1967b] 1995 oder Fried 1967a.

⁶⁰³ Es sei darauf hingewiesen, dass auf Fried's wahrnehmungstheoretische Gedanken und seine Beschreibung der Minimal Art als „theatralisch“ in besagtem Essay aus inhaltlichen Gründen erst in Kapitel III.2.3 eingegangen wird.

⁶⁰⁴ Fried [1967b] 1995, S. 117.

⁶⁰⁵ Fried [1967b] 1995, S. 117.

⁶⁰⁶ Fried [1967b] 1995, S. 117.

*a vague whole -the rectangle of the canvas- and definite parts, which is all screwed up, because you should have a definite whole and maybe no parts, or very few.*⁶⁰⁷

In Hinblick auf das zweite Merkmal liegt laut Fried das Ende der Malerei in dem Übergang von der zweidimensionalen Fläche in die dritte Dimension: *„The obvious response to give up working on a single plane in favour of three dimensions.*⁶⁰⁸ Jedoch ist das Arbeiten in drei Dimensionen nicht automatisch identisch mit Skulptur. *„Judd, for example, seems to think of what he calls Specific Objects as something other than sculpture.*⁶⁰⁹ Fried ergänzt bezüglich Judds Abgrenzung zur Skulptur folgenden Kommentar: *„It is worth remarking that the “part-by-part” and “relational” character of most sculpture is associated by Judd with what he calls anthropomorphism.“*⁶¹⁰ Entgegen dem relationalen System vergangener Kunst formuliert Fried treffend: *„Against such “multipart, inflected” sculpture Judd and Morris assert the values of wholeness, singleness, and indivisibility - of a work’s being, as nearly as possible, “one thing,” a single “Specific Object”.*⁶¹¹

Den Ganzheitsgedanken und den Unendlichkeitsgedanken unterstreichend, verwendete Judd die Wiederholung und Serialität als paradigmatische Charakteristika seines Werks. Als Grund für die in der Serialität seiner dreidimensionalen Werke entstehende Ganzheit gibt er an: *„the big problem is that anything that is not absolutely plain begins to have parts in some way. The thing is to be able to work and do different things and yet not break up the wholeness that a piece has. To me the piece with the brass and the five verticals is above all that shape.*⁶¹² Die Form (*shape*) gewinnt in der Wiederholung an Bedeutung, was Fried einleuchtend bestätigt: *„The shape is the object: at any rate, what secures the wholeness of the object is the singleness of the shape.*⁶¹³ Auch das Neuartige der Malerei Judds Vorgänger (Noland, Stella etc.) besteht darin, dass Malerei in seiner Form neu definiert wird, und die Form der Unabhängigkeit folgt. Dadurch wird dem Werk ein objekthafter Charakter zugesprochen. In ihrer Zwischenstellung von Malerei und Skulptur erlangt die Kunst den von Fried bezeichneten Wert des *„objecthood“*⁶¹⁴ – einen Terminus, den er bereits in seiner Wahl des Titels *Art and Objecthood* antithetisch zu „art“ sieht.

⁶⁰⁷ Glaser [1966a] 1995, S. 151/54.

⁶⁰⁸ Fried [1967b] 1995, S. 118.

⁶⁰⁹ Fried [1967b] 1995, S. 118.

⁶¹⁰ Fried [1967b] 1995, S. 119.

⁶¹¹ Fried [1967b] 1995, S. 119.

⁶¹² Judd in: Glaser [1966a] 1995, S. 155.

⁶¹³ Fried [1967b] 1995, S. 119.

⁶¹⁴ Fried [1967b] 1995, S. 120.

Ebenso wie sich die Künstler über „Präsenz“ geäußert haben, beschäftigten sich auch die Kunstkritiker mit „Präsenz“. Allen war die „Präsenz“ des Objektes wichtig. Der Dualismus von Präsenz und Absenz wird in der *Minimal Art* besonders deutlich. Optisch fehlt der künstlerische Detailreichtum. Die visuelle Präsenz der *Minimal*-Objekte war zweifellos ein Widerspruch zu jener Kunst, von der Clement Greenberg schwärmte. Die wirkliche Präsenz – wie sie in der neuen Kunst verstanden werden sollte – erschließt sich nach Fried erst in der Beziehung von Subjekt und Objekt – Betrachter und Kunstwerk – und in der Erfahrung des Werkes in seiner räumlichen Umgebung mit verschiedenen Licht- und Wahrnehmungseinflüssen. Das Kunstwerk präsentiert nicht mehr „Etwas“, sondern es „[...] präsentiert die Präsentation, das Sein bietet sich jetzt und hier da.“⁶¹⁵ Im Gegensatz zu den Künstlern sehen Kritiker die Präsenz noch stärker auf den Betrachter bezogen.

Über den Begriff von „presence“ spricht Clement Greenberg explizit in seinem Essay *Recentness of Sculpture* (1967). Greenberg sieht diesen Begriff eng mit der Künstlerin Anne Truitt verbunden, die nach Greenbergs Meinung Vorläuferin der *Minimal Art* war. Sein Statement über Truitts Arbeiten ist in Bezug auf *presence* und *size* von Bedeutung: „*Truitt's art did flirt with the look of non-art, and her 1963 show was the first in which I noticed how this look could confer an effect of presence. That presence as achieved through size was aesthetically extraneous, I already knew. That presence as achieved through the look of non-art was likewise aesthetically extraneous, I did not yet know.*“⁶¹⁶ Ästhetische Monumentalisierung durch Größe war lange bekannt; dass jedoch ein gleicher Effekt durch den „*look of non-art*“⁶¹⁷ erzielt werden konnte, war neuartig. In der Beschreibung der Arbeiten von Truitt verwendet Greenberg den Begriff der *Non-Art*, der als Synonym von *Objecthood* gesehen werden kann und auch als Bezeichnung für die *Minimal Art* aufkam. Die Gleichstellung von *Non-Art*, *Objecthood* und *Minimal Art* wird in Frieds Argumentation deutlich, in der er mit den Worten Judds „*neither painting nor sculpture*“⁶¹⁸ der *Non-Art* eine Gegenposition einräumt. „*The meaning in this context of „the condition of non-art“ is what I have been calling objecthood. It is as though objecthood alone can, in the present circumstances, secure something's identity, if not as non-art, at least as neither painting nor sculpture.*“⁶¹⁹ Fried spricht auch von *objecthood*, um andere Begriffe zu vermeiden.

⁶¹⁵ Lyotard [1983] 1986, S. 15.

⁶¹⁶ Greenberg [1967b] 1993, S. 255f.; Greenberg 1967c; Greenberg 1967a.

⁶¹⁷ Fried [1967b] 1995, S. 120.

⁶¹⁸ Judd [1965a] 2005, S. 181.

⁶¹⁹ Fried [1967b] 1995, S. 125.

Die „Nicht-Kunst“ sollte sich nicht länger im zweidimensionalen Bereich erschließen, sondern in der dritten Dimension Ausdruck finden. Greenberg schreibt in *After Abstract Expressionism* (1962) „a stretched or tacked-up canvas already exists as a picture“, macht jedoch gleich die Einschränkung „though not necessarily as a successful one.“⁶²⁰ In seinem Essay *Recentness of Sculpture* (1967) bemerkt Greenberg schließlich: „the look of non-art was no longer available to painting [...] the borderline between art and non-art had to be sought in the three-dimensional, where sculpture was, and where everything material that was not art also was.“⁶²¹ Außer der Dreidimensionalität wird der janusköpfige Charakter der *Minimal Art* deutlich, der zum einen durch die künstlerische Skulptur und zum anderen durch die nicht-künstlerische, industrielle Materialpräsenz hervorgerufen wird. Die industriell gefertigte Materialität verlieh der *Minimal Art* ihren anonymen Charakter. Daher erscheint die Bezeichnung „non-art“ auf den ersten Blick gerechtfertigt. Rudi Fuchs beschreibt Judds Interesse an der industriellen Materialität wie folgt: „He liked industrial materials (aluminium, steel, copper and plywood among others) because they could be cut sharply and used with precision. They were not artistic. Their surface was blank: they carried no history.“⁶²²

Fried kommt schließlich in seinem Text *Art and Objecthood* auch auf das Ende der Malerei zu sprechen: „[...] painting – in fact, that the arts as such – were finished.“⁶²³ Er geht sogar so weit, vom Ende der Kunst zu sprechen. Dadurch sehen sich Künstler wie Judd dazu berufen, einen ganz neuen Weg in der Kunst zu wählen, der über eine reduzierte Formensprache das „inner, even secret life“⁶²⁴ der Dinge darzustellen versucht. *Objecthood* zeigt die Fortentwicklung der Malerei, lehnt sich jedoch formal an die Skulptur an. So formuliert Judd die Zwischenstellung der neuen Kunst mit den Worten: „The new work obviously resembles sculpture more than it does painting, but it is nearer to painting.“⁶²⁵ Folglich sind die Wurzeln in der Malerei zu suchen.

Während Judd von „new work“⁶²⁶ sprach, wählte Fried den Terminus „literalist work“⁶²⁷, andere wählten wieder andere Begriffe. Robert Morris kam zu dem Schluss, dass nicht der

⁶²⁰ Greenberg [1962b] 1993, S. 131f.; Greenberg 1962a, S. 30.

⁶²¹ Greenberg, [1967b] 1993, S. 252; Greenberg 1967c; Greenberg 1967a.

⁶²² Fuchs 2004, S. 14.

⁶²³ Fried [1967b] 1995, S. 135.

⁶²⁴ Fried [1967b] 1995, S. 129.

⁶²⁵ Judd [1965a] 2005, S. 183.

⁶²⁶ Judd [1965a] 2005, S. 183.

⁶²⁷ Fried [1967b] 1995, S. 117.

Begriff von Bedeutung ist, sondern vielmehr die inhaltlichen Gedanken. „*A particular term for the new work is not as important as knowing what its values and standards are.*“⁶²⁸ Es bestand folglich Unsicherheit bezüglich der Begriffsverwendung, ob der neue Stil nun *literalist work*, *new work* oder *Minimal Art* heißen sollte. Es zeigte sich auch eine Begriffsschüchternheit und sogar eine bewusste Begriffsvermeidung: „*It is, I think, significant that in their various statements the literalists have largely avoided the issue of value or quality at the same time as they have shown considerable uncertainty as to whether or not what they are making is art.*“⁶²⁹ Dies ist insofern richtig, als auch Judd nie ausdrücklich von Qualität sprach. Sein Unternehmen bezeichnete er lediglich mit *new work*. Wertungen wurden von künstlerischer Seite vermieden – als Postulat sagte Judd nur: „*A work needs to be interesting.*“⁶³⁰ Die Eigenschaft des Interessantseins an sich impliziert die Herausforderung an den Wahrnehmenden, den Betrachter. Interessante Eigenschaften verknüpfte Judd mit dem Ganzheitscharakter des Werkes und der Spezifität des Materials, was in der Analyse Judds Essay *Specific Objects* (1964) in Kapitel III.2.1.1 deutlich wird.

Laut Greenberg hatten bereits Newman, Rothko und Still die Qualität eines Kunstwerkes neu definiert.⁶³¹ „*The question now asked through their art is no longer what constitutes art, or the art of painting, as such, but what the irreducible constitutes good art as such.*“⁶³² Judd legte weder fest noch thematisierte er Qualität. Für ihn waren die Kunstwerke, was sie sind – sie stehen für sich ohne referentielle Bezüge. „*Like the shape of the object, the materials do not represent, signify, or allude to anything: They are what they are and nothing more.*“⁶³³ Die bloße existenzielle Eigenschaft zeigte sich bereits bei Barnett Newman und seinem Werk *Be I*. Allerdings sollten hier noch referentielle Bezüge zum Transzendenten erkennbar werden. Judd betonte nun die Existenz des Materials durch die Verwendung industrieller Materialien. Die Objektivität, die sich in der als langweilig abgetanen Materialität niederschlug, machte in Judds Augen die Qualität aus. Denn gerade Neutralität und Anonymität stellen den gewünschten Wirklichkeitsbezug her. Qualität beschreibt Fried mit: „*the experience of both [specific material*

⁶²⁸ Morris [1966c] 1995, S. 230; Morris 1966a.

⁶²⁹ Fried [1967b] 1995, S. 142.

⁶³⁰ Judd [1965a] 2005, S. 184.

⁶³¹ Greenberg [1962b] 1993, S. 132.

⁶³² Greenberg [1962b] 1993, S. 132.

⁶³³ Fried [1967b] 1995, S. 143.

*and wholeness] is one of endlessness, of inexhaustibility, of being able to go on and on letting, for example, the material itself confront one in all its literalness, its "objectivity", its absence of anything beyond itself.*⁶³⁴

Die Abwesenheit von Referenzen wird auch in Morris Worten klar: „*Characteristic of a gestalt is that once it is established all the information about it, qua gestalt, is exhausted. (One does not, for example, seek the gestalt of a gestalt).*“⁶³⁵ Somit präsentieren sich die Objekte in ihrer eigentlichen existenziellen Offenbarung des Seins – des Seins einer direkten authentischen Materialität, ohne irgendetwas anzusprechen oder auf irgendetwas zu verweisen. Bedeutung und Referenz liegen der *Minimal Art* fern. Die „Bedeutung“ der Kunstwerke liegt in ihrer ästhetischen Bedeutung. Jeglicher Verweischarakter liegt nur in sich selbst. Semiotisch bedeutet dies, dass Signifikat (das Bezeichnete) und Signifikant (das Bezeichnende) identisch sind.

Ferner liegt die Leistung der Arbeiten Judds nicht in dem *ex post*, sondern in dem *ex ante*. Die gedankliche Erörterung und konzeptionelle Vorbereitung des Kunstwerkes stellen die Qualität dar. Das heißt, Qualität ist unabhängig von der manuellen, handwerklichen Leistung und dem Talent eines Künstlers. Auf die Frage: „[...] *what is the ultimate source of value or quality in art?*“⁶³⁶ antwortet Greenberg „[...] *the worked-out answer appears to be: not skill, training, or anything else having to do with execution or performance, but conception alone.*“⁶³⁷ Folglich erklärt sich der qualitative Wert der Arbeit allein aus dem konzeptionellen Prozess. „*The exact choices of color, medium, size, shape, proportion - including the size and shape of the support - are what alone determines the quality of the result, and these choices depend solely on inspiration or conception.*“⁶³⁸

Die Konzeption zielt auch auf Serialität. Sie entwickelte sich aus dem Gedanken von *objectivity* und *endlessness*. Dem Prinzip der Serialität und Wiederholung kam größte Bedeutung zu, da sie sich als geeignetes Mittel zur visuellen Umsetzung von Unendlichkeit erwies. „*Endlessness, being able to go on and on, even having to go on and on, is central both the concept of interest and to that of objecthood.*“⁶³⁹ So realisierte Judd schon bald die Repetition seiner Boxen oder

⁶³⁴ Fried [1967b] 1995, S. 143.

⁶³⁵ Morris [1966c] 1995, S. 228.

⁶³⁶ Greenberg [1962b] 1993, S. 132.

⁶³⁷ Greenberg [1962b] 1993, S. 132.

⁶³⁸ Greenberg [1962b] 1993, S. 132.

⁶³⁹ Fried [1967b] 1995, S. 144.

die Wiederholung der einzelnen Elemente in seinen *Stack*-Arbeiten, die zu einer für Judd typischen Ausdrucksform wurden. Das Kapitel über Barnett Newman zeigte bereits, wie im zweidimensionalen Raum Unendlichkeit und Ganzheit umgesetzt wurden.⁶⁴⁰ Die Prinzipien Newmans transformierte Judd in den dreidimensionalen Raum, wobei ebenfalls nicht repräsentiert, sondern erfahren wird. „*In fact, it seems to be the experience that most deeply excites literalist sensibility, and that literalist artists seek to objectify in their work - for example, by the repetition of identical units (Judd's "one thing after another"), which carries the implication that the units in question could be multiplied ad infinitum.*“⁶⁴¹ In der *Minimal Art* wird objektiviert und durch die Wiederholung identischer Einheiten entsteht der Eindruck einer Multiplikation ins Unendliche. Die Vervielfältigung und Verlängerung ins Unendliche ermöglichen außerdem den Eindruck eines Fragments. Fried erwähnt diesen Gedanken nur in einer Fußnote. Sein Wortlaut sei trotzdem hier zitiert: „*That is, the actual number of such units in a given piece is felt to be arbitrary, and the piece itself - despite the literalist preoccupation with wholistic forms - is seen as fragment of, or cut into, something infinitely larger.*“⁶⁴² Dies zeigt, dass die Unendlichkeitsassoziation eine mögliche Lesart der *Minimal Art* ist.⁶⁴³

Die Idee der Weiterführung ins Unendliche hatte bereits Constantin Brancusi in seiner *Endlosen Säule*, die 1937/38 in der rumänischen Stadt Tirgu Jiu aufgestellt wurde (Abb. 108). Ihre Ähnlichkeit mit der „Endlosigkeit“ der *Stack*-Arbeiten von Judd wird in Kapitel III.1.2.4 deutlich.

Die Endlosigkeit beruht auch auf der Unendlichkeit der Erfahrung, wie Morris erkennt: „*One is more aware than before that he [the beholder] himself is establishing relationships as he apprehends the objects from various positions and under varying conditions of light and spatial context.*“⁶⁴⁴ Die beschriebene Beziehung von Betrachter und Kunstwerk erfährt Endlosigkeit in einer endlosen Erfahrung des Objektes. Die endlose Erfahrung wird durch die unterschiedlichen Licht- und Raumkonditionen begünstigt.

⁶⁴⁰ Siehe Kapitel II.1.4.

⁶⁴¹ Fried [1967b] 1995, S. 144.

⁶⁴² Fried [1967b] 1995, S. 143.

⁶⁴³ Dem Gedanken von Offenheit und Weiterführung steht eine andere Lesart im Sinne der Geschlossenheit und Begrenzung gegenüber.

⁶⁴⁴ Morris zitiert nach Fried [1967b] 1995, S. 125.

Das nachfolgende Kapitel III richtet seinen Fokus auf Donald Judd, seine künstlerische Entwicklung von Dreidimensionalität und Raum (III.1), sein theoretisches Raumverständnis sowie philosophische Wahrnehmungskonzepte (III.2). Theorie und Praxis verzahnen sich, um Judds Hauptwerk in Kapitel III.3 entwicklungsgeschichtlich erklärbar zu machen.

III JUDD'S WERK IM SPANNUNGSFELD VON WAHRNEHMUNG UND RAUM

III.1 VOM BILD ZUM RAUM: JUDD ALS MALER JENSEITS DER MALEREI

1.1 Reflexion über Dreidimensionalität und Raum

„In die Sphäre des phänomenologisch Gegebenen gehört das Raumbewußtsein, d.h. das Erlebnis, in dem ‚Raumanschauung‘ als Wahrnehmung und Phantasie sich vollzieht.“⁶⁴⁵

Dieses Zitat leitet in den Kern der vorliegenden Arbeit – den Raumdiskurs – ein. Um eine Diskussion über Dreidimensionalität und Raum bei Judd entfalten zu können, muss zunächst eine Begriffsbestimmung stattfinden. Denn wie bereits aus dem Titel der vorliegenden Arbeit *„Donald Judd und die kinästhetische Raumwahrnehmung: Sein Werk und die zeitgenössische Debatte um Dreidimensionalität und Raum“* hervorgeht, unterscheidet die vorliegende Analyse zwischen Dreidimensionalität und Raum.

In der traditionellen Historie wurde Raum in der bildenden Kunst durch Illusion erzeugt. Da Bildkomposition auf einem zweidimensionalen Medium stattfand, war Raum in der Bildgestaltung eine optische Täuschung (z.B. durch Zentral- oder Farbperspektive). Von dieser illusionistischen Tradition verabschiedete sich Judd, indem er reale **Dreidimensionalität** in seinem Werk entwickelte und die zweidimensionale Fläche verließ. In der vorliegenden Arbeit wird Dreidimensionalität als der erste Schritt der Entwicklung Judds Werk definiert, in dem Judd 1961/62 mit seinen dreidimensionalen *Specific Objects* seinen Ausstieg aus der Malerei vollzog. Entgegen dem Illusionismus, der dreidimensionale Gegebenheiten in die zweidimensionale Fläche projizieren möchte, transportierte Judd zweidimensionale Entwicklungen in seinem Werk in die dritte Dimension. Auf diese Entwicklung wird in Kapitel III.1.2 eingegangen. Dabei wird mit dem Begriff der Dreidimensionalität eine erste Ebene aufgespannt, die das künstlerische Werk Donald Judds formal nach der Entwicklung von Dreidimensionalität untersucht. Unter diese erste Einteilungskategorie der *Dreidimensionalität* (Phase I) fallen Judds *Specific Objects*. Sie sind in sich abgeschlossene einzelne Raumkörper.

⁶⁴⁵ Husserl [1905] 1981, S. 93.

Der Begriff des **Raumes**⁶⁴⁶ wird in der zweiten Entwicklungsphase Donald Judds deutlich (Phase II).⁶⁴⁷ Der Raumbegriff beinhaltet zwangsläufig die zuvor charakterisierte Dreidimensionalität des einzelnen Objektes, geht jedoch noch weiter.

In diesen Kontext fallen der Ausstellungsraum, der Betrachtterraum und das Umfeld. Raum umfasst somit den Raum, in dem Judd das Kunstwerk installierte. Der Begriff geht jedoch über das Verständnis eines zum Nutzen verwendeten, umschlossenen Teils eines Gebäudes hinaus. Daher entspricht er eher der Darstellung eines Ortes. Der Installationsort spielte für Judd eine große Rolle. Dabei ist Raum primäres Medium der Architektur, was auch Judds Interesse an Architektur sowie seine architektonischen Adaptionen für seine Installationen erklärt. Zwischen den beiden Extremen – der Dreidimensionalität des Einzelwerkes und des räumlichen Gesamtkontextes – spannt sich eine spannungsreiche Vielfalt an räumlichen Dimensionen, die Einzel- und Gesamttraum in Einklang bringen.

Darunter leisten die Unterkategorien von Raum wie Innen-, Außen- und Zwischenraum, die bereits in den dreidimensionalen *Specific Objects* eingeleitet werden, ihren wesentlichen Beitrag. Diese Kategorien lassen sich an den Kunstwerken erkennen. Der Begriff des Raumes wird außerdem anhand von Raumkonstitution, Raumintegration und Raumextension weitergeführt. Das zuvor dreidimensional definierte Objekt kann abgesehen von seiner eigenen Räumlichkeit Raum schaffen, integrieren und erweitern.

Raum internalisiert außerdem die Interpretation des Sehzentrums über das Gesehene, was der Raumwahrnehmung entspricht. Damit geht die Präsenz des Betrachters im Raum einher und mit ihm seine Wahrnehmung der Phänomene wie Raumbewusstsein, Raumveränderung, Raumkonstitution und Raumvisualisierung. Die kinästhetische Erfahrung von Außen-, Innen- und Zwischenraum des Betrachters nimmt eine wichtige Position hierfür ein. Nicht zuletzt meint Raum ein philosophisches Verständnis der ästhetischen Raumerfahrung, eine philosophische Anschauungsform, die Raum in der Philosophie bedeutet.

⁶⁴⁶ Raum nach einer physikalischen, mathematischen, sozialen, wirtschaft-rechtlichen, geografischen oder virtuellen Definition ist in der vorliegenden Arbeit nicht gemeint. Raum. Der Germane nutzte im 1. Jahrhundert v. Chr. Das Wort „raum“ als Adjektiv – und bezeichnete damit das, was seine Wälder waren: weit. Das veraltete Eigenschaftswort erlebte im ausgehenden Mittelalter eine sprachliche Renaissance und wurde zum Substantiv. Eng verwandt ist das Wort „geraum“, das zunächst eine zeitliche und eine örtliche Dimension besaß. Im 17. Jahrhundert spaltete sich „geräumig“ von „geraum“ – Zeit und Raum hatten von nun an ein jeweils eigenes Adjektiv.

⁶⁴⁷ Es sei darauf hingewiesen, dass die Einteilung in die Entwicklungsschritte Donald Judds (Phase 1/Phase II) für diese Dissertation vorgenommen wurde und keiner allgemein gängigen Einteilung entspricht.

Denn in der Philosophie wird Raum bei Immanuel Kant als dreidimensionale Anschauungsform für die Erkenntniskritik verwendet. Damit wird Raum zu einem abstrakten Phänomen. In dieser Anschauung kann Raum auch als Medium der Darstellung des Sublimen fungieren.

Raum wird in dieser Arbeit somit in einem überhöhten geistigen Sinn verstanden, der sich aus wahrnehmungs- und erfahrungstheoretischen Gesichtspunkten speist. *„Objektiver Raum [...] und mit ihnen die objektive Welt der wirklichen Dinge und Vorgänge – das alles sind Transzendenzen. Wohl gemerkt, transzendent ist nicht etwa der Raum und die Wirklichkeit in einem mystischen Sinne, als ‚Ding an sich‘, sondern gerade der phänomenale Raum, die phänomenale raumzeitliche Wirklichkeit, die erscheinende Raumgestalt [...]“*⁶⁴⁸

Die formale Untersuchung des Raumes weitet sich auf eine wahrnehmungstheoretische und philosophische Diskussion aus. Raum umfasst in einem übergeordneten Sinn eine Erweiterung der „bloßen“ Dreidimensionalität und erklärt somit die Begriffsdifferenzierung.

Bereits zu Beginn des 20. Jahrhunderts wird das Raummodell zur führenden Denkfigur eines gelungenen Lebensentwurfes, eines revolutionären philosophischen Systems. Dies lässt sich beispielhaft u.a. zeigen an den kunstpoetischen Schriften des Lyrikers Rainer Maria Rilke (1875-1926), der seine raumästhetische Impression mit dem Bild eines vollkommenen Lebens verbindet, an der frühen Philosophie Martin Heideggers (1889-1976) und an dem kosmologischen Raummodell des russischen Physikers Alexander Alexandrowitsch Friedmann (1886-1925). Während seiner leidenschaftlichen Betrachtungen der Skulpturen Auguste Rodins stößt der Dichter und Schriftsteller Rainer Maria Rilke im Jahr 1900 auf ein Phänomen – die Pluralität von Räumen. Denn obgleich der Betrachter in einem Raum mit ihnen steht, so scheinen diese nach Rilke an jenem gemeinsamen Raum keinen Anteil zu nehmen. Vielmehr wirke es, als schütteten sie einen ihnen eigenen Raum aus sich heraus und um sich herum. In einer Tagebuchaufzeichnung vom 2. Dezember 1900 notiert Rilke seine Eindrücke: *„Es giebt Bildwerke, welche die Umgebung, in der sie gedacht sind, oder aus welcher sie gehoben werden, in sich tragen, aufgesogen haben und ausstrahlen. Der Raum, in dem eine Statue steht, ist ihre Fremde, - ihre Umgebung hat sie in sich.“*⁶⁴⁹ Skulpturen sind laut Rilke

⁶⁴⁸ Husserl [1905] 1981, S. 94.

⁶⁴⁹ Rilke 1900, Werkausgabe in der Originalschreibung Rilkes.

nicht wie gewöhnliche Dinge oder wie Menschen raumeinnehmend, sondern raumaus-schenkend. Von einer im Louvre ausgestellten Vogel-Figur schreibt Rilke in seiner Rodinmonographie von 1902: „(...) ein Himmel wuchs aus ihm heraus und blieb um ihn stehen, eine Weite war zusammengefallen auf jede seiner Federn gelegt und man konnte sie aufspannen und ganz groß machen.“ Rilkes „doppelte Räumlichkeit“ des Kunstwerks findet sich im ästhetischen Diskurs des 20. Jahrhunderts häufig wieder. Dabei konstituiert das Kunstwerk imaginären Raum, der sich von dem realen Raum abspaltet. 1936 führt Walter Benjamin (1892-1940) in seinem berühmten Aufsatz *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* den Begriff der „Aura“ in die kunsttheoretische Debatte ein. Beiden Bestimmungen dieses „auratischen“ und „imaginären“ Raumes fehlt jedoch die nähere Kennzeichnung von der Beschaffenheit des Rilkeschen Kunstraums.⁶⁵⁰ Rilke setzt in seinen Rodinschriften den Akzent auf die spezifische Form. Dieser ursprünglich raumästhetischen Impression verdankt auch Donald Judd seine prägende Handschrift im Wandel von Dreidimensionalität und Raum.

1.2 Entwicklung von Dreidimensionalität und Raum anhand ausgewählter Werke

1.2.1 Zweidimensionale Arbeiten (bis 1961)

Donald Judd: Untitled, DSS 2, 1960 (Abb. 68)

Öl auf Leinwand

102 × 91,4cm

Judd Foundation, Marfa, Texas

In Kapitel 1.2.2 wurde Donald Judds Frühwerk vorgestellt. In den Jahren 1955–1960 erprobte Judd verschiedene Stile – eine Zeit, die für seine Entwicklung wesentlich war. Judd schien von sich selbst zu sprechen, als er 1961 in einer Ausstellungsbesprechung Folgendes sagte: „*With little guidance, with ideas forestalling guidance, and without clear communication, artists are forced into the expensive procedure of trying something of most styles over the course of their youth.*“⁶⁵¹ Der junge Künstler experimentierte mit abstrakten Idiomen, die schließlich in organisch anmutenden Formen wie in dem Gemälde *Untitled, DSS 2* von 1960 den Beginn

⁶⁵⁰ Zeisberg 2009, S. 89f.

⁶⁵¹ Judd 1961, S. 60.

für eine neue Stilfindung darstellten (Abb. 68). „[...] *the surfaces of my paintings became plain, even and brightly colored. Strokes and touches became lines, at first organic, then curved and later straight.*“⁶⁵² Die vorher eher geometrisch anmutenden Formen verschwanden (Abb. 66, 67). Bei *Untitled, DSS 2* (1960) wirkt der Grund wie eine liquide psychedelische Masse. Auf diesem Bildgrund zeigt sich ein Motiv, das wie ein Weg anmutet. Betont wird dabei die Bildfläche. Wesentlichen Einfluss darauf hatte Pollocks *All-Over*-Maltechnik, die für Judd die Aufbrechung der europäischen Komposition darstellte und den Weg zu einem neuen amerikanischen Bildbegriff aufzeigte. „*Pollock's work provided a way to emphasize the surface of the paint and of the whole painting. In it's 'overall' nature there was little traditional European composition [...].*“⁶⁵³

Diese ab 1960 angefertigten Arbeiten waren die ersten, die in Brydon Smith' Catalogue Raisonné Eingang fanden.⁶⁵⁴ Thomas Kellein spricht von „*earthy ground*“⁶⁵⁵ und „*earthy planes*“⁶⁵⁶, die nun die Bildfläche beherrschen. In der Tat wirken die organischen Strukturen wie aus der Vogelperspektive gesehene Erdoberflächen. So zieht auch Blaženka Perica in ihrer Dissertation den Vergleich mit Luftaufnahmen heran.⁶⁵⁷ In einer anderen Schweise könnte man auch Ähnlichkeiten mit elektronenmikroskopischen Aufnahmen erkennen, die virale Strukturen zeigen. Ein Beispiel hierfür ist die Arbeit *Untitled, DSS 2* (1960) oder *Untitled, DSS 6* (1960) (Abb. 68, 69). Im erstgenannten Gemälde *Untitled, DSS 2* (1960) zeichnet sich eine weiße Schleife von dem roten Hintergrund ab. In dem zweiten Gemälde *Untitled, DSS 6* (1960) schlängelt sich ein fadenartiges weißes Gebilde über eine graue Hintergrundfläche von dem unteren Bildrand bis zu dem oberen Bildrand. Die fadenartigen Linien der Malerei Judds lassen auch Reminiszenzen an Newmans vertikalen „Zip“ zu, wie in *Untitled, DSS 15* von 1961 (Abb. 70, 71). Der großformatige einfarbige Hintergrund und die Betonung einer Linie im Bild zeigen die Beeinflussung Judds durch Newman. Judd hatte zwar anfangs die Arbeiten Newmans geschätzt, jedoch den gedanklichen Hintergrund noch nicht vollends verinnerlicht. So sagte er selbst: „*At this point I had seen but hardly*

⁶⁵² Judd [1985c] 1987, S. 93.

⁶⁵³ Judd [1985c] 1987, S. 93.

⁶⁵⁴ Siehe Smith 1975. DSS 1 bis DSS 19, S. 96–104. Die Buchstaben DSS, die als Inventarnummern verwendet wurden, stehen für die Nachnamen der drei Herausgeber des Werkverzeichnisses: Dudley Del Baso, Roberta Smith und Brydon Smith, vgl. Smith 1975, S. 92.

⁶⁵⁵ Kellein 2002b, S. 24.

⁶⁵⁶ Kellein 2002b, S. 24.

⁶⁵⁷ Siehe Perica 2004.

*understood Newman's paintings, which ultimately are much more my way of thinking.*⁶⁵⁸ Judd wollte Malerei bald jedoch mehr als Objekt verstehen, das seine Kunst in die dritte Dimension führen sollte.

Auf der Suche nach *wholeness* in seiner Kunst musste Judd zwangsläufig die frühen Phasen seines künstlerischen Schaffens durchlaufen. Bis 1963, als die Green Gallery erstmals seine Arbeiten zeigte, befand sich Judd in einer Doppelrolle als Student und Lehrer, als Praktiker und Theoretiker. Sein Interesse sollte nach den Jahren des Grundlagenstudiums und der philosophischen Wahrnehmung von Kunst schon bald einen neuen Weg einschlagen. Sein Studium sowie seine Arbeit als Kunstkritiker hatten einen vehementen Einfluss auf sein künstlerisches Schaffen. Aufgrund seines interdisziplinären Arbeitens – Schreiben und Schaffen – gelang es Judd, die Differenzen zwischen kognitiver und emotionaler Welt zu überbrücken, um philosophische Theorie und künstlerische Praxis zu vereinen. Judds Philosophiestudium schärfte seinen Verstand, ließ ihn jedoch nicht zu einem rein philosophischen oder politischen Künstler werden.⁶⁵⁹ Schließlich begann Judd im Jahr 1961/62 nach seinen Bildern mit Linien auf kartographischem Grund mit Reliefarbeiten. Er wandte sich dem Prinzip der reinen zweidimensionalen Fläche mit einer einzigen sie durchziehenden Linie – wie es in *Untitled, DSS 15* (Abb. 70) von 1961 noch paradigmatisch erscheint – ab. Mit kritischer Übertreibung bemerkte Judd, dass er circa drei Jahre mit seiner Malerei auf der Stelle trat, bis er sich endlich aus der Gefangenheit der Zweidimensionalität befreien konnte. In Bezug auf die Malerei kritisierte er den tradierten Illusionismus. Laut Judd ist Räumlichkeit in der Zweidimensionalität nur in naturalistischen Gemälden zu finden. Diese Räumlichkeit ist jedoch illusionistisch. Illusionismus und Naturalismus suchte er zu überwinden. Judd entwickelte daher mehr und mehr die Idee von der Objektivität der Malerei, die letztlich zur Dreidimensionalität führen musste.

⁶⁵⁸ Judd [1985c] 1987, S. 93.

⁶⁵⁹ In seiner Dissertation fasst David Barry Raskin philosophische, politische und künstlerische Einflüsse auf Judd zusammen (siehe Raskin 1999). Unter den früheren Studien zu Judds Interesse in Empirie ist das Essay Crone 1987/88 zu nennen. Crone legt großes Gewicht auf Carnap und wendet sein Gedankengut völlig auf Judds Werk an und ignoriert dabei die Quellen, die Judd selber erwähnt. Bois 1991 und Shiff 2000 behalten einen höheren Level der Diskussion. Shiffs Beitrag kann als eine der wichtigsten Studien zu Judd gesehen werden.

1.2.2 Reliefarbeiten (1961/1962)

Donald Judd: *Untitled, DSS 31, 1962* (Abb. 72)

Rote Ölfarbe auf Liquitex⁶⁶⁰ und Sand auf Holzfaserplatte mit Kupfer

122 × 122 × 11cm

Judd Foundation, Marfa, Texas

Ab 1961 versuchte Judd eine nicht-illusionistische Räumlichkeit mit der Integration von Materialien wie Sand, Wachs und Metallgegenständen in seine bislang nur in Ölfarbe gehaltenen Gemälde zu erreichen. Durch die Integration in die zweidimensionale Fläche erhielt er somit Tiefe nicht durch Illusion, sondern durch Realität. Judd erlangte durch die dreidimensionale Oberflächentextur einen ersten Bezug zur wirklichen Dreidimensionalität. „*Actual space is intrinsically more powerful and specific than paint on a flat surface.*“⁶⁶¹ Judd bewunderte im November 1961 den Schritt in das Räumliche in einer Ausstellung von Robert Rauschenberg in der Leo Castelli Galerie.⁶⁶²

Das objekthafte Relief erreichte Donald Judd 1962 in der Arbeit *Untitled, DSS 31* (1962) (Abb. 72, 73). Das Format ist 122 × 122cm. In der Mitte des Bildes ist ein kreisrundes Kupferstück eingelassen. Dadurch erfährt das Bild das gewünschte Dreidimensional-Objekthafte. Zudem hatte der Künstler der Ölfarbe Sand beigemischt, was ihr die raue Oberfläche und dadurch eine haptische Qualität verleiht. Die Oberflächenstruktur ist grob und die Textur lässt den Farbauftrag auf der Holzfaserplatte nachvollziehen. Das Bild erlangt aufgrund der Tiefe des Keilrahmens noch mehr den Charakter eines Reliefs. Den Objektcharakter des Werkes betonte Judd dadurch, dass die Bemalung – in dem von ihm damals bevorzugten hellen Kadmiumrot – die Seitenwände mit einschließt. *Untitled, DSS 31* (1962) wirkt harmonisch ausbalanciert. Das unbetitelte Werk oszilliert so zwischen seiner Wahrnehmung als intensive rote Bildfläche und als reliefartiges Objekt an der Wand.

Der Gedanke von Relief und Objekthaftigkeit kommt nirgends besser zum Ausdruck als in Judds Eisen-Wand-Arbeit *Untitled, DSS 42* (1963) die beispielhaft für seine künstlerische

⁶⁶⁰ Liquitex ist eine Acrylfarben herstellende Firma und die Bezeichnung ihrer Farben.

⁶⁶¹ Judd [1965a] 2005, S. 185; abgedruckt in Kellein 2002b, S. 87–97.

⁶⁶² Vgl. Judd [1962b] 2005. Die abgedruckte Version in Arts Magazine ließ den Anfang von Judds Skript aus, der lautet: „While Rauschenberg’s work was good before it is outstanding now“. Zitiert nach dem Originalskript aus dem Archiv der Judd Foundation, Marfa, Texas.

Entwicklung ist (Abb. 74). Die Arbeit hat zwei Vorgänger *DSS 25* (1961) und *DSS 34* (1962), die gleiche Charakteristika aufweisen. Zu Beginn war dieser Typus der Wandarbeit ein monochromes Objekt, das Judd missfiel. Er bog die obere und untere Kante nach außen, was ihn jedoch wiederum nicht überzeugen konnte. Daraufhin fertigte Judd ein neues Exemplar mit galvanisiertem Eisen unten und oben. Das Zentrum verwarf er und ersetzte es mit strukturiertem Holz. Insgesamt fertigte Judd fünf dieser Arbeiten, d.h. noch zwei weitere folgten bis zur endgültigen Vollendung.⁶⁶³ Skizzen dokumentieren Judds Phase des Experimentierens (Abb. 75, 76, 77). Für Judd war Kunst ein Prozess der Selektion und Kommunikation, der einen selbst überzeugen sollte – in der Hoffnung, dass das, was man produziert hatte, auch anderen gefallen würde.⁶⁶⁴ „*You're not going to some fixed future position; you're just going off and doing something that you think is interesting and presumably new.*“⁶⁶⁵ Durch die gekurvte Ober- und die gekurvte Unterkante repräsentiert diese Wandarbeit den radikalsten Schritt aus der Flachheit der Malerei. Somit nimmt diese Arbeit eine Position zwischen Malerei und Skulptur ein. Denn *Untitled, DSS 42* (1963) hängt zwar noch an der Wand, macht jedoch den Anschein, davon wegrollen zu wollen. „*The main thing wrong with painting is that it is a rectangular plane faced flat against the wall.*“⁶⁶⁶ So leitete Judd von einer Dimension in die andere über und realisierte – fast unmerklich für den Betrachter – die dritte Dimension. Die Reliefarbeit zeigt, dass für Judd die Malerei der Vergangenheit angehörte. Malerische Elemente sind nicht zu sehen, sondern nur eine technische Erscheinung sowie der Trend zu Strenge und Direktheit.

Diese Reliefarbeit ist eine der ersten, in denen Judd verzinktes Eisen benutzte, ein Material, das er später häufig verwendete. Mit dem in dieser Wandarbeit ausgedrückten Drang nach der Abkehr von der Wand und damit von der Zweidimensionalität machte Judd den Schritt in eine neue Phase. Die Dreidimensionalität hatte bei Judd begonnen, d.h. seine Arbeiten greifen aus der Fläche immer mehr in den Raum (Phase I der Einteilung von Dreidimensionalität und Raum).

⁶⁶³ Serota 2004, S. 173. Die fünf Arbeiten sind *DSS 25* (1961), *DSS 34* (1962), *DSS 40* (1963), *DSS 42* (1963), *DSS 43* (1963).

⁶⁶⁴ Vgl. Rose 1965c, unveröffentlichtes Skript, Archiv der Judd Foundation, Marfa, Texas, S. 26.

⁶⁶⁵ Rose 1965c, S. 32.

⁶⁶⁶ Judd [1965a] 2005, S. 181.

Donald Judd: Untitled, DSS 24, 1961 (Abb. 79)

Öl auf Leinwand

170 × 169,2cm

Judd Foundation, Marfa, Texas

Auch durch Streifen und Einschnitte gelang es Judd, Dreidimensionalität ins Bild zu bringen. Streifen als häufig auftretendes Merkmal weist Judds zweidimensionale Arbeit *Untitled, DSS 24* aus dem Jahre 1961 auf (Abb. 78, 79). Die Entwicklung in Richtung *Specific Objects*, eine besondere Erfindung Judds, die im nächsten Kapitel beschrieben wird, nimmt auch hier ihren Ausgang. In diesem Gemälde in Öl auf Leinwand mit den Maßen 170 × 169,2cm stehen horizontale schwarze Streifen in starkem Kontrast zu dem roten Untergrund. Sechs balkenartige schwarze Streifen liegen horizontal im Bild, erreichen jedoch nicht den Bildrand. Im Zentrum des Bildes, zwischen dem dritten und vierten Streifen, ist ein kleiner blauer Punkt angelegt, der den Blick in die Bildmitte zieht. Ausgehend von dem Flimmern der Streifen und dem Kontrast von rot und schwarz bekommt der Betrachter hier ein Gefühl von Räumlichkeit, das Judd jedoch bald als störend empfand. Judd kritisierte den hier noch übrig gebliebenen räumlichen Illusionismus in dem ausführlichen und informativen Interview mit John Coplans von 1971 mit den Worten: „[...] *there is still a spatial play around the lines.*“⁶⁶⁷ Diesen Illusionismus sowie das Figur-Grund Verhältnis wollte Judd vermeiden. In dem Interview mit Coplans gab Judd wesentliche Erklärungen zu seiner Entwicklung. Im Unterschied zu traditionellen Gemälden ist festzustellen: „*the surface is farther from the wall than usual [...]*“⁶⁶⁸ Die Verwendung dickerer Keilrahmen und die dadurch entstehende zunehmende Tiefe der Gemälde, die in das Reliefhafte mündete, reichte Judd allerdings für seine Objektivität noch nicht aus. Daher veranlasste diese Struktur Judd schließlich dazu, endgültig in die dritte Dimension zu gehen und das Werk zu einem dreidimensionalen *Specific Object* zu transformieren. „[...] *anything spaced in a rectangle and on a plane suggests something in and on something else, something in its surround, which suggests an object or figure in its space, in which these are clearer instances of a similar world.*“⁶⁶⁹

⁶⁶⁷ Judd in: Coplans 1971a, S. 41.

⁶⁶⁸ Judd [1965a] 2005, S. 184.

⁶⁶⁹ Judd [1965a] 2005, S. 182.

1.2.3 Dreidimensionalität der freistehenden Objekte: *Specific Objects* (1962)

Donald Judd: *Untitled, DSS 32, 1962* (Abb. 81)

Hell kadmiumrote Ölfarbe auf Holz und Holzfaserverplatte,
schwarzer Lack auf Holzfaserverplatte und Holz mit Asphaltrohr

112,4 × 102,6 × 35cm

Judd Foundation, Marfa, Texas

Ab 1962 schuf Donald Judd seine so genannten *Specific Objects*, spezifische Objekte, die sich von der Malerei entfernten, jedoch letztlich aus ihr entstanden waren. So übersetzte Judd das bereits Räumlichkeit suggerierende Gemälde *Untitled, DSS 24* in die Arbeit *Untitled, DSS 32* (1962) (Abb. 80, 81, 89). Er transformierte erstmals die zuvor zweidimensional entwickelten Elemente in die dritte Dimension. Die tatsächliche räumliche Tiefe der Objekte war für Judd wichtig, da „[...] die Tiefe unmittelbar das Band zwischen Raum und Subjekt offenbar macht.“⁶⁷⁰

Judd hatte ein Gefühl des Auf-der-Stelle-Tretens gehabt, bis er diese erste freistehende Arbeit schuf. Die Arbeit verdeutlicht Judds Unzufriedenheit mit der Malerei und seinem Vorgängerbild *Untitled, DSS 24* (1961). Der Künstler hatte erkannt, dass er seine intendierte Räumlichkeit weder durch fiktive Räumlichkeitssuggestion noch durch Abstraktion erreichen konnte, denn diese entbehrte seiner Vorstellung von Räumlichkeit. Nur tatsächliche Dreidimensionalität konnte Judds Wunsch gerecht werden. *Untitled, DSS 32* (1962) stellt ein charakteristisches Beispiel für Judds dreidimensionale *Specific Objects* dar.

In der Frontalansicht ähnelt es noch stark seinem zweidimensionalen Vorgänger: Schwarze und rote Streifen im Wechsel, in der Mitte ein Punkt. Jedoch sind die zwei schwarzen Streifen in Wirklichkeit keine Linien, sondern zwei Einschnitte in der frontalen roten Holzplatte, die den Blick in den schwarzen Innenraum zwischen der Frontseite und der halbkreisförmigen hölzernen Rückwand freigeben. Das Material ist Holz bzw. Holzfaserverplatte, das innen mit schwarzer Lackfarbe und außen mit hell kadmiumroter Ölfarbe gestrichen ist. Judd konkretisierte das Material mit „[...] printing material skids, salvaged wood.“⁶⁷¹

⁶⁷⁰ Merleau-Ponty [1945b] 1966, S. 311.

⁶⁷¹ Judd in: Coplans 1971a, S. 41.

Zu dieser Zeit verwendete Judd gefundenes, billiges Material und die rohe Verarbeitung störte ihn noch nicht. Später gebrauchte er nur noch industriell hergestellte Werkstoffe, deren nüchterne Perfektion Judd schätzte.

Geht man aufgrund der Dreidimensionalität um das Werk herum und nimmt es in seiner Vielansichtigkeit wahr, erkennt man hinter der bekannten Frontperspektive einen halbkreisförmigen Zwischenraum. „*The classical front-back standpoint no longer applies and all four sides have equal value.*“⁶⁷² Von oben kann man in den Hohlkörper hineinschauen, da die Holzfaser-Frontplatte und die halbkreisförmige hölzerne Rückwand oben nicht abgedeckt sind. Eine Bodenplatte existiert auch nicht, sondern das Objekt steht unten offen auf dem Boden. Auch der zunächst aus der Ferne als Punkt erscheinende Part ist in Wirklichkeit ein hohles Rohr. Diese Verwandlung des zweidimensionalen okulomotorischen Feldes in ein dreidimensionales Raumfeld steigert das Erlebnis des Betrachters.

In *Untitled, DSS 32* (1962) entwickelte Judd seine Idee zu einem ganz neuartigen Konzept, das er zwei Jahre später in seinem wichtigen Text *Specific Objects* (1964) zu seinem Programm erklärte. „*The three dimensions are real space. That gets rid of the problem of illusionism and literal space, space in and around marks and colors – which is riddance of one of the salient and most objectionable relics of European art.*“⁶⁷³

Bewusst vermied Judd den Begriff der Skulptur. Stattdessen bezeichnete er seine neuen, dreidimensionalen Kunstwerke *Specific Objects*. Die Spitze gegen das imaginäre Wesen der herrschenden Kunst mag man wie Belting im Begriff des Spezifischen sehen: „*Also war der ‚reale Raum von alleine spezifischer‘, als der gemalte Raum je sein konnte. Ein Objekt war in diesem Sinne spezifischer als eine Skulptur alter Art, denn es erscheint nur als das, was es ist, aber täuscht keinen beseelten Körper und kein Innenleben vor.*“⁶⁷⁴ Das Werk besteht aus Volumen und Oberfläche, und die Materialität ist sein wahres Wesen anstatt Symbol für eine anthropomorphe Gestalt.

⁶⁷² Serota 2004, S. 176.

⁶⁷³ Judd [1965a] 2005, S. 184.

⁶⁷⁴ Belting 1998, S. 453.

In Judds Erklärungen schienen ihm seine neuen Arbeiten anfangs seltsam, schwer zu verstehen, aber gerade deshalb so einzigartig.⁶⁷⁵ Sein Drang vom flachen Gemälde zum dreidimensionalen Körper eröffnete der New Yorker Kunst von nun an neue Horizonte. Völlig neu und unvermittelt stellte Judd seine Arbeiten erstmals freistehend auf den Boden. Während ein Gemälde frontal zu betrachten ist, steht Judds *Specific Objekt* frei im Raum und will von allen Seiten gesehen und erfahren werden. Es existiert im faktischen Raum und nicht mehr in einem Bildraum. Auf dem Fußboden des Ausstellungsraumes stehen seine dreidimensionalen Werke auf derselben Ebene wie der Betrachter. Podest oder Sockel, wie es für Skulpturen üblich war, ließ Judd weg. Somit verzichtete er auf jede Abgrenzung zum umgebenden Raum. Die neue sockellose „Skulptur“ war laut Judds Lehrer Schapiro eine Parallele zu dem ungerahmten Bild amerikanischen Typs.⁶⁷⁶

Die räumliche Umwelt einzubeziehen schien für Judd der einzige Weg, Raum in seiner Kunst zu schaffen. „*From the outset, Judd was searching for a whole artistic space, and it was only later that his thoughts turned to creating this himself.*“⁶⁷⁷ Somit sind die Treppenaufgänge und Räume in seinem gemalten Frühwerk⁶⁷⁸ als ein wesentlicher Schritt seiner Entwicklung zu sehen. In seiner Frühzeit waren Räume illusionistisch gemalt, in seinen *Specific Objects* wird Raum zur Realität. Mit den ersten freistehenden Objekten im Raum hatte sich Judd von der Wand und damit von jeder Bildassoziation befreit. Für Judd schien das freistehende Objekt eine Methode zu sein, die viele Probleme lösen konnte.

In diesen Jahren sprach sich Judd immer wieder für die dreidimensionale Arbeit aus und betonte auch in einem späten Gespräch mit Bochumer Studenten im Jahr 1990, dass er nicht mehr male, weil er das dreidimensionale Schaffen zu sehr schätze.⁶⁷⁹

Die Schwelle zwischen den beiden Arbeiten *Untitled, DSS 24* (1961) und *Untitled, DSS 32* (1962) war ein Scheidepunkt in Judds Schaffensprozess, in dem Judd – wie in keinem anderen Beispiel überzeugender – den Übergang eines zweidimensionalen Werkes in die dreidimensionale Sprache zeigte. Das freistehende Objekt stellt den entscheidenden Schritt in der hier beschriebenen Entwicklung von Dreidimensionalität und Raum dar.

⁶⁷⁵ Rose 1965c S. 23.

⁶⁷⁶ Vgl. Schapiro [1994] 2006, S. 258f.

⁶⁷⁷ Shiff 2000, S. 5f.

⁶⁷⁸ Siehe Kapitel I.2.2.

⁶⁷⁹ Vgl. Judd 1990, S. 46.

Donald Judd: Untitled, DSS 33, 1962 (Abb. 83)

Hell kadmiumrote Ölfarbe auf Holz mit Schwarz lackiertem Eisenrohr

121,5 × 55,5 × 83,5cm

Kunstmuseum Basel, Ankauf 1984

Judd legte von da an Leinwand und Zweidimensionalität endgültig zur Seite. *Untitled, DSS 33* (1962) zeigt abermals Judds neuartiges Konzept, das die traditionelle Skulptur durch das neue dreidimensionale Formvokabular revolutionieren sollte (Abb. 82, 83).

Zwei rot bemalte, vertikal und rechtwinklig zueinander gestellte Holzplatten spannen einen Winkel im Raum auf, der von einem schwarzen zweifach abgewinkelten Metallrohr im „Innenraum“ gehalten wird. Die Arme des Rohres sind unterschiedlich lang. „*That’s why it’s not symmetrical.*“⁶⁸⁰ Aus Judds eigenen Angaben weiß man, dass das Rohr ein Fundgegenstand war und das Holz gekauft war.⁶⁸¹ In dem Interview mit John Coplans von 1971 erinnert sich Judd, dass er damals nicht genau wusste, was er mit den beiden Elementen Holz und Rohr anfangen sollte: „[...] *I didn’t quite know what to make of it [...] they suddenly seemed to have an enormous number of possibilities. I looked at that point, and from then on, as though I could do anything. Anyway, I certainly didn’t think I was making sculpture.*“⁶⁸² Es gab viele Möglichkeiten, die Platten mit dem Rohr zu verbinden. Das Rohr bildete mit seinen bestehenden Maßen den Ausgangspunkt der Werkgestaltung.⁶⁸³ Somit war das Rohr die vorgegebene Konstante und verlieh dem Kunstwerk die Struktur. Der Fundgegenstand als Determinante der Objektform verhalf die Komposition zu umgehen. Judds Wunsch nach einer kommentarlosen Kunst, die ihren eigenen Regeln folgte und nur sie selbst war, wird hier erneut deutlich.

Die Höhe der Holzplatten von 121,5cm wird mittig von dem Rohr durchstoßen, so dass von den Außenseiten Einblicke in das Innenleben des Rohres möglich sind.⁶⁸⁴ Die Enden des Rohres münden in die Holzplatten und legen damit die Breite fest. Die Breite der einen

⁶⁸⁰ Judd in: Coplans 1971a, S. 41.

⁶⁸¹ Vgl. Judd in: Coplans 1971a, S. 41. Das Rohr gehört laut Serota zu den Gegenständen, die zwischen 1961–1962 in einem Hardware Geschäft in der Canal Street von Judd gekauft und ins Kunstwerk integriert wurden. Siehe Serota 2004, S. 170. In der Provenienz des Rohres ist zu Judds eigener Angabe ein Widerspruch zu sehen.

⁶⁸² Judd in: Coplans 1971a, S. 43.

⁶⁸³ Serota 2004, S. 170.

⁶⁸⁴ Die Maße sind im Catalogue Raisonné für DSS 33 (1962) mit 122 × 84 × 54,6cm angegeben.

Holzplatte ist 55,5cm, die der anderen 83,5cm.⁶⁸⁵ Folglich kann sich die Breite bzw. Tiefe je nach Platzierung im Raum auf 55,5cm bzw. 83,5cm erstrecken. Andere Details betonen die Dreidimensionalität der Arbeit. Der Raum ist offen, Konstruktion und Dimension sind eine Funktion des Rohres. Denn das Rohr bestimmt das Volumen zwischen den im rechten Winkel aufgestellten Brettern. Die kadmiumrote Oberfläche zieht die Arbeit zu einer einzigen Gesamtform zusammen.

Aufgrund der Bedeutung dieses künstlerischen Scheidepunktes sei ein Textfragment Judds in seiner vollen Länge zitiert. Judd selbst beschreibt darin seine Entwicklung zur Dreidimensionalität sowie diese Arbeit: *„In 1962 I made a right angle of wood placed directly on the floor [DSS 33]. This was preceded by another freely placed work [DSS 32] and that by a work which I considered then to be high relief, but which I consider now to be the first three-dimensional work to be on the wall [DSS 31]. For a long time it was on the floor. The size of the right angle is determined by the right angle of a black pipe, whose two open ends are the centers of the outer planes of the right angle, which is painted cadmium red light; red and black, and black as space. The right angle doesn't stand or sit and although it is vertical, 122 centimeters high, there is no way to believe it to be an abstracted figure, or an abstracted object. All sides are equal. There is scarcely an inside and an outside, only the space within the angle and the space beyond the angle. The only enclosed space is inside the pipe. This slight linear space determines the dimensions of the broad planes. The shell of this narrow space passes through the breadth of the inner angle, a definite space through a general space.“*⁶⁸⁶

Die verschiedenen Arten von Raum werden in Judds Zitat deutlich. Interessant ist das Spiel von Innenraum, Außenraum und Zwischenraum, wobei Judd selbst kaum ein innen und außen sah. Goethes Wort heißt diesbezüglich: *„Nichts ist drinnen, nichts ist draußen, denn was innen, das ist außen“*⁶⁸⁷. Ein tatsächlicher Innenraum ist nur innen im Rohr existent. Den Zwischenraum spannen die beiden rechtwinklig angeordneten Bretter zwischen sich auf, während der Außenraum um das Kunstwerk das Objekt in seinen Ausstellungskontext hüllt. Das Objekt markiert neben *Untitled, DSS 32* (1962) den Anfang von Judds dreidimensionalem Oeuvre. Judd begegnete der fehlenden Diskussion über Raum in seiner Zeit mit diesem künstlerischen Statement, das die Kunst neu orientieren sollte. Elizabeth Baker

⁶⁸⁵ In der Literatur differieren die Angaben über Höhe, Breite und Tiefe. So gibt Brydon Smith in seinem Werkverzeichnis die Angaben mit 122 × 54,6 × 84cm an. Hier wurden die Angaben der neueren Ausgabe von Kellein 2002b übernommen.

⁶⁸⁶ Judd [1993a] 2004, S. 148.

⁶⁸⁷ Goethe zitiert aus Hofmann 2006, S. 143.

spricht in ihrem 1968 in *Art News* erschienenen Essay in Bezug auf Judds frühe, freistehende Arbeiten von einer „[...] *aggressive eccentricity of his first red-painted wood structures* [...]“⁶⁸⁸

Donald Judd: Untitled, DSS 35, 1963 (Abb. 85)

Hell kadmiurnrote Ölfarbe auf Holz und violetter Lack auf Aluminium

122 × 210,8 × 122cm

National Gallery of Canada, Ottawa, Ankauf 1975

Das einen wichtigen Ausgangspunkt seiner räumlichen Entwicklung darstellende Gemälde *Untitled, DSS 24* (1961) übersetzte Judd im Jahre 1963 noch einmal in die Dreidimensionalität, indem er die schwarzen Streifen zu Zwischenräumen und den blauen Punkt zu einem Rohr werden ließ. Die Reminiszenzen an den zweidimensionalen Vorgänger sind offensichtlich. Es handelt sich hierbei um das *Specific Object Untitled, DSS 35* aus dem Jahr 1963 (Abb. 84, 85). Die Arbeit hat die Maße 122 × 210,8 × 122cm und ist aus mit kadmiurnroter Ölfarbe bemaltem Holz und aus mit violetter Lack bemaltem Aluminium gefertigt. Dieses Werk war laut Roberta Smith eine „Genugtuung“ für Judd.⁶⁸⁹ Smiths Feststellung beruht auf Judds Äußerung: „*It's the first big piece. It's also the first free, open, dimensional sculpture.*“⁶⁹⁰ Judds Zeichnungen zeigen die Entwicklung zur endgültigen Form (Abb. 86, 87, 88, 84).

Zwei quadratische, rot lackierte Holzplatten (122cm × 122cm) werden von sechs Holzlatten und einem Aluminiumrohr, die alle wie eine Leiter schräg ansteigen, zusammengehalten. Das Ergebnis ist ein leiterartiges Objekt in boxartiger Fassung. Die sechs Latten werden an jeder Flanke mit je zwei Schrauben befestigt. Das Rohr ist nicht mit den Rechtecken verschraubt, sondern unsichtbar befestigt.

Wie die Holzplatten sind auch die Holzlatten rot lackiert. Schon seit 1960 benutzte Judd helles Kadmiurnrot in seiner Malerei. Rot war auch die bevorzugte Farbe für seine freistehenden dreidimensionalen Arbeiten wie *Untitled, DSS 35*. Diese Farbe war für Judd „[...] *the only color that really makes an object sharp and defines its contours and angles.*“⁶⁹¹ Oft kombinierte Judd rot mit schwarz, metall oder violett. Auch hier kombinierte Judd rot mit

⁶⁸⁸ Baker 1968, S. 44.

⁶⁸⁹ Vgl. Smith 1975, S. 23.

⁶⁹⁰ Judd in: Coplans 1971a, S. 43.

⁶⁹¹ Judd in: Coplans 1971a, S. 43.

violett, denn das Aluminiumrohr von *Untitled, DSS 35* ist violett lackiert. Rot und violett als Kombination neben rot und schwarz wurden somit zu einer typischen Farbkombination von Judd. Die neue Farbe violett erschien erstmals 1963 in *Untitled, DSS 35* (1963) und wurde als gewagte Farbkombination in den Folgejahren häufig verwendet. In den früheren Werken wurde violetter Lack für Metalloberflächen verwendet. Später war violett auch als eloxiertes Aluminium erhältlich. Violett war in der Kunst ungewohnt, dennoch oder gerade deswegen wählte Judd diese Farbe für seine Arbeiten.

Die beiden Enden des violetten Rohres treffen genau in das Zentrum der flankierenden Holzplatten. Die Seiten sind klar durch die Holzplatten definiert. Judds Interesse an eindeutig definierten Ecken und Kanten sowie an wahrzunehmenden Volumina wird deutlich. Der Raum, den die Platten einschließen, ist offen. Das Durchsehen durch das Objekt war für Judd wichtig, was folgendes Zitat beweist: „[...] *you can see through it.*“⁶⁹² Die Polarität von offenem und geschlossenem Raum wurde von nun an fundamentales Thema für Judd. Ihm wurde bewusst, dass er jede Seite eines Kubus einzeln als eigenständige Fläche (sichtbar oder unsichtbar) eines Ganzen gestalten konnte, und daher die Seiten voneinander unabhängig waren. Ein Jahr später begann Judd, nach diesem Konzept massive Metall- und transparente Plexiglaskörper herzustellen.

Anhand dieser Beispiele kann man sowohl Judds Entwicklung als auch seine theoretische und praktische Genealogie in Bezug auf raumtheoretisches Gedankengut nachvollziehen. Die Werkentwicklung von Judd, die in dieser Arbeit nachgezeichnet werden soll, lässt sich bereits innerhalb der kurzen Zeit von zwei Jahren zwischen 1961 und 1963 ablesen. Nochmals zu bemerken ist, dass dieser Zeitraum die entscheidende Entwicklung Judds in Hinblick auf die folgenden Arbeiten markierte. Auch für Judds Freunde Dan Flavin und Richard Bellarmy war das zuletzt beschriebene Objekt *Untitled, DSS 35* ein *Specific Object*.⁶⁹³

Seine *Specific Objects* sind einzigartig in der Kunstgeschichte. Nicht nur weil sie als Fortentwicklung der Malerei zu sehen sind, sondern auch einen neuen Bildbegriff darlegten und damit wesentlichen Einfluss auf Folgegenerationen hatten. Hier zeigt sich der erste Schritt

⁶⁹² Judd in: Coplans 1971a, S. 43.

⁶⁹³ Vgl. Kellein 2002b, S. 43.

der räumlichen Entwicklung, den die vorliegende Arbeit mit der Dreidimensionalität definiert hat.

Die Arbeit *Untitled, DSS 35* (1963) kann außerdem als Vorläufer der Boxen gesehen werden, die in Kapitel III.3.3 beschrieben werden. Hoch und groß, daher schwer beweglich, erscheint sie aufgrund ihrer Nicht-Geschlossenheit leichter und fragiler als spätere Boxen. Judd kam für sich zu dem Schluss, dass eine achteckige Box auf dem Boden aussagekräftiger war als ein viereckiges Bild an der Wand. Der Raum hatte an Bedeutung gewonnen. Damit hatte Judd den Schritt zum „whole space“ gefunden.⁶⁹⁴ Die schlichte Box bot genug Möglichkeiten in seinen Augen, die von nun an „*would no longer be plagued by weekly crises.*“⁶⁹⁵ Judd postierte in der Folge weitere einfache, meist geschlossene Boxen aus Holz ohne Podest im Raum. Judd begann mit diesen Variationen ein durchdachtes Spiel mit Proportionen und Abständen. Die Boxen werden zu Elementen des Raumes, wirken auf ihre Umgebung und verändern diese.

Judd erreichte einen Punkt, an dem sein Interesse an Dreidimensionalität voll zur Entfaltung kam. Er realisierte das breite Spektrum an Möglichkeiten, das sich ihm in Bezug auf dreidimensionale Raumkörper auftat. Rückblickend bemerkte Judd 1983: „*The first work that an artist feels is theirs is not a solution limiting the possibilities but is work that opens to limitless possibilities.*“⁶⁹⁶ Die Möglichkeiten, die sich von nun an für Judd boten, stellten eine Herausforderung dar. „*The problem for any artist is to find the concentration that will grow.*“⁶⁹⁷

Nach seiner Anfangszeit als Maler und Bildhauer von Reliefarbeiten experimentierte Donald Judd mit freistehenden Objekten. Er suchte nach etwas, das weder Malerei noch Skulptur war, sondern beides vereinen sollte. Man kann fünfzehn Jahre in Judds Leben als Phase des Ausprobierens bezeichnen, bis er zu seinen raumfüllenden Arbeiten fand. Objektivität, Ordnung und Klarheit sowie der Verzicht auf Komposition waren Judd von Anfang an wichtig. Material, Raum, Farbe, Volumen und Licht als Aspekte des täglichen Lebens gewannen an Bedeutung. All dies sollte für Judd in einem Kunstwerk erfahrbar gemacht werden. Ein Kunstwerk sollte für Donald Judd als Ganzes zu begreifen sein und

⁶⁹⁴ Vgl. Kellein 2002b, S. 40.

⁶⁹⁵ Rose 1965c, S. 41.

⁶⁹⁶ Judd [1983a] 1987, S. 42.

⁶⁹⁷ Judd [1983a] 1987, S. 42.

nicht als Addition der Einzelemente. Mit den *Specific Objects* gelang ihm der künstlerische Durchbruch in der New Yorker Kunstszene.

Trotz strenger Klarheit der Arbeiten entstanden vermehrt Wechselwirkungen von offenen und geschlossenen Volumina, Innen- und Außenräumen, transparenten und kompakten Oberflächen, so genannten „*sensuous qualities*“⁶⁹⁸. Judds Kunst aktiviert Zwischenräume, die Architektur des Ortes und die Wahrnehmung des Betrachters (Phase II der Einteilung von Dreidimensionalität und Raum). Wegen seiner Dreidimensionalität schließt das Kunstwerk den Betrachter als Bestandteil der Kunst mit ein. Die Aufgabe des Betrachters liegt darin, nach den metaphorischen zwei Seiten jedes Dinges zu suchen.⁶⁹⁹ Nach Kellein ist der Raum als Ganzes stabil, in dem der Betrachter allein mit einigen wenigen *Specific Objects* ist. „*Judd's works after 1963 explore the distention of the work into the surrounding space. [...] The whole space thus becomes concentrated coexistence, where the viewer can accumulate their own impressions and ideas.*“⁷⁰⁰

Der Betrachter der Arbeiten Judds erhält keine Hilfestellungen und Brücken zu einem künstlerischen oder historischen Kontext. „*Viewers are left to their own devices. They should look at the sloping surface from the front and from the side; and from that double perspective no two views look „like“ and certainly not “the same” as each other.*“⁷⁰¹ Mit diesem Zitat wird deutlich, dass nur durch die eigene Wahrnehmung und Erfahrung des Kunstgegenstandes, Kunst „richtig“ gelesen werden kann. Je nach Blickwinkel eröffnen sich dem Betrachter immer wieder neue Erfahrungsansätze. Durch die direkte und persönliche Erfahrung der Kunst Donald Judds, die durch die Bewegung des Betrachters um den Gegenstand verstärkt wird, wird das *Specific Object* spezifisch und einzigartig. Das Verschwinden und Wiederkehren der unterschiedlichen Ansichten bei der Umgehung des Objektes trägt zur Spezifität der Erfahrung, des Momentes und somit des gesamten Objektes bei.

⁶⁹⁸ Baker 1968, S. 44.

⁶⁹⁹ Vgl. Kellein 2002b, S. 40.

⁷⁰⁰ Kellein 2002b, S. 44.

⁷⁰¹ Kellein 2002b, S. 43.

1.2.4 Eroberung des Raumes in der Horizontalen und Vertikalen:

Progressions (1966) und *Stacks* (1968)

Ab 1964 begann Judd seine *Progression*-Arbeiten und ab 1965 seine *Stack*-Arbeiten zu entwickeln. Sie sind künstlerische Ausdruckskategorien Judds, die der Künstler in vielen Varianten herstellte. Jeweils ein beispielhaftes Exemplar wird im Folgenden analysiert. Mit diesen neuen Wandarbeiten schuf Judd eine neue Art dreidimensionaler Werke. Er konzentrierte sich auf den Raum, den er mit mehreren, sich wiederholenden Objekten anfüllte. In diesen Arbeiten untersuchte Judd durch die Anordnung und Hängung seiner Werke die Vertikalität und Horizontalität im Raum. „*His works are a form of fundamental research into verticality and horizontality.*“⁷⁰²

Judd thematisierte mit seinen Arbeiten den gesamten Raum – von einer Wand zur anderen Wand und von der Decke bis zum Boden. „*They pace out the distance in the space from the floor to the ceiling and from wall to wall.*“⁷⁰³ Dabei gewannen auch die Beziehung von Wand, Decke und Boden sowie die Beziehung von dem Kunstwerk zu Wand, Decke und Boden an Bedeutung. „*[...] anything in three dimensions can be any shape, regular or irregular, and can have any relation to the wall, floor, ceiling, room, rooms, or exterior or none at all.*“⁷⁰⁴

Judd untersuchte auch die Zwischenräume der einzelnen Objekte und ihre Beziehung zueinander. In seinem, in rechten Winkeln aufgespannten Raum, schuf sich Judd ein Universum, das er von nun an zeitlebens analysieren sollte. „*Because the nature of three dimensions isn't set [...] something credible can be made, almost anything.*“⁷⁰⁵ „*I've got far more ideas than I'll ever be able to build. I'm not running out of possibilities.*“⁷⁰⁶ Die Schwelle vom dreidimensionalen Objekt zur zweiten Phase, die in Kapitel III.1.1 mit dem Begriff des Raumes definiert wurde, ist bereits betreten. So wie Judd in seinen frühen malerischen Arbeiten mit ihren Brücken und Gartenmotiven nach Raum suchte, schuf er ab 1963 wirklichen Raum und tastete sich mit Experimenten der Serialität in die horizontale Breite und vertikale Höhe des Raumes zu seinen raumschaffenden, raumausdehnenden und raumeinnehmenden Hauptwerken vor. Judds Entwicklung erkennt auch Elizabeth Baker mit ihrem Kommentar

⁷⁰² Kellein 2002b, S. 45.

⁷⁰³ Kellein 2002b, S. 44.

⁷⁰⁴ Judd [1965a] 2005, S. 184.

⁷⁰⁵ Judd [1965a] 2005, S. 184.

⁷⁰⁶ Rose 1965c, S. 42.

„*remarkably cohesive development*“⁷⁰⁷. Sie spricht von Judd nach seiner Anfangsphase als „*sculptor of sophistication and flexibility*“⁷⁰⁸.

Judd verwendete für seine reduzierten, geometrischen Grundformen der **Progressions** und **Stacks** industrielle Werkstoffe, in deren Kargheit eine besondere Ästhetik wohnt. „*The use of three dimensions makes it possible to use all sorts of materials and colors. Most of the work involves new materials, either recent inventions or things not used before in art.*“⁷⁰⁹ Judd war unzufrieden mit dem zufälligen Aussehen seiner früheren Holzarbeiten und suchte nach reineren Formwirkungen. Er empfand das damalige Material als zu sehr einem handwerklichen Prozess verbunden und damit zu sehr in den künstlerischen Traditionen stehend. Dies war ein Grund, warum Judd sich von Holz entfernte und von nun an Metall als bevorzugtes Material wählte. „*[...] wood was a little bit absorbent, the way canvas is.*“⁷¹⁰ Auch die rote Farbe konnte das faserige, von Astlöchern durchsetzte Holz nur schwer verdecken. Daher verabschiedete sich Judd von den aus Holz und Fundgegenständen handgefertigten Arbeiten. Er plante Arbeiten, die aus industriell hergestellten Materialien wie eloxiertem Aluminium und Plexiglas fabrikmäßig produziert werden sollten.

Ab 1964 waren Metalle wie Aluminium, Eisen, Stahl sowie Plexiglas seine bevorzugten Materialien. Aluminium und Plexiglas waren für die Kunst noch sehr junge Werkstoffe. Das Plexiglas lobte der Künstler mit den Worten: „*It is hard, single surface and the color is embedded in the material.*“⁷¹¹ Judds Interesse an Plexiglas rührte von der Farbe her, die dem Material innewohnt – inhärent ist – und nicht aufgetragen wird. Denn Plexiglas erfüllte wie kaum ein anderer Werkstoff Judds Prämisse, dass Material und Farbe eine Einheit bilden sollten. Bei Plexiglas ist die Farbe tatsächlich im Kunststoff. Außerdem stand Plexiglas schon damals in einer nahezu unbegrenzten Vielfalt an Farbwerten zur Verfügung, in gedeckten, intensiv leuchtenden oder fluoreszierenden Tönen mit opaker oder transparenter Oberfläche. Die Transparenz des Materials faszinierte Judd besonders. Sie ermöglichte es, einen Raum zu schließen und dennoch Einsicht zu behalten.

⁷⁰⁷ Baker 1968, S. 44.

⁷⁰⁸ Baker 1968, S. 44.

⁷⁰⁹ Judd [1965a] 2005, S. 187.

⁷¹⁰ Judd in: Coplans 1971a, S. 44.

⁷¹¹ Judd in: Coplans 1971a, S. 44.

Auch bei den anderen von ihm verwendeten Materialien widmete sich Judd den Farben der Oberfläche, um ihren Einsatz bewusst zu gestalten. Sogar das Grau des Metalls war für Judd farbig, was für seine Aluminiumboxen in Marfa⁷¹² noch Bedeutung erlangen sollte.

Es sind diese Materialien, die er als *specific* bezeichnete, weil sie seinen Arbeiten objektive Direktheit verliehen.⁷¹³ Die Vorteile der sonst in der Industrie verwendeten Materialien beschreibt Judd wie folgt: „*Materials vary greatly and are simply materials – formica, aluminium, cold-rolled steel, plexiglass, red and common brass [...]. They are specific. If they are used directly, they are more specific.*“⁷¹⁴

Der spezifische Charakter der Arbeiten Judds rührt von ihrem Material her. Sie sind deshalb spezifisch, weil sie als Dinge ausgestellt werden und ihre harte Materialität präsentieren. In der beharrlichen Identität des Materials ist die Objektivität verankert. Die Materialien und ihre präzise Verarbeitung bedeuteten eine Befreiung aus der Tradition und bedingten den Wechsel von der gewohnten Tätigkeit im Atelier zu einer Kunstproduktion in modernen Industriebetrieben. Judd glaubte, die beabsichtigte Präzision seiner Arbeiten nur industriell erreichen zu können.

In dem Interview mit Coplans erinnert sich Judd an sein erstes Werk aus Metall, das im Jahr 1964 kurz vor der Ausstellung in der Tibor de Nagy Gallery produziert wurde. Die Firma, die für ihn fertigte, war Bernstein Bros., Long Island City und New York. Seit dem 30.03.1964 war sie der Hersteller von Judds Arbeiten aus Metall und Plexiglas.⁷¹⁵ Zahlreiche Quittungen, Rechnungen und Briefe im Archiv der Judd Foundation in Marfa, Texas, belegen den regen Austausch Judds mit seiner Herstellerfirma bezüglich der Anfertigung seiner Arbeiten (Abb. 90). Anfangs war Judd jedoch noch unzufrieden mit der Fabrikation. „*Bernstein, at the time, was a little crude and not used to my ideas [...].*“⁷¹⁶

Seit 1964/65 ließ Judd seine Arbeiten nur noch industriell herstellen. Der endgültige Bruch mit der alten Tradition war vollzogen. Eine Reaktion darauf folgte an einem „Primary Structures“ Panel von dem Künstler Di Suvero, der Judd nicht mehr als Künstler bezeich-

⁷¹² Siehe Kapitel III.3.3.

⁷¹³ Vgl. Kellein 2002b, S. 40.

⁷¹⁴ Judd [1965a] 2005, S. 187.

⁷¹⁵ Vgl. Thierolf 2000, S. 182.

⁷¹⁶ Judd in: Coplans 1971a, S. 44.

nete, da er nicht mehr selbst das Werk fertigte.⁷¹⁷ Reviews über Judds Arbeiten in der Ausstellung der Leo Castelli Galerie zeigen, dass Di Suvero mit seiner Meinung nicht alleine war. Der Tenor ging dahin, dass es den Judd-Arbeiten an Persönlichkeit fehlte. Hilton Kramer attackierte in der *New York Times* die „*radical simplicity*“⁷¹⁸ der Formen und die Fabriktechniken. Ein anderer Verfasser kritisierte das „*sinking feeling*“⁷¹⁹, das die anonymen Arbeiten hervorriefen.

Von der Kritik unbeeinflusst entwickelte Judd einen neuen Typus von Objekten, der den Raum mit zum Kunstwerk machte. Die Architektur des Ausstellungsraumes gewann dabei an Bedeutung. „[...] [Judd] ties the sculpture to the architecture of the exhibition space.“⁷²⁰ Der Schritt von der Malerei zum Objekt wurde bereits dargestellt. Die Eroberung des Raumes spielte sich bei den *Progression*-Arbeiten entlang der Horizontalen an der Wand ab und wird im Folgenden beschrieben. „*My work on the floor was a new form, creating space amply and strongly. The relationship could be the same to the wall.*“⁷²¹

Nach seiner Ausstellung 1963 in der Green Gallery wurde Judd seiner bisherigen Reliefidee an der Wand und des rechteckigen Formats überdrüssig. „*That situation really seemed to be dead*“⁷²², so Judd in seinem Interview mit Coplans. Dennoch war Judd nicht gewillt, die Wand als Aktionsfläche für seine Kunst vollständig aufzugeben. Die Rückkehr an die Wand geschah jedoch unter anderen Vorzeichen. Sie konnte nur Erfolg haben, wenn es Judd gelingen würde, jeden Illusionismus und jede Form von Bildcharakter zu vermeiden. Er erarbeitete daher einen neuen künstlerischen Typus, seine so genannten *Progressions*, lange horizontale Wandarbeiten. Für Judd galt es, die Wandfläche mit einer betonten Breite einzunehmen. Von der Erfindung seiner *Progressions* in Abgrenzung zur Malerei spricht Judd rückblickend wie folgt: „*It wasn't rectangular, it wasn't back against the wall – which was the main point – because it was long and because of its projection. [...] The narrowness and horizontality keep it away from the whole idea of painting.*“⁷²³ Dabei hebt er immer die betont schmale Horizontale hervor.

⁷¹⁷ Meyer 2001, S. 172.

⁷¹⁸ Kramer 1966, S. 23; o.A. 1966, S. 27.

⁷¹⁹ Andere Reviews sind Bochner 1966, S. 57; Gollin 1966, S. 17.

⁷²⁰ Coplans 1971b, S. 12.

⁷²¹ Judd [1993a] 2004, S. 149.

⁷²² Judd in: Coplans 1971a, S. 43.

⁷²³ Judd in: Coplans 1971a, S. 43.

Anfangs fertigte Judd seine *Progressions* aus den Abfallteilen seiner *Specific Objects*, aus den Aussparungen seiner Sperrholzboxen. Daher sind die ersten *Progressions* noch aus lackiertem Holz und stammen direkt aus den Bodenarbeiten. Die Aussparungen montierte er als eigenständige Objekte horizontal an der Wand. Horizontalität, Projektion und Wandabstand waren dabei wichtig für Judd. Aus diesen neuen Wandelementen entwickelten sich letztlich auch die *Stack*-Arbeiten. „[...] *the painting situation would be completely avoided if they projected more than they were wide, top to bottom.*“⁷²⁴

Donald Judd: Untitled, DSS 84, 1966 (Progression) (Abb. 93)

Aluminium und violetter Lack auf Aluminium

21 × 642,6 × 21cm

Whitney Museum of American Art,

New York, Geschenk Howard & Jean Lipman Foundation,

New York, hergestellt 5. Februar 1966 von Treital Gratz Co.,

Long Island City, New York

Die im Folgenden beschriebene *Progression*-Arbeit *Untitled, DSS 84* (1966⁷²⁵) besteht aus einem langen, schmalen Aluminium-Viereckkörper, der horizontal vor der Wand liegt (Abb. 93). Unter diesem sind zehn violett lackierte Aluminiumkörper zu sehen. Diese sind gleich hoch, ihre Breite und ihr Abstand variieren jedoch nach einer bestimmten Progressionsregel. Den Begriff „hängen“ für die Befestigung dieser kleineren Körper zu benutzen, wäre nicht korrekt, da Judd „[...] *didn't want them to look as if they were hanging.*“⁷²⁶ Dennoch wurde in der zeitgenössischen Kunstkritik oft der unpräzise Terminus gebraucht, der eine falsche Befestigung und Verarbeitung suggeriert. So beschreibt die amerikanische Kritikerin Barbara Rose die *Progression*-Arbeiten in ihrem Essay mit den unkorrekten Worten: „*Judd's latest sculptures, for example, are wall reliefs made of a transverse metal rod from which are suspended, at even intervals, identical bar or box units.*“⁷²⁷ Der Begriff „suspend“ trifft nicht zu. Denn die Annahme, dass der scheinbar massive und durchgehende obere Viereckkörper die zehn kleineren unter ihm liegenden Körper⁷²⁸ in irgendeiner Weise hält, entpuppt sich als falsch,

⁷²⁴ Judd in: Coplans 1971a, S. 43.

⁷²⁵ Laut Brydon Smith ist diese Arbeit auf das Jahr 1966 datiert. Dieses Datum verwendet auch die vorliegende Arbeit. In anderen Quellen wie z.B. bei Krauss 1966a, S. 25f. ist dieselbe Arbeit auf 1965 datiert.

⁷²⁶ Judd in: Coplans 1971a, S. 49.

⁷²⁷ Rose 1965a, S. 65.

⁷²⁸ Auf die Frage, warum Judd die Boxen unter dem Viereckkörper positioniert und nicht über ihm, erklärt Judd: „It would have turned the top into teeth and made the bar like a base.“ Judd in: Coplans 1971a, S. 49.

wenn man von der Seite auf die Arbeit blickt (Abb. 94, 95). Hier erkennt man, dass der durchgehende Vierkantkörper aufgrund eines L-Profils der darunter liegenden kleineren Körper von diesen getragen wird und nicht umgekehrt – wie vielleicht zunächst angenommen und von Rose falsch beschrieben. Der obere Balken liegt auf bzw. in den Winkeln der L-Profile. Dabei bleibt er von der Wand fern. In Wirklichkeit sind die L-Profile an der Wand befestigt und stellen die tragenden Elemente dar. Von der Seite erkennt man außerdem, dass der Vierkantkörper hohl und an den Seiten offen ist, während die L-Profile geschlossen sind. Diese kleinen, L-förmigen Körper verdoppeln genau die Höhe und die Tiefe des Vierkantkörpers. Das L-Profil hat somit gleiche Schenkel. Von der Seite sieht man den Querschnitt, d.h. ein 21×21 cm großes Quadrat aus L-förmigen Körpern und dem darauf liegenden Vierkantrohr. Das quadratische Profil ($10,5 \times 10,5$ cm) des Vierkantkörpers füllt das L-Profil des kleineren violetten Körpers aus. Die Flächen der beiden schließen bündig ab. Höhe und Tiefe sind gleich und im Vergleich zur extremen Breite, die die Arbeiten dominiert, unterproportioniert.

All dies wird erst aus der Seitenansicht erkennbar. Rosalind Krauss spricht daher in ihrer Beschreibung dieser Arbeit im Jahr 1966 von Illusion, von einer anfänglichen Täuschung des Betrachters aus der Frontalsicht.⁷²⁹ Der erste Blick kann somit falsche Tatsachen vortäuschen, die sich erst bei dem intensiven Betrachten und Umhergehen revidieren lassen.

Die serielle Wiederholung der unteren L-Profile spielt sich in einer anderen Farbe ab als der Vierkantkörper. Das Silber-grau des Aluminiumvierkantkörpers kontrastiert mit dem violett-roten Lack der L-Profile. „*The reason why I have two colors in the progressions is obviously that the tubes and the boxes are two different things.*“⁷³⁰

Da die Breite und der Abstand zwischen den zehn L-förmigen Körpern variieren, entsteht eine dynamische Progression. Diese Ungleichheit der L-förmigen Elemente und ihrer Zwischenräume stellte für Judd die Befreiung von traditionellen kompositorischen Formen dar. Dadurch wurden die Progressionen zu einem Schlüsselmotiv in Judds Werk. Die verschiedenen Varianten des Typus *Progression* werden kurz vorgestellt.

⁷²⁹ Vgl. Krauss 1966a, S. 25.

⁷³⁰ Judd in: Coplans 1971a, S. 50.

Auf die einfachen, additiven Progressionen in Judds ersten *Progression*-Arbeiten folgte bald die Fibonacci-Folge, benannt nach ihrem Entdecker, dem italienischen Mathematiker und Philosophen des 13. Jahrhunderts, Leonardo Fibonacci. Die Fibonacci-Folge (f_0, f_1, \dots) ist durch das rekursive Bildungsgesetz $f_n = f_{n-1} + f_{n-2}$ für $n \geq 2$ mit den Anfangswerten $f_0 = 0$ und $f_1 = 1$ definiert. In Worten bedeutet das, dass für die beiden ersten Zahlen die Werte *null* und *eins* vorgegeben werden. Jede weitere Zahl ist die Summe ihrer beiden Vorgänger. Daraus ergibt sich die Folge zu 0, 1, 1, 2, 3, 5, 8, 13, 21 usw. Somit ist jede Zahl – ausgenommen von den ersten beiden – die Summe der vorherigen zwei. Die Fibonacci-Folge wird mit natürlichen Prozessen assoziiert. Für die Übersetzung in Raumkörper bedeutet das, dass Formen, die sehr klein starten, sehr schnell an Größe zunehmen – geradezu überproportional. Für die Zwischenräume gilt das Gleiche jedoch in umgekehrter Richtung (Abb. 96).

Judds zweite Gestaltungsform für die *Progressions* basiert auf den inversiven natürlichen Zahlen – wie die zuerst beschriebene Arbeit *Untitled, DSS 84* (1966) (Abb. 93). Diese Arbeiten wirken einheitlicher und ruhiger. Die Sequenz beruht auf abwechselnder Addition und Subtraktion: $1, -1/2, +1/3, -1/4, +1/5, -1/6$ usw. Somit konvergieren die Elemente, d.h. die Breiten der L-Profile und ihre Abstände. Die L-Profile sind von links nach rechts in diesem numerischen Konzept angeordnet. Dabei werden sie von leeren Zwischenräumen, die demselben Muster folgen, aber in entgegen gesetzter Richtung fortschreiten, unterbrochen.⁷³¹ Auch wenn der Betrachter die beschriebenen mathematischen Strukturen nicht auf Anhieb erkennen und entschlüsseln kann, spürt er doch intuitiv, dass die Objekte nicht einer subjektiven kompositorischen Ordnung unterliegen, sondern einer inneren Logik, so genannten „*mathematical schemes*“⁷³² folgen.

Es existiert ein dritter Typus der *Progressions*, deren Elemente sich in ihren Werten kontinuierlich verdoppeln – 1, 2, 4, 8, 16 –. Diese Version verwendete Judd hauptsächlich für die kürzeren Modelle. Die kürzesten *Progressions* messen 190,5cm, die längsten 642,6cm und sind damit Judds extremste Ausprägung seiner horizontalen Arbeiten. Judd sah in den asymmetrischen Formverteilungen der Progressionen eine Möglichkeit, Hierarchie und Komposition zu umgehen. Er suchte nach etwas, das die „*old composition*“⁷³³ vermied,

⁷³¹ Vgl. Serota 2004, S. 192.

⁷³² Baker 1968, S. 45.

⁷³³ Judd [1985c] 1987, S. 94.

dennoch interessant in der Betrachtung war. Die Progressionen ermöglichten es in Judds Augen, eine nicht symmetrische Anordnung zu verwenden und trotzdem eine Ordnung zu erhalten, die keine Komposition darstellte. Judds analytisch-logische Denkweise wird durch das mathematische System seiner *Progressions* deutlich.

Ganzheit war für Judd wichtig, doch die mathematisch-kalkulierte Wiederholung der Elemente erlangte zu dieser Zeit für den Künstler eine noch größere Bedeutung. Serielles Fortschreiten und Variation wurden von den Minimalisten verwendet, um Expressivität zu vermeiden. Den intuitiven Charakter der Arbeiten z.B. eines Ken Noland vermeidend, entbehren Judds industriell hergestellten *Progressions* jeglicher Willkür und ziehen dadurch die Aufmerksamkeit direkt auf die Form, die inneren Strukturen und das Material. Judds Verwendung industriell gefertigten Materials führt bei den *Progressions* zu einem Werk von „stromlinienförmigem“ Charakter, das sich aus präzise geschnittenen, klar umrissenen Formen zusammensetzt.

Durch die Wiederholung von materiellen und nicht-materiellen Intervallen wird außerdem ein so genannter „*time-factor*“⁷³⁴ realisiert, der in der Wahrnehmung von Beschleunigung oder Stagnation den zeitlichen Aspekt der Arbeiten vermittelt. Durch die serielle Anordnung eröffnet sich dem Betrachter zeitliche und räumliche Unendlichkeit. „*Through this progression effect, together with the sameness of the units, with nothing to mark the first or the last, the indefinite extension of such pieces might be assumed.*“⁷³⁵ Barbara Rose beschreibt die serielle Wiederholung in ihrem Essay von 1965 wie folgt: „*In sculpture, the repetition of standard units may derive partly from practical considerations. But in the case of Judd's [...] pieces it seems to have more to do with setting up a measured, rhythmic beat in the work.*“⁷³⁶

In seinem Essay *Symmetry* von 1985 gibt Judd Gedanken über seine *Progressions* preis.⁷³⁷ Für Judd war die Serialität der einzige Weg, aus dem Althergebrachten zu fliehen. Sie war für den Künstler ein neues Phänomen, als er 1964–1965 mit seinen *Progression* und *Stack*-Arbeiten anzufangen begann. Was in Judds Augen bei der Serialität als brandneu erschien, hatte in Wirklichkeit jedoch bereits Vorläufer. Denn progressive Muster waren nicht so

⁷³⁴ Baker 1968, S. 61.

⁷³⁵ Baker 1968, S. 61.

⁷³⁶ Rose 1965a, S. 65.

⁷³⁷ Siehe Judd [1985c] 1987.

neu, wie Judd glaubte, betrachtet man Robert Delaunays *Discs*, Tatlins *Monument*, Rodchenkos *Hanging Structures*, Johns' *Targets* und Stellas *Concentric Squares*, um einige wenige Beispiele zu nennen. Dennoch vermochten Judds Arbeiten, eine ganz andere Erscheinung als die genannten zu vermitteln. Sein Vokabular an gleichen, sich wiederholenden Elementen, ob bei den *Progressions*, *Stacks* oder *Boxen*, legte eine radikal neue Bedeutung der Serialität dar.

Neben der anfangs umstrittenen Neuheit der Progressionen ergibt sich weitere Kritik aus der Diskrepanz von Theorie und Praxis bei Judd. Während er in seinen Texten eine nicht-kompositorische Kunst postuliert, ereilt einen der Anschein, dass gerade mit den präzisen, mathematischen Sequenzregeln im Werk Judds doch Komposition vorliegt. Die genaue Ausarbeitung und Anwendung harmonischer Progressionsregeln entspricht wohl auch einem kompositorischen Verfahren. Dieser Vorwurf wurde Judd auch zu Lebzeiten gemacht, dem er wie folgt zu begegnen versuchte: „*Yes, but I wouldn't want to call it that. I mean I'm working with the form. I know I'm doing something with the form, but I wouldn't call it composition because I hate the term.*“⁷³⁸

Ebenso bestehen Bezüge zwischen den Einzelementen und den Zwischenräumen, so dass man dieses Zusammenspiel auch als Relation bzw. relational auffassen könnte. Eine weitere Beziehung ergibt sich aus der Relation zwischen Kunstwerk und Betrachter. Seinem Anspruch einer nicht-relationalen Kunst wird Judd nicht gerecht. Eine seriell-progressive Ordnung garantierte somit nicht automatisch ein nicht-relationales und nicht-kompositorisches Ergebnis. Steht am Ende aller Diskussion womöglich nur eine terminologische Variante, die jedoch dem Inhalt gleich kommt?

Die intersubjektive Relation zwischen Kunstwerk und Betrachter wird mit den *Stack*-Arbeiten, einem weiteren Typus, den Judd in vielen Variationen anfertigte, deutlicher. Die künstlerische Erfindung der *Stack*-Arbeiten folgte kurz auf die *Progressions*, so Judd: „[...] *the progressions slightly precede the stacks.*“⁷³⁹

⁷³⁸ Judd in: Coplans 1971a, S. 47.

⁷³⁹ Judd in: Coplans 1971a, S. 45.

Donald Judd: Untitled, DSS 121, 1968 (Stack) (Abb. 97)

zehnteiliges Objekt, Edelstahl

bernsteinfarbenes Plexiglas

Einzelteile: je $15,2 \times 68,6 \times 61$ cm

Abstand zwischen den Einheiten 15,2cm

Bayerische Staatsgemäldesammlungen München, Pinakothek der Moderne, München, Deutschland

1979 erworben mit der Unterstützung von PIN. Freunde der Pinakothek der Moderne

Untitled, DSS 121 (1968⁷⁴⁰) ist im Gegensatz zu der zuvor beschriebenen *Progression* eine vertikal angelegte, dreidimensionale Wandarbeit. Sie betont durch ihre Anbringung zwischen Decke und Boden die Architektur und stellt somit einen Bezug zum Raum der Ausstellungsarchitektur her. Die Arbeit besteht aus einer Folge von zehn vertikal übereinander geordneten, flachen Quaderkästen, die aus Edelstahl und Plexiglas bestehen (Abb. 97). „*The most obvious unit, if not the paradigm, of forming up to this point is the cube or rectangular block.*“⁷⁴¹ *Untitled, DSS 121* (1968) gehört zu den so genannten *Stacks* (dt. Stapel) oder *Stack*-Arbeiten, eine der für Judd typischen Schöpfungen.

Die dreidimensionalen Quaderkästen haben alle die gleichen Maße von $15,2 \times 68,6 \times 61$ cm und sind im Abstand von 15,2cm, was der Höhe einer Kastenform entspricht, gleichmäßig übereinander an der Wand angebracht. Eingeschlossene und offene Volumina der gleichen Größe alternieren. „[...] *equidistant and abutted stacks, the rhythmic repetitions*“⁷⁴² beherrschen den ersten Eindruck.

⁷⁴⁰ Zur Datierung: In Smith 1975 ist das Werk auf den 14. März 1969 datiert, obschon es ebendort unter 1968 eingeordnet wird. Für beide Entstehungsjahre gibt es plausible Quellen. So gibt es im Archiv des Donald Judd Estate (Judd Foundation) in Marfa, Texas, eine auf den 14. März 1969 datierte Rechnung der Firma Bernstein Bros., New York, an die Leo Castelli Inc. über einen kleinen Stack mit bernsteinfarbenem Plexiglas. Handschriftlich ist auf dem Zettel eine Bemerkung ergänzt, die zur Provenienz dieser Arbeit passt: Dallas (Janie Lee).

Andererseits befindet sich in demselben Archiv ein auf den 06.02.1974 datierter Brief von Mary Woods, einer Mitarbeiterin Janie C. Lees, an Donald Judd. Darin heißt es u.a.: „Janie C. Lee (personally, not the gallery) owns the amber stack at her home in Dallas (10 boxes, stainless steel and amber Plexiglass – 1968 – each 6” × 27” × 24”).“ Mit der Datierung auf das Jahr 1968 wurde das Werk auch in den Bayerischen Staatsgemäldesammlungen inventarisiert, ein Datum, das von Janie C. Lee (telefonische Mitteilung, 25.11.1997) nicht widerlegt, allerdings auch nicht sicher bestätigt werden konnte.

⁷⁴¹ Morris 1967, S. 26.

⁷⁴² Gablik 1977, S. 64.

Der Abstand zwischen dem Fußboden des Ausstellungsraumes und der ersten Einheit beträgt ebenfalls 15,2cm, was wiederum genau der Höhe einer Einheit entspricht (Abb. 98).⁷⁴³ Folglich existieren nicht nur neun, sondern zehn Zwischenräume. Addiert man die Einzelhöhen der Zwischenräume und Quader-Einheiten erhält man eine Gesamthöhe von 304cm. Die Quader bestehen aus silberfarbenem Edelstahl und bernsteinfarbenem Plexiglas.

Auf den ersten Blick fällt es schwer, eine Kategorisierung vorzunehmen, denn *Untitled, DSS 121* (1968) ist weder Gemälde noch Skulptur, sondern ist formal vielmehr zwischen Relief und Säule anzusiedeln.⁷⁴⁴ *Untitled, DSS 121* (1968) hinterlässt bereits aufgrund seines repetitiven, seriell-additiven Konzeptes und seiner Anbringung an der Wand einen ungewöhnlichen Eindruck.

Stirn, Seiten und Rücken jedes der zehn Quaderkästen werden von einem Band aus Edelstahl nahtlos umlaufen. Der Betrachter sieht folglich aus der Frontalansicht direkt auf das Band aus Edelstahl, ähnlich wie bei dem Kunstwerk *Untitled* (1984), das in Kapitel I.2.3 beschrieben wurde. Jeder Quaderkörper wird oben und unten von einer bernsteinfarbenen Plexiglasplatte abgeschlossen. Das umlaufende Edelstahlblech ist an der Ober- und Unterseite um 1,5cm abgekantet und an den Ecken auf Gehrung geschnitten (Abb. 99). Die Plexiglasscheiben werden in dem Innenraum des Quaders durch eine der äußeren Konstruktion entsprechenden Edelstahleinlage fixiert. Das bernsteinfarbene Plexiglas ist transparent und gibt dadurch den Blick in das Innere der Kästen von oben und unten sowie das Konstruktionsprinzip frei (Abb. 100, 101). Auf der der Wand zugewendeten Seite werden unsichtbar mit Hilfe eines sich im Inneren des Quaders befindenden Edelstahlprofils sowie mehrerer kleiner Stahlbleche, die für den Betrachter unsichtbar verlötet und verschraubt sind, die Einzelelemente an der Wand befestigt. Das Profil funktioniert gleichzeitig als Abdeckung/Blende für die Verschraubung (Abb. 102).

⁷⁴³ Judd beginnt seine Stacks ausgehend vom Boden. Dies geht aus mehreren Zeichnungen des Künstlers hervor, in denen die Bodenlinie stets mit einem entsprechenden Abstand gekennzeichnet ist. Einen weiteren Hinweis stellt das Protokoll des Telefongesprächs vom 24.07.2002 zwischen der Hamburger Kunsthalle und Gregor Stemmrich zu Fragen der Hängung dar, das ebenfalls verdeutlicht, dass immer bei den vertikalen Stacks vom Boden ausgehend gehängt wird. Siehe Abb. 245.

⁷⁴⁴ Judd widerspricht jedoch der Kategorisierung als Säule. „Somehow the stack going from floor to ceiling and the fact that it’s not a column and not resting on its base, saves it from that figurative business.“ Judd in: Coplans 1971a, S. 45.

Große Bedeutung kommt den durch die Serialität entstehenden Zwischenräumen zwischen den einzelnen Einheiten zu. Durch die Freiräume zwischen den Einheiten und durch das Umschließen von Raum durch Metallbänder und Plexiglasplatten entsteht ein Spannungsfeld von offenem und geschlossenem Raum (Abb. 103, 104).

Zunächst wirkt jeder offene Raum zwischen den zehn Einheiten wie eine visuelle Pause. Die zehn Zwischenräume scheinen anfangs die Gesamtform zu unterbrechen und die einzelnen *Stack*-Elemente voneinander zu trennen. Jedoch wird sich der Betrachter bei längerem Hinsehen bewusst, dass hier keine Trennung, sondern eine Verbindung vorliegt. Die einzelnen Zwischenräume dienen als Brücken für das Ganze. Die mit Luft gefüllten Zwischenräume haben die gleichen Maße wie die Metalleinheiten und halten die Einzelelemente optisch zusammen – sind aber trotzdem autonom. Der klar definierte, freie Luftraum zwischen den Elementen ist selbst als „*elitäres Objekt*“⁷⁴⁵ zu sehen. Indem Judd diesem „Nichts“, den Zwischenräumen, eine räumliche Identität zuteilte, erreichte er eine wesentliche Neuerung der Kunst. Es ergibt sich eine Einbeziehung des Umraumes in die „Skulptur“.

Aufgrund ihrer Eigenständigkeit sind die Zwischenräume gleichberechtigte Elemente. Das Gesamtobjekt besteht nicht nur aus den zehn sichtbaren materiellen „Räumen“, sondern auch aus den zehn immateriellen Zwischenräumen. Die Einheiten gehören zu einer Ordnung, die die Zwischenräume dem Ganzen zugehörig erscheinen lassen. „*Eine Form gibt dem Geformten Einheit und zwar geordnete Einheit*“⁷⁴⁶ erkennt der deutsche Philosoph Edmund Husserl (1859–1938) in seiner Schrift *Ding und Raum*. Ordnung, Verlässlichkeit und Bestätigung sind erste zentrale Erfahrungen, die der Betrachter in der Auseinandersetzung mit dem *Stack* erlebt.

Den Zusammengehörigkeitseffekt verstärken die reizvollen Spiegelungen auf der Ober- bzw. Unterseite eines jeden Quaders, die die darüber bzw. darunter angebrachte Einheit optisch integrieren. Die präzise Struktur der *Stack*-Einheiten scheint in der Spiegelung und in dem durch das Plexiglas fallenden Licht zu verschwinden.

⁷⁴⁵ Lohse 1977, S. 111.

⁷⁴⁶ Husserl [1907] 1991, S. 64.

Den gleichen grandiosen Effekt bewirken die durch die transparenten Plexiglasscheiben evozierten farbigen Schatten in den Zwischenräumen. Licht und Farbigekeit begeben sich auf eine Wanderung durch den Raum zur Raumerfüllung. Von einem atmosphärischen Effekt spricht Baker in ihrem Essay *Judd the Obscure* von 1968: „[...] *the frosted metallic color becomes atmospheric and a little vaporous between the lines.*“⁷⁴⁷ Das innere Volumen steht in vibrierendem Verhältnis zum Äußeren und den glatten Oberflächen. Durch die Kombination der Materialien Edelstahl und Plexiglas ergibt sich ein konzeptuelles Spiel aus Transparenz und Intransparenz, das sich auf den Materialoberflächen abspielt. „[...] *their light-sensitized transparency and reflective properties act as a visual dissolution of these volumes, allowing vision through them from the side and interrelating interior and exterior space refracted coloured light.*“⁷⁴⁸ Judd gelingt es in seiner Materialwahl mit der bewussten „*softly shining surface*“⁷⁴⁹ ein Spannungsfeld von Immaterialität und Materialität, Umgebung und Objekt herzustellen (Abb. 105).

Die gelb-braune Farbe des Plexiglases beginnt in den Zwischenräumen zu glühen. In seiner Ganzheit sieht das vertikale *Stack*-Objekt wie eine „Säule“ aus, deren geheimnisvolles Inneres in einem immateriellen Farbtanz endet. Ein neuer ganzheitlicher Raum wird erfahren, der von Edelstahlbändern strukturiert zu werden scheint. Das Ganze ist nicht nur die Summe aus den formal schnell zu erschließenden Einzelräumen, sondern eine neue räumliche ganzheitliche Erfahrung.

Durch das Spiel von transparenter Fläche und Reflexion scheinen die Wirklichkeit des Raumes und die Wirklichkeit des Objektes zu verschwimmen und eins zu werden. Durch sublimen Licht- und Farbreflexe beginnt das Material, sich aufzulösen. Der Effekt der Entmaterialisierung beherrscht den Moment der Sinneswahrnehmung. Wesentliches Element ist dabei die Farbe, die sich nicht durch Pigmente und illusionistische Intention offenbart, sondern als Teil des physikalischen Lichts durch den Raum transportiert wird und sich auf dem spezifischen Material des Objektes bricht. Durch die physikalische Farbspiegelung transformiert sich das oft kalte stählerne Material der Objekte in eine farbliche Komposition von Licht und Raum.

⁷⁴⁷ Baker 1968, S. 60.

⁷⁴⁸ Reise 1969, S. 167.

⁷⁴⁹ Reise 1969, S. 167.

Wie ein geheimnisvolles Ganzes zieht das Kunstwerk die Aufmerksamkeit des Betrachters auf sich und zwingt das Auge zum vertikalen Hinauf- und Hinabsehen entlang seiner Vertikalität. Der Betrachter erkennt die Korrespondenz seiner Körperachse mit dem *Stack*. Die Vertikalität des *Stacks* assoziiert die Vertikalität des Betrachters, der vor dem Objekt steht. Neben der Vertikalität betont die Serialität den Gedanken von Ganzheit und Unendlichkeit. Denn das *Stack* scheint beliebig fortsetzbar. Das Auge des Betrachters kann in die Unendlichkeit schweifen. Auch hier liegt wieder eine Diskrepanz von Theorie und Realität vor. Denn Judd verfolgte laut seiner Texte mit seinen seriellen Arbeiten keine höheren Absichten, dennoch ist die Wirkung des Kunstwerks aufgrund der Unendlichkeitsgedanken eine andere. „*The point is that the series doesn't mean anything to me as mathematics, nor does it have anything to do with the nature of the world.*“⁷⁵⁰

Die *Stack*-Arbeit bietet eine Vielfalt an visuellen Erlebnissen, die durch die verschiedenen, vom Standort und der Bewegung des Betrachters sowie von der Lichtsituation abhängigen Erscheinungen von Plexiglas und Edelstahl ermöglicht werden. Die Wahrnehmung hängt von dem Betrachter ab, was auch Judd erkennt: „*it depends on the viewing position of the observer.*“⁷⁵¹ Das optische Vergnügen steht im Austausch mit einer unbezwingbaren formalen und materiellen Faktizität, einer kompromisslosen und exakten Logik, die als Basis von Schönheit begriffen wird.⁷⁵² Die Auseinandersetzung mit dem Kunstwerk führt zu einer dauerhaften und sich immer wieder verändernden Erfahrung. Die Komplexität ergibt sich in der vielfältigen Wahrnehmung des Kunstwerkes als Ganzes. Judds Kunstwerke waren bereits in den 60er Jahren „[...] *extremely interesting to look at*“⁷⁵³ und sollten nicht nur als formale Reduktion wahrgenommen werden – eine Wahrnehmung, die den zweiten Blick versperrt. Für Baker liegt die Komplexität der Werke genau in dieser erweiterten Wahrnehmung.⁷⁵⁴ Den Beitrag dazu liefern laut Baker „*the experiencing of the work in perspective*“⁷⁵⁵ und die stets neu zu entdeckenden „*strange visual happenings.*“⁷⁵⁶

⁷⁵⁰ Judd in: Coplans 1971a, S. 49.

⁷⁵¹ Judd in: Coplans 1971a, S. 45.

⁷⁵² Vgl. Schulz-Hoffmann 2002, S. 147.

⁷⁵³ Baker 1968, S. 45.

⁷⁵⁴ Vgl. Baker 1968, S. 45.

⁷⁵⁵ Baker 1968, S. 61.

⁷⁵⁶ Baker 1968, S. 61.

Untitled, DSS 121 (1968) gehört zu den *Stack*-Arbeiten, eine der ungewöhnlichsten Erfindungen von Donald Judd. Es gibt mehrere Arbeiten diesen Typs, die entweder aus 7, 8, 10 oder 15 Einzelteilen bestehen, die jeweils vertikal übereinander an der Wand angebracht sind. Die *Stacks* haben ihren Ursprung in Überlegungen des Künstlers zum Problem der Malerei.⁷⁵⁷ Das Vortäuschen einer illusionistischen Tiefe im Bild lehnte Judd ab, weshalb er sich mit tatsächlicher Räumlichkeit, mit dem Verhältnis von leerem, gefülltem, eingenommenem und umschlossenem Raum seit den frühen Arbeiten Anfang der 60er Jahre auseinander zu setzen begann. Am 22. Juni 1965 befestigte er erstmals einen einzelnen Kasten aus galvanisiertem Eisen an der Wand (Abb. 106). Dessen Maße von 15,2 × 68,6 × 61cm trugen bereits dieselben wie die späteren Einheiten eines *Stacks* und wie die Einheiten des hier besprochenen *Stacks* von 1968. Im Dezember desselben Jahres schuf Judd seine Kästen auch aus Edelstahl sowie Edelstahl und Plexiglas. Damit war bereits der materielle Grundstein für das Einzelement seiner *Stacks* gelegt, wobei er zuerst nur den Boden, später auch den oberen Abschluss der Einzeleinheiten in transparentem Material ausführte.

Als Antwort auf die Frage, wie er zur Gestalt und Größe der *Stack*-Einheit ohne die Nutzung mathematischer Formeln wie bei den *Progressions* kam, erklärte Judd typischerweise unter Zuhilfenahme von „Beziehungen“: „*They [units] couldn't come out too far in relationship to the width, and I didn't want any kind of engineering problem. The projection was a very precise relationship to the width of the piece. The first stack was a 30-in [76,2cm] projection against 40 inches [101,6cm] wide. I changed the next one to 31 inches [78,7cm] by 40 inches [101,6cm]. I don't like any dramatic quality or incident or anything archaic. The boxes just hung on the wall in a practical manner.*“⁷⁵⁸ Sehr pragmatisch wirkt diese von Judd geschilderte Entwicklung seiner *Stacks*.

Nachdem Judd mit verschiedenen der im Zitat beschriebenen *Stack*-Einheiten experimentiert und die Effekte von verschiedenen Farben und Materialien studiert hatte, entschloss er sich, sie in einer vertikalen Linie zu präsentieren. Die vertikale Anordnung der Einzelemente realisierte Donald Judd ebenfalls 1965. Eine solche Serie dieser Kästen wurde in seinem ersten *Stack*, das nur aus sieben Einheiten bestand, aus galvanisiertem Eisen gefertigt (Abb. 107). Ein Jahr später gelangte Judd dann zu seiner typischen Form aus zehn

⁷⁵⁷ Vgl. Thierolf 2000, S. 176.

⁷⁵⁸ Judd in: Coplans 1971a, S. 47.

Einheiten. Im Gegensatz zu einem einzelnen Objekt sensibilisiert der Stapel den Betrachter für die Höhenausdehnung des Raumes, in dem sich das *Stack* befindet. Judd eroberte den Raum in der Vertikalen. Die Einzeleinheiten verbinden den Boden mit der Decke und stellen damit einen Hinweis auf Judds Interesse an der Integration von Kunst und Architektur dar. Schon damals durchdachte Judd die räumlichen Dimensionen der Kunst in ihrer Beziehung zur Räumlichkeit der Architektur.

Ab 1967 wurden die *Stacks* aus Stahl und Plexiglas gefertigt, Materialien, die Judd seitdem bevorzugte. Sie bestehen meist aus zehn Kästen. Diese unterscheiden sich außer durch die unterschiedliche Farbe des Plexiglasses auch durch die Größe: Die Kästen sind entweder $22,9 \times 101,6 \times 78,7$ cm groß und werden im Abstand von 22,9cm übereinander montiert (den Typus, den Judd im vorgenannten Zitat beschrieb), oder Dimension und Aufbau entsprechen dem hier analysierten kleineren Werk diesen Typus von je $15,2 \times 68,6 \times 61$ cm für die Einzeleinheit und 15,2cm für den Abstand zwischen den Einzelteilen.

Durch die Wahl des Materials Plexiglas bekommt Transparenz wesentliche Bedeutung in Judds Schaffen. Einerseits dient sie der Verdeutlichung der Formen andererseits der Lesbarkeit der räumlichen Parameter. Judd spielte mit dem spannungsreichen Verhältnis von Durchsichtigkeit und Undurchsichtigkeit von Plexiglas und Metall. Zudem wird räumliche Transparenz durch den Wechsel von geschlossenen und offenen Volumina erzeugt. Judd variierte in der Verwendung von Metall und Plexiglas und der farblichen Ausgestaltung. Jede seiner *Stack*-Arbeiten hat eine eigene Sensualität.

In der Literatur werden in den Kontext der *Stack*-Arbeiten Werke anderer Künstler gestellt.⁷⁵⁹ In diesem Zusammenhang wurde bislang nur am Rande die Arbeit von Constantin Brancusi *Endlose Säule* von 1937/38 erwähnt (Abb. 108). Die Addition gleichförmiger, abstrakter Einheiten, die sich aus dem pyramidenförmigen Grundmodul in abwechselnder breit- und längsseitiger Wiederholung übereinander türmen, zeigt eine ähnliche Konzeption. 15 doppelte und eine einfache, auf dem Kopf stehende Einheit sitzen auf einer Basis auf, die aus einer sich nicht verjüngenden Dreiviertel-Einheit besteht. Die Zahl 15 verwendete auch Judd in einem speziell aus 15 Einheiten bestehenden *Stack*.

⁷⁵⁹ Vgl. Thierolf 2000, S. 178.

„Brancusi hat die Endlosigkeit dieser Säule herausgestellt, was von der strikten Geometrie des Körpers insofern eingelöst wird, als eine ununterbrochene Fortsetzung der additiven Struktur denkbar wäre.“⁷⁶⁰

Die unendliche Fortsetzbarkeit griff Judd in seinen repetitiven Arbeiten auf.

Die aus der Antike überlieferte Säulendefinition unterscheidet sich von Brancusis wie auch Judds Werk darin, dass die Verjüngung der Säule nach oben, das aufgesetzte Kapitell, das häufig als Basis für den Architrav dient, dem Unendlichkeitsgedanken widerspricht und eine Begrenzung aufzeigt.

Zweifellos studierte Judd Brancusi, der seit 1941 in New York ausstellte und dort erste Sammler traf.⁷⁶¹ Judd nahm den wiederholenden Charakter in seinen für den Innenraum konzipierten *Stacks* auf.

Als zweites Beispiel für die Gegenüberstellung der *Stacks* mit anderen Arbeiten führt Thierolf Yves Kleins *Reliefs bleus* (1957) an (Abb. 109). Judd erwähnt Arbeiten von Yves Klein in seinem Essay *Specific Objects* (1964). Er spricht dort die monochromen Bilder des französischen Künstlers an und deutet deren Charakter als Reliefs, die dem Objektcharakter nahe kommen: „Some European paintings are related to objects, Klein’s for instance [...] which have unvaried fields of low-relief elements.“⁷⁶² Bereits 1963 schrieb Judd über Yves Klein: „[...] Klein’s blue paintings are related to certain American work. They are simple and broadly scaled, they tend to become objects and, consequently, they have a new intensity.“⁷⁶³ Es kann jedoch nicht eindeutig belegt werden, ob Judd zum Erscheinungsjahr seines Essays *Specific Objects* 1965 die Arbeit *Reliefs bleus* kannte, dem Jahr, in dem er seinen ersten *Stack* realisierte. Auffallend ist jedoch die Ähnlichkeit. Bei Klein sind vier Kuben, die wie bei Judd in den Raum hineinragen, auf einer transparenten Platte an der Wand montiert. Das Innenleben der Einzelkuben besteht aus Karton, der mit Kunstharz und blauem Pigment, dem so genannten Yves Klein Bleu, überzogen ist. Die Verwendung des reinen Materials des Pigmentes sowie die Integration von Form und Farbe führen zu einer neuen Identität, die Judd mit den reinen Materialien Eisen, Stahl oder Plexiglas aufnahm. Wo bei Judd die Boxen wundersam aus der Wand wachsen, ist bei Klein die Montage mit der Platte an der Wand sichtbar. Judd kaschierte die Befestigung – Leisten, Schrauben und Muttern sind für den Betrachter des *Stacks* nicht

⁷⁶⁰ Vgl. Thierolf 2000, S. 178f.

⁷⁶¹ Vgl. Thierolf 2000, S. 179.

⁷⁶² Judd [1965a] 2005, S. 183.

⁷⁶³ Judd [1963d] 2005, S. 69.

sichtbar. Die Abbildungen 110 und 111 zeigen die Verschraubung eines *Stacks* an der rückseitigen Wand, die normalerweise dem Betrachter im musealen Raum verborgen bleibt. Judds Kollege Richard Paul Lohse⁷⁶⁴ verweist berechtigterweise auf diesen Widerspruch zwischen der die Realität verschleiernnden Befestigung und Judds Authentizitätsanspruch. Mit Recht spricht Lohse daher von einem „*Vordergrundscharakter*“⁷⁶⁵. Judd hielt trotzdem an der Montageform seiner *Stacks* fest. Wie Klein ging es auch Judd um die skulpturale Durchdringung und Definition des Raumes von skulpturalen Elementen einerseits und um die leeren Zwischenräume andererseits, um beides zu einer Einheit zu verschmelzen.⁷⁶⁶

1.3 Von der Zweidimensionalität zum Raum

Aufgrund der analysierten Werke konnte nachgewiesen werden, dass sich Judd ausgehend von der Zweidimensionalität zunehmend dem Problem der Dreidimensionalität und des Raumes stellte und schließlich zu einer Lösung gelangte. Abbildung 125 zeigt die zuvor beschriebene raumkünstlerische Entwicklung von Donald Judd.

Die Wahrnehmungsart, die normalerweise für Skulpturen gilt, wollte Judd auf die Malerei anwenden. Da diese jedoch nicht im zweidimensionalen Bereich gelten kann, musste Judd das Ende der traditionellen Malerei wagen. Worin Baudelaire noch Langeweile sah – im Herumschreiten um die Skulptur – fand Judd eine Notwendigkeit. Das Kunstwerk im Raum und seine Erfahrung fordern die aktive Wahrnehmung und die Interaktion mit dem Betrachter. Judd entwickelte sich daher zum Maler jenseits der Malerei. Aus diesem Grund

⁷⁶⁴ Lohse und Judd waren befreundet und schätzten sich, was nicht nur in dem sorgfältigen Bericht Lohses, sondern auch in einer Ausstellung zum Ausdruck kommt, die Judd 1990 in der Chinati Foundation in Marfa mit Werken des Schweizer Künstlers veranstaltete. Ein Installationsfoto dieser Ausstellung ist in Rattemeyer; Petzinger 1993, S. 105.

⁷⁶⁵ Lohse 1977, S. 111.

⁷⁶⁶ Vgl. Judds Statement: „Obwohl ich sehr konservativ ausgebildet worden bin, habe ich frühzeitig eine Abneigung gegen Kleinteiligkeit entwickelt, wie sie sich in den meisten Malewitsch-Gemälden und in Mondrians späten Arbeiten findet, eine Abneigung, die ihre Ursache in den andersartigen Arbeiten von Pollock, Newman oder Rothko hatte. Darüber hinaus schienen die kleinen Einheiten eine Art Fragmentierung darzustellen, die ich sehr früh schon als unerträglich und banal empfunden habe. Der Unterschied zwischen dem Maßstab von Malewitsch und Mondrian und dem von Pollock, Newman und Rothko ist einer der großen Einschnitte in der Kunst dieses Jahrhunderts. [...] Kleine und selbst große Elemente wirken auf einer unbegrenzten Fläche immer wie Objekte im Raum, Dinge in der Welt. Sie sind Punkte im Raum, und der Raum ist ein leeres Umfeld. Was man stattdessen braucht, ist ein geschaffener Raum, ein Raum der von jemandem geschaffen wird, ein Raum der wie ein Körper geformt ist, wobei beide eins werden und sich der Raum und der Körper gegenseitig definieren. Raum und Zeit existieren nicht, sondern werden durch Ereignisse und Positionierungen bestimmt.“ Judd [1981a] 1994, S. 16.

war es für Judd nötig, die zweidimensionale Fläche zu verlassen, um vom Bild zum Raum zu gelangen.

In seinem Werk ist ersichtlich geworden, dass Judd als Maler begann. „[...] *I was a painter; I had no training in chopping marble or wood or anything, and always thought that was probably a horrifying thing to do*“⁷⁶⁷ erklärte Judd ein Jahr vor seinem Tod rückblickend auf seine künstlerische Karriere. Dabei stand er im Kontext der amerikanischen Malerei der fünfziger Jahre. Die Verwendung von Farbe und Form trägt immer, wenn auch vielfältig gebrochen, dieses Erbe seiner frühen Jahre in sich. Für Baker ist auch in den dreidimensionalen Wandarbeiten wie den *Progression*- oder *Stack*-Arbeiten Judds malerische Herkunft ersichtlich.⁷⁶⁸ Für sie fungiert die Wand bei den *Progressions* oder *Stacks* als Hintergrund und das in den Zwischenräumen entstehende Licht und der entstehende Schatten funktionieren noch als malerische Mittel.

Zudem ist das Festhalten am Rechteck als Grundform Hinweis auf die Herkunft aus der Malerei. Judd führte die rechteckige Leinwand zum rechteckigen Flächenelement seiner dreidimensionalen Arbeiten. „*And Judd's extreme attachment to the rectangle or the square continually has the side-effect of presenting surfaces of a painting-like shape, to which he imparts a painting-like (albeit minimal) interest.*“⁷⁶⁹

Auch Judds stetes Interesse an Licht und Farbe und deren Zusammenspiel auf den verschiedenen meist blanken Oberflächen, wie z.B. bei den *Stacks*, lässt eine Verbindung zur Malerei erkennen. Die glänzenden Oberflächen können das Licht und die Farben der Umgebung annehmen, widerspiegeln und dadurch das räumliche Umfeld in die Kunstwerke integrieren.

„*I think that I developed space as a main aspect of art*“⁷⁷⁰ stellt Judd rückblickend auf sein Werk in seinem Essay *Some Aspects of Color in General and Red and Black in Particular* (1993) fest. Es ist richtig, dass Judd Raum sukzessive in der Horizontalität, Vertikalität und in den räumlichen Dimensionen eingenommen hat. Sobald die Raumsuggestierung aus dem Bild verschwand,

⁷⁶⁷ Judd [1993d] 2004, S. 119.

⁷⁶⁸ Vgl. Baker 1968, S. 62.

⁷⁶⁹ Baker 1968, S. 62.

⁷⁷⁰ Judd [1993a] 2004, S. 147.

wurde das Bild zum Objekt im Raum. In seinen *Progressions* dehnte Judd seine räumliche Gestaltung entlang der Horizontalen aus; mit seinen *Stack*-Arbeiten vollzog er diesen Schritt in der Vertikalen. Abbildung 112 zeigt diese Ausweitung in horizontaler und vertikaler Richtung an der Wand sowie die Einnahme des Raumes anhand der Platzierung einer Box mitten im Raum. Judd erforschte besonders die Oberfläche in Bezug zum Volumen, Volumen in Bezug zum Raum, Raum in Bezug zu Licht und Farbe, die Linie in Bezug zur Fläche und nicht zuletzt die Beziehung von Teil und Ganzem.

Anhand seiner Objekte, freistehend im Raum oder an der Wand befestigt, machte Judd Raum auf vorher ungekannte Art und Weise bewusst. Damit wird die scheinbar räumliche „Leere“ als solche zum Thema, Raum wird durch Objekte konstituiert. Begriffe wie Raum und Bewegung werden neu orientiert. Somit stellte Judd gleichzeitig die Frage, was Raum ausmacht. Dem Betrachter stellen sich Fragen wie „Was ist Raum?“, „Wie wird damit umgegangen?“, „Wie ist mein eigenes Verhältnis zur Raumsituation?“ und „Für welchen räumlichen Kontext ist das Kunstwerk konzipiert worden?“. Damit stellte sich auch die für Judd so wichtige Frage nach dem Ausstellungsort. Mit seinen Grundmustern wie den immer wieder produzierten *Progressions*, *Stacks* oder *Boxen* behandelte Judd nicht nur artifiziellen Raum, sondern auch institutionellen Raum. Er ebnet der *institutional critique* als künstlerischer Reflexion auf den Ausstellungskontext in Museen und Gallerien den Weg und beleuchtet die Funktionsmechanismen räumlicher Situationen in Kunstinstitutionen. Durch die Benutzung der vorgefundenen räumlichen Struktur und ihrer Thematisierung durch seine sequenziellen Arbeiten erreichte Judd räumliche Erkenntnis.

III.2 JUDDS THEORETISCHES VERSTÄNDNIS VON RAUM – KUNSTPHILOSOPHISCHE ANREGUNGEN ZU WAHRNEHMUNG UND ERFAHRUNG

2.1 Ausgewählte Schriften Donald Judds zu Dreidimensionalität und Raum

2.1.1 Donald Judd: *Specific Objects* (1964)

Aus den zahlreichen Schriften Judds wurden für die vorliegende Arbeit zwei wesentliche Texte ausgewählt, die aufgrund ihrer Inhalte die theoretische Grundlage dieser Arbeit darstellen. Zunächst soll Judds Essay *Specific Objects* aus dem Jahr 1964 besprochen werden. Es gilt, die theoretischen Grundlagen für Judds Verständnis von Raum herauszukristallisieren, um anhand seiner Schriften die bereits dargestellte Entwicklung in seinem Oeuvre verstehen zu können. Danach wird auf die Schrift *Some Aspects of Color in General and Red and Black in Particular* von 1993 aufgrund der wesentlichen Erkenntnisse zu Raum und Dreidimensionalität eingegangen.

Seit 1961 erarbeitete Judd ein künstlerisches Konzept, das er 1964 in seinem Essay *Specific Objects* erstmals formulierte. Judds bahnbrechender Artikel *Specific Objects* wurde 1965 im *Arts Yearbook 8* veröffentlicht. Oft wird dieser Text damals wie heute als Manifest deklariert, wozu sich Judd jedoch bescheiden äußerte: „[...] *I was earning a living as a writer, and it's a report on three-dimensional art.*“⁷⁷¹

Bevor tiefer auf Judds Aussagen eingegangen wird, ist anzumerken, dass aus heutiger Sicht dieses oft in der Literatur zitierte Schriftstück von Donald Judd notwendig, jedoch nicht hinreichend zur Erklärung der minimalistischen Kunst oder des Werkes Judds ist. Auch die zeitliche Distanz erlaubt eine kritische Betrachtungsweise von *Specific Objects*. Es kann eher als vorausschauender Bericht denn als vollständige Bestandsaufnahme der *Minimal Art* dienen, zumal die Gruppe der *Minimal Art*-Künstler zu diesem Zeitpunkt noch gar nicht als solche deklariert war, geschweige denn gemeinsam formulierte Ideen hatte. Von Bedeutung ist auch das einjährige Auseinanderfallen von Niederschrift und Publikation des Artikels. Genau in dieser Zeit vollzog sich der entscheidende Wechsel im Materialspektrum Judds. Nach Abfassung des Textes, im Laufe des Jahres 1964, war es Judd möglich, die ersten Metallarbeiten herzustellen und das bis dahin benutzte Sperrholz aufzugeben. Allein die

⁷⁷¹ Judd in: Coplans 1971a, S. 44.

kadmiumroten Sperrholzarbeiten, die Judd kurz vor der Niederschrift in der New Yorker Green Gallery ausstellte, weisen eine Nähe zu den in dem Essay *Specific Objects* beschriebenen Charakteristika auf. Ein Grund für den radikalen Materialwechsel war der Erfolg der Ausstellung in der Green Gallery, der es Judd erlaubte, von nun an die teureren Materialien zu kaufen. Somit setzte Judd ab 1964 – noch vor der Veröffentlichung – seine Statements aus seinem Essay *Specific Objects* wie „*Almost nothing has been done with industrial techniques and, [...] Art could be mass-produced.*“⁷⁷² in die Tat um.

Der Begriff *Specific Objects* bezieht sich auf Judds freistehende Objekte am Boden, nicht aber auf die danach entstandenen *Stacks*, *Progressions* oder Boxen. Die *Specific Objects* entsprechen daher der ersten Phase der räumlichen Entwicklung, die diese Arbeit mit dem Begriff der Dreidimensionalität definiert hat (Phase I).⁷⁷³ Der Begriff *Specific Objects* hielt sich jedoch auch für andere Kunstwerke standhaft, obwohl ihn Judd selbst nach 1964 – zumindest schriftlich – nicht mehr verwendete.

Kritisch zu reflektieren ist der Begriff „*real space*“⁷⁷⁴, der weder neu noch in seiner Differenz zum herkömmlichen skulpturalen Raum explizit definiert wird. Mit der Raumerfahrung und den später beschriebenen Gedanken von Maurice Merleau-Ponty hat er noch wenig gemein. Er bezieht sich wohl auch auf die erste Phase, auf die Dreidimensionalität und den Ausstieg aus der zweidimensionalen Fläche. Der Artikel *Specific Objects* dient folglich als theoretisches Fundament zur Erklärung der Entstehung der dreidimensionalen Arbeiten (Phase I), nicht aber für weiterführende raumtheoretische Gedanken.

Laut Kellein ist der Text *Specific Objects* ungewöhnlich lang und mit lakonischen Statements versehen.⁷⁷⁵ Der Schreibstil ist von einem Charakter, den James Fitzsimmons, Herausgeber von *Art International*, mit den Worten „*shambling basic-Hemingway you elect to write in*“⁷⁷⁶ mit Judds Kritiken seit 1959 gleichsetzte. Vor seiner Veröffentlichung überarbeitete Judd das Manuskript gewissenhaft und strich den folgenden Satz durch: „*The reason for these aspects and*

⁷⁷² Judd [1965a] 2005, S. 187.

⁷⁷³ Siehe Kapitel III.1.1.

⁷⁷⁴ Judd [1965a] 2005, S. 184.

⁷⁷⁵ Vgl. Kellein 2002b, S. 41.

⁷⁷⁶ Reprint der Kündigungsnotiz in: Judd [1975] 2005, S. 171. Judd wurde 1965 seine Tätigkeit bei *Art International* gekündigt, da sein Schreibstil von dem Herausgeber kritisiert wurde.

(?) *their presence are pretty much assumptions from the work.*⁷⁷⁷ Der Fokus auf das Kunstwerk und seine von ihm hervorgerufenen Empfindungen waren somit auch für Judd wichtig. Das Zitat rechtfertigt daher eine Argumentation, die vom Kunstwerk selbst ausgeht.

In seinem Text wird es offensichtlich, dass Judd ein Kenner und Insider der Kunstszene war und auf Basis seiner persönlichen Kenntnis der erwähnten Werke argumentierte. Laut Kellein kommentiert Judd ausgehend von den Ergebnissen – nicht aufgrund ihrer Entstehung, sondern ihrer Konsequenzen – eine Sichtweise, die die kunstgeschichtliche Perspektive und die Sichtweise der Historiographie allgemein um eine zukunftsorientierte Komponente erweitert. Judd sieht dabei die Verbindung zwischen Alt und Neu, verweigert sich jedoch einer vergleichenden Untersuchung oder einer Erklärung in Hinblick auf den kunsthistorischen Kontext.⁷⁷⁸ Kellein kritisiert Judd mit den Worten: „*Judd generalized, not without giving examples, but he described his impressions without mentioning his own work.*“⁷⁷⁹ Richtig ist, dass Judd mit keinem Wort sein eigenes Werk anspricht. Dass er nicht über seine eigenen Arbeiten sprach, war weder Unwille noch falsche Bescheidenheit. Ihm war klar, dass die ersten Formen der Dreidimensionalität bei Robert Rauschenberg, Jasper Johns und Frank Stella lagen (Abb. 114, 113, 46, 48, 51). Seine Argumentation für die spezifischen Objekte untermauert Judd mit Beispielen dieser Künstler, die die Abbildungen 113/114, die aus Judds *Complete Writings 1959–75* entnommen sind, zeigen. Damit ist dokumentiert, dass für Judd die Anfänge des Ausstieges aus dem Bild bei Johns, Rauschenberg und den Assemblagen aus dieser Zeit lagen. Als Ergebnis seiner jahrelangen Ausbildung spricht Judd selbst von (s)einer Arbeit als „*neither painting nor sculpture.*“⁷⁸⁰ Einige seiner Passagen spiegeln trotz seiner Meinungsenthaltung gegenüber der eigenen Arbeit persönliche Erfahrungen im künstlerischen Schaffen wider, wie z.B. „*Much of the motivation in the new work is to get clear of these forms. The use of three dimensions is an obvious alternative. It opens to anything.*“⁷⁸¹ Mit diesen Worten stellte Judd die chancenreiche Alternative des Arbeitens in drei Dimensionen dar, die auch für ihn alle Möglichkeiten eröffnete.

⁷⁷⁷ Siehe getipptes Manuskript mit Korrekturen im Archiv der Judd Foundation, Marfa, Texas, S. 1.

⁷⁷⁸ Vgl. Kellein 2002b, S. 42.

⁷⁷⁹ Kellein 2002b, S. 42.

⁷⁸⁰ Judd [1965a] 2005, S. 181.

⁷⁸¹ Judd [1965a] 2005, S. 181.

„Half or more of the best new work in the last few years has been neither painting nor sculpture“⁷⁸². Mit diesem Statement beginnt Judd sein Manuskript und stößt damit mitten in den Kern der amerikanischen Nachkriegskunst. Mit dieser Feststellung wird bereits deutlich, dass eine Zuordnung in die Gattungen der zweidimensionalen Malerei oder dreidimensionalen Skulptur bzw. das Arbeiten in den vorgegebenen Disziplinen aufgelöst wurde und sich die Freiheitsgrade in der Kunst auszudehnen vermochten. Im Gegensatz zu dem üblichen Usus, ein Kunstwerk der einen oder anderen Gattung zuzuordnen, sind die Grenzen nicht mehr klar definiert. Judd bemerkt diesbezüglich, dass die Kunst „diverse“⁷⁸³ geworden ist. „The work is diverse, and much in it that is not in painting and sculpture is also diverse“⁷⁸⁴. Diese Diversität scheint geradezu eine neue Gattung aufzuspannen, die eine Zwitterstellung zwischen Malerei und Skulptur einnimmt. Sie spannt eine Brücke von der Zweidimensionalität zur Dreidimensionalität. Judd spricht in seinem Essay stets von „the new work“⁷⁸⁵, welche diese Stellung einnimmt. Einen Übergang oder die Zwitterstellung zwischen „painterly“ und „non-painterly“ beschreibt auch Clement Greenberg in seinem Essay *After Abstract Expressionism*, in dem er die Abkehr vom Malerischen bei Newman, Still und Rothko präzisiert: „Still, Newman, and Rothko turn away from the painterliness of Abstract Expressionism as though to save the objects of painterliness-color and openness- from painterliness itself. This is why their art could be called a synthesis of painterly and non-painterly or, better, a transcending of the differences between the two.“⁷⁸⁶

Judd thematisiert die Gattungen Malerei und Skulptur bewusst und nimmt ihre Existenz nicht nur als Black Box für eine Zuordnung künstlerischer Ausdrucksform hin. Dabei möchte er einen Übergang zwischen Malerei und Skulptur bzw. eine Neudefinition festlegen und eine Nische auszunutzen. „But now painting and sculpture are less neutral, less containers, more defined, not undeniable and unavoidable.“⁷⁸⁷

Nach dem Einstieg in seinen Text fährt Judd mit unverblühten und direkten Statements fort wie „The new three-dimensional work doesn't constitute a movement, school or style.“⁷⁸⁸ Damit

⁷⁸² Judd [1965a] 2005, S. 181.

⁷⁸³ Judd [1965a] 2005, S. 181.

⁷⁸⁴ Judd [1965a] 2005, S. 181.

⁷⁸⁵ Judd [1965a] 2005, S. 183.

⁷⁸⁶ Greenberg [1962b] 1993, S. 129.

⁷⁸⁷ Judd [1965a] 2005, S. 181.

⁷⁸⁸ Judd [1965a] 2005, S. 181.

stellt Judd auch in diesem Text heraus, dass man weder ihn noch seine Künstlerkollegen einer Bewegung oder Gruppe zuordnen kann. Die Suche nach einem neuen Weg in der Kunst war so präsent und als einzige Lösung kam die Dreidimensionalität in Frage. Dies kann vielleicht als eine mögliche, jedoch nicht kollektiv intendierte Gemeinsamkeit festgehalten werden. Mit dem Schritt in die dritte Dimension fand Judd eine Möglichkeit, der sich – in seinen Augen – in einer ausweglosen Sackgasse befindenden Malerei zu entkommen. Nur innere Unruhe und Unbehaglichkeit erzeugen einen Wandel, den Judd Anfang der 60er Jahren für wichtig erachtete. Er spricht von „*uneasiness*“⁷⁸⁹, die ihn zu Dreidimensionalität und Raum brachte und von „[...] *insufficiencies of painting and sculpture* [...]“⁷⁹⁰. Darin sieht Judd eine Grenze, ein Ende der üblichen Ausdrucksmedien.

Um einer zu harten Verurteilung von Malerei und Skulptur vorzubeugen, fügt Donald Judd im nächsten Absatz seines Essays den Satz an: „*The objections to painting and sculpture are going to sound more intolerant than they are. There are qualifications.*“⁷⁹¹ Mit diesem Zugeständnis wird er seinen Vorgängern gerecht. Nicht dass Judd die klassischen Gattungen kategorisch ablehnte, er wollte nur nicht darin weiter arbeiten. „*The disinterest in painting and sculpture is a disinterest in doing it again, not in it as it is being done by those who developed the last advanced versions.*“⁷⁹² Richtig bemerkt Judd auch: „*New work always involves objections to the old, but these objections are really relevant only to the new. They are part of it.*“⁷⁹³ In diesen Worten wird Judds Sich-Bewusstmachen deutlich, das aufgrund seiner Kenntnis der künstlerischen Vorgeschichte und seines Studiums begünstigt wurde. Er wollte für sich und seine Kunst einen eigenständigen, neuen Weg finden, der individuell beschriftet werden musste und dem nicht aufgrund einer Gruppendynamik oder eines Trends gefolgt werden musste. „*Obviously, three-dimensional work will not cleanly succeed painting and sculpture. It's not like a movement; anyway, movements no longer work.*“⁷⁹⁴

Laut Judds Argumentation ist die zweidimensionale Fläche für bestimmte Ausdrucksintentionen sinnvoll. Dreidimensionalität wird daher in Judds Augen Vorheriges nicht völlig ablösen. Kunstbewegungen funktionieren nicht mehr und nur der individuell beschriftete

⁷⁸⁹ Judd [1965a] 2005, S. 181.

⁷⁹⁰ Judd [1965a] 2005, S. 181.

⁷⁹¹ Judd [1965a] 2005, S. 181.

⁷⁹² Judd [1965a] 2005, S. 181.

⁷⁹³ Judd [1965a] 2005, S. 181.

⁷⁹⁴ Judd [1965a] 2005, S. 181.

Weg kann dem Künstler zum Erfolg verhelfen. Letztlich gesteht auch Judd der zweidimensionalen Malerei ihren Sinn zu, indem er beispielsweise sagt: „*Some things can be done only on a flat surface.*“⁷⁹⁵ Als Beispiel zieht Judd Roy Lichtenstein heran und spricht gleichzeitig den Repräsentationscharakter der Pop Art an: „*Lichtenstein's representation of a representation is a good instance.*“⁷⁹⁶ Doch wie so oft bei Judd folgt auf ein Lob gleich wieder eine Einschränkung und aus diesem Grund hebt Judd direkt im Anschluss an diesen Satz die Kunst hervor, die weder Malerei noch Skulptur ist. „*But his work which is neither painting nor sculpture challenges both. It will have to be taken into account by new artists. It will probably change painting and sculpture.*“⁷⁹⁷ Mit diesen allgemeinen Worten beginnt Judd, konkreter in die Thematik einzusteigen. Um Judds theoretischen Hintergrund sowie dessen Auswirkung auf sein dreidimensionales Schaffen zu verstehen, liegt es im Interesse der vorliegenden Arbeit, *Specific Objects* in all seinen Details nachzuzeichnen. Dabei ist Donald Judd mehr denn je direkt zu zitieren, um seine Aussagen nicht falsch auszulegen.

Seine Kritik an der Malerei konkretisiert Judd mit der Feststellung, dass ein Gemälde immer als rechteckige Fläche direkt an der Wand platziert und damit in seinen Möglichkeiten begrenzt ist. Außerdem macht er bewusst, dass in der Malerei vor 1946 ausschließlich Gewicht auf die Einzelemente in der Bildfläche gelegt wurde, der Rahmen und die rechteckige Form des Gemäldes an sich jedoch nicht im Interesse des Künstlers lagen. Damit spricht Judd die wichtige Tendenz der amerikanischen Nachkriegsmalerei an, die mit ihrer *All-Over*-Malerei wie beispielsweise bei Jackson Pollock erstmals der Leinwand selbst Aufmerksamkeit schenkte und nicht die Leinwand nur als Ort des Gemalten sah. Konkret formuliert Judd: „*The main thing wrong with painting is that it is a rectangular plane placed flat against the wall. A rectangle is a shape itself; it is obviously the whole shape. [...] In work before 1946 the edges of the rectangle are a boundary, the end of the picture. The composition must react to the edges and the rectangle must be unified, but the shape of the rectangle is not stressed; the parts are more important, and the relationship of color and form occur among them.*“⁷⁹⁸ In diesem Statement liegt wohl der Kern der Neuerung der amerikanischen Nachkriegsmalerei. Der erste Satz beschreibt die Platzierung des Kunstwerkes an Wand. Judd löste sich hiervon. Der zweite Satz sei aufgrund seiner Wichtigkeit für die amerikanischen Künstler wie z.B. Pollock, Rothko, Still,

⁷⁹⁵ Judd [1965a] 2005, S. 181.

⁷⁹⁶ Judd [1965a] 2005, S. 181.

⁷⁹⁷ Judd [1965a] 2005, S. 181.

⁷⁹⁸ Judd [1965a] 2005, S. 181f.

Stella und Newman nochmals wiederholt: „*A rectangle is a shape itself; it is obviously the whole shape.*“⁷⁹⁹

Mit dieser Erkenntnis beginnen, wie in Kapitel II.1.2 gezeigt, junge amerikanische Künstler nach dem Zweiten Weltkrieg, sich von Vorbildern zu lösen und ihre eigene künstlerische Identität zu schaffen. Wo in Europa das Augenmerk noch auf der Komposition, der Beziehung der einzelnen Elemente im Bild lag, beziehen Künstler wie Reinhardt, Noland, Newman, Pollock und Rothko erstmals den Rand eines Gemäldes mit ein. Und zwar geschieht dies nicht unter Einbezug des Randes als Begrenzung oder sogar Ende des Bildes, sondern als Form der Unendlichkeit. „*A painting is nearly an entity, one thing, and not the indefinable sum of a group of entities and references.*“⁸⁰⁰ Judd versteht das Gemälde als eine Einheit und nicht als Summe seiner Einzelemente und Beziehungen. Er widersetzt sich damit dem relationalen Charakter der europäischen Kunst. Denn Judd sieht eine Gefahr in der hierarchischen Ordnung. Dies wird beispielsweise deutlich, als er die Vorteile einer einfachen Box erkennt: „*Take a simple form -say a box- and it does have an order, but it's not so ordered that that's the dominant quality. The more parts a thing has, the more important order becomes, and finally order becomes more important than anything else.*“⁸⁰¹

Judd beschreibt den Bildaufbau der Arbeiten seiner Künstlerkollegen: „*The elements inside the rectangle are broad and simple and correspond closely to the rectangle. The shapes and surface are only those which can occur plausibly within and on a rectangular plane. The parts are few and so subordinate to the unity as not to be parts in an ordinary sense.*“⁸⁰² Damit wird ein Ganzheitsgedanke deutlich, der die Betonung des Einzelnen im Sinne eines kompositorischen Details negiert. Weiter bestätigt Judd, dass die Fläche eines jeden Bildes nicht an Wichtigkeit verliert, sondern in ihrer Beziehung zur Wand an Bedeutung gewinnt. „*It is clearly a plane one or two inches in front of another plane, the wall, and parallel to it. The relationship of the two planes is specific; it is a form.*“⁸⁰³

An dieser Stelle benutzt Judd das erste Mal den Terminus „*specific*“⁸⁰⁴ in seinem Essay. In diesem Kontext sieht Judd das Spezifische in der Beziehung der zwei Flächen, Gemälde und Wand, die an sich bereits eine Form darstellt. Weiter gibt Judd Empfehlungen, wie die

⁷⁹⁹ Judd [1965a] 2005, S. 182.

⁸⁰⁰ Judd [1965a] 2005, S. 182.

⁸⁰¹ Judd in: Glaser [1966a] 1995, S. 156.

⁸⁰² Judd [1965a] 2005, S. 182.

⁸⁰³ Judd [1965a] 2005, S. 182.

⁸⁰⁴ Judd [1965a] 2005, S. 182.

Anordnung der Bildelemente auf der Fläche des Bildgrundes auszusehen hat: „*Everything on or slightly in the plane of the painting must be arranged laterally.*“⁸⁰⁵ Interessant ist auch, dass er zwischen „*on the plane*“⁸⁰⁶ bzw. „*in the plane*“⁸⁰⁷ unterscheidet und somit die beiden Möglichkeiten „auf der Fläche“ bzw. „in der Fläche“ zulässt, was an Kapitel II.1.2 und Pollocks „in der Malerei-Sein“ anknüpft.

Schließlich greift Judd den für diese Arbeit wichtigen Aspekt der Räumlichkeit auf. Judd startet die Räumlichkeitsdebatte allgemein mit: „*Almost all paintings are spatial in one way or another.*“⁸⁰⁸ Dieser Aussage begegnet er jedoch sofort dialektisch mit einigen Ausnahmen, die er mit Yves Klein und Frank Stella belegt.⁸⁰⁹ Seine Aussagen erweitert Judd philosophisch, dass alles auf einer Oberfläche auch Raum hinter sich hat. „*Anything on a surface has space behind it.*“⁸¹⁰ Als Beispiel führt er indirekt die Colourfield Malerei von Mark Rothko an. „*Two colors on the same surface almost always lie on different depths. An even color, especially in oil paint, covering all or much of a painting is almost both flat and infinitely spatial.*“⁸¹¹ Judd spricht von räumlicher Tiefe. Dies belegt er dann tatsächlich am Beispiel Mark Rothkos. „*Rothko's space is shallow and the soft rectangles are parallel to the plane, but the space is almost traditionally illusionistic.*“⁸¹² Judd leitet den Leser stets mit prägnanten Werken durch das Gewirr seines Textes. Er erklärt die Räumlichkeitskomponente weiter anhand von Reinhardt, Pollock und Noland. Jeder der Künstler geht auf eigene Art und Weise mit dem raumtheoretischen Gedankengut um. Ob Reinhardt mit der flach aufgetragenen Farbe Tiefenräumlichkeit erlangt, Pollock anti-illusionistisch Farbe auf die Leinwand in seiner *Dripping* Methode tropft und damit den Raum der Leinwand *all-over* nutzt oder Noland in seinen konzentrischen Kreisen in seinen Flächen wiederum Raum erzeugt.⁸¹³

Schließlich definiert Judd den Zweck von Malerei: „*[...] anything spaced in a rectangle and on a plane suggests something in and on something else, something in its surround, which suggests an object or figure in its space, in which these are clearer instances of a similar world- that's the main purpose of*

⁸⁰⁵ Judd [1965a] 2005, S. 182.

⁸⁰⁶ Judd [1965a] 2005, S. 182.

⁸⁰⁷ Judd [1965a] 2005, S. 182.

⁸⁰⁸ Judd [1965a] 2005, S. 182.

⁸⁰⁹ Vgl. Judd [1965a] 2005, S. 182.

⁸¹⁰ Judd [1965a] 2005, S. 182.

⁸¹¹ Judd [1965a] 2005, S. 182.

⁸¹² Judd [1965a] 2005, S. 182.

⁸¹³ Judd [1965a] 2005, S. 182.

painting.⁸¹⁴ Damit stellt Judd die rechteckige Form der Leinwand als absolut dar. Um noch einmal die Unbegrenztheit der Leinwand zu unterstreichen und den Bezug zur Farbfeldmalerei zu sehen, ist Judds Kommentar heranzuziehen: „*Fields are also usually not limited, and they give the appearance of sections cut from something indefinitely larger.*“⁸¹⁵ Dies mag mit Sicherheit auf Newmans und Rothkos Arbeiten zutreffen, die in Ihrer Größe und Flächigkeit auf ein Größeres verweisen und als Ausschnitt einer Unendlichkeit zu sehen sind. Letztlich werden einfachste Grundprinzipien erstmals bewusst durchdacht und artikuliert. Was von den Nachkriegskünstlern wie z.B. Barnett Newman erneuert wurde, entwickelt Judd in seiner eigenen Sprache weiter.

Nach dem Malereidiskurs kehrt Judd wieder zu den neuen Arbeiten zurück und grenzt sie von den malerischen Vorgängern ab. „*The new work obviously resembles sculpture more than it does painting, but it is nearer to painting.*“⁸¹⁶ Wieder wird die Zwitterstellung dieser neuen Kunstwerke deutlich, welche Judd immer mit „*the new work*“ bezeichnet. Mit diesem allgemeinen Terminus distanziert sich Judd abermals von einer Kategorisierung.

Schließlich fährt Judd mit seinem Diskurs über Dreidimensionalität und Raum fort. „*The use of three dimensions isn't the use of a given form.*“⁸¹⁷ Damit fokussiert er seine Räumlichkeitsdiskussion und definiert zunächst das, was Dreidimensionalität nicht ist bzw. lange Zeit war. „*So far, considered most widely, three dimensions are mostly a space to move into.*“⁸¹⁸ Von diesem althergebrachten Verständnis von dritter Dimension möchte sich Judd distanzieren, denn Raum ist nicht notwendigerweise begehbar, noch ist es die Verwendung einer vorgegebenen Form. Laut Judd existieren nur wenige Arbeiten, die diese Kriterien erfüllen. Charakteristika wie „*[...] the works being like an object or being specific [...]*“⁸¹⁹ müssen weiter entwickelt werden. Judd erkennt auch, dass dreidimensionale Arbeiten sehr differieren können und sich daher wiederum in unterschiedliche Kategorien unterteilen lassen. Doch gerade hierin sieht Judd das große Potential und die Chance für dreidimensionales Arbeiten. „*Because the nature of three dimensions isn't set, given beforehand, something credible can be made, almost anything.*“⁸²⁰

⁸¹⁴ Judd [1965a] 2005, S. 182.

⁸¹⁵ Judd [1965a] 2005, S. 183.

⁸¹⁶ Judd [1965a] 2005, S. 183.

⁸¹⁷ Judd [1965a] 2005, S. 184.

⁸¹⁸ Judd [1965a] 2005, S. 184.

⁸¹⁹ Judd [1965a] 2005, S. 184.

⁸²⁰ Judd [1965a] 2005, S. 184.

Mit diesen Worten leitet Judd über zum Kern seines Verständnisses von Raum. „*Three dimensions are real space. That gets rid of the problem of illusionism and of literal space, space in and around marks and colors – which is riddance of one of the salient and most objectionable relics of European art.*“⁸²¹ Mit letzterem Zitat kritisiert Judd die europäische Kunst, ihr traditionelles Verständnis von Räumlichkeit im Sinne von Illusionismus sowie durch Farbe erzeugte Räumlichkeitswirkung wie z.B. Verblauen in der Luftperspektive. „*Actual space is intrinsically more powerful and specific than paint on a flat surface.*“⁸²² Tatsächlicher Raum leistet mehr und ist spezifischer als Farbe auf der Leinwand. Damit begründet Judd das Ausgreifen in den wirklichen Raum als dringende Notwendigkeit in der Fortentwicklung einer zeitadäquaten Kunst und zeigt gleichzeitig das Ende der Malerei für ihn auf.

Nur der in Kapitel III.1.2 nachgezeichnete Ausstieg aus der Zweidimensionalität ermöglichte es Judd, eine vollkommene Kunst zu schaffen. Dabei sieht der Künstler die Vielfalt sowie die Beziehung des Objektes zu seinem ihn umgebenden Raum als Chance: „*[...] anything in three dimensions can be any shape, regular or irregular, and can have any relation to the wall, floor, ceiling, room, rooms, or exterior or none at all. Any material can be used [...]*“⁸²³ Wand, Boden, Decke, Raum und Räume sind im Kontext des Werkes zu sehen. Es gilt, Umgebung und Werk miteinander zu harmonisieren. Damit distanziert sich Judd von einer Sicht über Kunst als isoliertes Einzelwerk, sondern strebt eine Integration in die räumliche Umwelt an. Mit diesen Worten ist bereits klar, wohin sich Judds Oeuvre entwickeln sollte. Tatsächlich bestätigt sein Werkprozess seine theoretischen Gedanken von 1964, was in dem vorherigen Kapitel III.1 gezeigt wurde.

Judd spricht von einer neuen Komplexität. Er erachtet dabei Newmans Arbeiten als nicht weniger komplex als Cézannes. „*In the three-dimensional work the whole thing is made according to complex purposes, and these are not scattered but asserted by one form.*“⁸²⁴ Judd sucht damit nach einem Ganzheitsideal, was zuvor auch Barnett Newman in seinen Arbeiten auf eine zweidimensionale Art unternommen hatte. Nur der Ganzheitsgedanke ist für Judd wichtig und führt letztlich zu einer ‘interessanten’ Kunst. „*The thing as a whole, its quality as a whole, is*

⁸²¹ Judd [1965a] 2005, S. 184.

⁸²² Judd [1965a] 2005, S. 184.

⁸²³ Judd [1965a] 2005, S. 184.

⁸²⁴ Judd [1965a] 2005, S. 184f.

*what is interesting.*⁸²⁵ „It isn't necessary for a work to have a lot of things to look at, to compare, to analyze one by one, to contemplate.“⁸²⁶ Judds Worte unterstreichen seine Entwicklung zu einer minimal reduzierten Form, die mit dem Auge schnell wahrgenommen werden kann, jedoch nicht an ihrer Komplexität verliert. Genau diese Entwicklung wurde in Judds Oeuvre nachgezeichnet – eine Entwicklung, in der sich die Formensprache zwar reduziert und vereinfacht, jedoch das Gedankengut an Komplexität zunimmt.

Minimal Art oder das, was später als *Minimal Art* bezeichnet wurde, sah ihre Aufgabe in einer vereinfachten Form, in einer Reduktion auf das Ganze, in dem Überkommen einer Detailverblendung zu Gunsten der Ganzheitserfahrung des Betrachters. Dabei stellte sich Judd gegen die nicht durchdachte Kopie der Form und die Verbindung von einzelnen Elementen unter zwanghaft kompositorischen Argumenten zu Lasten einer Gesamtheit, des Ganzen. „Abstract painting before 1946 and most subsequent painting kept the representational subordination of the whole to its parts. [...] In the new work the shape, image, color and surface are single and not partial and scattered.“⁸²⁷ Mit diesen Worten macht Judd klar, dass es sich in der Kunst nicht um die Unterordnung des Ganzen zu Gunsten einer Betonung der Teile handeln darf.

In seiner Argumentation springt Judd von einem Künstler zum Nächsten, erwähnt Chamberlains, Kusamas und Kleins Arbeiten und stellt sie in Bezug zu ihrer metaphorischen Bildsprache. Oft wählt Judd Künstler als Beispiele, die er bewunderte, die sich jedoch in ihrer Ästhetik stark von denen Judds unterscheiden. Dabei wird der Satz „Three-dimensional work usually doesn't involve ordinary anthropomorphic imagery“⁸²⁸ diskutiert. Judd lehnt Referenzen ab und schafft Kunstwerke, „[...] that are solely objects.“⁸²⁹ Der Künstler beendet seinen Text abrupt und stellt in einer Fußnote noch klar: „The editor, not I, included the photograph of my work.“⁸³⁰

⁸²⁵ Judd [1965a] 2005, S. 187.

⁸²⁶ Judd [1965a] 2005, S. 187.

⁸²⁷ Judd [1965a] 2005, S. 187.

⁸²⁸ Judd [1965a] 2005, S. 188.

⁸²⁹ Sandler 1965, S. 98.

⁸³⁰ Judd [1965a] 2005, S. 189.

2.1.2 Donald Judd: *Some Aspects of Color in General and Red and Black in Particular* (1993)

„Material, space, and color are the main aspects of visual art. Everyone knows that there is material that can be picked up and sold, but no one sees space and color. Two of the main aspects of art are invisible; the basic nature of art is invisible.“⁸³¹ Mit diesen Worten beginnt Donald Judd das Essay *Some Aspects of Color in General and Red and Black in Particular*, in dem er mehr denn je „space“, Raum, thematisiert. Der Text gibt wichtige Hinweise auf die zweite Phase der räumlichen Entwicklung Judds Kunst (Phase II).

Some Aspects of Color in General and Red and Black in Particular ist in dem Jahr 1993 entstanden, ein Jahr vor Judds Tod, und ist als Rekonstruktion und Begründung des eigenen künstlerischen Werdegangs in Bezug auf Farbe und Raum zu verstehen. Ursprünglich wollte Judd einen Vortrag in Amsterdam mit dem Manuskript namens *Some Aspects of Color in General and Red and Black in Particular* halten. Jedoch musste Judd aus gesundheitlichen Gründen vorzeitig abreisen, weshalb Rudi Fuchs seinen Vortrag referierte.⁸³² Aufgrund seiner intensiven Auseinandersetzung mit den für die vorliegende Arbeit so wichtigen Aspekten Raum und Dreidimensionalität wird im Folgenden der Text näher analysiert. Judds Gedanken zu Räumlichkeit als Postulat für eine zeitadäquate Kunst wird in keiner anderen seiner Schriften so deutlich. Der Text zeigt die „[...] *problems of space – in particular on how art and architecture, when they are good, make space visible and how space is a precious quality.*“⁸³³ Daher ist *Some Aspects of Color in General and Red and Black in Particular* als Grundlage für die nachfolgende Diskussion über Raum und das Sublime zu sehen und bildet eine wichtige Grundlage dieser Arbeit.

Mit philosophischen Gedanken steigt Judd in den Text ein, als er das Nicht-Gesehene, das Nicht-Darstellbare in der Kunst anspricht, das hier als philosophische Basis der Argumentation in Hinblick auf das Sublime zu sehen ist. „*The integrity of visual art is not seen*“⁸³⁴ und „*the basic nature of art is invisible.*“⁸³⁵ Somit leitet Judd seinen Text mit dem Kern der Kunst ein: „*The unseen nature and integrity of art, the development of its aspects, the irreducibility of thought, can*

⁸³¹ Judd [1993a] 2004, S. 145.

⁸³² Vgl. Fuchs 2004, S. 15.

⁸³³ Fuchs 2004, S. 15.

⁸³⁴ Judd [1993a] 2004, S. 145.

⁸³⁵ Judd [1993a] 2004, S. 145.

be replaced by falsifications, and by verbiage about the material, itself in reality unseen.⁸³⁶ Kunst definiert sich zwar durch Ausdrucksformen, Ausdrucksmedien, Farbe, Form und Material, der wahre Inhalt von Kunst ist laut Judd jedoch unsichtbar. Mit diesen wesentlichen Erkenntnissen bezeugt Judd den von ihm durchlaufenen künstlerisch-philosophischen Prozess, der in den 90er Jahren zu dieser Äußerung führen sollte. Durch die Gedanken Judds ist das Thema der vorliegenden Arbeit angeregt worden. Sie erlauben, einen Brückenschlag von Kunst und Philosophie zu unternehmen.

Nach der Feststellung, dass jede Kunstdiskussion Aberglaube sei und es keine Geschichte gäbe, steigt Judd direkt in die Raumdiskussion ein.⁸³⁷ Mit Beispielen aus der Architektur wie Christopher Alexander, Louis Kahn, Le Corbusier, Frank Lloyd Wright oder Mies van der Rohe kommt Judd zu der Feststellung, dass „[...] *the subject of space in architecture, the nature of architecture, is not developed.*“⁸³⁸ Judd macht die Wichtigkeit und den Bedarf nach einer Auseinandersetzung mit Raum mit den Worten „*there has been almost no discussion of space in art [...] The most important and developed aspect of present art is unknown. This concern, my main concern, has no history. [...] there are not any theories*“⁸³⁹ deutlich. Dieser Satz ist von großer Wichtigkeit. Der Bedeutung halber sei noch einmal das Fragment „*this concern, my main concern*“⁸⁴⁰ herausgegriffen, welches beweist, dass Judds Hauptanliegen im Phänomen „*space*“ liegt. Judd vermisst raumtheoretisches Gedankengut in seiner und früherer Zeit.

Außerdem stellt Judd fest, dass „*there is only the visible work invisible*“⁸⁴¹. Dieses Paradoxon des Sichtbarmachen des Unsichtbaren oder des Unsichtbarmachen des Sichtbaren – im Sinne Lyotards die Darstellung des Undarstellbaren – ist folglich wesentlicher Aspekt, worauf später auch noch bei Merleau-Ponty eingegangen wird.⁸⁴²

Ferner wird betont, dass Raum sowohl von Architekten als auch von Künstlern erreicht werden kann. Wichtig ist, dass dieser Raum „*is made by thought*“.⁸⁴³ Diese intellektuelle Referenz, dass Raum nicht durch illusionistische Täuschung, sondern durch Gedanken

⁸³⁶ Judd [1993a] 2004, S. 145.

⁸³⁷ Judd [1993a] 2004, S. 145.

⁸³⁸ Judd [1993a] 2004, S. 145.

⁸³⁹ Judd [1993a] 2004, S. 145.

⁸⁴⁰ Judd [1993a] 2004, S. 145.

⁸⁴¹ Judd [1993a] 2004, S. 145.

⁸⁴² Siehe Kapitel III.2.4.

⁸⁴³ Judd [1993a] 2004, S. 145.

realisiert werden kann, führt Judd noch weiter aus. Mit einer kryptisch verschlüsselten Annäherung an das räumliche Phänomen tastet sich Judd mit folgendem Beispiel voran: „*A few people have said to me, and one written, that my work together made space of a room, made architecture, and even that it made a ‘spiritual’ space.*“⁸⁴⁴ Wie genau Judd die Bezeichnung ‘spirituell’ versteht bzw. wie sie ursprünglich gemeint war, geht aus dem Text nicht klar hervor. An anderer Stelle äußert Judd: „*‘Spiritual’ art, high art, is made by those who have sufficient information to be ‘spiritual’[...].*“⁸⁴⁵ Auf jeden Fall implizieren diese Gedanken auch die Möglichkeit der Transzendenz in der Kunst.

„*Space is so unknown that the only comparison is to the beliefs of the past.*“⁸⁴⁶ Laut Judd ist Raum, Räumlichkeit oder jegliches Verständnis dieser Kategorien im Laufe der Zeit so unbekannt geworden, dass die „*[...] discussion of it would have to begin with a rock.*“⁸⁴⁷

Mit dieser Zurücksetzung des Raumdiskurses ermöglicht Judd es dem Leser, unverblendet in seine Diskussion einzusteigen. „*[...] In what way does the rock create space around itself? It is a definition of space, a center of space, in one way a core of space.*“⁸⁴⁸ „*Then, what if a second rock is placed nearby? I’m not describing how a primitive discussion of space began thousands of years ago, but how a primitive discussion might begin tomorrow.*“⁸⁴⁹ Mit diesem einfachen Beispiel des Steins, der hier metaphorisch für jeden Gegenstand steht, zeigt Judd sehr pragmatisch sein Verständnis von Raum auf. Ausgehend von dem einzelnen Gegenstand an sich und seiner eigenen Raumeinnahme leitet Judd über zur räumlichen Beziehung zweier Gegenstände, um letztlich zu dem Raum zwischen zwei Dingen zu gelangen: „*If two objects are close together they define the space in between.*“⁸⁵⁰ Damit sind bereits die wesentlichen Aspekte der Räumlichkeitsdebatte angesprochen. Judd ergänzt seine Diskussion mit der Frage, was wäre, wenn ein Gegenstand brückenartig die beiden Objekte verbinden würde. Für ihn waren die Strategien der Raumerschließung von großer Bedeutung. Judd geht es darum, wie Kunst – Architektur, Skulptur, Malerei – den Raum erschließen und strukturieren kann. Raum sieht er dabei nicht (oder nur formal) als immer schon gegeben an (etwa a priori), sondern als Kontingent in seiner jeweiligen Strukturierung, als *specific*.

⁸⁴⁴ Judd [1993a] 2004, S. 145.

⁸⁴⁵ Judd [1981b] 1987, S. 16.

⁸⁴⁶ Judd [1993a] 2004, S. 145.

⁸⁴⁷ Judd [1993a] 2004, S. 145.

⁸⁴⁸ Judd [1993a] 2004, S. 146.

⁸⁴⁹ Judd [1993a] 2004, S. 146.

⁸⁵⁰ Judd [1993a] 2004, S. 146.

Den Mangel an einer Diskussion über Räumlichkeit kritisiert Judd mit der Aussage: „[...] *the development of space is only thirty years old. Until then an interest in space was not one of the main characteristics of international contemporary art.*“⁸⁵¹ Er sieht den Beginn des Aspekts des Räumlichen bei Constantin Brancusi und Hans Arp: „[...] *a new aspect begins in the work of Brancusi and Arp, which is that of the work as a whole.*“⁸⁵² Judds Vorbilder sind wie in seinem Essay *Specific Objects* von 1964 auch dreißig Jahre später dieselben. So führt er seine Künstlerkollegen Bontecou, Smith und Chamberlain an, die wie er raumtheoretische Ideen visuell ausdrückten. „*I was not completely alone in the early sixties in developing space as a main aspect of art, but few artists were interested and then usually within in earlier context, the imagery in Bontecou's work and the remnants of Smith's, the standing position and the compositional elements, in Chamberlain's work.*“⁸⁵³ Das Interesse an Dreidimensionalität entwickelte sich schnell, was Judd wieder an Künstlerbeispielen belegt: „*Later the interest in three-dimensionality and in space developed quickly [...]. The most developed were the canvas works by Oldenburg [...] the glass works by Larry Bell, which contained a visible space, modified by a phenomenological aspect that has become an important new aspect, which Dan Flavin began somewhat earlier and Bob Irwin somewhat later.*“⁸⁵⁴ Judd erwähnt hier auch den Einfluss der Phänomenologie auf die Künstler, der in dem übernächsten Kapitel mit der Zusammenführung von Merlau-Ponty und Judd untersucht wird.⁸⁵⁵

Im Vergleich zu *Specific Objects* tritt Judd in seinem dreißig Jahre später entstandenen Text selbstbewusster auf. Er hatte zu seinem Stil über die Jahre gefunden und konnte bewusst artikulieren, was zuvor nur intuitiv versucht worden war. „*I think that I developed space as a main aspect of art*“⁸⁵⁶ konstatiert Judd am Ende seiner künstlerischen Laufbahn. „*Nothing was more fundamental to Judd's practical understanding of art than the notion of works of art, and in particular sculpture, create space and define the dynamic nature of space.*“⁸⁵⁷ Außerdem bemerkt Judd implizit, dass aufgrund der Unsichtbarkeit von Raum den Raum entwickelnden Künstlern zu wenig Aufmerksamkeit geschenkt wird; „*good younger artists, who, since space is invisible, are*

⁸⁵¹ Judd [1993a] 2004, S. 146.

⁸⁵² Judd [1993a] 2004, S. 146.

⁸⁵³ Judd [1993a] 2004, S. 147.

⁸⁵⁴ Judd [1993a] 2004, S. 147.

⁸⁵⁵ Siehe Kapitel III.2.4.

⁸⁵⁶ Judd [1993a] 2004, S. 147.

⁸⁵⁷ Fuchs 2004, S. 15.

*insufficiently recognized.*⁸⁵⁸ Zudem gibt er „space“ ebenso Gewicht wie „color“: „*Space is now a main aspect of present art, comparable only to color as a force.*“⁸⁵⁹

In der ausführlichen Darlegung seiner Gedanken zu Raum integriert Judd langsam die für ihn ebenfalls wichtige Kategorie der Farbe. „*The development of space is within the last thirty years. For one hundred years the most powerful aspect has been color.*“⁸⁶⁰ Folglich wird der Primat der Farbe von dem des Raumes abgelöst bzw. beide Aspekte gehen miteinander her. Früher hatte die Farbe hauptsächlich Darstellungscharakter, der die internationale Kunst ausgehend von Europa lange Zeit beeinflusst hatte.

Judds Streifzug durch die Kunstgeschichte in Bezug auf Farbe von Cimabue, Giotto, über asiatische Kunst bis hin zu Goya beweist wieder einmal Judds Wissen. Interessanterweise erwähnt der Amerikaner die attischen Vasen mit ihren flachen Zonen in den Farben rot und schwarz. Zwei Farben, die nicht nur für Judds *Specific Objects* in den 60er Jahren charakteristisch wurden, sondern die auch der Titel des hier zusammengefassten Textes *Some Aspects of Color in General and Red and Black in Particular* ankündigt. Im Fall der Vasen betont Judd, dass „*the red and black of the vase painting is color.*“⁸⁶¹ Warum Judd gerade die Farben „Kadmium Red“ und „Black“ so häufig für seine Arbeiten in Kombination verwendete, geht aus seinen Schilderungen nicht klar hervor. Auf jeden Fall wollte er wieder eine ganzheitliche Harmonisierung erreichen. Nur das Ganze „*at once*“ und nicht das Ganze als Summe seiner Einzelteile bestimmte die neuartige Kunst Amerikas. „*[...] side by side, the red and the black become one color. They become a two color monochrome. Red and black together are so familiar that they almost form a new unity.*“⁸⁶² Judd erwähnt zum Schluss seines Textes eine Kindheitserfahrung, die ihm die Kombination von rot und schwarz näher brachte: „*A pair of colors that I knew of as a child in Nebraska was red and black, which a book said was the 'favorite' of the Lakota. In the codices of the Maya red and black signifies wisdom and are the colors of scholars.*“⁸⁶³

Donald Judd beklagt den Bedeutungsverlust der Farbe, der aufgrund der schwindenden Darstellungsfunktion und aufgrund des Verlustes der Bedeutung von Licht und Schatten

⁸⁵⁸ Judd [1993a] 2004, S. 147.

⁸⁵⁹ Judd [1993a] 2004, S. 147.

⁸⁶⁰ Judd [1993a] 2004, S. 147.

⁸⁶¹ Judd [1993a] 2004, S. 147.

⁸⁶² Judd [1993a] 2004, S. 158.

⁸⁶³ Judd [1993a] 2004, S. 159.

sowie der Repräsentation einer Heiligkeit oder der beschreibenden Funktion geschehen war: „[...] *it [color] is too particular and especially too important in organization to become minor, just secondary.*“⁸⁶⁴ Farbe darf daher nie an zweiter Stelle kommen, sondern ist ebenso wichtig wie Raum. Das Verständnis von Raum ist für Judd von derart großer Wichtigkeit, dass Judd in seinen Worten ausdrücklich zitiert sei: „*This [the knowledge of space] is a great deal of knowledge, but not written, knowledge of a peculiar kind as visual art, made by a person, sometimes intelligible to other persons, not made by snakes or owls, probably not intelligible to intelligent beings elsewhere, perhaps not to our descendants in ten thousand years. The work is great deal of knowledge about space, which is necessarily related to the space of architecture. This knowledge is, to me, particular and plentifully diverse; to almost everyone it doesn't exist; it's invisible.*“⁸⁶⁵ Dieses lange Zitat spiegelt Judds Überzeugung von seinem Tun wider, sein Gespür für Räumliches ebenso wie es Judds Bekenntnis zu einer Sensibilitätserfordernis verdeutlicht. Nur durch diese Sensibilität wird das Unsichtbare sichtbar. Judd bezieht überzeugt Stellung zu seiner Kunst. Ihm ist auch klar, dass nicht jeder dieses Verständnis mitbringt und daher manchen der Zugang zu diesem „Wissen“, zu dieser „Erkenntnis“, verwehrt bleibt.

Aus dem Zitat wird außerdem Judds enger Bezug zur Architektur ersichtlich. Judd fordert eine Aufnahme des architektonischen Wissens. Gerade in der Architektur wird gebautes Wissen oft mit Erscheinung verwechselt, weshalb die Entwicklung raumtheoretischen Gedankengutes stagnierte. „*The earlier knowledge isn't regarded as knowledge, but as appearance, as style, and so cannot continue, cannot accumulate [...].*“⁸⁶⁶ Konkret spricht er von einer Missachtung des Räumlichkeitsverständnisses traditioneller koreanischer oder japanischer Architektur.⁸⁶⁷ Frühere Architekturen werden lediglich als Geschichte gesehen und nicht als Quelle der Weiterentwicklung. „*There is no discussion of space in art and architecture in the present*“⁸⁶⁸ stellt Judd immer wieder bedenklich fest.

Um diesem Mangel nachzukommen, entwickelte Judd ein weiterführendes Verständnis von Raum. Dieses konkretisiert er mit der Beschreibung eines seiner *Specific Objects* aus dem Jahr 1962, welches zuvor in Kapitel III.1.2.3 näher beschrieben wurde.⁸⁶⁹ Judd betont hierbei die

⁸⁶⁴ Judd [1993a] 2004, S. 147.

⁸⁶⁵ Judd [1993a] 2004, S. 148.

⁸⁶⁶ Judd [1993a] 2004, S. 148.

⁸⁶⁷ Judd [1993a] 2004, S. 148.

⁸⁶⁸ Judd [1993a] 2004, S. 148.

⁸⁶⁹ Siehe Kapitel III.1.2.3. Es handelt sich dabei um die Arbeit *Untitled*, DSS 33, 1962.

Positionierung mitten auf dem Boden sowie das Weglassen eines Podestes, das für die traditionelle Skulptur noch obligatorisch war. „*All 'sculpture' was placed on a pedestal [...]. Nothing had ever been placed directly on the floor.*“⁸⁷⁰ Einzigartig war diese Neudefinierung der Platzierung des Objektes im Raum: „*[...] the absence of a pedestal were inventions. I invented them.*“⁸⁷¹

Selbstbewusst fährt Judd in seinem Text fort und erkennt sich als Erfinder der Installation: „*A new idea is quickly debase, often before the originator has time and money to continue it. In general I think this happened to all my work, but especially to the use of the whole room, which is now called an installation, which basically I began.*“⁸⁷² Die Ausweitung des Kunstwerkes auf den gesamten Raum wurde von vielen Künstlern aufgenommen. Unter ihnen bewundert Judd die folgenden: „*One work is still alive and new in the work of a few artists - Roni Horn, Michael Schulz, Ilya Kabakov [...]*“⁸⁷³ Die Künstler Roni Horn und Ilya Kabakov hat Judd nach Marfa eingeladen, damit sie dort eine ortsspezifische Installation für die Chinati Foundation errichteten.

Judd nahm in seiner Raumdebatte jedoch nicht nur den Boden für seine Kunstwerke ein, sondern eroberte nach und nach den ganzen Raum – von der Wand über den Boden bis hin zur Decke. „*In 1965 I made a work which extended from the floor to the ceiling. This extended the definite space between the units to those below and above.*“⁸⁷⁴ Die künstlerische Expansion im Raum sollte jedoch noch weiter gehen, so dass auch bald die Ecken des Ausstellungsraumes eingenommen wurden. „*In 1966 I made six galvanized iron units which extended from wall to wall, so that the corners became definite and the whole end of the room articulated.*“⁸⁷⁵ Mit dieser Vereinnahmung des gesamten Raumes und der Ausdehnung in alle Richtungen war der Weg über Höhe, Breite und Tiefe – den drei Dimensionen – von Judd besritten. Der Ausgangspunkt war – nach dem freistehenden Bodenobjekt – die Anbringung dreidimensionaler Werke an der Wand, was Anfang der 60er Jahre sehr selten war. „*In 1960 very little that was*

⁸⁷⁰ Judd [1993a] 2004, S. 148.

⁸⁷¹ Judd [1993a] 2004, S. 148.

⁸⁷² Judd [1993a] 2004, S. 148.

⁸⁷³ Judd [1993a] 2004, S. 148.

⁸⁷⁴ Judd [1993a] 2004, S. 148.

⁸⁷⁵ Judd [1993a] 2004, S. 148.

*traditionally three-dimensional was placed on the wall [...].*⁸⁷⁶ Judd erwähnt als Ausnahmen nur Bontecous, Oldenburgs und Arps Reliefs.

Dass diese dreidimensionalen Werke über den Boden und die Wände schließlich den ganzen Raum erobern sollten, war Judd zu Beginn selbst noch nicht klar. In Judds Interesse lag „[...] *the development of a whole room as one work.*“⁸⁷⁷ Damit begann Judd die Transformation des Raumes in ein Kunstwerk, wobei Judd besonders die einzelnen Beziehungen im Raum untereinander interessierten. So sagt er: „*Then I realized that the relationship to the wall could be the same as that to the floor.*“⁸⁷⁸ Judd fährt mit den Worten, die seinen Neuerungscharakter unterstreichen, fort: „*My work on the floor was a new form, creating space amply and strongly. The relationship could be the same to the wall.*“⁸⁷⁹

Nach dem Raumdiskurs wendet sich Judd schließlich intensiv dem zweiten wesentlichen Aspekt der Kunst zu: Der Farbe. Raum und Farbe gehören für Judd zusammen. „*Color is never unimportant, as it usually is in sculpture.*“⁸⁸⁰ Dies zeigt Judds Herkunft aus der Malerei. Für Judd ist die Diskussion über Farbe schwieriger, denn Farbe hat eine Geschichte und Tradition. „*There is a history of color, first in philosophy and then in science.*“⁸⁸¹ Beiden – Raum und Farbe – ist jedoch gemeinsam, dass sowohl der Farbe als auch dem Raum in der Gegenwart nicht genügend Aufmerksamkeit geschenkt wird. „*At the present space and color have in common complete neglect.*“⁸⁸² Der Farbe kommt jedoch eine derart wichtige Bedeutung zu, dass Judd einleitend erst einmal Farbtheorien von Albers, Itten und Kandinsky streift. Er erwähnt verschiedene Wirkungen von Farbe sowie den Gefühle evozierenden Effekt von Farbe. Dieser Aspekt der Farbe führte letztendlich zu Werken wie von Dan Flavin, Larry Bell und Robert Irwin.⁸⁸³ „*More than the so-called form, or the shapes, color is the most powerful force.*“⁸⁸⁴

⁸⁷⁶ Judd [1993a] 2004, S. 148.

⁸⁷⁷ Judd [1993a] 2004, S. 148, Siehe dazu auch Judds raumkünstlerisches Ideal in Marfa, Texas, in Kapitel III.3.

⁸⁷⁸ Judd [1993a] 2004, S. 148f.

⁸⁷⁹ Judd [1993a] 2004, S. 149.

⁸⁸⁰ Judd [1965a] 2005, S. 183.

⁸⁸¹ Judd [1993a] 2004, S. 150.

⁸⁸² Judd [1993a] 2004, S. 150.

⁸⁸³ Vgl. Judd [1993a] 2004, S. 151.

⁸⁸⁴ Judd [1993a] 2004, S. 152.

Ferner erkennt Judd: „*All experience is knowledge*“⁸⁸⁵. Alle Erfahrung ist Wissen und darauf baut Judd besonders. Allerdings sieht Judd darin gleichzeitig eine unterbewusste Beeinflussung. Gerade in seinen jungen Jahren waren die europäischen Einflüsse der Farbe deutlich zu spüren. „*A considerable effort in the painted sheet aluminium work that I made was to forget the colors and their combinations that I liked and used in many first paintings, those in turn sometimes derived from Mondrian, Léger or Matisse or earlier European painters.*“⁸⁸⁶

Barnett Newman, Judds großes Vorbild, begegnete dem europäischen Vorbild beispielsweise in seinen drei Werken mit dem Titel *Who's afraid of Red, Yellow and Blue*. Damit war ein Gegenpol zu Mondrians klassischer geometrischer Abstraktion und dem kompositorischen Farbspektrum der Farben Rot, Gelb, Blau und Weiß gesetzt worden. Piet Mondrians Malerei ist trotz der weitgehenden Abkehr von der Abbildung der äußeren Wirklichkeit immer noch eine abstrahierte Darstellung der Erscheinungswelt. Wo bei Mondrian die Farben noch einen kompositorischen Charakter innehatten und die Farbpartien als Einzelemente im Bild verankert waren, schufen die amerikanischen Nachfolger ein großes Ganzes. Die Farbe Rot – die Farbe des Erhabenen – erhält bei Newman semantische Qualität. Gelb und Blau steigern die Leuchtkraft des Rots in *Who's afraid of Red, Yellow and Blue*. Sehr oft spricht Judd über Mondrian und seine Arbeiten sowie die bewusste Abgrenzung der amerikanischen Künstler von den europäischen Vorgängern.⁸⁸⁷

Judd beschäftigt sich mit Farbe auch in der Architektur und stellt fest: „*Color in architecture began and ended with De Stijl.*“⁸⁸⁸ Dabei hebt er Theo van Doesburg als den am meisten an Farbe Interessierten hervor. Mit soziopolitischen Gedanken fährt Judd fort, bezeichnet van Doesburg, Mondrian und Malewitsch als utopische Idealisten und kommt im Anschluss auf die Architektur in Bezug zu ihrer Umgebung zu sprechen. Als wichtiger Vertreter landschaftsbewusster Architektur wird Frank Lloyd Wright in den Diskurs eingeführt. In Judds Worten wird das Interesse an der Harmonisierung von Architektur und Landschaft, seine Abneigung gegen den Großstadtmoloch sowie eine bewusste Verbesserung der Farb-

⁸⁸⁵ Judd [1993a] 2004, S. 152.

⁸⁸⁶ Judd [1993a] 2004, S. 152.

⁸⁸⁷ So auch in dem bereits zitierten Interview mit Frank Stella und Dan Flavin in Kapitel II.3.3.

⁸⁸⁸ Judd [1993a] 2004, S. 153.

und Materialverwendung deutlich. „[...] *just as the continuous noise in some cities, especially New York, is thoughtless, so is the use of color and materials.*“⁸⁸⁹

In Hinblick auf Architektur sollte die Farbe stets in die Architektur mit eingebunden sein und nicht als künstlerische Zierde existieren. „*In architecture color is part of architecture; it isn't part of art.*“⁸⁹⁰

Verwunderlich ist, dass Judd in seinem Text über Farbe mit dem Titel *Some Aspects of Color in General and Red and Black in Particular* so viele Seiten dem Thema Raum widmet. Schließlich gibt er in einem folgenden Abschnitt die Erklärung darauf: Letztlich sind Farbe und Form eins. Daher wurde auch der Farbe in diesem Kapitel Aufmerksamkeit geschenkt. Judd zitiert dabei Johannes Itten, den er selbst nicht gelesen hatte, dessen Meinung er jedoch vertrat: „*Form is also color. Without color there is no form. Form and color are one.*“⁸⁹¹ Diesbezüglich räumt Judd in seinen Arbeiten der Farbe und Form stets einen großen Stellenwert ein. „*It never occurred to me to make three-dimensional work without color. [...] This is why so much of this essay is about space.*“⁸⁹² Aus diesem Grund ist dieser Text für die vorliegende Arbeit wesentlich. Er gibt Aufschluss über Judds Raumverständnis und leitet auf die Folgeargumentation hin.

„*Color and space occur together.*“⁸⁹³ Dieses Zitat von Judd belegt Judds Tätigkeit als Maler jenseits der Malerei und ist wohl als Synthese des Textes zu sehen. Judd geht zuerst auf Raum intensiv ein, darauf bespricht er Farbe als eigentliches Hauptthema, um letztlich beide Aspekte miteinander zu vereinen. Vor dem Hintergrund der Integration von Farbe und Raum hat Judd sein gesamtes Werk ab 1962 geschaffen. „*The three-dimensional work that I began in 1962 was new and the complete use of color was new.*“⁸⁹⁴ Judds Werk entwickelte sich seitdem so vielseitig und facettenreich, was bislang durch die oft zu einseitige Kunstkritik und Kunstgeschichte unerkannt blieb. Dies stellt auch Judd mit den Worten fest: „*The narrow and lazy nature of art criticism makes it difficult to know the diversity of my work, or of anyone's [...].*“⁸⁹⁵

⁸⁸⁹ Judd [1993a] 2004, S. 154.

⁸⁹⁰ Judd [1993a] 2004, S. 155.

⁸⁹¹ Itten in: Judd [1993a] 2004, S. 155.

⁸⁹² Judd [1993a] 2004, S. 155.

⁸⁹³ Judd [1993a] 2004, S. 155.

⁸⁹⁴ Judd [1993a] 2004, S. 156.

⁸⁹⁵ Judd [1993a] 2004, S. 156.

Die Neuartigkeit der Kunst Judds wird an vielen Stellen im Text betont. „[...] *Color and three-dimensional space were placed directly on the floor, as one. Neither existed before.*“⁸⁹⁶ „[...] *geometry, color, space and the relationship to the support were completely new. My attitude to geometry was new. It was not all related to Mondrian's attitude, which was so clear and developed.*“⁸⁹⁷ Die Symbiose von Geometrie, Farbe und Raum sowie auch die Beziehung zu den Befestigungsmedien Boden und Wand waren die neuen Aspekte in der Kunst. Um die Symbiose zu erreichen, kam für Judd nur der Weg in die Dreidimensionalität in Frage. „*When I was making the paintings and the first three-dimensional works I knew how far I had to go and how new the work had to be to be my own.*“⁸⁹⁸ Dabei erkennt Judd auch, dass er sich vom Althergebrachten lösen und einen individuellen Weg beschreiten musste, um erstklassige Kunst zu entwickeln: „*The negative force, like Locke's 'uneasiness', is that it is not possible to understand borrowed colors and forms sufficiently to make new first-rate work.*“⁸⁹⁹ Die undurchdachte Kopie und das Nachahmen der großen Künstlerkollegen, ein Vorgehen, das in New York weit verbreitet war, konnten nicht zu einer neuen, eigenständigen Kunst führen. Während sich Pollock, Newman, Rothko und Still noch zweidimensional mit Farbe auseinander setzten, postuliert Judd: „*Color to continue had to occur in space.*“⁹⁰⁰ Mit diesen auf den ersten Blick unbedeutend erscheinenden Worten war ein wesentlicher Schritt in der Kunst getan. Der Ausstieg aus der Malerei war begonnen. Letztlich wird mit diesem Satz Judds gesamte oft undurchschaubare Argumentation in einem Satz deutlich. Er führt Raum und die Bedeutung des Raumes als neues Ausdrucksmedium gleich zu Beginn ein, leitet über zur Farbe, die in klassischer Weise in der Malerei verwendet wird/wurde und führt beide am Ende mit diesen bahnbrechenden Worten zusammen. „*Color to continue had to occur in space.*“⁹⁰¹ Dieser Satz kann als Schlüsselsatz für die Kunst Judds gesehen werden und identifiziert Judd als Maler jenseits der Malerei. Für Judd existierte keine Möglichkeit, die Farbe im zweidimensionalen Bereich weiterzuentwickeln. Alle malerischen Möglichkeiten waren ausgeschöpft. So benutzte Judd das Ende der Malerei als Anfang einer neuen dreidimensionalen Kunstgattung, die er ausgehend von der Malerei mit seinen *Specific Objects* begann und mit seinen *Progressions* und *Stacks* raumkünstlerisch fortentwickelte.

⁸⁹⁶ Judd [1993a] 2004, S. 156.

⁸⁹⁷ Judd [1993a] 2004, S. 156.

⁸⁹⁸ Judd [1993a] 2004, S. 157.

⁸⁹⁹ Judd [1993a] 2004, S. 157.

⁹⁰⁰ Judd [1993a] 2004, S. 157.

⁹⁰¹ Judd [1993a] 2004, S. 157.

2.2 Kunstphilosophische Konzepte: John Deweys *Art as Experience* (1934)

Die vorliegende Arbeit untersucht das Werk des Künstlers Donald Judd unter den Aspekten von Dreidimensionalität und Raum. Es geht darum, eine Sensibilisierung eines philosophisch-ästhetischen Verständnisses von Raum in Bezug auf die Kunst Judds zu erreichen, um die neue Herangehensweise an die *Minimal Art* zu verstehen. Dabei werden im Folgenden nach Judds eigenen Gedanken zu Raum exemplarische Anregungen aus der Kunst- und Wahrnehmungsphilosophie gegeben und in Hinblick auf die Kunst Donald Judds erläutert.

John Deweys (1859–1952) kunstphilosophisches Hauptwerk *Art as Experience* (1934), hervorgegangen aus einer 1931 gehaltenen Vorlesung an der Harvard University⁹⁰², hatte auf Donald Judd großen Einfluss. John Dewey lehrte an der Columbia University seit 1904, an der Judd seit 1949 – noch zu Lebzeiten Deweys – studierte. Wie bereits in Kapitel I.2.1 erwähnt, markierte Judd in einer 1962 gekauften Ausgabe von Deweys Buch *Art as Experience* eine für ihn wichtige Passage. Dies belegt Judds Auseinandersetzung mit den kunstphilosophischen Konzepten der amerikanischen Pragmatisten. Judds Interesse für den Pragmatismus bezeugt auch Roberta Smith in dem Catalogue Raisonné von 1975: „[...] he [Judd] particularly liked the concentration upon empiricism and pragmatism.“⁹⁰³ Judd legte auch eine dreiseitige Notiz in die Dewey-Ausgabe *Experience and Nature*⁹⁰⁴ ein, die seine Auseinandersetzung mit den philosophischen Gedanken des 1952 verstorbenen Pragmatisten John Deweys zeigt. In Donald Judds Bibliothek in Marfa, Texas, ist bis heute die relevante Literatur Deweys zu finden (Abb. 115, 116).

In den gängigen Publikationen wird Judd so gut wie nie mit den philosophischen Texten Deweys in Verbindung gebracht. Singuläre Erwähnung finden die Pragmatisten John Dewey und William James in Kelleins Publikation u.a. in einer Fußnote.⁹⁰⁵ Aufgrund der Bedeutung für Judds Werk wird im Folgenden die in *Art as Experience* formulierte Kunst-

⁹⁰² Im Winter und Frühjahr 1931 hielt Dewey auf Einladung der Harvard University eine zehnteilige Vorlesung mit dem Thema „Die Philosophie der Kunst“. Diese Vorlesungen bilden die Grundlage des Buches „Art as Experience“, das 1958 in New York bei Capricorn Books, G. P. Putnam’s Sons, abgedruckt wurde. Das Werk wurde 1934 geschrieben und 1958 veröffentlicht.

⁹⁰³ Smith 1975, S. 5.

⁹⁰⁴ Siehe Dewey 1929. Auch hier markierte Judd Stellen auf den Seiten 252–261.

⁹⁰⁵ Kellein 2002b, S. 15f. Anm. 9 und 11.

philosophie Deweys vorgestellt.⁹⁰⁶ Sie steht in Bezug zu der erfahrungstheoretischen Annäherung an die Kunst Judds.

Zusammen mit Charles Sanders Peirce und William James bildet der amerikanische Philosoph und Pädagoge John Dewey das große Dreigestirn des amerikanischen Pragmatismus, eine auf das Handeln gerichtete „*Geistesart*“⁹⁰⁷. Der Pragmatismus ist für seine Vertreter radikaler Empirismus, der jede reine Logik verwirft. Als Wahrheit gilt einzig und allein das, was sich mit der Gesamtheit der Erfahrungen am besten vereinigen lässt. Dabei verlieh vor allem John Dewey dem Pragmatismus eine stärkere soziale und politische Komponente. Dewey bemühte sich u.a. um eine Nutzung erkenntnistheoretischer oder psychologischer Einsichten für Pädagogik oder Sozialreformen. Sein Interesse an Kunst war letztlich von der Frage nach ihrem möglichen gesellschaftlichen Nutzen bestimmt. Durch eine langjährige, um 1915 einsetzende Freundschaft mit dem Industriellen und Kunstsammler Albert Barnes fand Dewey zu seinen kunsttheoretischen Überzeugungen. Die Schwerpunkte der Barnes-Sammlung (Cézanne, Matisse und Renoir) bildeten den Ausgangspunkt Deweys Kunsterfahrung. Deweys Einfluss auf den angloamerikanischen Raum kann kaum überschätzt werden.

Bereits der Titel seines Buches *Art as Experience* – Kunst als Erfahrung – unterstützt die dieser Arbeit zu Grunde gelegte erfahrungs- und wahrnehmungstheoretische Herangehensweise an Judds Werk. Für Dewey ist der Ursprung der Kunst nur ausgehend von der menschlichen Erfahrung zu verstehen, d.h. der Künstler verarbeitet im Kunstschaffen eigene Erfahrungen. Auch Donald Judd begann bereits als junger Kunststudent, die eigene Erfahrung in das Kunstwerk einzubinden sowie künstlerische Antworten auf die ihn umgebende Welt zu geben. „[...] *more vital to the student of painting is an honest, firm interpretation of his subject and despite being tossed back and forth in perpetual controversy he must, with solid years of work, build out of his experience, paintings which will be valid responses to the life around him.*“⁹⁰⁸ Judd hatte bereits Ende 1961 seine Intention soweit geschärft, Kunst und räumliche Wahrnehmung miteinander zu verbinden. Mit dieser Meinung folgte er ganz der Intention John

⁹⁰⁶ Die Zusammenfassung der Ideen Deweys beruht auf Dewey [1958b] 1980.

⁹⁰⁷ Dewey [1958b] 1980, S. 311.

⁹⁰⁸ Judd [1948] 2002, S. 50.

Deweys, dessen Gedanken er sich schnell aneignete. „*I probably have a pretty definite philosophy and I take philosophical ideas [...] seriously*“⁹⁰⁹ bemerkte Judd.

Judd war ein erkenntnistheoretischer Skeptizist, ein Empirist. Zuviel angebliches Wissen schien ihm bloß auf unsicheren Annahmen zu beruhen.⁹¹⁰ Somit forderte auch Judd die Offenheit zur individuellen Erfahrung und dafür einen vorurteilsfreien Blick. Diesbezüglich äußert er: „*[...] art cannot contain a scientific statement.*“⁹¹¹ Um zu sicherer Erkenntnis zu gelangen, müssen wir das faktisch Reale, die Welt der Tatsachen beobachten. Letztlich enthüllt der Verstand nichts, was nicht vorher durch die Sinne erfasst worden ist.⁹¹² „*The emphasis on phenomena and specificity relates to empirism*“⁹¹³, beschreibt Judd in seinem 1983 am Department of Art and Architecture der Yale University gehaltenen kunstphilosophischen Vortrag *Art and Architecture*. Diese Aussage zeugt von der Nähe Judds zum empirisch-erfahrungstheoretische Gedankengut John Deweys.

In seinem Essay über Jackson Pollock gibt Judd 1967 Empfehlungen zur adäquaten Herangehensweise an Kunstbeschreibung bzw. -kritik: „*The primary information should be the nature of his work. Almost all other information should be based on what is there. This doesn't mean that the discussion should only be 'formalistic'. Almost any kind of statement can be derived from the work: philosophical, psychological, sociological, political. [...] Certainly the discussion should go beyond formal considerations to the qualities and attitudes involved in the work.*“⁹¹⁴ Gleichzeitig macht Judd auch kritisch darauf aufmerksam, dass „*arguments leading from the elements of the work to its general implications are difficult to form and should be formed very carefully.*“⁹¹⁵

Damit passen Judds Einstellung, die gewählten theoretischen Modelle (Dewey und Merleau-Ponty), die Herangehensweise sowie die Erkenntnisse dieser Arbeit zusammen und bestätigen den in der vorliegenden Arbeit vorgenommenen Ansatz.

⁹⁰⁹ Judd [1993d] 2004, S. 120.

⁹¹⁰ Siehe Tabor 2006.

⁹¹¹ Judd [1983b] 1987, S. 32.

⁹¹² Siehe Tabor 2006.

⁹¹³ Judd [1983b] 1987, S. 36.

⁹¹⁴ Judd [1967a] 2005, S. 195.

⁹¹⁵ Judd [1967a] 2005, S. 195.

Bei Judd zeigt sich auch Deweys Verständnis vom künstlerischen *Prozess*. Sein Interesse an Dewey – auch bezüglich seines Verständnisses des Prozesses – erwähnt Judd in seinem Artikel *Art and Architecture* (1983): „I remember [...] about John Dewey’s book but have the impression that he stressed process. I need to read much more.“⁹¹⁶ Zum Gelingen dieses Prozesses müssen sich laut Dewey die Konzeption des Werkes und ihre Realisierung im Schaffensprozess wechselseitig entwickeln. Auch bei Judd ist dieses Ineinandergreifen von Konzeption und Realisierung in seinem paradigmatischen Installationsprozess der Boxen in Marfa ersichtlich.⁹¹⁷ Beide – Konzept und Realisierung – gewinnen nebeneinander an Gestalt und werden zu einer Einheit.

Der Philosophieprofessor Hans Julius Schneider bringt Deweys Gedankengut mit dem Künstler Francis Bacon in Verbindung. Dabei sieht er zwischen Bacons Schaffensprozess und Deweys Gedanken einen Bezug, der auch auf Judd passt. Denn die Realisierung besteht nicht aus der Ausführung eines vorgefertigten Plans, sondern aus einer handelnd stattfindenden Auseinandersetzung, die Vorstellung und Spontaneität berücksichtigt.⁹¹⁸

Durch das Auswählen und Abändern der Boxen vermied Judd aber auch den Eindruck, dass das Resultat beliebig werden könne. Die Herstellungserfahrung des Künstlers speist sich aus Tun und Geschehenlassen. Dewey spricht das Problem an, das sich aus der Trennung von Form und Material in diesem Prozess ergibt.⁹¹⁹ Zwar gestaltet die Form den Stoff, erfährt jedoch durch diesen zugleich Widerstand und wird ihrerseits von ihm bestimmt. In diesem Wechselverhältnis ist die künstlerische Technik entscheidend. Die Anforderungen, die an sie gestellt werden, ergeben sich aus den Spezifika der jeweiligen Erfahrung, die im Werk umgesetzt werden soll. Für Dewey ist der Künstler mit dem Wissenschaftler vergleichbar, da seine Arbeit nicht minder ein Experimentieren, ein Ausprobieren von Techniken ist.⁹²⁰

⁹¹⁶ Judd [1983b] 1987, S. 36.

⁹¹⁷ Siehe Kapitel III.3.3.

⁹¹⁸ Vgl. Schneider 1991, S. 106.

⁹¹⁹ Vgl. Dewey [1958b] 1980, S. 79ff.

⁹²⁰ Vgl. Dewey [1958b] 1980, S. 89f.

Betrachtet man Judds Studios in New York und Marfa mit den unzählbaren Farbskalen (RAL⁹²¹) und Materialproben (z.B. Aluminium, Stahl, Plexiglas), ist dies sicherlich richtig (Abb. 117, 118, 119, 120). Die vielen Farbproben und Farbskalen beweisen auch Judds fast schon wissenschaftliches Interesse an Farbe. Laut Dewey ist der Künstler gezwungen, Experimentator zu sein, denn er muss durch Mittel und Materialien, die der allgemeinen, öffentlichen Welt angehören, eine im hohen Maße individuelle Erfahrung zum Ausdruck bringen. Auch in Judds Texten wird sein immenses Wissen über Farbe und sein analytisch akribisches Untersuchen der Farbsequenzen deutlich – wie im letzten Kapitel deutlich wurde.

Kunst, Entstehung und Erfahrung gehen laut Dewey miteinander einher.⁹²² Alles andere widerstrebt dem Charakter von Kunst. Dies ist auch bei der Präsentation von Kunst zu beachten. *„Ist ein künstlerisches Werk einmal in den Rang eines klassischen Kunstwerkes erhoben, so erfährt es gewissermaßen eine Loslösung von menschlichen Gegebenheiten, aus denen es heraus entstand, wie auch von den Konsequenzen, die es für den Menschen in der realen Lebenserfahrung hervorruft.“*⁹²³

Damit beklagen Dewey wie auch Judd, dass die Kunst, wie sie in Museen präsentiert und in parareligiöse Höhen entrückt ist, aus ihrem Entstehungskontext, dem Erfahrungsalltag des Menschen herausgelöst ist. Daher kann es zu Missverständnissen kommen und zu einem Verlust von ihrer Wirksamkeit. *„Löst man einen Kunstgegenstand sowohl aus seinen Entstehungsbedingungen als auch aus seinen Auswirkungen in der Erfahrung heraus, so errichtet man eine Mauer um ihn, die seine allgemeine Bedeutung, um die es in der ästhetischen Theorie geht, beinahe unerkennbar werden lässt.“*⁹²⁴ Solange die soziale Funktion von Kunst verschüttet und diese isoliert ist, solange sie sich selbst als Kunst repräsentieren soll und als interessantes Spekulationsobjekt am Markt angesehen wird, erscheint es Dewey nicht sinnvoll, eine Analyse des Ästhetischen anhand von Kunstwerken vorzunehmen. Vielmehr muss ein adäquater, neuer Zugang zu ihnen geschaffen werden. *„Die Faktoren, die die Kunst glorifizieren, indem sie sie auf einen entrückten Sockel stellen, kamen nicht aus dem Bereich der Kunst, noch ist ihr Einfluß auf die Künste*

⁹²¹ Bereits im Jahr 1927 entwickelte der damalige Reichsausschuss für Lieferbedingungen (RAL, heute: Deutsches Institut für Gütesicherung und Kennzeichnung e.V.) in Kooperation mit der Lack- und Pigmentindustrie, Behörden und Verbrauchern eine Farbskala, an der sich Produkthersteller bei der Farbgebung orientieren konnten.

⁹²² Vgl. Dewey [1958b] 1980, S. 9.

⁹²³ Dewey [1958b] 1980, S. 9.

⁹²⁴ Dewey [1958b] 1980, S. 9.

*beschränkt.*⁹²⁵ Diese Gedanken der musealen Ausstellungskonvention, der Funktion von Kunst als Handelsware und die Entrückung des Kunstwerkes aus dem Entstehungsort finden sich bei Judd später wieder.

Sowohl für Judd als auch für Dewey ist die enge Verbindung von Kunst und Alltagsleben unabdingbar. Dewey spricht dabei von der „[...] *Wiederherstellung der Kontinuität zwischen der ästhetischen Erfahrung und den gewöhnlichen Lebensprozessen.*“⁹²⁶ Für einen neuen Zugang ist die Verbindung zwischen der ästhetischen Erfahrung und den alltäglichen Lebensprozessen aufzuzeigen, um daraufhin die Kunstwerke als Überbietung und Verherrlichung der alltäglichen Erfahrung interpretieren zu können. Damit wird die Vereinigung von Kunst und Leben angestrebt. Für Dewey und Judd ist das Phänomen, also die reine Erscheinung des Kunstwerkes, das Gleiche, egal ob im Museum oder im Entstehungskontext. Die Abbildungen 121 und 122 zeigen Judds Wohnhaus in New York, in dem er Kunst und Leben in seinem Schlafzimmer und seinem Esszimmer miteinander verbindet. Erfahrung soll anders als im hektischen Alltag und im Museum, wo sie meist unvollständig bleibt, hier zur ästhetischen Erfahrung werden, wo sie Einheitlichkeit und Individualität entfalten kann. Darüber hinaus ist Dewey folgender Auffassung: „*Das ‚Geistige‘ und ‚Ideelle‘ ist für viele mit der Aura eines Gemisches aus Ehrfurcht und Unwirklichkeit umgeben, während im Gegensatz dazu ‚Materie‘ zum Inbegriff der Verachtung geworden ist – zu etwas, das man wegdiskutieren oder für das man sich entschuldigen muß.*“⁹²⁷ Gerade diese Materie und wirkliche Materialität sind für Judd das, „[...] *was das unmittelbare Daseinsgefühl steigert.*“⁹²⁸

Die Gedanken des amerikanischen Philosophen und Reformpädagogen Dewey, der die Einstellung des Materialismus mit dem pragmatischen Motto der Lebensbewältigung verband, hatten demnach großen Einfluss auf Judd. Transzendentes hat keine Realität, folglich muss das gegenwärtige Dasein verbessert werden. Wichtig ist das, „[...] *was dem Objekt selbst transzendent ist.*“⁹²⁹ Dies wollte Judd den Betrachtern seiner Objekte vermitteln. Dabei stehen Erfahrungen mit dem Kunstwerk sowie die von ihnen hervorgerufenen Gedanken und Gefühle im Vordergrund. Mit dem pragmatischen Zugang zur Kunst anhand der Reduktion auf Form, Material und Farbe nimmt Judd sich als Künstler selbst

⁹²⁵ Dewey [1958b] 1980, S. 12.

⁹²⁶ Dewey [1958b] 1980, S. 18.

⁹²⁷ Dewey [1958b] 1980, S. 12.

⁹²⁸ Dewey [1958b] 1980, S. 13.

⁹²⁹ Dewey [1958b] 1980, S. 297.

zurück. Mit der Entleerung der Kunst von Zweck, Repräsentation und auratischen Idealen führt Judd die Kunst auf das zurück, was sie ist – ein Substrat aus Materie – und überlässt die Wahrnehmung dem Betrachter.

Mit dieser Rückführung der Kunst wird der Zeichen- und Symbolcharakter, ja die Sprachlichkeit von Kunst und ihre Prädisposition durch den Künstler abgelehnt, mit denen sich Philosophen wie Nelson Goodman oder Arthur C. Danto in Schriften wie *Languages of Art. An Approach to a Theory of Symbols*⁹³⁰ oder *The Transfiguration of the Commonplace. A Philosophy of Art*⁹³¹ auseinandersetzen. Für sie ist „Im Unterschied zum bloßen Ding [...] das Kunstwerk nicht nur *etwas* (wie jedes Ding), sondern auch, *über etwas* (wie jedes Zeichen).“⁹³² Diesen semiotischen Darstellungscharakter von Kunst lehnt Judd jedoch ab. Wahrhaftig besteht die Aufgabe des Betrachters darin, sich selbst jeweils neu sehen zu lernen. Dies geht mit dem suchenden Sehen einher, das in der Objektbeschreibung zu Beginn der Arbeit angedeutet wurde.⁹³³ In dieser Lesart transformiert sich das suchende Sehen im Wahrnehmungsprozess der Arbeiten Judds durch das kinästhetische Sehen zum erkennenden Sehen⁹³⁴.

Für Dewey ergibt sich Erfahrung aus der zwischen den Polen von Harmonie und Unordnung schwankenden Wechselbeziehung des Menschen mit der Natur bzw. seiner Umgebung. Die Momente, in denen sich etwas als Erfahrungseinheit ausprägt, besitzen am meisten Emotionalität und Lebensintensität; „in ihnen geht der Mensch ganz auf.“⁹³⁵ Danach suchte wohl auch Judd, obwohl er es in seinen Schriften nie explizit äußerte.

John Deweys Gedanken zur Kunstrezeption stellen einen weiteren wesentlichen Punkt seiner Kunstphilosophie dar. Seine Beschäftigung damit zeigt sein artikuliertes Interesse an der Bildung und bewussten Wahrnehmung von ästhetischer Erfahrung. Die Herstellungserfahrung hat damit eine Entsprechung in der Betrachtungserfahrung. „Erfahrung ist eine Sache der Interaktion des Organismus mit seiner Umgebung, einer Umwelt, die menschlich wie auch

⁹³⁰ Goodman 1968a, deutsche Übersetzung Goodman [1968b] 1973.

⁹³¹ Danto 1981a, deutsche Übersetzung Danto [1981b] 1984.

⁹³² Koppe 1991b, S. 84.

⁹³³ Siehe Kapitel I.2.3.

⁹³⁴ Die Terminologie des ‚wieder erkennenden‘, ‚suchenden‘ und ‚erkennenden‘ Sehens verwendet Max Imdahl in Imdahl 1980.

⁹³⁵ Ullrich 1998, S. 217.

*physisch ist und die Inhalte der Tradition und der Institutionen ebenso einschließt wie die örtliche Umwelt.*⁹³⁶ Die Einbindung des Betrachters, die sich in der Interaktion ausdrückt, muss dabei aus der Sicht der Phänomenologie erschlossen werden. Begriffe wie „Organismus“⁹³⁷, „Subjekt“⁹³⁸, „Objekt“⁹³⁹ und „Projektion“⁹⁴⁰ werden von Dewey diesbezüglich in einem Kapitel in seiner Schrift *Art as Experience* mit dem Titel *Der Beitrag des Menschen* eingeführt.⁹⁴¹ „Die durchgehende Integration dessen, was die Philosophie als ‚Subjekt‘ und ‚Objekt‘ unterscheidet (in einer direkten Sprache: Organismus und Umwelt) ist das Charakteristische jedes Kunstwerks.“⁹⁴²

„Da jede Erfahrung durch eine Interaktion von Subjekt und Objekt, von einem Selbst und seiner Welt, konstituiert wird [...]“⁹⁴³, besteht auch die Kunsterfahrung aus dem Zusammenspiel von Betrachter und Kunstwerk.

Durch den Umgang mit Dingen, die vorher außerhalb seines Erfahrungsbereiches lagen, verändert sich das Lebewesen und entwickelt sich fort. Gleichzeitig werden in der Erfahrung Dinge und Geschehnisse, die zur natürlichen und sozialen Welt gehören, durch den menschlichen Kontext, in den sie eintreten, transformiert. Somit wird jedes Kunstwerk von Donald Judd im Kontext des Betrachters seiner eigenen, ursprünglich angestrebten, materiellen Objekt-Wirklichkeit enthoben und ist eben gerade nicht mehr nur das, was es ist – ausschließlich Form und Material. Judd sagt selbst: „[...] *there is no pure form.*“⁹⁴⁴ Das Kunstwerk transformiert sich im Erfahrungsprozess während der Interaktion des Betrachters. Die Abbildungen 62, 63, 91, 124, 240, 241, 242, 243 zeigen die Konfrontation des Kunstwerkes mit dem Betrachter in einem solchen Prozess. Das isolierte Objektsein, das Judd zunächst anstrebte, wird sogleich ausgehebelt. Denn im Moment der Wahrnehmung entstehen gegenseitige Projektionen von Subjekt und Objekt, d.h. es beginnt „[...] *die Übertragung durch die organische Partizipation eines Wesens [...]*“⁹⁴⁵. Die häufig in der philosophischen Ästhetik vorgefundene Trennung von Organismus (Betrachter) und Welt

⁹³⁶ Dewey [1958b] 1980, S. 288.

⁹³⁷ Dewey [1958b] 1980, S. 288.

⁹³⁸ Dewey [1958b] 1980, S. 288.

⁹³⁹ Dewey [1958b] 1980, S. 288.

⁹⁴⁰ Dewey [1958b] 1980, S. 288.

⁹⁴¹ Vgl. Dewey [1958b] 1980, S. 288ff.

⁹⁴² Dewey [1958b] 1980, S. 325.

⁹⁴³ Dewey [1958b] 1980, S. 288. Hier ist eine Parallele zu Merleau-Ponty zu sehen, der die Trennung von Körper und Geist aufhebt. Siehe Kapitel III.2.4.

⁹⁴⁴ Judd [1983b] 1987, S. 31.

⁹⁴⁵ Dewey [1958b] 1980, S. 292.

(Kunstwerk) findet keine Anwendung und ist laut Dewey auch nicht die adäquate Theorie in der Kunst.⁹⁴⁶ „Die einzigartige und charakteristische Besonderheit der ästhetischen Erfahrung ist nämlich gerade das Problem, daß hier keine solche Unterscheidung von Subjekt und Objekt existiert, da die Erfahrung in einem Maße ästhetisch ist, in dem Organismus und die Umgebung zusammenwirken, damit eine Erfahrung entsteht, in der die beiden Faktoren derart vollkommen integriert werden, daß jeder einzelne aufgehoben wird.“⁹⁴⁷

Auch Judds Interesse geht auf die eigene Beziehung mit der Welt zurück (Abb. 124). „My work has the appearance it has, wrongly called ‚objective‘ and ‚impersonal‘, because my first and largest interest is in my relation to the natural world [...]. This interest includes my existence, a keen interest, the existence of everything and the space and time that is created by existing things.“⁹⁴⁸ Die Erfahrung, die primär gar nicht auf Künstlerisches abzielt, ist laut Dewey die Wurzel des sich verselbständigenden, ästhetischen Prozesses. Dabei sind Handlung und Erfahrung eng miteinander verknüpft. Die Erfahrung entsteht erst in der Einheit von Subjekt und Objekt. Die wirkliche Erfahrung existiert dann, „[...] wenn wir, teils handelnd, teil entgegennehmend oder leidend, uns im Strom der Umstände so bewegt haben und haben bewegen lassen, daß aus beidem zusammen eine gegliederte sinnvolle Einheit entstanden ist.“⁹⁴⁹ Dewey geht sogar soweit, dass häufig übersehen wird, „[...] daß es eben nicht das Gemälde als Bild (d.h. das Objekt in der ästhetischen Erfahrung) ist, welches bestimmte Wirkungen in uns hervorruft. Das Gemälde als Bild ist selber schon eine vollständige Wirkung, entstanden aus der Interaktion von äußeren und organischen Ursachen.“⁹⁵⁰ Der äußere Bedingungsfaktor besteht beispielsweise aus Lichtschwankungen, die von der bestimmten Materialeigenschaft, ihren Pigmenten oder Oberflächenbeschaffenheiten mannigfach widergespiegelt und gebrochen werden. Es ist letztlich das, was die Physik entdeckt: Atome, Elektronen und Protonen.⁹⁵¹ „Das Bild ist das integrale Resultat von deren Interaktion, wozu der Geist durch den Organismus seinen Beitrag leistet.“⁹⁵²

Deweys Betonung von Rhythmen gerade auch für Werke der bildenden Kunst impliziert, dass deren Rezeption in höherem Maße einen zeitlichen Aspekt besitzt, als man zunächst

⁹⁴⁶ Vgl. Dewey [1958b] 1980, S. 290.

⁹⁴⁷ Dewey [1958b] 1980, S. 291.

⁹⁴⁸ Judd [1983b] 1987, S. 32.

⁹⁴⁹ Schneider 1991, S. 105.

⁹⁵⁰ Dewey [1958b] 1980, S. 293f.

⁹⁵¹ Vgl. Dewey [1958b] 1980, S. 294.

⁹⁵² Dewey [1958b] 1980, S. 294.

erwarten würde. Dabei ist die Mannigfaltigkeit der ineinander verwobenen rhythmischen Systeme nicht in einem kurzen Moment zu erfassen, sondern in einem Erfahrungsprozess. Wer sich nicht mit hinreichend Zeit auf das Kunstwerk einlässt, wird sich die Möglichkeit ästhetischer Erfahrung durch Vorurteile nehmen. Dies entspricht der intensiven Auseinandersetzung mit der Erscheinung des Kunstwerkes mittels eines vorurteilsfreien Blicks, der in der Herangehensweise⁹⁵³ der vorliegenden Arbeit verankert ist. Die philosophischen Gedanken von Dewey⁹⁵⁴ und Merleau-Ponty⁹⁵⁵ sowie das Werk Judds selbst erfordern und bestätigen diesen Ansatz.

Dewey unterscheidet nicht zwischen Erfahrungen von Kunst im Raum und Erfahrungen von Kunst in der Zeit. Vielmehr kommen für ihn alle Werke darin überein, beide Qualitäten jeweils in sich zu einem Raum-Zeit-Kontinuum zu vereinen. Dieser Gedanke zeigt sich in der amerikanischen Nachkriegskunst, auf die Deweys Schriften enormen Einfluss hatten. Die raum-zeitliche Ganzheit jeder ästhetischen Erfahrung vermittelt dem Rezipienten den Eindruck, das Kunstwerk gehöre in ein größeres, alles umfassendes Ganzes. Nicht zuletzt wird ihm die Verbundenheit mit den anderen Menschen deutlich. Der Rezipient wird durch das Kunstwerk erhoben und gestärkt.⁹⁵⁶ Aufgrund des Charakters von Ganzheit vermag das Kunstwerk das Alltägliche zu verklären und Imagination zu erzeugen. Das Vertraute kommt anders und ungewöhnlich zur Erscheinung. Dewey weist auch darauf hin, dass ein Kunstwerk in dem, was es zeigt, auch irritieren kann, und bei denen, die auf gewohnten Erfahrungsweisen beharren, auf Widerstand stoßen kann.

Dies ist wohl auch im Falle der Arbeiten Judds zutreffend. Dewey entsprechend geht auch Judds Kunstverständnis nicht von vorgegebenen Meinungen aus. Aus den Textanalysen zeigt sich, dass sein Kunstverständnis auf der Erfahrung basiert, die sich aus der Interaktion mit dem Kunstwerk ergibt.⁹⁵⁷ Voraussetzung für Erkenntnis ist außerdem laut Dewey die Bereitschaft, Erfahrung immer wieder neu auf das sich im Fluss befindliche Leben auszurichten. Die Leistung der Kunst besteht darin, neue Erfahrungen hervorzurufen. „Die eigentliche Bedeutung einer wichtigen neuen Bewegung in jeder Kunst besteht darin, etwas Neues in der

⁹⁵³ Siehe Kapitel I.1.1.

⁹⁵⁴ Siehe Kapitel III.2.2.

⁹⁵⁵ Siehe Kapitel III.2.4.

⁹⁵⁶ Vgl. Ullrich 1998, S. 218.

⁹⁵⁷ Vgl. Judd [1983b] 1987, S. 33.

*menschlichen Erfahrung, eine neue Weise der Interaktion des Lebewesens mit seiner Umgebung und folglich die Befreiung von zuvor einengenden und trägen Kräften auszudrücken.*⁹⁵⁸

Selbst Kunstkritiker sind nicht immer zur angemessenen Rezeption in der Lage, was sich für Dewey beispielhaft in der anfänglichen Ablehnung des Impressionismus offenbart.⁹⁵⁹ Aufgrund der fehlenden Bereitschaft zu einer zeitintensiven Hingabe sowie der mangelnden Vorbereitung auf das Kunstwerk kann es bei dem Verständnis der neuen Kunst wie bei der *Minimal Art* zu Missverständnissen kommen. Die Ausdrucksformen der neuen Bewegung können deshalb laut Dewey auch nicht adäquat beurteilt, sondern nur fehlgedeutet werden.⁹⁶⁰ In der breiten Urteilsbildung des Publikums können solche Fehldeutungen der Kunstkritiker zu gravierenden Konsequenzen der Kunstrezeption führen. Dewey spricht von dem „*Versagen der Kritiker*“⁹⁶¹.

Die Kunstkritik kann laut Dewey als pädagogische Hilfestellung dienen, indem sie verdeutlicht, wie das Werk zu rezipieren ist, damit die in ihm formulierte neue oder andere Erfahrung möglichst optimal zur Geltung kommt.⁹⁶² Um das Problem des Missverständnisses zu umgehen, äußerten amerikanische Künstler wie Newman, Rothko oder Judd gelegentlich ihre Ideen darüber, wie ihre Kunst am besten zu betrachten ist. Briefe an Kritiker wie Harold Rosenberg (1906–1978) oder Clement Greenberg (1909–1994) zeigen den Wunsch der Künstler nach Richtigstellung falscher Kritiken auf.⁹⁶³ Auch Judd vertritt gegenüber der Kunstkritik eine sehr skeptische Haltung, was folgendes Zitat beweist: „*Art criticism is very inferior to the work it discusses.*“⁹⁶⁴

Dewey sieht auch einen sozialen Aspekt in der Kunst. Dieser liegt darin, dass die Kunstwerke dank ihrer spezifischen Fähigkeit, Imagination anzuregen, dem Rezipienten neue Welterfahrungen nahe bringen können, die von den gewohnten abweichen. Darin besteht

⁹⁵⁸ Dewey [1958b] 1980, S. 353.

⁹⁵⁹ Vgl. Dewey [1958b] 1980, S. 347–376, S. 355. Besonders geht Dewey in seinem Kapitel „Kritik und Perzeption“ darauf ein. Dieses sowie das Kapitel „Die Herausforderung für die Philosophie“ las Meyer Schapiro, um Verbesserungsvorschläge zu machen.

⁹⁶⁰ Vgl. Dewey [1958b] 1980, S. 353.

⁹⁶¹ Dewey [1958b] 1980, S. 357.

⁹⁶² Vgl. Ullrich 1998, S. 220.

⁹⁶³ Briefe an Clement Greenberg wie der von Barnett Newman vom 9. August 1955 oder der von Clyfford Still vom 29. November 1956 zeigen die Kritik der Künstler an ihren Kritikern auf. Siehe Clement Greenberg Papers, Archives of American Art, Smithsonian Institution, Washington D.C.

⁹⁶⁴ Judd [1967a] 2005, S. 193.

eine gesellschaftliche Leistung der Kunst. Mit ihrer sozialen und moralischen Kompetenz kann Einsicht in andere Lebenshaltungen gewonnen werden. Das zunächst Fremde erscheint wegen der Ganzheit ästhetischer Erfahrung als eine lediglich andere Spielart des Eigenen. Damit wird Kunst zum verbindenden Element in einer Gesellschaft, die unterschiedliche Wertetraditionen zulässt. Wie Judd sieht auch Dewey ein Missverständnis darin, dass ein Werk eine bestimmte Botschaft vermitteln soll. Das Gegenteil ist der Fall, denn alles andere würde der Komplexität der ästhetischen Erfahrung nicht gerecht werden. Somit gelingt der moralische Einfluss der Kunst über die Aktivierung des menschlichen Einfühlungs- und Vorstellungsvermögens. Dewey hält die gesellschaftliche Bedeutung der Kunst grundsätzlich für weit größer als philosophische Traktate über Moral. Sie kann in eingefahrene Denkweisen Bewegung bringen und damit die Verkörperung einer hoffnungsvollen Avantgarde einer demokratischen und pluralistischen, nichtideologischen Gesellschaft darstellen.⁹⁶⁵ „Künstlerische Kommunikation setzt sich über Schranken hinweg, die den Menschen vom Mitmenschen trennen.“⁹⁶⁶ Diese Anschauung regt zu neuen Denkanstößen bezüglich der *Minimal Art* an.

2.3 Michael Frieds Essay *Art and Objecthood* (1967) und seine Wahrnehmung von „*literalist art*“

Der amerikanische Kunstkritiker Michael Fried (*1939) setzt sich in seinem in Kapitel II.3.4 eingeführten Essay *Art and Objecthood*⁹⁶⁷ (1967) ausgiebig mit der *Minimal Art* auseinander. Dabei spricht er als Kernaspekt das „Theatralische“ in der *Minimal Art* an, das sich in der Beziehung zwischen dem Betrachter als Subjekt und dem Kunstwerk als Objekt manifestiert.

Michael Fried greift in seinem Text die neue Kunstrichtung an. Seine Kritik an der *Minimal Art* lautet, dass das Kunstwerk nur noch vom Betrachter lebe und seine eigene Bedeutung dabei verliere. Minimalistische Objekte erklärten sich bloß aus dem Effekt, den sie auf den Betrachter ausübten. Sie würden allein für ihn inszeniert, um in einen bestimmten Raum, in einem bestimmten Licht und aus einer bestimmten Distanz gesehen zu werden. Die minimalistische Kunst bestünde lediglich aus einer Leerformel des zur-Schau-Stellens. In

⁹⁶⁵ Siehe zu den Ausführungen Croce 1948; Ames 1953; Müller 1983; Lehmann 1991; Engler 1992.

⁹⁶⁶ Dewey [1958b] 1980, S. 318.

⁹⁶⁷ Siehe Fried 1967a.

der formal neu definierten Ästhetik wird die Dialektik von Theatralik und Kunst deutlich. Die Neuartigkeit der minimalistischen, ästhetischen Werte und Fried's Attacke legt auch Jonathan P. Vickery in seiner Dissertation *The dissolution of aesthetic experience: A critical introduction to the Minimal Art debate, 1963–1970*⁹⁶⁸, in Grundzügen dar.

Der Konflikt von Fried's „*literalist art*“⁹⁶⁹ in Bezug auf das künstlerische Verständnis zeigt sich in folgendem Zitat: „[...] *the literalist position evinces a sensibility not simply alien but antithetical to its own: as though, from that perspective, the demands of art and the conditions of objecthood are in direct conflict*“.⁹⁷⁰ Fried's Kritik beruht auf der Interaktion von Betrachter und Kunstwerk und dem „kommunikativen Charakter“ der neuen Kunst.

Den Bezug zum Theatralischen stellt Fried einerseits durch die Interaktion von Subjekt (Betrachter) und Objekt (Kunstwerk) her, die miteinander durch „*a dialogue between the piece and the viewer*“⁹⁷¹ in Dialog treten, andererseits durch die anti-künstlerische Position des Theaters, eine anti-künstlerische Richtung, welcher auch die *Minimal Art* folgt.

Die Präsenz unterstützt ebenfalls das Theatralische in einer Art Bühnenpräsenz und stellt daher das Gegenteil von Kunst dar. Laut Fried schafft die *Minimal Art* ein neues Genre von Theater, das mit der Negation der Kunst einhergeht. „*The literalist espousal of objecthood amounts to nothing other than a plea for a new genre of theatre; and theatre is now the negation of art.*“⁹⁷²

Laut Fried beinhaltet *Minimal Art* ein theatralisches Element, das sich durch das bühnenartige Zusammenspiel von Betrachter und Betrachtetem auszeichnet. Er bezeichnet es mit „*theatricality of objecthood*“⁹⁷³. Bildliche Intentionen sind verschwunden, denn moderne Malerei und dreidimensionales Arbeiten drücken sich über „[...] *experience, conviction, sensibility*“⁹⁷⁴ aus. In Fried's Augen ist dies die Negation der Kunst.

Der Vorwurf Fried's an der *Minimal Art* und sein Verständnis von einer möglicherweise in Bezug auf die *Minimal Art* oft fehlinterpretierten „Theatralität“ lässt sich für Judds Kunst fruchtbar machen. Die vorliegende Arbeit benutzt Fried's Vorwurf, indem sie ihn in ein

⁹⁶⁸ Siehe Vickery 1999.

⁹⁶⁹ Fried [1967b] 1995, S. 117.

⁹⁷⁰ Fried [1967b] 1995, S. 125.

⁹⁷¹ Reise 1969, S. 168.

⁹⁷² Fried [1967b] 1995, S. 125.

⁹⁷³ Fried [1967b] 1995, S. 135. Siehe Kapitel III.2.3.

⁹⁷⁴ Fried [1967b] 1995, S. 135.

positives Verständnis von der Subjekt-Objekt-Konstellation verkehrt. Damit lässt sich an Fried's Kritik und seinem Begriff des Theatralischen substanzielle Kritik üben.

Der Betrachter erhält verstärkte Bedeutung in seiner Funktion als Wahrnehmender. „*It [Judd's art] challenges and extends our learned attitudes toward experience and the inherited values they carry. [...] it asserts a new and stronger individuality.*“⁹⁷⁵ Morris verdeutlicht dies. In Bezug auf die vorhergehende Kunst sagt er zunächst: „[...] *What is to be had from the work is located strictly within [experience].*“⁹⁷⁶ Die Bedeutung des Kunstwerkes liegt außerhalb des Kunstwerkes – in der Erfahrung des Betrachters. Die Neuerung der neuen Kunstrichtung betonend bemerkt Fried: „*the experience of literalist art is of an object in a situation - one that, virtually by definition, includes the beholder.*“⁹⁷⁷ „*The better new work takes relationship out of the work and makes them a function of space, light, and the viewer's field of vision.*“⁹⁷⁸ Daraus wird ersichtlich, dass die Integration des Betrachters zu einem wesentlichen Bestandteil der Kunst ab 1960 geworden ist. Zudem wird das Kunstobjekt zu einer Funktion aus Raum, Licht und dem Betrachtungsfeld. Der Kunsthistoriker Willibald Sauerländer erwähnte anlässlich eines Vortrags von Michael Fried in der Carl Friedrich von Siemens Stiftung in München am 29. Mai 2008 den ‚manipulativen Dialog von Betrachter und Kunstwerk‘, durch den die Authentizität des Kunstwerkes im Sinne Fried's zu Grunde geht.⁹⁷⁹

Fried gebraucht in seinen kritischen Darlegungen das Wort „*object*“ für die Kunstwerke und misst dem Begriff nur einen der vielen Termini der neuen Ästhetik bei. Auch Morris meint: „*The object is but one of the terms in the newer aesthetic.*“⁹⁸⁰ Damit ist der Begriff „Objekt“ nicht zwingend, sondern ist lediglich eine zufällige Wortwahl. Er erfüllt die Voraussetzung eines dreidimensionalen Kunstgegenstandes, der nicht mehr mit dem traditionsverhafteten Begriff der Skulptur bezeichnet werden soll. Seine Gedanken zum Begriff „*object*“ gehen allerdings dahingehend weiter, dass das „Objekt“ in Zusammenhang mit der interaktiven Bewusstwerdung steht: „*It is in some way more reflexive because one's awareness of oneself existing in the same space as the work is stronger than in previous work, with its many internal relationships. One is*

⁹⁷⁵ Agee 1968, S. 9.

⁹⁷⁶ Morris [1966c] 1995, S. 235.

⁹⁷⁷ Fried [1967b] 1995, S. 125.

⁹⁷⁸ Morris [1966c] 1995, S. 232.

⁹⁷⁹ Einleitung Willibald Sauerländers zu Michael Fried's Vortrag über Caravaggio in der Carl Friedrich von Siemens Stiftung in München am 29. Mai 2008.

⁹⁸⁰ Morris [1966c] 1995, S. 232.

*more aware than before that he himself is establishing relationships as he apprehends the objects from various positions and under varying conditions of light and spatial context.*⁹⁸¹ In letzterem Zitat verbirgt sich eine wesentliche Erkenntnis der vorliegenden Arbeit. Denn durch das Herumschreiten des Betrachters um das Objekt und das Betrachten aus verschiedenen Blickwinkeln wird ein ungewohnter Wahrnehmungsprozess beim Betrachter in Gang gesetzt, der eine neuartige Beziehung zum Kunstwerk entstehen lässt. Durch die situationsabhängige Erfahrung des Objektes entstehen emotionale Erfahrungsstränge beim Subjekt. In der neuen Bewusstseinsbildung von *awareness* liegt eine Möglichkeit, das Sublime zu erfahren.

Was Newman begonnen hatte, führten Künstler wie Morris und Judd in einer anderen Sprache fort. So glaubte Morris, dass *awareness* durch „*the strength of the constant, known shape, the gestalt*“⁹⁸² erhöht wird. Ferner wurde wie bei Newman zwischen *size* und *scale* unterschieden. Beide Kategorien gewannen durch die Abkehr von der europäischen Komposition an Bedeutung. „*Also a dislike for the old part-by-part composition led to the large size and scale.*“⁹⁸³ Während die Größe – *size* – ein bereits bekanntes Phänomen der neuen Kunstwerke darstellte, kam *scale* auch in der *Minimal Art* ein neuer Stellenwert zu. „*The awareness of scale is a function of the comparison made between that constant, one's body size, and the object. Space between the subject and the object is implied in such a comparison.*“⁹⁸⁴

Als Reaktion auf das Objekt wird beim Betrachter eine Aktion ausgelöst. Diese beschreibt Fried: „*The larger the object the more we are forced to keep our distance from it.*“⁹⁸⁵ Die Größe der Arbeiten seit dem Abstrakten Expressionismus erklärte sich Judd durch ein verstärktes Interesse an visuellen Elementen und an der Spezifität der Oberfläche. In seinem Essay über die Abstrakten Expressionisten wie Newman, Pollock, Still und Rothko stellt er dies fest: „*A greater interest in visual elements produces larger size, as did Matisse's interest in color. A large area of red is redder than a small one. An interest in the specificity of the surface also produces a larger size.*“⁹⁸⁶ Als wesentliche Charakteristika sind „*[...] size and the scale [...] larger than the viewer.*“⁹⁸⁷

⁹⁸¹ Morris [1966c] 1995, S. 232.

⁹⁸² Morris [1966c] 1995, S. 234.

⁹⁸³ Judd [1983a] 1987, S. 47.

⁹⁸⁴ Morris [1966c] 1995, S. 231.

⁹⁸⁵ Fried [1967b] 1995, S. 126.

⁹⁸⁶ Judd [1983a] 1987, S. 46.

⁹⁸⁷ Judd [1983a] 1987, S. 47.

Dabei ist die physische Interaktion wesentlicher Einflussfaktor auf die Perzeption von Kunst. Die Interaktion wird u.a. von *scale*, dem Maßstab und der Proportion des eigenen Körpers zum Objekt, beeinflusst. Die Größe erzeugt die physische Interaktion des Betrachters (Bewegung vom / um / zum Objekt), die wiederum einen geistigen Denkprozess anstößt. Der Vorgang folgt analog dem Prozess von *actio* und *reactio*. Dieser Wahrnehmungsablauf erscheint selbstverständlich, doch war er damals in der Subjekt-Objekt-Konstellation neu. „*However, it is just this distance between object and subject that creates a more extended situation, because physical participation becomes necessary.*“⁹⁸⁸ Von physischer und psychischer Distanz beschreibt Fried wie folgt: „*The largeness of the piece, in conjunction with its nonrelational, unitary character, distances the beholder – not just physically but psychically.*“⁹⁸⁹ Gerade aufgrund dieser Entfernung zum Objekt bekommt der Betrachter die Rolle des Subjekts und das Betrachtete die des Objekts zugeschrieben. „*It is [...] precisely this distancing that makes the beholder a subject and the piece in question...an object.*“⁹⁹⁰ Die neuen Wahrnehmungsprozesse bedingen sich in einer kausalen Reihenfolge von *size-scale-objecthood-presence*. Die tatsächliche Größe *size* des Kunstwerkes ist darin die Ursache, die in Kombination mit *scale*, der Proportion des menschlichen Körpers zum Kunstwerk, die Subjekt-Objekt-Konstellation im Sinn von *objecthood* erzeugt. Zuletzt wird die intendierte Präsenz und Wahrnehmung erreicht. Dies lässt sich auch aus Fried's Kommentar herleiten, der die Reihenfolge rückwärts aufspannt: „*Morris wants to achieve presence through objecthood, which requires a certain largeness of scale, rather than through size alone.*“⁹⁹¹

Neben Größe, Proportion und Interaktion erhält auch der Ausstellungsraum Bedeutung in der bisher beschriebenen Trilogie von *size*, *scale* und *objecthood*. „*For the space of the room itself is a structuring factor both in its cubic shape and in terms of the kinds of compression different sized and proportioned rooms can effect upon the object-subject terms.*“⁹⁹² Fried verwendet den Begriff „*stage*“⁹⁹³, was auf seine These vom Theatralischen in der *Minimal Art* hinweist. In den Neuerungen der 60er Jahre liegen die entscheidenden Impulse für Aktionskünstler und Happeningkünstler, die mit dem Raum als solchem in Aktion treten. Der Ausstellungsraum

⁹⁸⁸ Morris [1966c] 1995, S. 231.

⁹⁸⁹ Fried [1967b] 1995, S. 126.

⁹⁹⁰ Fried [1967b] 1995, S. 126.

⁹⁹¹ Fried [1967b] 1995, S. 126.

⁹⁹² Morris [1966c] 1995, S. 233.

⁹⁹³ Fried [1967b] 1995, S. 127.

wird zur Bühne. Der Raum ist Ausgangspunkt für *Theatralität & Räumlichkeit*.⁹⁹⁴ Zunächst gilt noch: „*That the space of the room becomes of such importance does not mean that an environmental situation is being established*“.⁹⁹⁵ Jedoch tendiert die Kunst dazu, zu einer Gesamtsituation zu verschmelzen. Objekt und Subjekt sind im Moment präsent. Im momentanen Dialog sowie in der Rollenverteilung mag das Theatralische Frieds liegen. Die Intention der Künstler geht in Richtung Gesamtkontext und Situation, wobei das Objekt noch im Zentrum steht. „*The object, not the beholder, must remain the center or focus of the situation; but the situation itself belongs to the beholder – it is his situation*“.⁹⁹⁶ Oder wie Morris sagt: „*I wish to emphasize that things are in a space with oneself, rather than [...] that one is in a space surrounded by things*“.⁹⁹⁷ Für Fried ist die Interaktion eine Konfrontation. „*But the things that are literalist works of art must somehow confront the beholder [...]*“.⁹⁹⁸ Mathematisch ausgedrückt bildet die *situation* die Funktion der Konfrontation und die Variablen bestehen aus „*object, light, space, body*“⁹⁹⁹.

Die Bedeutungsverschiebung von dem Kunstwerk als solchem zu Gunsten der Gesamtsituation umschreibt Fried wie folgt: „*The object has not become less important. It has merely become less self-important*“.¹⁰⁰⁰ Somit versteht sich das Objekt mehr als Auslöser eines Prozesses, der die Situation beherrscht. „*It is [...] worth remarking that „the entire situation“ means exactly: all of it - including [...] the beholder’s body. [...] Everything counts - not as part of the object, but as part of the situation in which its objecthood is established and on which that objecthood at least partly depends*“.¹⁰⁰¹ Die geschilderte Gesamtsituation einschließlich des ausgelösten Prozesses durch die Variablen beschreibt Morris zusammenfassend: „*While the work must be autonomous in the sense of being a self-contained unit for the formation of the gestalt, the indivisible and undissolvable whole, the major aesthetic terms are not in but dependent upon this autonomous object and exist as unfixed variables that find their specific definition in the particular space and light and physical viewpoint of the spectator*“.¹⁰⁰² Die Erfahrung, die oft nicht erkannt wurde und aufgrund deren Ausbleibens es zu ästhetischen Missverständnissen der *Minimal Art* kam, war zu dieser Zeit neu. Es ist

⁹⁹⁴ Siehe Dünne et al. 2009.

⁹⁹⁵ Fried [1967b] 1995, S. 126.

⁹⁹⁶ Fried [1967b] 1995, S. 127.

⁹⁹⁷ Morris in: Fried [1967b] 1995, S. 127.

⁹⁹⁸ Fried [1967b] 1995, S. 127.

⁹⁹⁹ Fried [1967b] 1995, S. 127.

¹⁰⁰⁰ Morris [1966c] 1995, S. 234.

¹⁰⁰¹ Fried [1967b] 1995, S. 127.

¹⁰⁰² Morris [1966c] 1995, S. 234.

deshalb auch nicht überraschend, dass die *Minimal Art* als „*negative, boring, nihilistic*“¹⁰⁰³ bezeichnet wurde. „*These judgments arise from confronting the work with expectations structured by a Cubist aesthetic in which what is to be had from the work is located strictly within the specific object. The situation is now more complex and expanded.*“¹⁰⁰⁴ Bisher lag die künstlerische Vollendung traditionell im Kunstwerk selbst und nicht außerhalb des Bilderrahmens mit Ausdehnung auf den Betrachter. Die simultane Vielansichtigkeit des dreidimensionalen Objektes war bislang nur im zweidimensionalen Raum durch den Kubismus, durch Illusionismus oder durch die anders geartete traditionelle Skulptur angestrebt worden. Daran hatte sich das Auge gewöhnt. Dass sich jedoch diese Vielansichtigkeit und die Erfahrung durch die Bewegung des Betrachters erschlossen, war neu.

Den Diskurs Frieds von „*theatre and theatricality*“¹⁰⁰⁵ aufgreifend, ist auch das Publikum – „*the audience*“¹⁰⁰⁶ – als wesentliche Komponente der *Minimal Art* zu untersuchen. „*The viewer is shut out for an instant in order to receive a surprise, the gift of participation without consequence. The viewer of art becomes part of an audience for already existing pictorial drama. [...] The collective experience of the audience is really limited to fantasizing [...].*“¹⁰⁰⁷

Während im Theater die Rollenverteilung von Schauspieler und Publikum mehr oder weniger klar abgesteckt ist, bemerkt Fried: „*Here it should be remarked that literalist art, too, possesses an audience, though a somewhat special one: that the beholder is confronted by literalist work within a situation that he experiences as his means that there is an important sense in which the work in question exists for him alone, even if he is not actually alone with the work at the time.*“¹⁰⁰⁸ Dieses Zitat verdeutlicht die Wichtigkeit der Sensibilität des Betrachters für die Wahrnehmung und für das richtige Verständnis der neuen Kunstrichtung. Dem Betrachter wird eine Rolle zuteil, die nicht nur im Konsumieren von Kunst liegt, sondern im Partizipieren. „*And inasmuch as literalist work depends on the beholder, is incomplete without him, it has been waiting for him.*“¹⁰⁰⁹ Der Dialog von Subjekt und Objekt erfordert eine große Bewusstseinskonzentration von Seiten des Betrachters. Das „*being aware*“¹⁰¹⁰ – das Sich-bewusst-sein oder Bewusstmachen –

¹⁰⁰³ Morris [1966c] 1995, S. 235.

¹⁰⁰⁴ Morris [1966c] 1995, S. 235.

¹⁰⁰⁵ Fried [1967b] 1995, S. 139.

¹⁰⁰⁶ Fried [1967b] 1995, S. 140.

¹⁰⁰⁷ Stella [1986b] 2001, S. 121.

¹⁰⁰⁸ Fried [1967b] 1995, S. 140.

¹⁰⁰⁹ Fried [1967b] 1995, S. 140.

¹⁰¹⁰ Fried [1967b] 1995, S. 128.

impliziert eine bestimmte Sensibilität und Offenheit des Betrachters und stellt somit eine große Herausforderung an den Betrachter dar. „*The beholder knows himself to stand in an indeterminate, open-ended-and unexacting- relation as subject to the impassive object on the wall or floor.*“¹⁰¹¹ Das, was früher die relationalen Elemente im Bild waren, stellt nun das Verhältnis von Objekt und Subjekt dar.

In der Konfrontation mit dem Objekt wird der Betrachter herausgefordert, sich nach dem Sinn des Werkes zu fragen. Da diese Frage jedoch unbeantwortet bleibt, stellen sich dem Betrachter neue, selbst-reflexive Fragen. Der Kunsthistoriker Werner Hofmann erkennt dies in seinem Text *Der Betrachter ist im/das Bild* mit den Worten: „*Der Wahrnehmende wird sich selbst zum Gegenstand.*“¹⁰¹²

Charakteristika der *Minimal Art* sind: „[...] *ideals of the nonrelational, the unitary and the wholistic*“¹⁰¹³. Diese neuen nicht-relationalen, ganzheitsorientierten Ideale äußern sich formal in einer symmetrischen Geometrie. Fried beschreibt die Symmetrie der neuen Generation mit: „*the literalist predilection for symmetry, and in general for a kind of order that „is simply order...one thing after another*“¹⁰¹⁴. Was die bloße Geometrie dieser Kunstrichtung auf eine transzendente Ebene erhebt, ist zum einen „*an inner, even secret, life*“¹⁰¹⁵ der einzelnen Werke, zum anderen die Erfahrung – „*experience*“¹⁰¹⁶. Der Drang der amerikanischen Nachkriegskünstler ging mehr und mehr zu der Darstellung des Undarstellbaren, was laut Jean-François Lyotard wichtige Komponente des 20. Jahrhunderts war. „*There was [...] no way to „frame“ his experience [...]*“¹⁰¹⁷. Eine erlebte Erfahrung ist mit künstlerischen Mitteln schwer darzustellen, daher postuliert der Künstler Tony Smith „*you just have to experience it*“¹⁰¹⁸– „*as it happens, as it merely is (The experience alone is what matters).*“¹⁰¹⁹

¹⁰¹¹ Fried [1967b] 1995, S. 128.

¹⁰¹² Hofmann 2006, S. 143.

¹⁰¹³ Fried [1967b] 1995, S. 128.

¹⁰¹⁴ Fried [1967b] 1995, S. 129.

¹⁰¹⁵ Fried [1967b] 1995, S. 129.

¹⁰¹⁶ Fried [1967b] 1995, S. 131.

¹⁰¹⁷ Fried [1967b] 1995, S. 131.

¹⁰¹⁸ Smith in: Fried [1967b] 1995, S. 131.

¹⁰¹⁹ Fried [1967b] 1995, S. 131.

Die neue Kunst drückt sich folglich in einer anders gearteten Zugänglichkeit aus, die in all ihren Ausformungen sehr komplex ist. Mit dem Dialog von Betrachter und Betrachtetem zeigt sich die neue Positionierung für *objecthood*. In Fried's Augen entspricht diese nicht mehr der Kunst. Der Wahrnehmungs- und Erfahrungsgedanke schafft für jeden Betrachter eine individuelle Situation, die vom Objekt ausgelöst, jedoch durch die verschiedenen Subjekt-Objekt-Konstellationen jeweils anders aufgenommen wird. „[...] *presence is in each case felt by him to be his. [...] What replaces the object - what does the same job of distancing and isolating the beholder, of making him a subject, that the object did in the closed room - is above all the endlessness, or objectlessness, of the approach or onrush or perspective.*“¹⁰²⁰

Am Ende seines Artikels kommt Michael Fried auf die Zeit zu sprechen, die auch in Newmans Gedankengut schon erwähnt wurde.¹⁰²¹ Fried sagt: „*the experience in question persists in time.*“¹⁰²² Während das theatralische Moment Fried's anfänglich noch im Situativen lag, wird die Ganzheitserfahrung durch die Dauer erweitert. „[...] *the presentment of endlessness that, I have been claiming, is central to literalist art and theory is essentially a presentment of endless, or indefinite, duration.*“¹⁰²³ Die Erfahrung des Kunstwerkes vollzieht sich somit in der Zeit. In der Konfrontation des Subjektes mit dem Objekt entwickelt sich ein Erfahrungsprozess zeitlicher Natur. Er dauert von der anfänglichen Isolation von Subjekt und Objekt bis zum Empfinden von *wholeness*.

Die verschiedenen Standpunkte des Betrachters im Raum mit verschiedenen Positionen zum Objekt erlauben eine andauernde Rezeption und Hinterfragung des Gegenstands. Der wirkliche Charakter des Objektes ergibt sich erst in der zeitlichen Wahrnehmung. Dies beschreibt Hans Blumenberg mit den Worten: „*vielmehr wird die Zeit die Dimension, in der das Objekt selbst seine Realität entfaltet*“¹⁰²⁴.

Zudem überdauert die Erfahrung mit dem Raum und mit dem Kunstwerk in der Zeit. Mit der spezifischen Sensibilität für diese Erfahrung erreicht der Betrachter den vom Künstler beabsichtigten Zustand von Unendlichkeit.

¹⁰²⁰ Fried [1967b] 1995, S. 134.

¹⁰²¹ Siehe Kapitel II.2.4.

¹⁰²² Fried [1967b] 1995, S. 144.

¹⁰²³ Fried [1967b] 1995, S. 144.

¹⁰²⁴ Blumenberg 1964, S. 357.

Was hier mit Fried's Artikel nachgezeichnet wurde und in Fried's Augen eine Negation der Kunst darstellte, sieht die vorliegende Arbeit als Verdienst der *Minimal Art*. Das sich von der künstlerischen Vollendung im Kunstwerk selbst zu der Vollendung durch den Betrachter wandelnde Kunstverständnis ruft Analogien zu Symbol und Allegorie auf.

Mit dem Allegoriebegriff beschäftigt sich Walter Benjamin (1892–1940) in seiner kunstphilosophischen Abhandlung *Der Ursprung des deutschen Trauerspiels* (1928)¹⁰²⁵. Die zentrale Funktion, die die Allegorie in der Analyse des Trauerspiels einnimmt, bedeutet für Benjamin nicht die Rehabilitation eines bislang vernachlässigten ästhetischen Terminus, sondern Allegorie wird zur erkenntnistheoretischen Kategorie.

Die Allegorie ist charakteristischerweise laut Benjamin gebrochen und unvollendet und treibt ihre eigene Vollendung aus sich selbst heraus. Auch Craig Owens beschreibt dies in seiner Abhandlung *The Allegorical Impulse: Toward a Theory of Postmodernism*. „*Allegory is consistently attracted to the fragmentary, the imperfect, the incomplete [...]*“¹⁰²⁶ In ihr ruht auch aufgrund der zweifachen Bedeutung eine dialektische Struktur. Die Dialektik der Allegorie problematisiert zugleich den falschen Schein von Totalität, der dem klassischen Symbolverständnis zugrunde liegt. Das Symbol birgt eine tiefe Bedeutung in sich und ist im Gegensatz zur Allegorie in sich abgeschlossen. Das Symbol ist eine romantische Utopie. Der Allegorie hingegen wird kein Tiefensinn zugeschrieben. Analog zu der Erkenntnis der vorliegenden Arbeit über die Interaktion von Kunstwerk und Betrachter, hebt Benjamin die Subjekt-Objekt-Spaltung auf. Diese Aufhebung wird selbst der Impuls für die Vollendung und damit für die Auflösung, genauso wie auch die Allegorie im Trauerspiel in ihrer Struktur erst durchsichtig geworden sein muss, um ihrer eigenen Erlösung entgegen zu treiben.

Unter Hinzunahme von Paul de Mans Symbol- und Allegoriebegriff und Craig Owens¹⁰²⁷ Ausführungen zum Zusammenhang von Allegorie und zeitgenössischer Kunst lassen sich fruchtbare Parallelen zwischen den Konstrukten von Symbol-Allegorie und dem bisherigen Verständnis von Kunst (Vollendung in sich selbst) und der *Minimal Art* (Vollendung durch den Betrachter) feststellen. Craig Owens macht den Zusammenhang von Allegorie und

¹⁰²⁵ Siehe Benjamin 1928.

¹⁰²⁶ Owens 1980, S. 70.

¹⁰²⁷ Siehe Owens 1980.

minimalistischer Kunst anhand von Robert Smithson anschaulich. Das klassische Kunstverständnis kommt dem Symbol gleich, in dem das Kunstwerk in sich selbst vollendet ist.

Die *Minimal Art* hat das Wesen der Allegorie, da auch sie keine Bedeutung und keine Vollendung durch sich allein will. Die Abgeschlossenheit in dem minimalistischen Kunstwerk selbst ist ein Trugschluss. Denn das minimalistische Kunstwerk wird erst durch den Betrachter in der spezifischen Wahrnehmung vollendet. Es entsteht *wholeness*, die sich gemeinsam mit dem Betrachter vollzieht. In der kinästhetischen Wahrnehmung gewinnt die Theatralik bzw. die Kinästhesie der *Minimal Art* Allegoriecharakter. Erst in der Zeitlichkeit bewegter Raumwahrnehmung erlangt die Kunstsituation ihre Vollendung. Krauss spricht von „*the way in which a picture of the self as a contained whole [...] crumbles before the act of connecting with other selves – with other minds.*“¹⁰²⁸ Erkenntnisquelle ist nicht mehr das Kunstwerk allein, sondern die Kommunikation mit dem Betrachter.

Owens sieht neben diesen Parallelen zwischen Allegorie und zeitgenössischer Kunst auch die mathematische Progression als ein Paradigma allegorischer Kunst.¹⁰²⁹ Dieser Aspekt bringt Judds Kunst, vor allem seine *Progressions*, dem Konstrukt der Allegorie nahe. „*Allegory concerns itself, then, with the projection – either spatial or temporal or both – of structure as sequence.*“¹⁰³⁰ In seiner Reihung überträgt sich das Kunstwerk wie das *Stack* oder die *Progression* durch Projektionen auf den Betrachter und führt zur raumzeitlichen Wahrnehmung. „*The work of Andre, Brown, LeWitt, Darboven, and others [Judd], involved as it is with the externalization of logical procedure, its projection as a spatiotemporal experience, also solicits treatment in terms of allegory.*“¹⁰³¹ In Hinblick auf die kinästhetische Raumwahrnehmung und die Eigenschaften der Allegorie zeigt sich, dass in der Lesart Frieds die eigentliche Leistung von „*theatricality*“¹⁰³² verkannt wird. Denn die Leistung der *Minimal Art* liegt darin, – wie die der Allegorie (von griech. *allegorein*: „anders sagen“) – nicht durch sich selbst zu sprechen, sondern ihre Rhetorik dem Raum und der Wahrnehmung des Betrachters zu überlassen.¹⁰³³

¹⁰²⁸ Krauss 1973, S. 49.

¹⁰²⁹ Vgl. Owens 1980, S. 72.

¹⁰³⁰ Owens 1980, S. 72.

¹⁰³¹ Owens 1980, S. 72.

¹⁰³² Fried [1967b] 1995, S. 135.

¹⁰³³ Dies erklärt auch die Diskrepanz der zwei Welten – von dem ersten und dem zweiten Blick auf die Minimal Art –, die die vorliegende Arbeit zu erklären versucht. Denn in dem ersten Zugang zur Minimal Art ist die Kunst, was sie ist – eine nüchterne Wirklichkeit, die in dem „Anders sagen“ ihres Allegoriecharakters auf eine andere Wirklichkeit verweist.

2.4 Maurice Merleau-Pontys *Phänomenologie der Wahrnehmung* (1945)

2.4.1 Merleau-Pontys Bedeutung für die amerikanische Kunstwelt

Der französische Philosoph und Phänomenologe Maurice Merleau-Ponty (1908–1961) hat für das Verständnis der minimalistischen Kunst große Bedeutung. Obwohl Merleau-Ponty keine eindeutige Kunstphilosophie formulierte, kann eine Übertragung seiner philosophischen Gedanken auf Donald Judds Kunst vorgenommen werden. Sie zeigen Analogien zu den Kunstwerken von Donald Judd. Obwohl sich Merleau-Ponty in seinen die Kunst beeinflussenden Schriften *Der Zweifel Cézannes* (1945) und *Das Auge und der Geist* (1961) vornehmlich auf die Malerei bezog – und dort vor allem auf die von Paul Cézanne¹⁰³⁴ – bietet er dennoch eine Möglichkeit an, auch Skulptur neu zu überdenken. Seine Anschauung lässt sich auf die dreidimensionalen Arbeiten der 60er Jahre anwenden.

Merleau-Pontys Phänomenologie bietet eine sinnstiftende Annäherung an Judds Werk, die in diesem Kapitel nachgezeichnet werden soll. Die Erschließung minimalistischer Kunst aus Sicht Merleau-Pontys eröffnet eine erweiterte Lesart der *Minimal Art*. Die Zugangsart und der Sachgehalt der Wahrnehmung sind unauflöslich miteinander verbunden. So formuliert Lambert Wiesing in *Phänomene im Bild* in seinem Kapitel über Merleau-Ponty: „Das Was-man-auf-dem-Bild-sieht korreliert mit dem Wie-man-auf-das-Bild-schaut.“¹⁰³⁵ Das reine Sehen, das nur eine Bestandsaufnahme des Kunstwerkes ist, erweitert sich somit auf ein „Mehr“ (→ Merleau-Ponty). Das Wie-man-auf-das-Kunstwerk-schaut ist im Falle Judds besonders von der Dreidimensionalität seiner Objekte beeinflusst. Durch die räumlichen Dimensionen sieht der Betrachter „mehr“, denn die dreidimensionalen Kunstwerke wollen „erfahren“ werden (→ Dewey). Dadurch wird die Kunst philosophisch aufgeladen: „Minimalism, which primarily took the form of three-dimensional art, was [...] philosophically severe.“¹⁰³⁶ Dreidimensionalität und Raum fungieren als Instrumente zur Intensivierung der Erfahrung und schließlich zur Intensivierung der Wahrnehmung (Abb. 240, 241, 242, 243). Wahrnehmung kann dabei nicht eindeutig definiert werden, sondern „Was Wahrnehmung ist, kann

¹⁰³⁴ Sein Essay über Cézanne, „Der Zweifel Cézannes“ (1945) (Merleau-Ponty [1945a] 2006) und der Essay „Das Auge und der Geist“ (1961) (Merleau-Ponty [1961b] 1984) beeinflussten besonders die neuere Kunstgeschichte. Vor allem der ältere der beiden Aufsätze gilt heute als Standardwerk der Cézanne-Forschung.

¹⁰³⁵ Wiesing 2007, S. 61.

¹⁰³⁶ Baker 1988, S. 17.

*einzig und allein die Struktur des wirklichen Wahrnehmens lehren.*¹⁰³⁷ Mit diesem berühmt gewordenen Ausspruch hat Merleau-Ponty 1945 den reflexiv-phänomenologischen Weg der Wahrnehmungsphilosophie charakterisiert.

Zwar geht Merleau-Pontys Philosophie von der phänomenologischen Bildbetrachtung Edmund Husserls aus, erweitert diese jedoch. Husserl beschreibt den einfachen Sehsakt mit „*der normalen Bildbetrachtung*“¹⁰³⁸. Er klammert jedoch aus, dass man ein Bild auch mit verschiedenen Blicken betrachten kann, und dass es deshalb verschiedene sichtbare Phänomene zu entdecken gibt. Merleau-Ponty geht einen Schritt weiter und verändert die phänomenologische Anfangsfragestellung: Was kann man in einem Bild sehen, wenn man nicht auf den Gegenstand schaut? Im Gegensatz zu Husserl sieht Merleau-Ponty seine Aufgabe nicht darin, zu beschreiben, was man auf einem Bild aus einer normalen Betrachterperspektive sieht, sondern was man auf einem Bild sehen kann, wenn man diese Betrachterhaltung aufgibt und eine Haltung einnimmt, die für die Kunstbetrachtung angemessen ist. Somit versteht Merleau-Ponty die Frage als eine Aufforderung, Wege zu erschließen, um in einem Kunstwerk mehr als nur die abgebildeten Gegenstände sehen zu können. Ein Bild hat noch etwas zu zeigen, was man nur sehen kann, wenn man von den dargestellten Gegenständen absieht. Es geht nicht mehr um die Beschreibung der gegebenen Sichtbarkeit, sondern um die Entdeckung neuer Phänomene, welche sich bei normaler Betrachtungsweise in Unsichtbarkeit verstecken.¹⁰³⁹ Dies erkennt auch Rosalind Krauss in ihrem Artikel *Allusion and Illusion in Donald Judd* (1966): „*Will man an die Bedeutung von Donald Judds [...] Arbeiten herankommen, ist eine bloße Beschreibung der Objekte selbst unvermeidlich, doch bezeichnenderweise kann diese nicht bei einer Auflistung von Eigenschaften stehenbleiben, obwohl viele der von der Objektkunst überzeugten Künstler behaupten würden, daß eine solche Auflistung in der Tat alles beschreibe, was in der Arbeit enthalten ist.*“¹⁰⁴⁰ Auf diesen Aspekt wird in Hinblick auf Judds Arbeiten in Kapitel III.2.4.2 eingegangen.

¹⁰³⁷ Merleau-Ponty [o.A.] 2002, S. 249. Wahrnehmung lässt sich laut Wiesing nicht eindeutig definieren, jedoch wird Wahrnehmung meistens als die Fähigkeit von Lebewesen verstanden, mittels ihrer Sinnesorgane Informationen über ihre materielle Umwelt zu erhalten. Die Nicht-Definierbarkeit entspricht auch der Meinung Adornos, der 1962 in seinen Vorlesungen über Philosophische Terminologie Gleiches äußerte. Siehe auch Wiesing 2002, S. 9ff.

¹⁰³⁸ Husserl [1904/05] 1980, S. 44.

¹⁰³⁹ Vgl. Wiesing 2007, S. 64.

¹⁰⁴⁰ Krauss 1966b, S. 230.

Donald Judd kannte Merleau-Pontys Schriften¹⁰⁴¹, zumal diese nach Merleau-Pontys Tod im Jahr 1961 ins Englische übersetzt wurden und in Amerika weite Verbreitung fanden.¹⁰⁴² Merleau-Ponty war bereits verstorben, als seine Werke so große Bedeutung erfuhren. Zum Beispiel wurde Merleau-Pontys Hauptwerk *Phänomenologie der Wahrnehmung* (*La Phénoménologie de la Perception*, 1945) zwei Jahrzehnte zuvor geschrieben, bevor das Buch in Amerika solch starken Einfluss erlangte.

Im Jahre 1962, dem Jahr der Übersetzung von Merleau-Pontys *Phänomenologie der Wahrnehmung*, befand sich Judds künstlerisches Werk im Umbruch. Judd entwickelte gerade seine Reliefbilder weiter zu den dreidimensionalen *Specific Objects*. Fast zeitgleich hatte Merleau-Ponty *Das Auge und der Geist* (*L'oeil e l'esprit*) und *Das Sichtbare und das Unsichtbare* (*Le Visible et L'invisible*) geschrieben. In seinen Texten spricht Judd immer wieder von „space“¹⁰⁴³ und „perception“¹⁰⁴⁴, zwei Schlüsselwörter für sein Werk. Merleau-Pontys Komponenten – Raum und Wahrnehmung – werden zu den neuen Bestandteilen der Kunst Donald Judds. Daher ist es unabdingbar, raum- und wahrnehmungstheoretische Schriften zur theoretischen

¹⁰⁴¹ Siehe Judds Bibliothek in Marfa, Texas.

¹⁰⁴² Siehe Merleau-Pontys Werke und deren Übersetzungen ins Englische:

Merleau-Ponty [1942] 1963; Merleau-Ponty [1945b] 1966; Merleau-Ponty [1946] 1964; Merleau-Ponty [1947] 1969; Merleau-Ponty [1948] 1964; Merleau-Ponty [1955] 1974; Merleau-Ponty [1960] 1964; Merleau-Ponty [1969] 1993.

(1942) *La Structure de comportement*, Paris: Presses Universitaires de France; übersetzt A. Fisher: *The Structure of Behaviour*, Boston, MA, Beacon Press, 1963.

Merleau-Ponty [1945b] 1966:

(1945) *La Phénoménologie de la Perception*, Paris: Gallimard;

übersetzt: C. Smith: *The Phenomenology of Perception*, London: Routledge, 1962 (Merleau-Pontys Hauptwerk).

(1946) *L'existentialisme chez Hegel*, *Les Temps modernes* 1: 1311–19, wiederabgedruckt in M. Merleau-Ponty, *Sens et non-sens*, Paris: Nagel, 1948;

übersetzt H.L. Dreyfus, P.A. Dreyfus, *Sense and Non-Sense*, Evanston, IL: Northwestern University Press, 1964.

(1947) *Humanisme et terreur*, Paris: Gallimard;

übersetzt J. O'Neill, *Humanisme and Terror*, Boston: Beacon Press, 1969.

(1948) *Sens et non-sens*, Paris: Gallimard, (Sammlung MP's Essays, einschließlich über Literatur und Malerei); übersetzt H. und P. Dreyfus, *Sense and Non-Sense*, Evanston, IL: Northwestern University Press, 1964.

(1955) *Les Aventures de la dialectique*, Paris: Gallimard;

übersetzt J. Bien, *Adventures of the Dialectic*, London, London: Heinemann, 1974.

(1960) *Signes*, Paris: Gallimard, (MP's spätere Essays);

übersetzt R. McCleary, *Signs*, Evanston, IL: Northwestern University Press, 1964.

(1964) *Le Visible et L'invisible*, hrsg. C. Lefort, Paris: Gallimard;

übersetzt A. Lingis, *The Visible and the Invisible*, Evanston, IL: Northwestern University Press, 1968.

(1969) *La Prose du monde*, hrsg. C. Lefort, Paris: Gallimard;

übersetzt J. O'Neill, *The Prose of the World*, London: Heinemann, 1974 (Text eines angedachten Buches über Sprache, verloren gegangen 1952).

¹⁰⁴³ Siehe z.B. Judd in: Glaser [1966a] 1995, S. 155.

¹⁰⁴⁴ Siehe z.B. Judd [1960d] 2005, S. 12.

Fundierung der Arbeit heranzuziehen. Dies ist umso zwingender, als auch die zeitgenössische Interpretation sich auf derartiges Gedankengut berief.

1965 schrieb der amerikanische Professor Albert Rabil das Vorwort seines Buches über Merleau-Ponty, das zwei Jahre später erscheinen sollte.¹⁰⁴⁵ Spätestens damit hat die Rezeption Merleau-Pontys in Amerika begonnen. Rabil erwähnt – noch allgemein – die Verbindung zwischen Merleau-Pontys Philosophie und dem künstlerischen Ausdruck.

Eine direkte Verbindung zwischen Merleau-Ponty und Donald Judd wurde bereits in den 60er Jahren gesehen. In Rosalind Krauss' Artikel *Allusion and Illusion in Donald Judd*¹⁰⁴⁶ von 1966 wird Merleau-Pontys Phänomenologie im Kontext mit der amerikanischen Kunst der 60er Jahre angewendet. Dieser Artikel ist einer der ersten, der Merleau-Pontys Gedanken in Hinblick auf Donald Judd anspricht und die Bedeutung in der Beziehung von Betrachter und minimalistischem Objekt sieht. Krauss bietet als erste eine phänomenologische Sicht auf das Werk Judds im Sinne Merleau-Pontys, obwohl dieser – zumindest in seinen eigenen Schriften – eine solche nicht ausdrücklich anspricht. Krauss erkennt in Judds Werk etwas, das nicht in den theoretischen Apparat Judds passt.

Die Autorin beschreibt eine *Progression*-Arbeit phänomenologisch. Sie erkennt Effekte, die jenseits einer formalen Beschreibung liegen und nur durch sensible Wahrnehmung spürbar werden. Sie zitiert an mehreren Stellen Merleau-Ponty, darunter seine Schriften *Metaphysics and the Novel*, *Sense and Nonsense* (frz. 1948 / engl. 1964), *Cézanne's Doubt*, *The Primacy of Perception* (frz. 1933-46 / engl. 1964).¹⁰⁴⁷ In Krauss' Essay über Donald Judd ist Merleau-Ponty deutlich zu spüren, und die Autorin verinnerlicht die neuartige Beziehung von Betrachter und Objekt am Beispiel der minimalistischen Kunst.

¹⁰⁴⁵ Siehe Rabil 1967.

¹⁰⁴⁶ Siehe Krauss 1966a.

¹⁰⁴⁷ Merleau-Pontys „Cézanne's Doubt“ war 1964 in der englischen Übersetzung von „Sense and Nonsense“ erhältlich, und „Indirect Voices“ in demselben Jahr in „Signs“, der englischen Version von „Signes“. Englische Übersetzungen dreier Essays über Kunst sind in Johnson 1993 zu finden. Siehe auch Merleau-Ponty [1964a] 2003; Merleau-Ponty [1960] 1964; Merleau-Ponty [1948] 1964; Merleau-Ponty [1945a] 2006. Eine wichtige Schriftensammlung zu Merleau-Ponty in englischer Sprache ist die Anthologie herausgegeben von Fisher 1969.

Drei Jahre nach Krauss' Essay über Judd erschien die Analyse des Kunsthistorikers Jack Burnham¹⁰⁴⁸. Sie macht den durch die *Minimal Art* hervorgerufenen Schritt zu der neuen Konzeption deutlich, in der ein Betrachter und ein Gegenspieler (Kunstwerk) in Aktion treten. Die Analyse beruft sich in einem Kapitel mit dem Titel *Pure Form becomes Pure Experience* auch auf Merleau-Ponty.

Darüber hinaus erkannte Michael Fried Merleau-Pontys Bedeutung für die amerikanischen Bildhauer der 60er Jahre. Merleau-Ponty bot ihm eine Richtung an, wie Skulpturen – beispielsweise von Anthony Caro – eine körperliche Weise des In-der-Welt-Seins darbieten, die von dem Betrachter beantwortet werden muss. Früh nahm Fried Merleau-Pontys Ideen auf und zitierte ihn bereits 1963 in seinem Essay über Anthony Caro.¹⁰⁴⁹ Den Text über Caros skulpturales Werk schmückt Fried mit phänomenologischen Kommentaren wie: „[...] *the three-dimensionality of sculpture corresponds to the phenomenological framework in which we exist, move, perceive, experience, and communicate with others*“¹⁰⁵⁰.

Auch Frieds rückblickende Kommentare von 1996 auf seine Laufbahn als Kunstkritiker bestätigen seine Interpretationsansätze unter Zuhilfenahme Merleau-Pontys „*In this connection I appealed to the writings of the French existential phenomenologist Merleau-Ponty, whom I had begun to read in England: his major book, The Phenomenology of Perception [...] and the French original of his essay “Indirect Language and the Voices of Silence” (mentioned above in connection with my appeal in “Three American Painters” to notions of the dialectic and fecundity) was on my desk as I wrote the Whitechapel introduction. Not that Merleau-Ponty was required to alert me to the bodily aspect of Caro’s art, or art in general. [...] But Merleau-Ponty provided philosophical sanction for taking those feelings seriously and trying to discover where they led [...]*“¹⁰⁵¹

Auch David Sweet thematisiert Frieds Verinnerlichung von Merleau-Pontys Gedanken in seiner 2004 erschienenen Dissertation *Michael Fried’s art criticism*¹⁰⁵² und erwähnt Merleau-Pontys Einfluss in dem vierten Kapitel. Somit ist auch in gegenwärtigen Debatten die Bedeutung Merleau-Pontys für die damaligen amerikanischen Kunstkritiker präsent. Dies

¹⁰⁴⁸ Siehe Burnham 1969.

¹⁰⁴⁹ Fried [1963] 1998, S. 270 und später 275, wo er aus Merleau-Pontys Essay „Le Langage indirect et les voix du silence“, aus: Signes, Paris 1960, S. 71 zitiert.

¹⁰⁵⁰ Fried [1963] 1998, S. 274.

¹⁰⁵¹ Fried 1998, S. 28.

¹⁰⁵² Siehe Sweet 2004.

belegt auch eine aktuelle Ausstellungsrezension der New Yorker Ausstellung *Action/Abstraction: Pollock, de Kooning, and American Art 1940–1976* im Jüdischen Museum vom Mai 2008, in der Merleau-Pontys Einfluss auf Harold Rosenberg erwähnt wird.¹⁰⁵³

Was Krauss in ihrem Essay über Judd von 1966 im Unterschied zu Friedls genanntem Text über Caro – noch vor ihrem bekannteren Buch *Passages in Modern Sculpture*¹⁰⁵⁴ – interessierte, waren nicht die körperliche Sensation und Gestik, die von der inneren syntaktischen Struktur der Skulptur ausgehen, sondern war vielmehr die körperliche Sensation im Betrachter, die von den verschiedenen Wahrnehmungsmomenten ausgeht, die der Betrachter aus den unterschiedlichen Blickwinkeln erfährt. Sich mit Greenbergs und Friedls Modernismus identifizierend, leitete sie bereits ein, was sie später von Greenbergs Formalismus unterscheiden sollte. Krauss interessierte besonders: „*the infinite sum of an indefinite series of perspectival views in each of which the object is given but in none of which it is given exhaustively*“¹⁰⁵⁵. In ihrem Buch *Passages in Modern Sculpture* ist Krauss' Antipathie gegenüber der Trennung zwischen dem gesehenen Objekt und dem sehenden Betrachter ebenso zu spüren wie ihr Morris-konformer Unwille gegenüber dem Kunstwerk als isoliertem Ganzen.¹⁰⁵⁶ Sie macht hier – antithetisch zu Friedls *Art and Objecthood* – ihr Konzept einer skulpturalen Sensibilität deutlich und gesteht „*theatricality*“ und „*literalism*“ positive Konnotationen zu.

Krauss interpretiert auch Robert Morris' „L-Beams“ (Abb. 92) phänomenologisch in ihrem Buch *Passages in Modern Sculpture*.¹⁰⁵⁷ Morris' gleichschenklige L-Skulpturen aus bemaltem Sperrholz mit ihrer nüchtern-strengen Außenhaut legen ebenso wie Judds komplexe, sinnliche Objekte eine phänomenologische Betrachtungsweise nahe. Krauss spricht von einer neuen skulpturalen Bedeutung, die aus der Erfahrung von Form und Raum resultiert. Krauss' Verständnis von Strukturen zeigt Parallelen zu Judds Arbeiten. „*Their ‚sameness‘ belongs only to an ideal structure – an inner being that we cannot see.*“¹⁰⁵⁸ Obwohl die einzelnen Formen und Objekte ähnlich scheinen, sind alle unterschiedlich. Der Unterschied liegt

¹⁰⁵³ Vgl. Schjeldahl 2008, S. 84.

¹⁰⁵⁴ Siehe Krauss 1977.

¹⁰⁵⁵ Merleau-Ponty: *The Primacy of Perception*, 1964, zitiert in: Krauss 1966a, S. 25f.

¹⁰⁵⁶ Vgl. Krauss 1977, S. 239, wo Merleau-Ponty zitiert wird.

¹⁰⁵⁷ Vgl. Krauss 1977, S. 266f. Krauss beschreibt auch, dass Illusionismus im Kontext der Minimal Art keine Bedeutung zukommt.

¹⁰⁵⁸ Krauss 1977, S. 267.

nicht zuletzt in der Art der Begegnung mit dem Betrachter – „[...] *to the point at which they surface into the public world of our experience.*“¹⁰⁵⁹ Krauss' Ansatz: „[...] *sculpture is constantly forming an analogy with the human body*“¹⁰⁶⁰ wird auch darin bestätigt, dass die Objekte unterschiedlich körperlich wahrgenommen werden.

Durch die Literaturrecherche wird ersichtlich, dass besonders Rosalind Krauss den Bezug zwischen Merleau-Ponty und der *Minimal Art* sah. Zum Beispiel macht sie die Bedeutung Merleau-Pontys in ihrem Essay über Richard Serra 1983 – zunächst für ein französisches Publikum – mit dem Vergleich der minimalistischen Tendenzen und der Phänomenologie Merleau-Pontys deutlich.¹⁰⁶¹ An anderer Stelle betont sie in einem weiteren Text über Serra allgemein die Verbindung von Merleau-Ponty und der *Minimal Art*: „*For the Minimalists, the interest of phenomenology was located precisely in its assumption of a 'preobjective experience' underlying all perception and guaranteeing that even in its abstractness it is always and already meaningful.*“¹⁰⁶² Eine Verbindung von Merleau-Ponty wird nicht nur zu Donald Judd und Richard Serra, sondern auch zu Künstlern wie Eva Hesse, Louise Bourgeois und Bruce Nauman gesehen.¹⁰⁶³

Merleau-Pontys Schriften interessierten eine Reihe von amerikanischen Kunstkritikern. Auch David Sylvesters¹⁰⁶⁴ Analyse von Giacomettis Skulpturen ist in den phänomenologischen Kontext zu stellen. Eine phänomenologische Annäherung an Giacomettis überlange existenzialistische Skulpturen als sich gleichzeitig spiegelnde und vom Betrachter distanzierende Figuren ist möglich. Der Widerklang Merleau-Pontys besteht darin, sich als Betrachter mit dem eigenen Körper, der der Skulptur gegenüber steht, auf die phänomenologische Ebene menschlicher Präsenz zu begeben.

Auch Gregory Battcock erwähnt in seiner Anthologie über die *Minimal Art* im Jahre 1968 Merleau-Ponty in der Bibliographie. In einem Ausstellungskatalog von 1991 nennt Yve-Alain Bois Merleau-Pontys Philosophie eine wichtige Hilfestellung für sein eigenes Verständnis von Judds Kunst: „*I see Judd's oeuvre through the eyes of Merleau-Ponty, so to speak*

¹⁰⁵⁹ Krauss 1977, S. 267.

¹⁰⁶⁰ Krauss 1977, S. 267.

¹⁰⁶¹ Vgl. Krauss 1985, S. 261–264.

¹⁰⁶² Krauss 1986, S. 29.

¹⁰⁶³ Vgl. Potts 2000, S. 222.

¹⁰⁶⁴ Siehe Sylvester [1965] 1994, Merleau-Ponty wird aus „*Le Doubte de Cézanne*“, „*Sens et Non-Sens*“, Paris, Nagel 1948, S. 33 auf S. 46 zitiert.

*(I'm certainly not the first to do so, but perhaps I'll be the last) [...].*¹⁰⁶⁵ In seinen Worten wird deutlich, dass Merleau-Ponty ihm einen Weg anbot, das Werk von Judd verstehen und schätzen zu lernen. „[...] *epiphanic experience suddenly made it possible for me to appreciate it.*“¹⁰⁶⁶ Das wahrnehmende und erkennende Sehen ist auch für Bois der Schlüssel zu Judds Kunst: „[...] *what applies to the artist also applies to the spectator, that the process of looking is, in its way, the conclusion.*“¹⁰⁶⁷

Einige Jahre später berief sich die britische Kunstschriftstellerin Briony Fer in ihrem Kapitel zu *Judd's Specific Objects* in Bezug auf die phänomenologische Betrachtung der *Minimal Art* auf Krauss und Benjamin H.D. Buchloh, Professor an der Harvard Universität.¹⁰⁶⁸ An anderer Stelle nannte Buchloh zuvor Merleau-Ponty „*the central philosopher for minimalist art.*“¹⁰⁶⁹ Auf ihren Seiten *Minimalism and Phenomenology* sieht Fer die Phänomenologie daher als die „Philosophie der Minimal Art“ an.¹⁰⁷⁰ Sie erkennt auch, dass Michael Fried als erklärter Gegner der *Minimal Art* und ihrer letztlich phänomenologischen Theatralik denselben Philosophen – Merleau-Ponty – nun unter positiven Vorzeichen für das Werk Anthony Caros heranzieht.¹⁰⁷¹

Alex Potts widmete im Jahr 2000 in seinem Buch *The Sculptural Imagination: Figurative, Modernist, Minimalist*¹⁰⁷² dem phänomenologischen Aspekt der *Minimal Art* ein ganzes Kapitel mit dem Titel *The Phenomenological Turn*. Darin wird die amerikanische Skulptur mit phänomenologischer Theorie in Verbindung gebracht. Begriffe wie Wahrnehmung und Präsenz sowie die Kunst werden aus der Perspektive Merleau-Pontys verständlich gemacht. Trotz der oft nicht Merleau-Ponty-konformen Kommentare von Donald Judd sieht Potts eine Verbindung zwischen den beiden. „*With both Judd and Merleau-Ponty there is a commitment to thinking hard about how material things manifest themselves as one looks closely at them, and about the larger temporal, spatial, situational and existential dimensions of such visual apperception.*“¹⁰⁷³

¹⁰⁶⁵ Bois 1991, S. 13.

¹⁰⁶⁶ Bois 1991, S. 1.

¹⁰⁶⁷ Bois 1991, S. 14.

¹⁰⁶⁸ Siehe Fer 1997.

¹⁰⁶⁹ Buchloh 1987, S. 72.

¹⁰⁷⁰ Vgl. Fer 1997, S. 135.

¹⁰⁷¹ Vgl. Fer 1997, S. 136.

¹⁰⁷² Siehe Potts 2000.

¹⁰⁷³ Potts 2000, S. 272.

Auch Brendan Prendevilles 1999 in der Zeitschrift *Art History* erschienener Artikel¹⁰⁷⁴ ist hilfreich für eine Diskussion über Merleau-Pontys Theorien in Anwendung auf die Kunst.

Obwohl an anderer Stelle die phänomenologische Herangehensweise auch kritisch reflektiert wurde, wie z.B. bei Lynne Cooke¹⁰⁷⁵ oder bei dem Kritiker Hal Foster¹⁰⁷⁶, ist Merleau-Ponty für das Verständnis der neuen Skulptur der 60er Jahre nicht wegzudenken. Sein Gedankengut beinhaltet die Interaktion des Selbst mit der Welt. Er formulierte Ansätze zu einem neuen Denken des Bildes und des Sehens sowie Überlegungen in Bezug auf Sehen und Sichtbarkeit. Mit seiner Philosophie hatte er in den 60er Jahren wesentlichen Einfluss auf das raumtheoretische Verständnis der Minimalisten. Neben Judd lasen Morris, Andre, Hesse und Serra mit großem Interesse seine Werke, als diese erstmalig auf Englisch erhältlich waren.¹⁰⁷⁷ Auch seine Essays wie *Cézanne's Doubt* (1948) waren ab 1964 in englischer Sprache erhältlich.

Die Einflüsse von Merleau-Pontys Schriften auf die Kunst der 60er Jahre waren komplex. Sie eröffneten einen neuen Weg zu einem Verständnis von Sehen und Wahrnehmung, welcher eine radikale Alternative zu den Normen einer formalen Analyse darstellte. Das Sehen wurde nicht als isolierter Vorgang begriffen, sondern eingebettet in einen Körper, in einen körperlichen Prozess und seine physische Umgebung. Somit ging dieser Gedanke konform mit dem künstlerischen Überdenken des skulpturalen Objektes als Intervention in eine räumliche Arena, die mit dem Betrachter geteilt wird.

Eine Verbindung zwischen Judd und Merleau-Ponty kann historisch nachgewiesen werden. Die Bedeutung der *Minimal Art* Donald Judds erklärt sich zu einem wesentlichen Teil aus ihrer Nähe zur Phänomenologie des französischen Philosophen. Jedes Werk Donald Judds lässt sich im Wahrnehmungsvorgang und im langsamen Entfalten seiner ästhetischen Vielschichtigkeit lesen. Merleau-Pontys Philosophie stellt einen geeigneten Interpretationsansatz für die Neuorientierung der amerikanischen Kunst bereit. Daher soll in der vorliegenden wissenschaftlichen Arbeit die Theorie Merleau-Pontys skizzenhaft dargestellt werden, um Donald Judds Werk vor diesem Hintergrund interpretieren zu können.

¹⁰⁷⁴ Siehe Prendeville 1999.

¹⁰⁷⁵ Siehe Cooke 1989, S. 5. Lynne Cooke behauptet, dass die phänomenologische Lesart, die „served Judd's art of the sixties well“ nicht mehr adäquat sei.

¹⁰⁷⁶ Siehe Foster 1986. Auch Hal Foster hat sich von der phänomenologischen Herangehensweise distanziert.

¹⁰⁷⁷ Vgl. Potts 2000, S. 207.

2.4.2 Merleau-Ponty und Judd

Ausgehend von Husserls Phänomenologie entwickelte Merleau-Ponty eine eigenständige Bewusstseinsphilosophie, deren Mittelpunkt die intersubjektive Transzendenz des ‚Ich‘ ist. Seine Philosophie der Subjektivität unterscheidet sich von anderen Bewusstseinstheorien darin, dass sie dem Bewusstsein ein begrifflich Unauflösbares belässt.

Wichtige Begriffe der Philosophie Merleau-Pontys und für deren Verständnis unabdingbar sind *Ambiguität*, *Leib (le corps propre)* und *Intentionalität*. Merleau-Ponty beschäftigte sich einerseits mit dem Zwischenbereich von Subjekt und Objekt, den er als *Leib* der Welt mit dem Begriff der ***Ambiguität*** (Doppeldeutigkeit) prägte, und andererseits mit dem Zwischenbereich von Geist und Körper. Letzteren intersubjektiven Zwischenbereich sah Merleau-Ponty als vermittelnde Instanz und beschrieb ihn mit dem Begriff des ***Leibes***.

In Bezug auf die Ambiguität führt Merleau-Ponty das Beispiel der sich selbst berührenden Hände an. In diesem Phänomen taucht die ambige Erfahrung auf. Da der Mensch für sich weder reines Bewusstsein ist, denn dann würde er sich gänzlich in seiner Fülle wahrnehmen, noch reines Ding, denn dann würde er gänzlich in dem aufgehen, was er ist, ist das Sein oszillierend beides. Dies zeigt die Erfahrung des Berührens des Berührten. Wie ein Vexierbild ist der Mensch in einem Zwischenreich der Bedeutung zu suchen, in der nicht die einseitige Auflösung steht, sondern das Aushalten des Offenen. Zwar umfassen wir unsere eigene Hand, erfassen sie aber nicht vollständig. In dem Moment des Berührens ist das Spüren der Hand ein Innen und Außen zugleich – sie offenbart sich als der Welt zugehörig (da von außen berührbar und sichtbar) sowie von innen spürbar. Der *Leib* ist deshalb nach Merleau-Ponty ambig, weil er weder ein reines Ding noch reines Bewusstsein ist. Ebenso sind das Sein und die Wahrnehmung mehrdeutig. Die Grenzen der Wahrnehmung verdeutlichen sich durch die Korrespondenz zwischen Sichtbarem und Unsichtbarem. Der Gedanke der Ambiguität durchzieht Merleau-Pontys gesamtes Werk und spiegelt sich an den Schnittstellen von Subjekt-Objekt, Raum-Wahrnehmung und Sichtbarkeit-Unsichtbarkeit wider.¹⁰⁷⁸

¹⁰⁷⁸ Vgl. Bermes 1998, S. 66ff.

Merleau-Ponty unternimmt in seinem Hauptwerk *La Phénoménologie de la Perception* (1945) den Versuch, die klassischen Dichotomien von Geist und Körper, von Intellektualismus und Empirismus zu überwinden. Daher ist *Leib* der Begriff für den Ort der Fundierung des Menschen in der Welt. Damit schlägt Merleau-Ponty einen Mittelweg ein. Der *Leib* verweist auf eine „Dritte Dimension“ jenseits von Empirismus und Intellektualismus. Dies ist in Hinblick auf die vorliegende Arbeit interessant. Denn auch Judd erobert eine neue abstrakt-geistige dritte Dimension, die er als Künstler „wörtlich“ mit der Dreidimensionalität als dritte Dimension realisiert und letztlich einen künstlerischen Bereich zwischen Malerei und Skulptur findet.

Merleau-Pontys Kernaussage betont, dass der eigene Leib Teil der Welt ist und die Grundlage für alle Wahrnehmung darstellt. Die Erfassung der Einheit eines Gegenstandes ist ohne die Vermittlung der leiblichen Erfahrung unmöglich.¹⁰⁷⁹ Für Merleau-Ponty ist Raumerfahrung immer an die Dimensionalität des menschlichen Körpers gebunden. Körperliche Erfahrung ist auch für die Wahrnehmung der Kunstwerke von Donald Judd Voraussetzung. Dieses Gedankengut findet eine Parallele in Elizabeth Bakers Artikel *Judd the Obscure* von 1968, in dem sie äußert: „*The scale of Judd's work only clarifies itself in relation to our own size and viewing distance [...]*“¹⁰⁸⁰ Die Bedeutung des betrachtenden und agierenden Körpers wurde bereits bei Judds Vorgängern wie Rothko, Newman oder Pollock deutlich.

In radikaler Weise situiert Merleau-Ponty die Wahrnehmung in den vermittelnden *Leib* – wobei die Bedeutung der „Leiblichkeit“ für die Wahrnehmung in einem dezidiert phänomenologischen und transzendentalen Sinn verstanden werden muss. Subjektivität, Bewusstsein und die Interaktion eines körperlichen Selbst mit der physischen Welt während der Wahrnehmung charakterisieren Merleau-Pontys frühe Gedanken. Sein Frühwerk untersucht die Verbindung von Subjekt bzw. *Leib* zum Raum und zu den umgebenden Objekten. Im vorliegenden Fall ist das Subjekt bzw. der *Leib* der Betrachter. Die Objekte sind die Kunstwerke von Donald Judd.

¹⁰⁷⁹ Vgl. Merleau-Ponty [1945b] 1966, S. 239.

¹⁰⁸⁰ Baker 1968, S. 61.

In Hinblick auf die Kunst sind aus Merleau-Pontys *Phänomenologie der Wahrnehmung* (1945) wesentliche Aspekte für die künstlerischen Variablen Raum, Form und Position abzuleiten, die Künstler wie Judd unter neuen Gesichtspunkten der Wahrnehmung ausprobierten.

Einen Großteil der *Phänomenologie der Wahrnehmung* machen Merleau-Pontys Raumanalysen aus. Merleau-Ponty versucht, ausgehend vom Eigenleib den Körperraum zu beschreiben, der eine Grenze bildet, „[...] die von den gewöhnlichen Raumbeziehungen unüberschritten bleibt.“¹⁰⁸¹

Solche raumtheoretischen Aspekte untersucht Merleau-Ponty in seinen Kapiteln „Die Räumlichkeit des eigenen Leib und die Motorik“ und „Der Raum“.¹⁰⁸² Merleau-Ponty kommt zu dem Schluss, dass Räumlichkeit nicht als Extrakt einer intellektuellen Leistung zu verstehen ist, sondern: „Endlich ist mein Leib für mich so wenig nur ein Fragment des Raumes, daß überhaupt kein Raum für mich wäre, hätte ich keinen Leib.“¹⁰⁸³ Damit stellt Merleau-Ponty die Alltagsüberzeugung in seinem philosophischen Hauptwerk *Phänomenologie der Wahrnehmung* auf den Kopf, die den eigenen *Leib* als Teil des Raumes wahrnimmt (These 1). Dem stellt er jedoch entgegen, dass, wenn dem so wäre, der Mensch einen abstrakten, kognitiven Zugang zur Welt haben müsste – dem widersprechen aber die phänomenologischen Analysen. Im Gegenteil: Der Raum, der uns umgibt, scheint vielmehr Folge unserer genuin leiblichen Verankerung in der Welt zu sein. Weil wir *Leib* sind, haben wir Raum (These 2).

Für Merleau-Ponty nehmen Personen und Objekte nicht nur Raum in Anspruch, sondern bewohnen ihn. Es existiert eine Gemeinsamkeit und gegenseitige Beziehung zwischen ihnen, zwischen dem Selbst und dem Anderen. Der Betrachter minimalistischer Kunst beobachtet nicht nur die räumliche Arena des Ausstellungsraumes und des räumlichen Kunstwerks, sondern bewohnt den Raum in einem bestimmten Moment und in einem nächsten Moment seiner eigenen Bewegung. „Der Leib ist nicht im Raume, er wohnt ihm ein.“¹⁰⁸⁴

Der Betrachter der *Specific Objects*, *Stack*- oder *Progression*-Arbeiten ist nicht isoliert von dem Kunstobjekt, sondern erschließt durch seine räumliche Körpererfahrung das Objekt und teilt den Raum mit dem Kunstwerk. Die Grenzen von Figur-Grund oder Subjekt-Objekt in der Kunstperzeption verschwimmen.

¹⁰⁸¹ Merleau-Ponty [1945b] 1966, S. 123.

¹⁰⁸² Siehe Merleau-Ponty [1945b] 1966, S. 123–177, S. 284–346.

¹⁰⁸³ Merleau-Ponty [1945b] 1966, S. 127.

¹⁰⁸⁴ Merleau-Ponty [1945b] 1966, S. 169.

Während das Subjekt (Betrachter) das Objekt (Kunstwerk) ansieht, schaut das Objekt zurück. Der amerikanische Künstler Allan Kaprow bemerkte Gleiches, als er schrieb: „*Being impenetrable, the red returns our penetrating stare reciprocally*“¹⁰⁸⁵. In diesem Sinn ist für Merleau-Ponty jedes Objekt ein Spiegel. „*Mit anderen Worten: einen Gegen-stand anblicken, heißt in ihm heimisch werden und von ihm aus alle anderen Dinge nach ihren ihm gewandten Seiten erblicken*“¹⁰⁸⁶ oder „*So ist jedes Ding der Spiegel aller anderen.*“¹⁰⁸⁷ Durch die Einführung der „Leiblichkeit“ stellt Merleau-Ponty die traditionelle Unterscheidung zwischen sehendem Subjekt und sichtbarem Objekt in Frage. Im Kontext der *Minimal Art* vermag laut Alex Potts sogar das Kunstobjekt eine eigene quasi-menschliche „Leiblichkeit“ im Sinne Merleau-Pontys anzunehmen. Er spricht von einem „[...] *vocabulary of intersubjectivity in which the work became a quasi-human presence.*“¹⁰⁸⁸

Im phänomenologischen Kontext offenbaren sich Judds Kunstwerke nicht nur als gesehene Objekte, sondern erhalten in dem intrasubjektiven Bewusstsein und der physischen Interaktion von körperlichem Selbst und Welt eine neue Dimension des Erlebens. Das physische Selbst des Betrachters erfährt in dem Zusammenspiel mit der Materialität der Kunst Judds eine bislang ungeahnte Bewusstseinsbildung und den Rückwurf auf sein *Selbst-Bewusstsein*. „*Es ist also nicht allein eine Erfahrung meines Leibes, sondern eine Erfahrung meines Leibes in der Welt [...]*“¹⁰⁸⁹ „*Wir müssen den Ursprungsort des Gegenstandes im Innersten unserer Erfahrung selbst aufsuchen, das Erscheinen des Seins zu beschreiben und das Paradox zu verstehen suchen, wie für uns etwas an sich zu sein vermag.*“¹⁰⁹⁰ Dies übersteigt die Lesart Krauss' insofern, dass die minimalistische Skulptur nicht nur irritiert, sondern das Bewusstsein des Betrachters erhöht, so dass sich der Betrachter Objekten nähert, um in ihnen eine Bedeutung zu sehen und um wirkliche Strukturen als etwas bedeutungsvoll und insgesamt Gegenwärtiges zu begreifen.¹⁰⁹¹

Aufgrund der genannten Inhalte hatte Merleau-Pontys *Phänomenologie der Wahrnehmung* nach der Übersetzung im Jahre 1962 Einfluss auf die amerikanischen Kunstschaaffenden wie

¹⁰⁸⁵ Kaprow 1963, S. 55.

¹⁰⁸⁶ Merleau-Ponty [1945b] 1966, S. 92.

¹⁰⁸⁷ Merleau-Ponty [o.A.] 2002, S. 276.

¹⁰⁸⁸ Potts 2000, S. 194.

¹⁰⁸⁹ Merleau-Ponty [1945b] 1966, S. 171.

¹⁰⁹⁰ Merleau-Ponty [1945b] 1966, S. 96.

¹⁰⁹¹ Vgl. Krauss 1966b, S. 234.

Donald Judd. So lassen sich neben den neuen Räumlichkeits- und Wahrnehmungsanregungen auch Gedanken für den künstlerischen Arbeitsprozess ableiten. Der künstlerische Prozess gestaltete sich mittels einer Symbiose aus Sehen und Machen, d.h. aus visueller Erfahrung und künstlerischem Schaffen, wobei im Falle Judds die Konzeption und die Realisierung der Metallarbeiten in unterschiedlicher ausführender Hand liegen.

In seinem 1961 entstandenen Text *Das Auge und der Geist* gab Merleau-Ponty kurz vor seinem Tod nochmals Gedanken zur Phänomenologie der Räumlichkeit preis. Da zur gleichen Zeit Donald Judds Phase der Reliefbilder begann, soll dieser Text auf die Arbeiten Judds bezogen werden.

Die Kunst ist für Merleau-Ponty in ihrer Schaffung und ihrer Wahrnehmung eine zentrale Tätigkeit, die dazu beiträgt, den Zugang zum Sein zu bestimmen. Dieser Zugang findet sich laut Merleau-Ponty umso leichter, wenn man die dritte Dimension einführt. Da Merleau-Ponty das Kunstwerk zu einem Erfahrung stiftenden Ereignis erhebt, muss er die Grenzen (Rahmen, Leinwand, Papier) und den traditionellen ontologischen Status des Werkes (ästhetischer Schein, Unwirklichkeit) destabilisieren. Diese anti-konventionelle Haltung war für Judd wesentlich. Denn für Merleau-Ponty ist „das Gemälde [...] ein flacher Gegenstand, der uns durch einen Trick darbietet, was wir in Anwesenheit „unterschiedlich hervorgehobener“ Dinge sehen würden, weil es uns nach der Höhe und Breite eine ausreichende Anzahl diakritischer Zeichen der Dimension liefert, die ihm fehlt. Die Tiefe ist eine von den beiden anderen abgeleitete dritte Dimension.“¹⁰⁹² Die Flachheit des Gemäldes konnte bis dato nur mittels illusionistischer Täuschung Räumliches andeuten, jedoch nicht echte Räumlichkeit schaffen. Ganz im Sinne Judds wird im genannten Zitat der illusionistische Charakter der Malerei angesprochen, den Judd zeitgleich mit der Einführung der Dreidimensionalität in sein Werk zu vermeiden versuchte. Denn 1961 führte Judd Gegenstände in die zweidimensionale Fläche seiner Werke ein.

Perspektivische Mittel unterstützten die Illusion von Raum im Bild, man ist jedoch laut Merleau-Ponty „[...] immer diesseits oder jenseits der Tiefe.“¹⁰⁹³ So wollte Merleau-Ponty wie auch Judd in die Tiefe der Dinge vordringen, in ihre räumliche Ausdehnung und ihr räumliches Sein. „Was ich Tiefe nenne, ist nichts, oder ist meine Teilhabe an einem Sein ohne

¹⁰⁹² Merleau-Ponty [1961a] 2006, S. 184.

¹⁰⁹³ Merleau-Ponty [1961a] 2006, S. 184.

*Einschränkung – und zunächst am Sein des Raumes jenseits jeden Gesichtspunktes.*¹⁰⁹⁴ Die zuvor als Grenzen bezeichneten Komponenten Rahmen, Leinwand, Papier legte Judd beiseite. Für Merleau-Ponty und für Judd war die Seinsbestimmung durch den Raum konstituiert. Dabei stand zunächst ein ontologisches Verständnis von Raum im Vordergrund. *„Der Raum ist an sich, oder vielmehr, er ist das An-sich par excellence, seine Bestimmung ist, an sich zu sein. Jeder Punkt des Raumes ist, und er wird dort gedacht, wo er ist, der eine hier, der andere dort, der Raum ist die Evidenz des Wo. Orientierung, Polarität, Umbüllung sind in ihm abgeleitete Phänomene, die an meine Gegenwart gebunden sind.*“¹⁰⁹⁵ Aus der Bestimmung des realen An-Sich-Seins leitet sich Frank Stellas oft zitierter Kommentar *„[...] you can see the whole idea without any confusion... What you see is what you see“*¹⁰⁹⁶ leicht ab. *„Es geht nicht mehr darum, vom Raum oder vom Licht zu sprechen, sondern den Raum und das Licht, die da sind, sprechen zu lassen: ein endloses Fragen, weil das Sehen, an das es sich richtet, selbst eine Frage ist. Alle Forschungen, die man für abgeschlossen hielt, öffnen sich von neuem.*“¹⁰⁹⁷ Ganz im Sinne des eben Zitierten lässt Judd Raum sprechen. In seiner Kunst lassen die Objekte Raum entstehen, wo ohne sie kein Raum (bewusst) war. Dies entspricht der zweiten These der zuvor unternommenen Einteilung des Raumverständnisses. Nur durch die Präsenz der Objekte wird genuin Raum geschaffen. Dies ist die Raumkonstitution.

Descartes und seinen Text *Dioptrique* (1637) zitierend und kritisierend subsumiert Merleau-Ponty seine Raum befürwortenden Gedanken: *„So regt die Flächenprojektion nicht immer unser Denken an, die wahre Form der Dinge wiederzufinden [...]“*¹⁰⁹⁸ Die Perspektive in der Renaissance und der nicht redliche Enthusiasmus der Begründung einer unfehlbaren Malerei, den Panofsky in Hinblick auf die Menschen der Renaissance gezeigt hat¹⁰⁹⁹, sollten nun mit einem neuen Raumverständnis überdacht werden. *„Die Perspektive der Renaissance ist kein unfehlbarer ‚Trick‘: Sie ist nur ein Einzelfall, ein Datum, ein Augenblick in einer poetischen Ausformung der Welt, die nach ihr fortwirkt.“*¹¹⁰⁰ Der Körper erhält verstärkte Bedeutung im Sehprozess. *„Der Körper ist für die Seele ihr Ursprungsraum und die Matrix jedes anderen wirklichen Raumes.“*¹¹⁰¹ Damit geht klar hervor, dass Körper und Raum untrennbar miteinander verbunden sind und ein verändertes Denken der Erfahrung notwendig wird. Die Wahrnehmung ist immer

¹⁰⁹⁴ Merleau-Ponty [1961a] 2006, S. 184.

¹⁰⁹⁵ Merleau-Ponty [1961a] 2006, S. 184f.

¹⁰⁹⁶ Stella in: Glaser [1966a] 1995, S. 158.

¹⁰⁹⁷ Merleau-Ponty [1961a] 2006, S. 190.

¹⁰⁹⁸ Merleau-Ponty [1961a] 2006, S. 186.

¹⁰⁹⁹ Siehe Panofsky 1924/1925.

¹¹⁰⁰ Merleau-Ponty [1961a] 2006, S. 186f.

¹¹⁰¹ Merleau-Ponty [1961a] 2006, S. 188.

an die eigene Gegenwart gebunden, was Merleau-Ponty explizit hervorhebt: „[...] Phänomene, die an meine Gegenwart gebunden sind.“¹¹⁰² „Der Raum ist nicht mehr der, von dem die Dioptrique spricht, ein Netz von Beziehungen zwischen Gegenständen, so wie ihn ein Dritter als Zeuge meines Sehens erblicken würde, oder ein Geometer, der ihn rekonstruiert und überfliegt. Es ist vielmehr ein Raum, der von mir aus als Nullpunkt der Räumlichkeit erfaßt wird. Ich sehe ihn nicht nach seiner äußeren Hülle, ich erlebe ihn von innen, ich bin in ihn einbezogen.“¹¹⁰³

Auch der Betrachter der Arbeiten Judds ist in das Raumgefüge mit einbezogen. Denn egal, was er wahrnimmt, es wird immer von einem Standpunkt aus wahrgenommen. Was er auch wahrnimmt, es steht in einer räumlichen Relation zum eigenen *Leib*. Die Verflechtung von Subjekt (Betrachter) und Raum ist zentral. Nicht nur das eigene Körpergefühl bzw. Körper-Raum-Gefühl zum Objekt (Kunstwerk) verändert sich, sondern auch das Gesehene verändert sich in der Bewegung. Der Standpunkt bestimmt das Sehfeld, in dem der Betrachter die Box, das *Stack* oder jedes andere Kunstwerk Judds wahrnimmt. Das visuelle Erleben des Objekts konstituiert erst das Kunstwerk selbst. Dies wird besonders in Judds Installation in Marfa, Texas, deutlich. Das Bewusstwerden der eigenen Situation und des temporären Blickwinkels lassen den Betrachter die skulpturale Inszenierung reflektieren. Im Prozess des Sehens und Erlebens lässt das Umwandern um die Skulptur weitere Blickwinkel antizipieren.

Der phänomenologische Weg nimmt das sich zeigende Phänomen nicht als Grundlage für weitere rationale Argumentationen, Deduktionen oder Konstruktionen, sondern das Ziel des Weges der Reflexion ist der Weg selbst. Auch Husserl erkennt die Reflexion als wesentlich, als er sagt: „Die phänomenologische Methode bewegt sich durchaus in Akten der Reflexion.“¹¹⁰⁴ Lucy R. Lippard greift den Aspekt in ihrem Artikel *10 Structuralists in 20 Paragraphs* (1968) auf. „Durch ihre Beschränkung auf das Wesentliche bietet die Primär-Kunst neue Möglichkeiten für ästhetische Erfahrungen. Sie neigt sogar dazu, zu stark zu stimulieren. Vor allem muß man sich damit beschäftigen, nicht nur hinsehen, sondern betrachten, nicht nur zur Kenntnis nehmen, sondern Nachdenken.“¹¹⁰⁵

¹¹⁰² Merleau-Ponty [1961a] 2006, S. 184f.

¹¹⁰³ Merleau-Ponty [1961a] 2006, S. 190.

¹¹⁰⁴ Husserl [1913b] 1980, § 24.

¹¹⁰⁵ Lippard 1968b, S. 321; vgl. auch Lippard 1968a.

Die Zeit ist wichtig für Merleau-Pontys Verständnis von Apperzeption. Was in unmittelbarer Zukunft in der kinetischen Begehung in oder an Judds Kunstwerk gesehen wird, beruht auf der Erfahrung zeitlich vorgelagerter Bewusstseinsbildung visueller Wahrnehmung. Auch hier bestätigt Krauss die Rezeption Merleau-Pontys in der zeitgenössischen Kunstkritik, als sie betont, dass Judd einen Verweis auf eine frühere Erfahrung auf die gegenwärtige Wahrnehmung der Arbeit Einfluss nehmen lässt.¹¹⁰⁶ Dabei ist das Verständnis eines dreidimensionalen Körpers nie die Summe der Teilansichten. Entsprechend sah Judd das Ganze nicht als Summe seiner Einzelemente. Beide – Merleau-Ponty und Donald Judd – strebten auf philosophische und künstlerische Weise nach einer idealen Ganzheit, die keinem kumulativen Effekt unterlag. Lippard sieht diesen Gedanken darin verinnerlicht, als dass die meisten Künstler das Spiel mit Bildkompartimenten vermieden und nach einer neuen räumlichen Gesamtheit strebten, die durch eine einzelne Form erreicht wurde – durch den Raum um, über, unter oder in dieser Form.¹¹⁰⁷

In Merleau-Pontys späteren Schriften erweitert sich der individuelle Akt des Sehens auf das Sehen an sich und auf die Struktur von Sichtbarkeit. Merleau-Ponty interessiert sich in seiner Spätphilosophie vermehrt für das Objekt, den Raum und die Phänomene von Unsichtbarkeit und Sichtbarkeit anstelle der subjektiven Wahrnehmung durch den *Leib*. Definierbare Objekte und räumliche Zonen lösen sich dabei langsam auf. Affektive Dimensionen des Sehens erlangen neue Bedeutung. Somit erhält Merleau-Pontys Ansatz in seiner Spätphilosophie eine Schwerpunktverlagerung.

Insbesondere in dem Spätwerk *Das Sichtbare und das Unsichtbare* (1964), das Merleau-Ponty aufgrund seines Todes 1961 nicht vollenden konnte und das posthum erschien, tritt Merleau-Pontys Motivation zu Tage, einer noch stummen Erfahrung Ausdruck zu verleihen. Merleau-Ponty geht dabei von einem Chiasmus (Verflechtung) von *Leib* und Welt in der neu eingeführten Kategorie des **Fleisches** (chair) aus. „Die gesehene Welt ist nicht 'in' meinem Leib, und mein Leib ist letztlich nicht 'in' der sichtbaren Welt: als Fleisch, das es mit einem Fleisch zu tun hat, umgibt ihn weder die Welt [...] noch ist sie von ihm umgeben. [...] Es gibt ein wechselseitiges Eingelassensein und Verflochtensein des einen ins andere.“¹¹⁰⁸ Daraus und aus dem zuvor Gesagten lassen sich drei Möglichkeiten der Raum-Subjekt-Beziehung ableiten.

¹¹⁰⁶ Krauss 1966b, S. 232.

¹¹⁰⁷ Vgl. Lippard 1968b, S. 311.

¹¹⁰⁸ Merleau-Ponty [1964b] 1994, S. 182.

Zunächst kann das Subjekt Fragment des Raumes sein, könnte entfernt werden und der Raum besteht weiter (These 1). Diese erste Variante lehnt Merleau-Ponty ab. In einer zweiten Alternative ist das Subjekt im Raum und bedingt diesen, konstituiert ihn (These 2). In der dritten These existiert die gegenseitige Verflechtung und Bedingtheit von Raum und Subjekt (These 3). Gleiche Einteilung gilt analog für die Raum-Objekt-Beziehung. Dabei ist die erste These unabhängig von der zweiten und dritten. Jedoch bedingen sich die zweite und dritte These, die Merleau-Ponty befürwortet. Aufgrund der wechselseitigen Verflochtenheit (*„l'entrelacement“*) gemäß These 3 spricht Merleau-Ponty von einem „Sehend-Sichtbaren“ und einem „Sichtbar-Sehenden“.¹¹⁰⁹

Der Blick wandert im Raum zu jedem und in jedes Objekt (Kunstwerk) und im Bewohnen dieser erfasst er alles aus verschiedenen Blickwinkeln. Dabei entsteht ein 360-Grad-Verständnis von den Objekten und vom Raum, wobei das Verständnis nie vollständig sein kann, da die absolut-simultane Ansicht unmöglich ist. Daher bleibt die simultane Vielsichtigkeit der Kunstwerke Judds ein grundsätzlich verborgenes Unsichtbares. Auch Merleau-Ponty erkennt „[...] *nur eine zusammenstimmende unendlich offene Reihe von Ansichten des Gegenstandes, noch nicht aber den Gegenstand in seiner Fülle.*“¹¹¹⁰

Wie Alex Potts anmerkt, versteht Merleau-Ponty in seinen späteren Schriften das Sehen als „[...] *symbiosis, not between something seeing and something seen, but between an inside and an outside, the boundaries of which are constantly shifting. [...] The dynamic is one of enveloping and being enveloped and of encroaching and being encroached upon, not of looking and being looked at.*“¹¹¹¹ Damit ist das Sehen ein dynamisches Miteinander, eine Symbiose der zwei interagierenden Komponenten. Die Gedanken Merleau-Pontys sensibilisieren den Betrachter für die unterschiedlichen Modi des Sehens, zu dem die geometrisch-reduzierte und doch sinnliche, dreidimensionale Formensprache Judds einlädt.

¹¹⁰⁹ Vgl. Merleau-Ponty [1964b] 1994, S. 191.

¹¹¹⁰ Merleau-Ponty [o.A.] 2002, S. 277 oder siehe Husserl: „Wir mögen ein Ding noch so vollkommen wahrnehmen, es fällt nie in der Allseitigkeit der ihm zukommenden und es sinnendinglich ausmachenden Eigenheiten in die Wahrnehmung. Die Rede von diesen und jenen Seiten des Gegenstandes, die zu wirklicher Wahrnehmung kommen, ist unvermeidlich.“ Husserl [o.A.] 2002, S. 203.

¹¹¹¹ Potts 2000, S. 222. Zu Potts Kapitel „The Phenomenological Turn“ siehe auch Prendeville 1999 für eine nützliche Diskussion von Merleau-Pontys Theorien angewendet auf die Kunst.

Zwischen Sehendem und Sichtbarem liegt laut Merleau-Ponty weit mehr als die visuelle Wahrnehmung. „*Das Sehen ist nicht die Metamorphose der Dinge selbst in ihr Gesehenwerden, die doppelte Zugehörigkeit der Dinge zu einer großen Welt und zu einer kleinen, persönlichen Welt. Es ist vielmehr ein Denken, das streng die im Körper gegebenen Zeichen entziffert.*“¹¹¹² So kommt Merleau-Ponty zu dem Schluss, dass jede Theorie der Kunst über die rein phänomenologische Deskription hinausgehen muss. Er fordert ein neues Denken des Bildes und ein neues Denken der Erfahrung. Dieser Gedanke erweitert Husserls reine Phänomenologie. Nach Merleau-Ponty sollen die durch das Kunstwerk im Körper ausgelösten anfänglichen Empfindungen reflektiert werden, um zu weiteren Schlüssen zu gelangen.

Die Beschreibung von Judds Arbeit *Untitled* (1984) in Kapitel I.2.3 führte zu wesentlichen Erkenntnissen in Bezug auf die ästhetische Erfahrung der Kunstwerke Judds. Eine solche Erkenntnisbildung befürwortete auch Merleau-Ponty. Die Feststellung von sichtbaren Elementen und unsichtbaren Zwischenräumen in Judds Werk war ein wesentliches Ergebnis der eingangs unternommenen Objektbeschreibung.¹¹¹³ Dieses Ergebnis wird nun noch einmal unter Bezugnahme von Merleau-Ponty reflektiert.

In seinem Spätwerk *Das Sichtbare und das Unsichtbare* (1964) thematisiert Merleau-Ponty das mit der Ambiguität einhergehende Spannungsverhältnis von Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit. Die doppeldeutige Beziehung der sich selbst berührenden Hände, die einführend erklärt wurde, kann auf die Augen übertragen werden, die für die bildenden Künste Ausschlag gebend sind. Außen und Innen, Sichtbares und Unsichtbares sowie Sehendes und Gesehenes begeben sich in eine analoge ambige Beziehung.

Nach der Flut von Übersetzungen von Merleau-Pontys Schriften Mitte der 60er Jahre wurde das unvollendete Werk 1968 auf Englisch als *The Visible and the Invisible* veröffentlicht. Im gleichen Jahr ist die in der vorliegenden Arbeit beschriebene *Stack*-Arbeit entstanden, die wesentliche Gedanken Merleau-Pontys zum Phänomen des Sichtbaren und Nicht-Sichtbaren aufzeigt.

Merleau-Ponty verteidigt in seiner letzten Schrift den Gedanken, dass es keine Sichtbarkeit ohne Unsichtbarkeit gibt. Die Sichtbarkeit des Dargestellten verlangt nach einer Unsicht-

¹¹¹² Merleau-Ponty [1961a] 2006, S. 182.

¹¹¹³ Siehe Kapitel I.2.3.

barkeit des darstellenden Mediums. Denn das Sichtbare wird erst durch das Unsichtbare sichtbar. So verlangen auch die sichtbaren Boxen oder *Stack*-Einheiten von Donald Judd nach unsichtbarem Raum. Der Raum ist das Unsichtbare, mit dem Judd spricht. Raum wird zum Medium, zur Sprache Judds. Wie bei allen Medien und Sprachen findet sich auch in der Kunst eine Art der sinnlichen Selbstverleugnung, welche es erlaubt, die Kunst „[...] als Sprache zu behandeln.“¹¹¹⁴ So schreibt Merleau-Ponty in *Die Prosa der Welt* (1969): „Nun ist es wohl ein Ergebnis der Sprache, selbst unbemerkt zu bleiben in dem Maße, wie es ihr gelingt, etwas auszudrücken. [...] Wenn jemand – ob ein Autor oder ein Freund – es verstanden hat, sich auszudrücken, dann geraten die Zeichen sogleich in Vergessenheit, und es bleibt allein der Sinn; die Vollkommenheit der Sprache besteht offensichtlich darin, unbemerkt zu bleiben. Aber gerade darin liegt die Stärke der Sprache: sie ist es, die uns zu dem hinführt, was sie bedeutet; sie verbirgt sich vor unseren Augen durch ihre eigene Tätigkeit; ihr Triumph ist es, sich selbst auszulöschen.“¹¹¹⁵ Genau dies geschieht mit dem Raum bei Judd. Er bleibt zunächst dem Auge des Betrachters verborgen. Mit der Thematisierung des Raumes spricht Judd das Unsichtbare an, das sich nicht in den Vordergrund drängt und damit einhergehend anfangs nicht bewusst wird. Wie gezeigt, ist in dieser Interpretation der Gedanke Merleau-Pontys in Judds Arbeit verinnerlicht.

Sprachphänomene – und dazu zählt Merleau-Ponty auch Kunstwerke – sollen phänomenologisch reduziert, d.h. auf ihr Sichtbares zurückgeworfen werden. Die Selbstverleugnung des sprachlichen Mediums bzw. des Unsichtbaren (Raum) soll jedoch in einem zweiten Schritt künstlich aufgehoben werden, um Aspekte zur Sichtbarkeit zu bringen, die in der normalen Betrachtungsweise in den Bereich des Unsichtbaren gehören.

Aufgrund der eingangs erklärten doppeldeutigen Beziehung benötigt nicht nur das Sichtbare das Unsichtbare, sondern auch das Unsichtbare das Sichtbare. Das Unsichtbare verlangt nach dem Sichtbaren, um „sichtbar“ zu werden, d.h. um ins Bewusstsein gerückt zu werden. Gerade dieser Aspekt hat wesentliche Bedeutung für die Kunst Judds. Genau das Prinzip des Sichtbarmachens des Unsichtbaren durch das Sichtbare ist im Falle der Boxen als sichtbare Gegenstände und des Raumes als Unsichtbares gegeben. Die materiellen *Stack*-Einheiten definieren die immateriellen Zwischenräume. Somit definiert das Sichtbare das Unsichtbare. Zuvor wurde in diesem Zusammenhang auch von Raumkonstitution gesprochen. Judds Kunstwerke lenken das Betrachterauge darauf, „zwischen den

¹¹¹⁴ Merleau-Ponty [1969] 1993, S. 107.

¹¹¹⁵ Merleau-Ponty [1969] 1993, S. 33f.

Zeilen“, zwischen den Boxen, zu lesen. Dabei wird mit sichtbaren und unsichtbaren Momenten gespielt oder – um mit den Worten Husserls zu sprechen – mit „Leere“ und „Fülle“: „Um jetzt ein tieferes Verständnis zu gewinnen, müssen wir auf die Art achten, wie in jedem Momente Fülle und Leere zueinander stehen und wie im Wahrnehmungsverlauf die Leere sich Fülle zueignet und die Fülle wieder zur Leere wird.“¹¹¹⁶

Anhand der wahrnehmungstheoretischen Anregungen in diesem Kapitel sowie der früheren Beschreibungen der Kunstwerke konnte gezeigt werden, dass Judd dieses Spiel der sichtbaren und unsichtbaren Volumina verwendete, z.B. in den *Stack*-Arbeiten (Abb. 97, 104).

In der Synthese hat sich Raum als zunächst Unsichtbares eine Gleichstellung zum Sichtbaren erobert. Mit seinen Kuben und Boxen machte Judd das Unsichtbare (d.h. den Raum) „sichtbar“ bzw. bewusst. „Negative space becomes material in the same way as weight becomes immaterial.“¹¹¹⁷ Sichtbares und Unsichtbares bedingen und erzeugen sich gegenseitig. Sie haben Gleichwertigkeit. „Beide gehören zu ‚demselben‘ Ding, das als kontinuierlich Eines zugleich dasteht in der kontinuierlichen Wahrnehmungseinheit“¹¹¹⁸. Der Raum ist das Medium, durch das der Künstler sich ausdrückt. In Bezug auf die zuvor erwähnte Kunst als „Sprache“ im Sinne Merleau-Pontys „spricht“ Judd durch Raum, um *wholeness* auszudrücken: Ein Ganzes, das sich in seiner Vollendung nur aus beiden –Sichtbarem (Material, Form) und Unsichtbarem (Raum) – zusammensetzen kann.

Wie dargestellt wurde, kann das Sichtbarkeits-Unsichtbarkeitsverhältnis in einem Kunstwerk variieren, wobei sich der Blick entweder verstärkt auf die sichtbaren oder auf die sichtbarmachenden Formen konzentriert. In der zuletzt beschriebenen, neuen Betrachtungsweise sieht man anstelle des Sichtbargemachten die sichtbarmachenden Phänomene. Aus dieser Lesart folgt, dass die Zwischenräume und die Einheiten bei Judd gleich wichtig sind und erst die Zwischenräume als sichtbarmachende Phänomene das komplette *Stack* ergeben. Die formale Reduktion der Kunstwerke erleichtert eine solche Wahrnehmung. Das Thema Merleau-Pontys und Judds ist somit nicht der dargestellte Inhalt und seine Sichtbarkeit, sondern die Phänomene und Strukturen, welche sich normalerweise in einer

¹¹¹⁶ Husserl [o.A.] 2002, S. 207.

¹¹¹⁷ Merewether 1997, S. 2.

¹¹¹⁸ Husserl [1907] 1991, S. 64.

Unsichtbarkeit befinden, aber dennoch das einzige Mittel sind, um ein „Ganzes“ zu erreichen.

Es geht um die Darstellung einer Sichtweise auf das Kunstwerk, welche versucht, die Form (*shape*) des Kunstwerkes als einen Sinsträger *sui generis* zu entdecken. Letztlich geht es dabei um die Befreiung von semiotischen Zwecken zu Gunsten der Sichtbarkeit selbst. Dies impliziert allerdings ein neues Sehen. „Der Künstler macht offensichtlich nicht nur sichtbar, sondern er macht auch sehend [...]“¹¹¹⁹ Dabei wird das Kunstwerk zur Verlängerung des leiblichen Sehens. Laut Merleau-Ponty besitzt die Form des Kunstwerkes eine Bedeutung, weil sie sich auf die Tätigkeit des leiblichen Sehens bezieht und diese sogar fortsetzt. So könnte man laut Merleau-Ponty in den Kunstwerken „[...] selbst eine in ihnen verbildlichte, gleichsam ikonographische Philosophie des Sehens suchen.“¹¹²⁰

Außerdem ist für Merleau-Ponty der Prozess des Sehens in seiner Funktionsweise von den Erfahrungen des Sehenden abhängig. Derselbe Gegenstand kann nicht nur von verschiedenen Personen unterschiedlich gesehen werden, sondern auch ein und dieselbe Person kann den Gegenstand auf verschiedene Weise je nach situativer Befindlichkeit sehen. Auch Roberta Smith erkennt: „Judd finds art personal.“¹¹²¹ Das „Sehen“ ist ein Prozess, der aus individuellem Sehen, Erfahren und Wahrnehmen besteht. „Diese subjektiven Erlebnisse sind das uns allein Gegebene.“¹¹²²

Diesen neuen Sehprozess erlebt der Betrachter gesteigert in Judds ehemaliger Wohn- und Wirkungsstätte Marfa in Texas. Den Höhepunkt der räumlichen Entwicklung und der raumtheoretischen Verinnerlichung bekommt er in Judds Hauptwerk in Marfa zu spüren. Daher widmet sich das letzte Kapitel dem dort entstandenen Raumgefüge aus Kunst, Natur und Architektur. Es verdeutlicht die verschiedenen neuartigen Dimensionen, die der Kunst Judds in Hinblick auf Raum, Wahrnehmung sowie Kunst- und Sehkonzventionen zu Grunde liegen und bestätigt einmal mehr die künstlerische Intention, ein räumliches Wahrnehmungsgefüge zu schaffen, anstatt nur ein Artefakt zu hinterlassen.

¹¹¹⁹ Waldenfels [1986] 2006, S. 233.

¹¹²⁰ Merleau-Ponty [1961b] 1984, S. 21.

¹¹²¹ Smith 1975, S. 11.

¹¹²² Husserl [1907] 1991, S. 139.

III.3 MARFA, TEXAS, ALS HÖHEPUNKT VON JUDDS RAUMKÜNSTLERISCHEM WERK

3.1 Marfa – Judds Ideal in der texanischen Provinz

„In November 1971 I came to Marfa, Texas to make a home for the summers in the southwest of the United States and the northwest of Mexico [...]“¹¹²³. Mit diesem Satz beginnt Judd sein *Statement for the Chinati Foundation/La Fundación Chinati*. Dies ist ein wesentliches Dokument über Judds Beziehung zu Marfa. Ende 1971 reiste Judd nach Marfa, Texas, wo er sich zuerst ein Haus für die Sommermonate mietete. Er wählte das kleine texanische Städtchen mit den Worten „*the best-looking and most practical place*“¹¹²⁴ als Ort für sein künftiges künstlerisches Schaffen.

Die Stadt Marfa (circa 2500 Einwohner), die an den Gleisen der Southern Pacific Railroad liegt, ist aufgrund der plateauartigen Lage in der Wüstenlandschaft ein einzigartiger Ort. Marfa ist umgeben von den Bergen des Nationalparks Big Bend, dem Rio Grande und der bergigen Wüstenlandschaft. Auch Filmschaffende haben Marfa mehrmals als Drehort gewählt, z.B. für den Filmklassiker *Giganten* mit James Dean oder für den Oskarpreisträger 2008 *No Country for Old Men*. Lange war dieses Land nahezu unbewohnt. Nach und nach siedelten sich jedoch Farmer an, um das Land für die Viehwirtschaft zu nutzen. Das Städtchen wurde schließlich wegen der Lage an den Eisenbahnschienen in den achtziger Jahren des 19. Jahrhunderts gegründet. Der Ort ist nach der Heldin aus Dostojewskis Roman *Die Brüder Karamasow* benannt, den die Frau eines dort leitenden Eisenbahnangestellten mit Begeisterung gelesen hatte.

Schon seit 1966 hatte Judd mit der Idee gespielt, außerhalb New Yorks zu arbeiten. Rudi Fuchs beschreibt New York als „*hectic competitive centre*“¹¹²⁵, in welches Judd mit seiner zurückhaltenden und ruhigen Art nur schwer passte. Zu Judds immer wiederkehrender Kritik an New York gehörte die Art und Weise, wie Kunst dort ausgestellt wurde. Anstelle der schnelllebigen und kommerziellen Ausstellungsweise in Sammlungen, Galerien und Museen suchte Judd nach einem Ort, an dem Kunst überdauern und permanente Bedeu-

¹¹²³ Judd [1986] 1987, S. 110.

¹¹²⁴ Zitiert nach der unveröffentlichten Biographie von Jeffrey Kopie, Assistent von Judd, oder Judd [1985a] 1987, S. 98.

¹¹²⁵ Fuchs 2004, S. 17.

tion entfalten konnte. „[...] *Business shouldn't determine the way art is seen* [...]“¹¹²⁶ fordert Judd in seinem Text *On installation*, in dem er seine Vorstellungen von Installationen darlegt. Für Kunstwerke und ihre Entstehungsorte postuliert Judd: „*The best [art and architecture] is that which remains where it was painted, placed or built. Most of the art of the past that could be moved was taken by conquerors. Almost all recent art is conquered as soon as it's made, since it's first shown for sale and once sold is exhibited as foreign in the alien museums.*“¹¹²⁷ Eine Übereinstimmung mit Deweys Gedanken wird erkennbar.¹¹²⁸ Der Ort der Erschaffung eines Kunstwerkes sollte mit dem Ort seiner Präsentation identisch sein. „*The installation of my work and of others is contemporary with its creation. The work is not disembodied spatially, socially, temporally, as in most museums. The space surrounding my work is crucial to it: as much thought has gone into the installation as into the piece itself. The installations in New York and Marfa are standard for the installation of my work elsewhere.*“¹¹²⁹

Judd bedachte bei der Schaffung seiner Werke stets den späteren Ausstellungsraum. Diese behutsame Integration von Kunst und Architektur wurde von den Architekten beim Bau von Museen größtenteils vernachlässigt. „*Die einzigen anständigen Museen, die ich gesehen habe, sind die von Louis Kahn*“¹¹³⁰ bemerkt Judd. Der US-amerikanische Architekt Louis Kahn (1901–1974), Vertreter des Brutalismus, war für Judd ein großes Vorbild. Dies wird in Zitaten wie „*A good building, such as the Kimbell Museum [Fort Worth] [...]*“¹¹³¹ deutlich (Abb. 126, 127). Auch in dem in Kapitel III.2.1.2 untersuchten Essay *Some Aspects of Color in General and Red and Black in Particular* wird Judds Bewunderung für Kahns Architektur deutlich. „*The Kimbell is like the rock on a tilted surface. It is at the foot of a long slope and instead of facing ahead in continuation of the slope, as is expected, it faces the slope, which becomes a secondary, half-defined space.*“¹¹³² Der Ausstellungsraum und die Umgebung hatten für Judd ebenso große Bedeutung wie das Kunstwerk selbst. Die Präsentation seiner Kunstwerke stellt erneut

¹¹²⁶ Judd [1982] 1987, S. 19.

¹¹²⁷ Judd [1986] 1987, S. 111.

¹¹²⁸ Siehe Kapitel III.2.2.

¹¹²⁹ Judd [1977b] 1987, S. 9.

Judds Frustration über Strukturen, Handlungsweisen und Praktiken war seit den späten 60er Jahren auf einem Höhepunkt angelangt. Dies bestätigten auch befreundete Kuratoren wie Rudi Fuchs: „Ich persönlich hatte im Jahr 1978 zum ersten Mal von diesem Projekt gehört, als ich mit Judd sehr ausführlich über die Möglichkeit einer Ausstellung seiner Werke im Van Abbemuseum in Eindhoven sprach. Gegenüber diesem Vorschlag zeigte er allerdings äußerstes Misstrauen, wenn nicht sogar Aversion, womit ich nicht gerechnet hatte.“ Fuchs 2003, S. 90.

¹¹³⁰ Judd 2000, S. 51.

¹¹³¹ Judd [1983b] 1987, S. 34.

¹¹³² Judd [1993a] 2004, S. 146.

einen autonomen Weg Judds dar. Nicht nur unter ausstellungsbedingten Gesichtspunkten, sondern auch wegen seines Wunsches nach Kontemplation und nach einem Ort des Rückzuges verschlug es Judd in die texanische Wüste. Auch Rudi Fuchs sieht Marfa als Ort der Sehnsucht.¹¹³³

In frühen Interviews mit Bruce Glaser¹¹³⁴, Bruce Hooton¹¹³⁵ und Barbara Rose¹¹³⁶, aufgenommen zwischen Februar 1964 und Dezember 1965, blieb Judd in seinen Kommentaren noch zurückhaltend, obwohl er in seinen künstlerischen Absichten bereits gefestigt war. Zu Barbara Rose sagte er, dass seine Arbeit mehr mit Architektur als mit traditioneller Skulptur zu tun hätte.¹¹³⁷ Als Antwort auf die Frage, wo seiner Meinung nach Gemälde aufgehängt werden sollten, im Außen- oder Innenraum, in Museen oder Apartments, antwortete Judd: „*Ideally, I'd like to built the architecture for it.*“¹¹³⁸ Seiner Meinung nach befanden sich alle bisherigen Kunstwerke in einem unpassenden Kontext. Er wollte einen künstlerischen Ort schaffen und nicht nur ein einzelnes Kunstwerk hinterlassen. Dieser Ort sollte allein durch „Raum“ bestimmt sein.¹¹³⁹

Mit Worten wie „*In addition to my developing idea of installations and my need for a place in the Southwest, both due in part to the harsh and glib situation within art in New York and to the unpleasantness of the city, I had to set a deadline for finding a place*“¹¹⁴⁰ wurde seine Idee, New York zu verlassen, konkret. Als Virginia Dwan, Robert Smithson und Sol LeWitt im Jahre 1967 Exkursionen nach New Jersey unternahmen, schloss sich Judd ihnen an. Auch den Künstlern Michael Heizer und Walter de Maria galt Judds Interesse. Diese unternahmen 1968 eine Reise in die Wüste Nevadas, um dort in der Nähe von Las Vegas zwei Hauptwerke der Land Art zu realisieren. Davon inspiriert bereiste Judd mit seiner Familie in demselben Sommer Arizona, New Mexico und Colorado, um unter anderem als „Artist in Residence“ einige Zeit in Aspen zu verbringen.¹¹⁴¹

¹¹³³ Vgl. Fuchs 2003, S. 93.

¹¹³⁴ Siehe Glaser [1964] 2008.

¹¹³⁵ Siehe Hooton 1965.

¹¹³⁶ Siehe Rose 1965c.

¹¹³⁷ Vgl. Rose 1965c.

¹¹³⁸ Rose 1965c, S. 12.

¹¹³⁹ Ebenso sollten die Gebäude von Raum erfüllt sein: „Buildings only have to have space; they are easy to construct.“ Judd [1964d] 2005, S. 138.

¹¹⁴⁰ Judd [1985a] 1987, S. 98.

¹¹⁴¹ Siehe den Aufruf von Don und Julie Judd in The Aspen Times vom August 1968 „End the Killing in Vietnam“, in: Judd [1968] 2005, S. 218f.

Die endgültige Wahl für seine neue Wohn- und Wirkungsstätte fiel jedoch auf Marfa in Texas. Der Hauptgrund war die Weite der texanischen Landschaft, die Judds Vorstellung von räumlichen Dimensionen entsprach. 1973 kaufte Judd in Marfa ein Grundstück zwischen dem Highway 90 und der Eisenbahn mit zwei bestehenden Lagerhallen (Abb. 128, 129, 130) und einem zweistöckigen Wohnhaus (Abb. 131), das später zu seiner „Mansana de Chinati“, seinem privaten Wohnhaus, werden sollte.¹¹⁴² Das gesamte Grundstück hatte die Größe eines Häuserblocks und wurde daher auch im Sprachgebrauch mit „The Block“ tituiert, eine Bezeichnung, die bis heute gebräuchlich ist.¹¹⁴³ Judd wollte hier sowohl Wohnraum für sich und seine Kinder als auch Räume für Dauerausstellungen, seine Sammlung von Native American Art (Abb. 132, 133, 134, 135, 136, 137, 138, 139, 140, 141, 142, 143) und einen Ort für seine Bibliothek schaffen (Abb. 115, 116). In den Hallen richtete er ein Atelier ein sowie Wohnräume, in denen er seine Werke sorgfältig installierte (Abb. 134, 135, 136, 137, 138, 139, 140).

Donald Judd hatte den texanischen Landstrich bereits 1946 im Rahmen seines Militärdienstes auf dem Weg nach Korea durchreist. Er hatte sich auf dem Weg von Alabama nach Kalifornien befunden, um sich von dort nach Korea einschiffen zu lassen. In einem Essay schreibt Judd über seine erste Berührung mit der texanischen Gegend: „*In late 1946 I and four other soldiers went by bus from Fort McClellan, Alabama, to Los Angeles [...] This was the first time that I saw the Southwest [...]*“¹¹⁴⁴ Von da an blieb diese weite, klare und karge Landschaft, die selbst wie eine Skulptur ist, in seinem Gedächtnis. In einem Telegramm aus dieser Zeit an seine Mutter schreibt Judd (Abb. 144): „DEAR MOM VAN HORN TEXAS. 1260 POPULATION. NICE TOWN BEAUTIFUL COUNTRY MOUNTAINS – LOVE DON. 1946 DEC 17 PM 5:45.“¹¹⁴⁵

¹¹⁴² Dazu Judd „In 1973 I bought the east and west buildings, World War I airplane hangars on the edge of town that had been moved into town in the thirties by the prescient Army to make Fort D.A. Russell, later partly a prison for captured Germans“ und „The city block is between the main highway – U.S. 90 to ‘back East’ – and the Southern Pacific Railroad tracks and, unhappily, next to a cattlefeed mill.“ Judd [1985a] 1987, S. 98.

¹¹⁴³ In seinem „Statement for the Chinati Foundation“ schreibt er dazu: „In ‘73 and ‘74 I bought three buildings and the land surrounding them, comprising a city block, which is now a large complex containing a great deal of my work and some by other artists.“ in: Judd [1986] 1987, S. 110.

¹¹⁴⁴ Judd [1985a] 1987, S. 96. In diesem Text beschreibt Judd seine erstmalige Reise durch Texas und die wachsende Beziehung zu Marfa genauer.

¹¹⁴⁵ Judd: Telegram vom 17. Dezember 1946 PM 5:45, das Donald Judd an seine Mutter schickte, als er Van Horn, Stadt an der Interstate 10 von El Paso nach Marfa, durchreiste. Zitiert nach Haskell 1988a, S. 18 oder Judd [1985a] 1987, S. 96.

Nach seinem endgültigen Umzug nach Marfa verbrachte Judd immer noch Zeit in New York, teilweise jedoch nur auf den Zwischenstopps seiner Reisen nach Europa und Asien. Ab 1977 lebte der Künstler vorrangig in Marfa, um fern vom New Yorker Kunstbetrieb sein Werk und das befreundeter Künstler zu installieren. Aufgrund seiner Liebe zur texanischen Wüste, wo er, fernab vom New Yorker Moloch und dessen Ausstellungskonventionen, seine raumkünstlerischen Ideen verwirklichen konnte, wurde Donald Judd texanischer Bürger (residency).

In den letzten Jahren richtete die Judd-Forschung ihr Augenmerk häufiger auf Judds künstlerisches Ideal in der texanischen Wüste – so auch die Dissertation von Melissa S. G. Allen *Donald Judd and the Marfa Objective* (2005)¹¹⁴⁶. Auch für die vorliegende Arbeit ist die räumliche Weite der Region essentiell für das Verständnis von Donald Judd, seiner Kunst und der Raumwahrnehmung. Judd erweiterte in Marfa seinen Schaffensraum immer mehr. Er kaufte Gebäude wie das *Cobb House*, das *Schindler Building*, das *Bank Building*, das *Print Building* und sein *Studio* und expandierte somit räumlich über die ganze Stadt. Man kann auch hier von Raumextension sprechen.

Auch außerhalb Marfas intensivierte Judd die Umsetzung seiner Ideen von Raum und der Integration von Landschaft und Kunst mit seinen unter dem Namen Ayala de Chinati zusammengefassten Ranches südlich von Marfa in der Chihuahua Wüste: Casa Perez, Casa Morales und Las Casas. Judd schuf sich ein kleines texanisches Imperium. Die Kulmination der räumlichen Ausdehnung fand mit dem Ankauf des ehemaligen Militär-Forts namens D.A. Russell am Stadtrand von Marfa statt, das später den Namen The Chinati Foundation / La Fundación Chinati tragen sollte. Diesem widmet sich das folgende Kapitel.

¹¹⁴⁶ Siehe Allen 2005.

3.2 The Chinati Foundation in Marfa als Erfahrungsort räumlicher Dimensionen

3.2.1 Idee und Geschichte der Chinati Foundation

In Marfa kann man erfahren, welche immense Bedeutung Judd dem Raum für seine Kunst zeitlebens beimaß. Judd eröffnete auf einem ehemaligen Army-Gelände ein eigenständiges Museum mit Namen The Chinati Foundation / La Fundación Chinati. In den bereits bestehenden Gebäuden versuchte Judd, seine Konzepte von Kunst und Raum umzusetzen und sie in die vorhandene Architektur zu integrieren. Ein Zitat Judds belegt seine Intention, großformatige Installationen auf Dauer zu installieren: „[...] *I wanted to have room for large permanent installations of my work as well as room to install work by other artists.*“¹¹⁴⁷ Die zur Chinati Foundation zusammengefassten Gebäude sind Judds Antwort auf Massenausstellungstourismus, Wechselausstellungen und die fragwürdige Vermarktung von Kunst.¹¹⁴⁸ Das Zitat „*Marfa, conceived as a safe-haven for art*“¹¹⁴⁹ macht Judds Ideal deutlich.

Das hybride Gesamtprojekt vermag sich in die Harmonie von Landschaft und Gebäuden einzufügen. Roberta Smith spricht von einer Schaffung der Welt nach eigenen Maßstäben: „*In Marfa, Judd virtually rebuilt the world according to his own vision, creating a unique amalgam of art, architecture and furniture. [...] Woven meticulously into the landscape and among the indigenous buildings of Marfa, Judd's legacy will also form an unlikely hybrid of international modernism and the Old West, a highly appropriate contradiction.*“¹¹⁵⁰ Den Widerspruch von zeitgenössischer Kunst und gewachsener Naturlandschaft hält Smith für gelungen. Das Ergebnis ist tatsächlich einzigartig. Kein anderes Museum wurde geschaffen, welches vom Künstler nicht nur mit Werken versehen, sondern auch räumlich gestaltet wurde. Die Autonomie von Künstler und seiner Kunst erreicht hier ihren Höhepunkt. In Marfa führte Judd exemplarisch vor, dass Raum und Architektur zu einer Gesamtkunst werden können. Hier sollte die Einheit von Kunst und Leben im Sinne Deweys umgesetzt und dauerhaft geschützt werden.¹¹⁵¹ Die Kunstvermittlung selbst erlangt dabei meditative Züge in einer intensiven Auseinandersetzung mit dem Kunstwerk. „*Somewhere, just as the platinum-iridium meter guarantees the tape*

¹¹⁴⁷ Judd [1985a] 1987, S. 96.

¹¹⁴⁸ Siehe hier vor allem Judd 1987, insbesondere die Kapitel „On Installation“ und „Art and Architecture“.

¹¹⁴⁹ Fuchs 2004, S. 17.

¹¹⁵⁰ Smith 1995, S. 1, S. 31.

¹¹⁵¹ Siehe Kapitel III.2.2.

*measure, a strict measure must exist for the art of this time and place*¹¹⁵², so erklärt Judd seine Vision und impliziert damit gleichzeitig, dass er diesen Ort für die Gegenwartskunst geschaffen hat. Laut Judd müssen die Künstler von heute selbst die von ihren Vorstellungen abgeleiteten Regeln sichtbar machen, so dass ein gültiger Maßstab entsteht.

„As I said, the main purpose of the place in Marfa is the serious and permanent installation of art. I insist on this because nothing existing now, despite the growth of activity in museums and so called ‘public art’, is sufficiently close to the interests of the best art. Museums are at best anthologies and ‘public art’ is always adventitious. But I also insist because the idea of permanent installations is in turn becoming debased. If it is, it’s the end of a serious effort beyond the making of paintings and objects in my lifetime.“¹¹⁵³ Die Trennung von Kunst und Leben hob Judd in Marfa auf und erreichte ein Ganzheitskonzept, das bis heute seine Ideale vermittelt. Als Künstler, Architekt, Innenarchitekt, Freiraumarchitekt und Naturschützer hat Donald Judd in Texas Räume für ein individuelles Konzept der Einheit von Kunst, Leben und Natur geschaffen. Marianne Stockebrand, Lebensgefährtin Judds und heutige Direktorin der Chinati Foundation, spricht von Marfa und der Chinati Foundation mit den Worten: *„This property is a complete microcosm in its own right [...]*“¹¹⁵⁴ Die Chinati Foundation / Fundación Chinati ist bis zum heutigen Tag ein Museum für zeitgenössische Kunst nach den Ideen des Gründers Donald Judd.

Die Intention der Chinati Foundation lautet wie folgt: *„The specific intention of Chinati is to present to the public and preserve permanent large-scale installations by a limited number of artists. The emphasis is on works in which art and the surrounding landscape are inextricably linked*“¹¹⁵⁵ Die Präsentation großformatiger, permanenter Installationen von wenigen Künstlern ist heute wie damals vorrangig. Judd formuliert als Hauptgrund für eine dauerhafte Installation: *„The main reason for this is to be able to live with the work and think about it, and also to see the work placed as it should be.*“¹¹⁵⁶ Besonderes Augenmerk liegt auf solchen Kunstwerken, die in Verbindung zu ihrer räumlichen Umgebung stehen. Judd beschreibt in einem Text über die Chinati Foundation folgende Mission: *„It takes a great deal of time and thought to install work carefully. This should not always be thrown away. Most art is fragile and some should be placed and never*

¹¹⁵² Judd [1986] 1987, S. 111.

¹¹⁵³ Judd [1985a] 1987, S. 101.

¹¹⁵⁴ Stockebrand 2004, S. 45.

¹¹⁵⁵ Manuskript der Chinati Foundation während der Zeit als Praktikantin in Marfa von März bis Juni 2006.

¹¹⁵⁶ Judd [1982] 1987, S. 19.

*moved again. [...] Somewhere a portion of contemporary art has to exist as an example of what the art and its context were meant to be.*¹¹⁵⁷

Donald Judd begann ab 1979, auf dem Areal in Texas künstlerisch tätig zu werden. Im Zentrum seines Interesses stand eine räumliche Präsentationsästhetik, die durch die Integration der dreidimensionalen Kunstwerke in den Ausstellungsraum, in den Architekturraum und in den Naturraum erreicht wurde. Mit der Idee, Kunst, Architektur und Natur harmonisch miteinander zu verbinden, entwickelte Judd, unterstützt durch die in New York ansässige Dia Art Foundation, Kunstprojekte, die auf dem ehemaligen Gelände des US Army Forts D. A. Russell am Stadtrand von Marfa installiert werden sollten.

Die Dia Art Foundation erwarb von Künstlern jeweils eine größere Anzahl von Werken oder finanzierte deren Produktion, um sie an geeigneten Orten für längere Zeit auszustellen. Neben Judd gehörten auch Dan Flavin, John Chamberlain, Walter de Maria, Fred Sandback, Blinky Palermo und Imi Knoebel zu den ausgewählten, unterstützten Künstlern. Die Dia Art Foundation, gegründet mit Geldern von *Schlumberger Industries*, einer multinationalen Erdölexplorationsfirma, hatte auch Arbeiten von Barnett Newman, Franz Erhard Walter und Joseph Beuys im Besitz. Ziel war es, dass die Künstler ohne finanziellen Druck arbeiten konnten. So auch Judd, der groß angelegte, ortsspezifische Kunstwerke für das Gelände in Marfa schuf. Der sonst unabhängig arbeitende Judd kollaborierte mit der Dia Art Foundation und äußerte sich diesbezüglich wie folgt: „*In 1979, in accordance with my idea of permanent installations, I agreed to have the Dia Foundation come to Marfa and purchase the land and main buildings of Fort Russell, on the edge of town, to make permanently maintained public installations of contemporary art.*“¹¹⁵⁸ Judd entwarf zunächst zwischen 1980 und 1984 eine Openair-Installation von fünfzehn Betonblock-Arrangements in der Landschaft. Judd wie auch Morris hatten schon länger den Gedanken, Openair-Installationen zu schaffen, um neue Wahrnehmungsprozesse anzuregen und neue Beziehungen von Betrachter und Kunstwerk zu erzeugen. „*Why not put the work outdoors and further change the terms?*“¹¹⁵⁹ Erst in einem „*wholly natural context*“¹¹⁶⁰ kommt das Werk mit seinen zur Erfahrung beitragenden Variablen zur vollen Geltung. Die Openair-Installation erstreckt sich über eine Länge von

¹¹⁵⁷ Judd [1986] 1987, S. 111.

¹¹⁵⁸ Judd [1985a] 1987, S. 100.

¹¹⁵⁹ Morris [1966c] 1995, S. 233.

¹¹⁶⁰ Fried [1967b] 1995, S. 135.

einem Kilometer. Heute wie damals ragen die Beton-Blöcke aus dem gelblichen Steppengras hervor, auf dem gelegentlich wilde Antilopen weiden (Abb. 145, 146, 147, 148, 149, 150, 151).

Als zweites Projekt konzipierte der Künstler für zwei ehemalige Artilleriehallen eine Installation aus 100 Aluminiumboxen, die als Hauptwerk Judds in die Kunstgeschichte einging (Abb. 152, 153). Dieses Werk wird in Kapitel III.3.3 als Höhepunkt Judds raumkünstlerischen Schaffens im Detail beschrieben. Die beiden Hauptwerke in Marfa bezeichnet Judd mit den Worten „*fifteen pieces made of concrete and 100 pieces made of mill aluminum [...]*“¹¹⁶¹. Diese Arbeiten sowie weitere Projekte anderer Künstler unterstützte die Dia Art Foundation – damals noch unter Leitung von Heiner Friedrich. Bis 1984 garantierte die Dia Art Foundation die volle Finanzierung für die von Judd in Marfa intendierten Projekte sowie für die seiner Künstlerkollegen Dan Flavin und John Chamberlain. Ursprünglich sollte ausschließlich das Werk Donald Judds, John Chamberlains und Dan Flavins in Marfa ausgestellt werden.

Am 12. Oktober 1987 eröffnete Donald Judd nach einem Streit¹¹⁶² mit der Dia Art Foundation und der darauf folgenden Trennung von dieser auf dem Areal des ehemaligen Militärgeländes ein unabhängiges Non-Profit-Museum mit dem Namen *The Chinati Foundation*, das Werke von Judd, John Chamberlain, Dan Flavin, Ingólfur Arnarsson, Roni Horn, Ilya Kabakov, Richard Long, Claes Oldenburg und Coosje van Bruggen, Carl Andre und John Wesley – auch heute noch vereint – zeigt. „*The Chinati Foundation is the successor in Marfa to the Dia Art Foundation, which in '79 purchased most of Fort D.A. Russell, where the Chinati Foundation is primarily located [...]*“¹¹⁶³

Judd ermöglichte es jedem Künstler, die Arbeiten in einem eigenen Gebäude zu installieren, und stellte genug Raum zur Verfügung. Auf der Einladung zur Eröffnung der Chinati Foundation wurde Judds Intention beschrieben: „*Das Einzigartige dieser Installation liegt weder im Maßstab noch in der Größenordnung des Ganzen, sondern in der Tatsache begründet, dass man hier der Kunst im Kontext ihrer architektonischen und natürlichen Umgebung begegnet – und nicht isoliert wie*

¹¹⁶¹ Judd [1986] 1987, S. 110.

¹¹⁶² Die Arbeit ging langsam voran – nicht zuletzt aufgrund einer schweren Auseinandersetzung mit der Dia Art Foundation. Die Kosten für das Projekt stiegen, während die Einnahmen der Dia Art Foundation aufgrund eines Überangebotes an Öl zurückgingen.

¹¹⁶³ Judd [1986] 1987, S. 110.

sonst in einer museologischen Anthologie. Chinati steht außerdem für die Idee, dass Installation und Ausstellung von Kunstwerken vom Künstler selbst überwacht werden – vom Künstler, dem anderswo allzu oft die Kontrolle über seine Arbeiten abhanden kommt. Abgesehen von den Werken von Chamberlain, Flavin und Judd, plant Chinati außerdem, Werke anderer Künstler zu zeigen sowie eine Druckwerkstatt und eine Bibliothek für Kunst und Architektur zu errichten und nicht zuletzt eine Atmosphäre zu schaffen, die es ermöglicht, Produktion und Ausstellung von Kunst zu einem festen Bestandteil des Lebens zu machen.¹¹⁶⁴ Ursprünglich sah die Dia Art Foundation für das Museum den Namen *Museum for the Pecos* vor. Judd änderte jedoch diesen Plan zu Ehren einer nahe gelegenen Bergkette, den *Chinati Mountains*. „In '79 I began work on what is now the *Chinati Foundation*, a name given in '86, the name of a nearby mountain.“¹¹⁶⁵ Judd sah die Chinati Foundation als sein Lebenswerk, das weit reichenden Einfluss auf die nachfolgende Kunst und Ausstellungsgeschichte haben sollte. In seinem Statement zur Chinati Foundation sagte Judd: „*The Chinati Foundation, Fundación Chinati, which is independent, is now one of the largest installations of contemporary art in the world [...]*.“¹¹⁶⁶ Eingebettet in die gewaltige Landschaft kommen die Installationen in klaren Räumen zu ihrer vollen Geltung. Den in Museen häufig anzutreffenden Kompromiss lehnte Judd ab. In der dauerhaften Aufstellung der Skulpturen erfüllte sich Judds Wunsch nach einer neuen Kunstpräsentation. Der Künstler selbst durfte dabei zum Kurator sowie Konservator werden.

„Dieser Respekt, diese Beziehung zur Dauer hat, glaube ich, etwas mit der Essenz der Kunstwerke zu tun – diese entstehen aus einer bestimmten Zeit heraus, stellen die charakteristischen Merkmale dieser Zeit dar, und zwar in Form, Stil und Anwendung des Materials, und gehen gleichzeitig durch die Zeit hindurch oder nehmen sie mit in die Erinnerung und in die Zukunft.“¹¹⁶⁷ Mit diesem Zitat betont Rudi Fuchs die Bedeutung der Zeit in der Kunst. Kunst soll nicht dem kurzlebigen Konkurrenzverhalten der Ausstellungshäuser ausgesetzt sein, sondern in dauerhafter Präsentation dem Konsum der Kunstindustrie entfliehen. Neben der Unzufriedenheit gegenüber der Art und Weise, wie seine Werke und die der Künstlerkollegen in der Öffentlichkeit gezeigt werden, hatte Judds Motivation für die Chinati Foundation auch eine ideelle und sentimentale Komponente. Hier sah Judd die Möglichkeit, seine Träume von der individuellen Freiheit zu verwirklichen.

¹¹⁶⁴ Fuchs 2003, S. 92.

¹¹⁶⁵ Judd [1986] 1987, S. 110.

¹¹⁶⁶ Judd [1986] 1987, S. 110.

¹¹⁶⁷ Fuchs 2003, S. 93.

In diesem Sinn kommt Judds Raumverständnis seinem Freiheitsverständnis gleich. Künstlerische Autonomie, Authentizität der Kunstwerke und Freiraum in jeder Beziehung hatten für Judd Priorität.¹¹⁶⁸

Die Tatsache, dass Judd seine Kunstwerke stets selbst installierte, zeigt wie wichtig für ihn die Präsentation war. Die Installation unter eigener Regie war für ihn sowohl für kurzzeitige Ausstellungen in New York selbstverständlich wie auch im Langzeitprojekt Marfa. „*I have installed every public exhibition and I have kept and installed work in my own spaces, most of which are in my place in Marfa. The Chinati Foundation is an attempt to continue this on a greater scale [...]*.“¹¹⁶⁹ Auch in New York in seinem Apartment in SoHo, 101 Spring Street, im gusseisernen Hochhaus, installierte Judd seine Kunstwerke selbst und liebte es, von seiner eigenen Kunst sowie der seiner Künstlerfreunde umgeben zu sein (Abb. 121, 122, 123). Die Chinati Foundation ist die konsequente Weiterentwicklung und Verwirklichung seines Dranges nach persönlich arrangierter Kunst, die in der Verbindung mit Architektur und Wohnraum schon in New York einen integrativen Charakter hatte. Sein New Yorker Haus war der Inkubator für sein Hauptwerk in Marfa. Was Judd in New York auf kleinem Raum verwirklichte, kam in Marfa in größeren Dimensionen zur Vollendung. Raum gewann an Bedeutung.

Sein Haus in New York war auch Vorbild für die Gebäude der Aluminiumboxen, was Judd in seinem Text *101 Spring Street* mit der Beschreibung des gleichen Fußbodens kundtut: „*There is no baseboard, there is a gap between the walls and the floor of the 3rd floor, thus defining and*

¹¹⁶⁸ Nicht nur kunsthistorisch ist dieser Ort des ehemaligen Forts von großem Interesse, sondern auch historisch. Die Geschichte des Geländes geht bis ins Jahr 1911 zurück. Die Abbildungen 154 und 155 zeigen eine alte Aufnahme sowie die räumliche Anordnung der einzelnen Gebäude der Chinati Foundation aus der Vogelperspektive. Die Chinati Foundation liegt auf einem 137,6 Hektar (340 acre) großen Landstück des ehemaligen Fort D.A. Russell in Marfa. Zunächst wurde 1911 an dieser Stelle ein Camp als Basis für die amerikanischen Kavallerie-Einheiten errichtet, um die Rancher und das Land während der mexikanischen Revolution zu verteidigen. Zu dieser Zeit diente Camp Marfa auch als Schutz für mexikanische Flüchtlinge, die vor der Revolution flohen. Die Hauptarbeiten am Fort begannen in den frühen 1920er Jahren, als Unterkünfte für Pferde und Soldaten angelegt werden mussten. Zwischen 1920 und 1930 wurden weitere Gebäude errichtet, darunter ein Speisesaal, Lagerhäuser für die Artillerie, Ställe, Arbeitslager, eine Tierklinik, eine Turnhalle, ein Theater, eine eigene Radio-Station sowie ein kleines Krankenhaus. 1930 erhielt das Fort seinen Namen nach dem Militäroffizier David Allen Russell und es wurde zu einer Militärgarnison. Im Zweiten Weltkrieg wurde das Camp zur Unterbringung deutscher Kriegsgefangener benutzt. Schriftzüge aus jener Zeit in deutscher Sprache sind noch heute an den Wänden der ehemaligen Artilleriehallen sichtbar wie „ZUTRITT FUER UNBEFUGTE VERBOTEN“ und „DEN KOPF BENUTZEN IST BESSER ALS IHN VERLIEREN“ Vgl. Judd [1985a] 1987, S. 99; (Abb. 156, 157). 1945 wurde das Fort deaktiviert und im Oktober 1946 offiziell geschlossen. In den 70er Jahren, bevor die Dia Art Foundation es erwarb, diente es in Teilen als Altersheim.

¹¹⁶⁹ Judd [1986] 1987, S. 113.

*separating the floor as a plane. These ideas were precedents for [...] the 100 mill aluminium pieces in the Chinati Foundation. The renovation of the building and the permanent purpose of the building are precedents for the larger spaces in my place in Texas [...].*¹¹⁷⁰

Wie geplant erhielten auch Dan Flavin und John Chamberlain wesentlichen Ausstellungsraum in Marfa. Es war Judds Idee, die beiden mit seiner eigenen Kunst in einer Trilogie zu zeigen. „*It was my intention to have a comprehensive amount of work by Dan Flavin, John Chamberlain and myself.*“¹¹⁷¹ Nicht nur an Quantität, sondern auch an Qualität stellte die Kunst der beiden eine adäquate Ergänzung zu Judds Arbeiten dar. Die 25 Arbeiten von John Chamberlain sind in einem Gebäude im Zentrum der Stadt untergebracht und nicht auf dem Chinati Gelände (Abb. 192, 193, 194, 195). Flavins Leuchtstoffröhren residieren in sechs ehemaligen Militärbaracken auf dem Gelände der Chinati Foundation (Abb. 158, 159, 160, 161).

Betrachtet man die Liste der Ausstellungen, die die Chinati Foundation seit 1987 neben der Dauerausstellung zeigte, so fällt auf, dass Judd immer daran gelegen war, jene Künstler zu präsentieren, die ihn während seines Studiums und während seiner Zeit als Kunstkritiker nachhaltig beschäftigt hatten. Darunter sind Josef Albers¹¹⁷², Barnett Newman, Richard Paul Lohse, Piet Mondrian¹¹⁷³ und El Lissitzky zu nennen. Zeitgenossen sind John Chamberlain, Dan Flavin und Agnes Martin. Auch Rudi Fuchs brachte als Präsident der Chinati Foundation gelegentlich Ausstellungsprojekte nach Marfa. Wichtig war für jedes Projekt, dass das Kunstwerk einen Dialog mit dem Umraum einging. Meistens bemühte sich Judd darum, Ensembles für die Sammlung der Foundation zu gewinnen, und akzeptierte nur in seltenen Fällen wie bei Richard Long (*Sea Lava Circles*, 1988) Einzelwerke.

Marfa und die Chinati Foundation stehen neben dem Wunsch nach Dauer und Nachhaltigkeit auch für eine Verweigerungshaltung. „*I want the work I have to remain that way. It's not*

¹¹⁷⁰ Judd 1993c, S. 16. Zuerst veröffentlicht in Stockebrand 1989, S. 12–21.

¹¹⁷¹ Judd [1986] 1987, S. 113.

¹¹⁷² „Nicht viel in meiner Arbeit hat mit Albers zu tun. Ich habe seine Bilder immer bewundert. Es gab Wahlverwandtschaften zu Ideen wie die von Albers oder Ad Reinhardt, die ich aber nie so konsequent verfolgt habe.“ Judd in: Judd 1977a, S. 4.

¹¹⁷³ „Ja. Ursprünglich war ich sehr an Mondrians Arbeit und derer, die sich ihm verwandt fühlen, interessiert, aber ich empfand auch, dass die Wahl der Farbe als reine Qualität mir sehr fremd war. Dies gilt nicht für Albers. Ich habe ihn nie dazu gezählt. Seine Arbeit ist geometrisch und das ist alles, seine Farben sind nicht puristisch wie die Mondrians.“ Judd in: Judd 1977a, S. 4.

*on the market, not for sale, not subject to the ignorance of the public, not open to perversion.*¹¹⁷⁴ Judd unterstreicht, dass die Werke nicht zum Verkauf stehen und somit nicht der Kommerzialisierung der Kunst zum Opfer fallen. *„My work and that of my contemporaries that I acquired was not made to be property. It's simply art.*¹¹⁷⁵

Dem Gesamtkunstwerk Marfa wohnt eine individuelle, fast private Atmosphäre inne. Nur wenige Besucher kommen nach Marfa, dem Ort für Kontemplation und konzentrierte Auseinandersetzung mit der Kunst – abgeschieden in der texanischen Wüste.¹¹⁷⁶ Das Museum ist nur in kleinen Gruppen im Rahmen einer Führung zu besichtigen, um die korrespondierende Inszenierung seiner Arbeiten besser wahrnehmen zu können.¹¹⁷⁷ Betrachter und Kunstwerk sind in der Raumsituation mehr oder weniger allein. Der Rezipient als wahrnehmendes und konstituierendes Element der Arbeiten ist von substantieller Wichtigkeit.

3.2.2 Gebäude der Chinati Foundation

Als Judd das Gelände des ehemaligen Forts umzugestalten begann, fand er es in einem äußerst maroden Zustand vor. Dies belegen Judds Äußerungen wie *„As I've said all of Ft. Russell was a wreck [...]“*¹¹⁷⁸ und *„Most buildings were without roofs, there was trash everywhere and the land was damaged.“*¹¹⁷⁹ Judd ließ die alten Gebäude nicht abreißen, weil er die bestehende Architektur in sein Werk integrieren wollte. Für eine dauerhafte Präsentationsform wurden die bestehenden Gebäude der Kunst angepasst. Die Kunst wurde *„[...] permanently installed and maintained in a space suitable to it. [...] The buildings were adjusted to the art as much as possible.“*¹¹⁸⁰ Die Hauptgebäude der heutigen Chinati Foundation wie Artilleriehallen, Arena, Baracken, Chamberlain Gebäude, Speisesaal, Locker und Ice Plant werden im Folgenden kurz beschrieben.

¹¹⁷⁴ Judd [1977b] 1987, S. 9.

¹¹⁷⁵ Judd [1977b] 1987, S. 9.

¹¹⁷⁶ „Der ganze Raum war eine Dauerinstallation, die eine ernüchternde Überraschung bot. Der Betrachter sollte ohne Großstadt und ohne humanistische Museumstradition, anders auch als in der kantischen Vernunftskritik, in der Dreidimensionalität eine psychophysische Wahrnehmungsgrundlage finden, die individuell und unmittelbar wirkte.“ Kellein 2002a, S. 27.

¹¹⁷⁷ Seel 1996, S. 250.

¹¹⁷⁸ Judd 1989b, S. 82 bzw. Essay unter www.chinati.org.

¹¹⁷⁹ Judd 1989a, S. 72 bzw. Essay unter www.chinati.org.

¹¹⁸⁰ Judd [1986] 1987, S. 110f.

Die **Artilleriehallen** wurden 1938 aus Ziegelstein gebaut und mit Betonverstrebenungen verstärkt. Sie dienten als Waffenlager und am Ende des Zweiten Weltkrieges als Arbeitslager für deutsche Kriegsgefangene. An den Wänden der nördlichen Lagerhalle sind noch heute zwei Sprüche von deutschen Kriegsgefangenen zu lesen.¹¹⁸¹

1979 wurden die Gebäude von der Dia Art Foundation gekauft.¹¹⁸² Zwischen 1980 und 1986 renovierte Donald Judd die Artilleriehallen für die Installation seiner 100 Aluminiumboxen *Untitled* (1982–1986) (Abb. 162, 163, 164, 217, 165, 201, 206, 207, 218, 219, 220, 221, 222, 223, 224). Eine detaillierte Ausführung der Umbauten erfolgt in Kapitel III.3.3 im Zusammenhang mit der Untersuchung von Judds Werkgruppe *Untitled* (1982–1986).

Auch die **Arena** wurde von Judd architektonisch verändert und mit seinen eigenen Möbeln sowie mit Kunstwerken von David Rabinowitch ausgestattet. Schon beim Betreten hinterlässt die Arena als Gesamtkunstwerk einen bleibenden Eindruck (Abb. 166, 167, 168, 169, 170, 171, 172). Donald Judd ging mit der bestehenden Baustruktur sensibel um und kombinierte die alten Elemente mit neuer Kunst. Zu den bestehenden Elementen der Arena gehörte die Metallstruktur des Gebäudes bestehend aus Dach, Dachstuhl und Pfosten. Die Metallkonstruktion gehörte während des Ersten Weltkrieges zu einem Flugzeughangar östlich von Marfa. 1939 wurde dieses Hangarelement zum jetzigen Ort transportiert, um eine Turnhalle für die Soldaten des Forts D.A. Russell zu errichten.¹¹⁸³ Über die Geschichte und Bausubstanz des Gebäudes hat sich Judd u.a. in seinem Essay *The Arena* geäußert: „*The Arena was the gymnasium of the fort [...]. The original structure is of iron columns and trusses supporting a galvanized iron roof. Adobe walls fill the spaces between the columns up to the level of the clerestory along both sides, which in the Arena runs discontinuously as windows across both ends.*“¹¹⁸⁴

Nachdem die Militärbasis 1946 geschlossen wurde, nahm man später den Holzboden heraus und ersetzte ihn mit Sand und Kies. Das Gebäude wurde dann als Pferdearena benutzt. Daher stammt der Name „Arena“, der auch heute noch aktuell ist. Als Judd den Sand und Kies der Reithalle entfernen ließ, entdeckte er Betonbalken, die zuvor den hölzernen Boden der Turnhalle stabilisiert hatten. Er ließ die Balken sichtbar und füllte die

¹¹⁸¹ Siehe dazu Kapitel III.3.2.1. Fußnote 1150.

¹¹⁸² Vgl. Judd 1989a, S. 72 bzw. Essay unter www.chinati.org.

¹¹⁸³ Vgl. Judd [1986] 1987, S. 113.

¹¹⁸⁴ Judd 1989b, S. 82 bzw. Essay unter www.chinati.org.

Zwischenräume mit Kies aus (Abb. 172, 173, 174, 175). Dies beweist abermals Judds überlegten Umgang mit den bestehenden Strukturen. „*It would have been oppressive to cover the whole floor with concrete*“¹¹⁸⁵, sagt Judd.

Um Gäste besser bewirten zu können – Judd nutzte die Arena für Dinnerparties und andere Festivitäten – goss der Neu-Texaner an der Nord- und Südseite Beton ein, um einheitliche Flächen zu erhalten (Abb. 176). Die Größe der beiden Flächen entspricht zusammen der restlichen offenen Fläche mit Betonbalken und Kies.

Die Adobe-Wände wurden restauriert. Zusätzlich ergänzte Judd drei großformatige, um 360 Grad drehbare Türen, die aus Glas und Holz bestehen (Abb. 177, 178). Die Glastüren werden durch Holzbalken viergeteilt. Zwei Türen dieser Art befinden sich außerhalb des Gebäudes (Abb. 178). Judd beschreibt die Arena und die Türen wie folgt: „*It's a large and beautiful space, due mostly to the ceiling of trusses and the clerestory and to the new floor, with the old lines of concrete. The doors are aligned, are quartered, and rotate.*“¹¹⁸⁶

Zu den architektonischen Ergänzungen gehört ferner der Innenhof am Süd-Ende der Arena. An dieser Stelle war früher eine Feuerstelle zur Beheizung der Arena. Diesen Ort nehmen jetzt eine betonierte Plattform und ein Bad ein (Abb. 181, 182). „*So I designed a courtyard including the foundation and surrounding it, with a bath at the center.*“¹¹⁸⁷ Außerdem entwarf Judd die Interieurs von Küche und Bad sowie die Empore. Auf der Empore liegt ein Kunstwerk von David Rabinowitsch (*Linear Mass in 4 scales*, 1972) (Abb. 179). Das Kunstwerk am Nord-Ende der Arenahalle ist ebenfalls von David Rabinowitch (*Elliptical Plane in 3 Masses and 4 Scales*, 1971–1972) (Abb. 180).

Zur Unterbringung der Soldaten hatte das Fort elf **Baracken** als Schlafsäle. Jede Baracke ist U-förmig und bot 74 Mann Platz zum Schlafen (Abb. 183, 184). Die nördlichen Baracken sind heute vom Personal der Chinati Foundation und den Künstlern des „Artist in Residence Program“ bewohnt oder dienen als Rezeption und Büroräume. In den südlichen Baracken befindet sich die Installation von Ilya Kabakov *School No. 6*, (1993) (Abb. 184, 185) sowie Dan Flavins *Untitled (Marfa Project 1996)* aus fluoreszierendem Licht

¹¹⁸⁵ Judd 1989b, S. 83 bzw. Essay unter www.chinati.org.

¹¹⁸⁶ Judd 1989b, S. 83 bzw. Essay unter www.chinati.org.

¹¹⁸⁷ Judd 1989b, S. 83 bzw. Essay unter www.chinati.org.

(Abb. 158, 159, 160, 161). Dieses Kunstwerk erstreckt sich über insgesamt sechs Baracken¹¹⁸⁸.

Zu jeder Schlafbaracke gehörten ein Waschraum und ein Speiseraum, die sich in zwei kleineren Gebäuden befinden. In einem Speiseraum sind Wandmalereien aus den Jahren 1940–1950 zu sehen (Abb. 186, 187). Die comicartigen, oft mit Morsezeichen versehenen Malereien sind aufgrund ihres Alters und der Aussetzung von Wind und Wetter in schlechtem Zustand. Mitte der 80er Jahre ließ Judd daher einen Schutz aus Plexiglas auf den Wänden anbringen.

Judd entwarf zudem eine Gruppe von **Betongebäuden** für das Chinati Areal, um zusätzliche Arbeiten von sich zeigen zu können (Abb. 188, 189, 190, 191). Man errichtete 1988 zwei der geplanten Gebäude, jedoch wurde das Projekt nicht zu Ende gebracht. Die beiden unvollendeten Betonhallen sind aufgrund von Einsturzgefahr nicht mehr zu betreten. Die Kunstwerke, die Judd dort ausstellen wollte, befinden sich jetzt in einem Lager der Chinati Foundation.

Das **Chamberlain Gebäude**, das die Skulpturen von John Chamberlain beherbergt, diente im frühen 20. Jahrhundert als Lager für Wolle und Mohair (Abb. 192, 193, 194, 195, 196, 197, 198, 199). Es liegt nicht auf dem Gelände des ehemaligen Forts, sondern im Zentrum Marfas an den Eisenbahngleisen. Ursprünglich standen hier drei getrennte Gebäude. Das erste war ein Büro und die anderen zwei dienten als Lager. Der Zug hielt an der Längsseite der Gebäude, um Waren zu laden und zu entladen. Als Judd die Gebäude 1979 kaufte, änderte er sie, indem er Fenster und Verbindungstüren für die Ausstellungsräume und den Wohntrakt im Zentrum des Gebäudes errichtete. Ein mit Sand gefülltes Loch im Boden stammt noch aus den Zeiten des Lagerhauses, wo damals eine Waage platziert war. Neu hingegen sind der von Judd angelegte Kakteengarten an der Schmalseite und an den Längsseiten des Hauses sowie die Mauer an den Treppenaufgängen. Auch die Adobe-Wände ließ Judd nach seinen Vorstellungen im Jahr 1979 errichten.

¹¹⁸⁸ Siehe zu Flavin und seinem Marfa Project (1996), The Chinati Foundation 2002.

Die nach ihrer ursprünglichen Nutzung benannten Gebäude **Locker Plant** und **Ice Plant** befinden sich ebenfalls im Zentrum Marfas (Abb. 200). Die ehemaligen Kühllhäuser werden als Studio von den Künstlern des „Artist in Residence Program“ der Chinati Foundation sowie für wechselnde Ausstellungen genutzt.

Durch die beschriebenen, über die Stadt verstreuten Gebäude und Kunstwerke wird einmal mehr Judds Vision von einem räumlichen Gesamtkunstwerk deutlich.

„Man könnte zwischen solchen Strukturen unterscheiden, die den Raum nur in Anspruch nehmen [...] und solchen, die ihn aggressiv erobern [...], solchen, die ihn verleugnen und zerstreuen [...] und solchen, die sich mit ihm verbinden [...].“¹⁸⁹

3.3 Analyse des Werkes: Donald Judd: *Untitled* (1982–1986)

Donald Judd: *Untitled*, 1982–1986 (Abb. 201ff.)

100 Boxen aus Aluminium

Jede Box 1,04 × 1,29 × 1,83m

The Chinati Foundation, Marfa, Texas

3.3.1 Konzeption und Entstehung

Den Höhepunkt seines Schaffens stellt Judds Werkgruppe *Untitled* (1982–1986) dar (Abb. 201ff.). Raumkonstitution, Raumintegration, Raumextension und Raumwahrnehmung werden hier in Vollendung deutlich und für den Betrachter erfahrbar. Es handelt sich um 100 Aluminiumboxen, die Judd zwischen 1982 und 1986 in den Artilleriehallen in Marfa installierte. Im Folgenden werden das Werk sowie sein Entstehungsprozess analysiert. Dabei zeigen sich Judds Idealvorstellungen von einer raumschaffenden und raumeinnehmenden Kunst.

¹⁸⁹ Lippard 1968b, S. 316.

Das vorliegende Kapitel basiert im Wesentlichen auf einem Text von Marianne Stockebrand. Sie beschreibt und dokumentiert in *The Making of Two Works: Installations at the Chinati Foundation* Details der beiden Hauptwerke Judds in Marfa.¹¹⁹⁰ Diese sind die Installation der 100 Aluminiumboxen und die bereits erwähnte Installation der 15 Gruppen von Betonboxen (*Untitled*, 1980–1984), die sich unweit der Artilleriehallen befinden und somit in räumlichem Bezug zu den Aluminiumboxen stehen.

Das Kunstwerk *Untitled* (1982–1986) besteht aus insgesamt 100 Aluminiumboxen, die alle dieselben Maße von 1,04 × 1,29 × 1,83m haben. Der Innenraum jeder Box ist jeweils anders unterteilt. Judd variierte die stereometrische Grundform durch komplexe Binnenstrukturen, die jede Box einzigartig macht. Die 100 Boxen verteilen sich in zwei Gruppen über die beiden Artilleriehallen: In der Nord-Halle befinden sich 52 Aluminiumboxen, in der Süd-Halle hingegen nur 48 (Abb. 152, 202). Durch die Hintereinanderreihung der Boxen in den beiden Hallen wird der Betrachter zu einem räumlichen und zeitlichen Wahrnehmungsprozess aufgefordert (Abb. 211, 212, 214, 215).

Obwohl die Installation der 100 Aluminiumboxen heute eindeutig und zwingend aussieht, war Judd das Endkonzept für die Anordnung der Boxen zu Beginn noch nicht klar. Im Gegenteil: Das ausgewogene Verhältnis von Raum und Proportionen entstand in einem langen Entwicklungsprozess.¹¹⁹¹ Aufgrund des künstlerischen Prozesses kann erneut ein Bezug zu Dewey hergestellt werden, der wie Judd den Prozess als wesentlich erachtete.¹¹⁹²

Es dauerte mehr als sechs Jahre, bis dieses Projekt realisiert war. Der erste schriftliche Hinweis auf das Werk *Untitled* (1982–1986) stammt vom 1. Mai 1979, aus einer Vereinbarung mit der Dia Art Foundation.¹¹⁹³ Darin heißt es jedoch nur, dass „*the artist shall create, and plan the installation of, certain sculptures, the number and nature of which shall be determined in the artist’s sole discretion.*“¹¹⁹⁴ Dasselbe Schriftstück enthält folgende Passage „[...] *to be built into the interior space of the Building [...] so that the Works become a part of an artistic concept of structure*

¹¹⁹⁰ Siehe Stockebrand 2004.

¹¹⁹¹ Einem ähnlichen Installationsprozess mit Planungsphase, Entstehung etc. unterlag Judds Installation für die Kunsthalle Baden-Baden, die aus zwölf Aluminiumarbeiten bestand. Diese Aluminiumboxen wurden ebenfalls für die vorgegebene Architektur der Kunsthalle geplant und ausgeführt. Siehe Poetter 1989.

¹¹⁹² Siehe Kapitel III.2.2.

¹¹⁹³ Vgl. Stockebrand 2004, S. 55. Judd erstellte gleichzeitig erste Dokumentationen über seine Openair-Kunstwerke aus Beton.

¹¹⁹⁴ Dieses und die nächsten Zitate stammen von einem Brief von Robert Kirk vom 6. Juli 1982, Architectural Concrete Association Inc., Addison, Texas.

*and artwork but can be removed if dismantled.*¹¹⁹⁵ Somit war von Anfang an die Intention klar, eine Symbiose aus Kunst und Architektur zu schaffen. Der überarbeitete Vertrag des darauf folgenden Jahres formuliert das Ziel wie folgt: „[...] *to form a unified aesthetic entity of works and space*“¹¹⁹⁶. Bereits hier wird das Konzept der Integration deutlich, welches den Raum als Hauptkomponente mit einbezieht. Um diese Intention zur Vollendung zu bringen, musste allerdings noch ein weiter Weg beschritten werden. Gerade dieser lange Prozess bis zur Fertigstellung macht erneut die sensible Arbeitsweise Judds deutlich, der das Konzept niemals der bestehenden Architektur aufoktroierte, sondern die Umsetzung des Konzepts in überlegten Schritten und Anpassungen vornahm. Judd erkannte früh „*the relationship between art and architecture.*“¹¹⁹⁷

Die mit der Dia Art Foundation geschlossenen Verträge machen Judds Doppelrolle als Künstler und Architekt deutlich. Die Freiheit Judds, architektonische Anpassungen und die Installation der Kunstwerke selbst vorzunehmen, zeigt das Vertrauen des Sponsors in den Künstler, der die Möglichkeit hatte, seine eigenen Vorstellungen zu realisieren. Die Dia Art Foundation garantierte vertraglich die volle Finanzierung. Bereits damals hatte man die Vision einer museumsähnlichen Anlage, die auch für die Öffentlichkeit zugänglich war.

Interessant ist, dass die Installation der 100 Aluminiumboxen ursprünglich nicht für die Artilleriehallen, sondern für das Gebäude im Zentrum Marfas vorgesehen war. Dieses Gebäude war die alte Baumwoll- und Mohairlagerhalle, die dann schließlich Ausstellungsraum für die Chamberlain-Skulpturen wurde.¹¹⁹⁸ Zunächst plante Judd, einige wenige Aluminiumboxen und andere Arbeiten darin zu installieren. Sein Augenmerk lag aber immer auf dem Entwurf von Aluminiumboxen. Er beschäftigte sich ausgiebig mit dem Material, dem Maß und den Proportionen der Boxen. Als Material wählte Judd „mill aluminum“, d.h. rohes, unbearbeitetes Aluminium, das direkt aus der Walze der Fabrik kam. Das sensible Material zeigt teilweise noch Spuren und Schlieren, die während des Walzprozesses entstanden sind.

¹¹⁹⁵ Brief von Robert Kirk vom 6. Juli 1982, Architectural Concrete Association Inc., Addison, Texas.

¹¹⁹⁶ Zitiert aus Stockebrand 2004, S. 55.

¹¹⁹⁷ Judd [1983b] 1987, 36.

¹¹⁹⁸ Siehe Kapitel III.3.2.2.

Im Jahr 1978 wurde eine erste Box bei der Firma Lippincott, New Haven, Connecticut, in Auftrag gegeben. Im Januar 1980 traf der Prototyp einer Box in Marfa ein. Dieser erste Prototyp hatte bereits die endgültigen Maße von 1,04 × 1,29 × 1,83m (41 × 51 × 72inches). Die Legierung des Aluminiums akzeptierte Judd nicht, da sie einen relativ dunklen Farbton und eine matte Oberfläche hatte. Er ließ eine zweite Version anfertigen, die einen idealen Kompromiss aus hell-schimmernder Oberfläche und Haltbarkeit darstellte. In den weiteren Monaten wurden lange Diskussionen über das geeignete Material und die Produktionsdetails geführt. Auch am künstlerischen Konzept und der Form der Boxen wurde unterdessen weitergefeilt.

Ursprünglich plante Judd 25 Boxen. Doch bereits im Frühling 1980 erhöhte er die Anzahl.¹¹⁹⁹ Der neue Vertrag mit der Dia Art Foundation vom 1. Mai 1980 spricht von 75 Boxen. Im April und Mai 1980 zeichnete Donald Judd 75 Entwürfe, worauf später weitere 13 folgten.¹²⁰⁰ Ein Memo vom 4. Juni und 8. August 1980 erwähnt 86 bzw. 90 Boxen mit dem Zusatz zum Aussehen der Boxen „*this figure is close but not yet firm*“¹²⁰¹. Letztlich entstand noch einmal ein Vertrag im Januar 1981, der die endgültige Anzahl von 100 Boxen festhält, „*100 sculptures more or less*“. Die letzten Zeichnungen entstanden im Mai 1984. Die ersten Zeichnungen bedienten sich Konfigurationen, die Judd bereits in anderen Ensembles verwendet hatte – besonders in den Sperrholz-Bodenarbeiten von 1974–1976.¹²⁰² Diese Boxen beinhalten Volumina ohne Unterteilungen im Innenbereich sowie halbe und ganze Unterteilungen (Abb. 204, 205, 213). Der letzte Vertrag erwähnt auch die Installation in den ehemaligen Artilleriehallen. Das „*more or less*“ bezieht sich auf einen kleinen architektonischen Unterschied der zwei Hallen. Die Größe der Artilleriehallen differiert leicht: Eingangshallen sowie die arrangierten Trennwände¹²⁰³ im Hauptraum sind unterschiedlich angelegt.

¹¹⁹⁹ Diese Information entstammt einer Notiz von Dudley Del Baso, datiert 11. Mai 1980: „Early discussions of mill aluminum works for Dia project ca. 25 were contemplated originally but Don had already up to 80 in mind when we met in Houston.“ Memo von Dudley Del Baso, vom 28. April 1980: „Don, Jamie and I went to Lippincott April 17 to discuss the proposed series of 70 mill aluminium works.“

¹²⁰⁰ Einige der Konfigurationen zeichnete Judd zweimal, weshalb zunächst Verwirrung in der Judd-Forschung entstand. Die doppelt gezeichneten mussten von der Gesamtsumme subtrahiert werden. Ein Memo von Dudley Del Baso vom 16. April 1981, gesendet an die Dia Art Foundation, bestätigt, dass Zeichnungen von Nr. 1–88 existieren. Sie befinden sich heute im Archiv der Judd Foundation.

¹²⁰¹ Memo von Dudley Del Baso für die Dia Art Foundation, gesendet direkt an Heiner Friedrich.

¹²⁰² Heute in der Sammlung der Dia Art Foundation, New York.

¹²⁰³ Judd errichtete z.B. eine neue, grau gestrichene Ziegelwand in der südlichen Halle.

Ein solch langer und schwieriger Prozess ist nach Judd unumgänglich, wenn ein gutes Kunstwerk geschaffen werden soll. *„But the assertions of art depend on more organization and attention [...]. The force of it depends upon the long process. The construction, the development and the many decisions are necessary so that it be clear and strong.“*¹²⁰⁴ In der Beschreibung der Entstehung von *Untitled* (1982–1986) wird Judds Postulat nach dem *„process of making art“*¹²⁰⁵ deutlich. In einem Paper für einen Vortrag an der Yale School of Art and Architecture im Jahr 1983 – zeitgleich zu seiner Installation in Marfa – gab er selbst zu: *„I can't remember all of the particular decisions which built a type of work.“*¹²⁰⁶ Die Konzeption als gedankliche Vorwegnahme und der Entstehungsprozess des Kunstwerkes waren für Judd genauso wichtig wie das Ergebnis. *„[...] after a long complex process, a work of art is similar unity.“*¹²⁰⁷

3.3.2 Raumextension: Installation

Mit der Installation der Boxen zeigt sich, wie Judd den Raum mit seiner Kunst einnehmen wollte. *„Die Natur eines Körpers besteht nicht in Schwere, Härte, Farbe oder dergleichen, sondern allein in der Ausdehnung.“*¹²⁰⁸

Im November 1982 begann Judd im südlichen Gebäude 21 Boxen zu installieren. Die zweite Gruppe von 18 Exemplaren wurde im Mai 1983 angeliefert, die dritte mit einer Anzahl von weiteren 18 im November 1983. Damit war die Zahl von 48 für das Südgebäude bereits überschritten und die verbleibenden 9 Boxen wurden in der nördlichen Artilleriehalle aufgebaut. Als vierte Lieferung kamen wieder 18 Boxen nach Marfa – im Sommer 1984. Die nächsten 9 wurden im Sommer 1985 und die fehlenden 16 im Sommer 1986 installiert (Abb. 218).¹²⁰⁹ Nach zwei Jahren Planung und vier Jahren der Installation war das Werk der 100 Boxen 1986 endlich vollendet. Nach und nach hatte Judd somit die Boxen zunächst über ein Gebäude und dann schließlich über beide räumlich ausgedehnt. Somit verwendete Judd den gesamten Raum der zwei Artilleriehallen. Nachdem Judd in den *Stack-* und *Progression-*Arbeiten die Vertikale und die Horizontale erobert hatte, eroberte er nun den ganzen Raum.

¹²⁰⁴ Judd [1983b] 1987, S. 29.

¹²⁰⁵ Judd [1983b] 1987, S. 25.

¹²⁰⁶ Judd [1983b] 1987, S. 26.

¹²⁰⁷ Judd [1983b] 1987, S. 28.

¹²⁰⁸ Descartes [1644] 2006, S. 44.

¹²⁰⁹ Stockebrand 2004, S. 59.

Die Anordnung der Boxen folgt in drei Reihen der Längsachse der Hallen (Abb. 216). Tritt man in ein Gebäude ein, so erstrecken sich die Reihen der silbrig schimmernden Boxen vor einem. Es entsteht ein sakraler Eindruck wie in einer Kirche mit einem Hauptschiff und zwei Seitenschiffen.

Donald Judd gab mit der Platzierung der Boxen den beiden Artilleriehallen einen räumlichen Ordnungszusammenhang. Im Inneren der Gebäude alternieren Box und Zwischenraum ähnlich wie bei den *Stack*-Arbeiten und vermitteln ebenso ein visuelles Zusammengehörigkeitsgefühl. Dies geschieht jedoch hier nicht vertikal an der Wand, sondern in horizontaler Ausdehnung entlang der Längsachse der Halle. Jede Box – bis auf die Boxen am Ende des Gebäudes – hat in der seriellen Anordnung einen Vorgänger und einen Nachfolger, zu denen sie sich in ihrer eigenen Identität abgrenzt. „Die [...] *Wiederholung mit ihrer Oszillation zwischen Vor- und Nachbild verfestigt sich zur Differenz von Urbild und Abbild, die ein eindeutiges Gefälle aufweist.*“¹²¹⁰ Bewusst setzte Judd unterschiedlichste Versionen in direkte Nachbarschaft. Von großer Bedeutung für die Formentfaltung ist das Prinzip der Serialität.

Nicht nur Judd, sondern auch andere Minimalisten wie Carl Andre entdeckten die Serialität als geeignetes Mittel, um ihre Intentionen umzusetzen. Dabei lehnt Judd Ordnung und Struktur in einem allgemeingültigen Sinn ab. „*Both words imply that something is formed.*“¹²¹¹ Judd macht seine Vorstellung von Serialität wie folgt deutlich: „*One or four boxes in a row, any single thing or such a series, is local order, just an arrangement, barely order at all. The series is mine, someone's, and clearly not some larger order. It has nothing to do with either order or disorder in general.*“¹²¹² Judd nutzte die Serialität vielmehr als Chance, eine Form (un)endlich oft zu entwickeln sowie ein Ganzes zu erreichen.

Die Installation ist raumgreifend über beide Gebäude wahrzunehmen. Mit der Wiederholung derselben äußeren Boxstruktur – jedoch mit verschiedenen Innenleben – brachte Donald Judd in Marfa seine Raumextension durch serielle Anordnung zur Vollendung. Auch die kinästhetische Wahrnehmung des Betrachters, die sich in räumlicher und zeitlicher Ausdehnung über die Gesamtinstallation abspielt, erfährt eine neue Dimension.

¹²¹⁰ Waldenfels [1986] 2006, S. 239.

¹²¹¹ Judd [1977c] 1987, S. 7.

¹²¹² Judd [1977c] 1987, S. 7.

Durch die Reihung identischer Einheiten erreichte Judd das intendierte Ganze. „[...] Judd is chiefly interested in the kind of wholeness that can be achieved through the repetition of identical units.“¹²¹³

Die Serialität verweist auch auf den Unendlichkeitsgedanken. Husserl formuliert: „Vielmehr gehört zum Wesen der Dinglichkeit hinsichtlich aller ihrer Momente ein Fluß grenzenloser Kontinuität, ein grenzenloses Reich offener Möglichkeiten a parte ante, die a parte post immerfort näher bestimmt, begrenzt, bereichert werden können, aber immer wieder die Unendlichkeit vor sich haben.“¹²¹⁴ Diese Gedanken verwirklichte Donald Judd in seinem Raumuniversum in Marfa.

3.3.3 Raumintegration/-adaption: Installationsort Artilleriehallen

Historische Aufnahmen zeigen, dass die bestehenden zwei Artilleriehallen ursprünglich ein Flachdach hatten und die Türen an den Längs- und Querseiten des Gebäudes mit klein gegliederten Fenstern versehen waren (Abb. 219). Die Wände bestehen – damals wie heute – aus Ziegelsteinen. Boden und Decke im Inneren sind aus Beton. Die Betonböden, -decken und Säulen sind original (Raumintegration). Die hintereinander stehenden Gebäude sind gleich lang 19,2m (63 feet). Sie stammen aus dem Jahre 1939 und boten damals 34 bzw. 32 Trucks Raum.

Anstatt die Gebäude abzureißen, nahm Judd ab 1979 zwei wesentliche Änderungen vor (Raumadaption). Er entfernte zunächst die Türen an den Längsseiten und ersetzte diese durch Fenster mit Aluminiumkreuzen (Abb. 220, 221, 222, 223).¹²¹⁵ Zur Erklärung des Umbaus dient neben historischen Aufnahmen das schriftliche Dokument *Artillery Sheds*, das vorhandene Gebäudestrukturen, Änderungen und Installation beschreibt. „The windows replaced the derelict garage doors closing the long sides.“¹²¹⁶ Aufgrund der architektonischen Vorgabe der bestehenden Artilleriehallen – ähnlich wie in Kapitel III.1.2.3 das Rohr von *Untitled, DSS 33* (1962) das *Specific Object* bestimmte (Abb. 83) – waren für Judd auch hier die Größe und die Proportionen seiner Installation determiniert. In seinem Essay bemerkt Judd: „The size and nature of the buildings were given. This determined the size and the scale of the works. This then determined that there be continuous windows and the size of their divisions.“¹²¹⁷ Dieses Zitat zeigt, dass

¹²¹³ Fried [1967b] 1995, S. 119.

¹²¹⁴ Husserl [1907] 1991, S. 137.

¹²¹⁵ Es existieren 70 Fenster und 2 Schiebetüren.

¹²¹⁶ Judd 1989a, S. 73.

¹²¹⁷ Judd 1989a, S. 72f.

Judd sowohl sein Kunstkonzept der bestehenden Raumarchitektur als auch die Architektur dem Kunstwerk anpasste.

Bei der Ausgestaltung der Fenster betrieb Judd großen Aufwand, bis schließlich die Vierteilung der Fenster durch Aluminiumrahmen beschlossen wurde. Die Vierteilung war für ihn zum beliebten Konzept geworden, welches er für Türen, Fenster und Tore verstärkt anwendete. „*Quartering is symmetrical and practical and in the last five years I've used it for gates, doors and windows.*“¹²¹⁸ Auf dem Gelände der Chinati Foundation ist dieses Prinzip der Vierteilung nicht nur an den Fenstern der Artilleriehallen zu sehen, sondern auch an den viergeteilten Drehtüren der Arena sowie an Toren und Türen anderer Gebäude.

Zwischen 1981 und 1982 wurden die Fenster schließlich eingesetzt. Ab diesem Zeitpunkt konnten die Boxen zur Installierung nur durch eine Schiebetür an der Westseite jeder Halle in den Innenraum gelangen. Zur genauen Beschreibung der Fenster dokumentiert Judd: „*The windows are quartered and are made of clear anodized extruded aluminium channel and re-enforced glass. One window of each building slides open, which isn't enough, but the sliding windows were much more expensive. The long parallel planes of the glass façade enclose a long flat space containing the long row of pieces.*“¹²¹⁹

Als zweite bauliche Änderung setzte Judd dem ursprünglichen Flachdach ein gewölbtes Wellblechdach auf, um die zahlreichen Lecks zu schließen sowie die Proportionen in Hinblick auf das Gesamtkunstwerk zu verbessern (Abb. 224, 225). Das undichte Dach, die Witterungsbedingungen sowie die mangelnde Isolation stellten im alten Zustand ein Problem der Konservierung dar. Starke Regenfälle konnten in das Innere der Hallen dringen und die bereits installierten Boxen beschädigen.¹²²⁰ Um dem Abdecken mit Plastikfolien Abhilfe zu schaffen, ließ Judd ein gewölbtes Wellblechdach aufsetzen.¹²²¹ Die Dachkonstruktion dauerte von 1984 bis 1985, zu einer Zeit, zu der fast alle Boxen schon

¹²¹⁸ Judd [1985c] 1987, S. 94.

¹²¹⁹ Judd 1989a, S. 73.

¹²²⁰ Die Informationen beruhen auf den Berichten der ehemaligen Konservatorin der Chinati Foundation Francesca Esmay. Sie berichtet auch über die starken Temperaturschwankungen in der texanischen Wüste, die Spannungen und Bewegungen in dem Material hervorriefen und teilweise immer noch hervorrufen.

¹²²¹ Judd sagt dazu: „Since patching the flat roof had been futile, and since insulation was needed, and for architecture, I planned a second roof.“ Judd 1989a, S. 74.

installiert waren und größeren Schutzes bedurften. Dies war ein Jahr vor Fertigstellung der Gesamtinstallation.¹²²²

Die Idee des gewölbten Wellblechdaches nach dem Modell des Tonnengewölbes entstand durch ein Wellblechhaus im Nachbarort Valentine: „*In Valentine nearby, thirty miles, there was a large metal storage building, one curve from the ground to the ground, with very deep and broad corrugations, obviously structure itself.*“¹²²³ Diese Form wollte Judd für seine Dachergänzung aufgreifen. Die Wölbung des Daches verdoppelt dabei die Höhe der Gebäude. Ursprünglich plante Judd Glas für die Endseiten des Wellblechdaches, so dass die innere Struktur des Daches einsehbar gewesen wäre (Abb. 224). Die Enden wurden dann jedoch mit gleichem Wellblech-Material geschlossen. „*The ends of the vaults were meant to be glass, but were temporarily covered with corrugated iron.*“¹²²⁴

Ansonsten blieb alles im Originalzustand. Gebäude und Kunstwerke stehen in einem interessanten Spannungsfeld zueinander. Im Inneren nahm Judd Bezug auf die bestehende Architektur. „*I've carefully tried to incorporate the existing buildings into a complete complex.*“¹²²⁵ Der Boden ist auch heute noch uneben. Bei der Platzierung der Boxen berücksichtigte der Künstler das bestehende Muster der Betonbodenplatten sowie die Abstände der rechteckigen Stützpfeiler im Raum. Durchdacht wurden die Proportionen aufgenommen und als bestehende Features akzeptiert. Das Verhältnis von Bodenplatten, Fensterquadraten und Boxen wurde aufeinander abgestimmt. „*I found that if I placed a work on a wall or on the ground, I wondered where it was. I found that if I placed a work on a wall in relation to a corner or to both corners, or similarly on the floor, or outdoors near a change in the surface of the ground, that by adjusting the distance the space in between became much more clear than before, definite, like the work. If the space in one or two directions can become clear, it's logical to desire the space in all directions to become clear. This usually requires more than a unit or it requires a space built around a unit or it requires the amplification of a unit to an enclosure containing a great deal of space.*“¹²²⁶

¹²²² Vgl. Judd 1989a, S. 73f.

¹²²³ Judd 1989a, S. 74.

¹²²⁴ Judd 1989a, S. 74.

¹²²⁵ Judd [1985a] 1987, S. 101.

¹²²⁶ Judd 1993b, S. 10.

Proportion war Judd sowohl für die Architektur als auch für das Kunstwerk selbst sehr wichtig. „*Proportion is very important [...] Proportion is specific and identifiable in art and architecture and creates our space and time.*“¹²²⁷ Laut Fuchs ist Proportion eine der wichtigsten Voraussetzungen für die Logik der Kunst Donald Judds, die er als „*moral order*“¹²²⁸ bezeichnet.

Zielgerichtet berücksichtigte Judd von Anfang an den umgebenden Raum für seine Konzeption. „*[...] I wanted to do something that dealt more with the space of the room. I don't know about its being environmental – it is just a piece that does something with the space of the room.*“¹²²⁹ In zwei wesentlichen Änderungen hatte Judd zwei unscheinbare Bauten in architektonische Glanzstücke verwandelt, die im Einklang mit ihrem Innenleben stehen. Das gewölbte Tonnendach kontrastiert mit den rechteckigen Boxen, die lichtspendenden Fenster verhelfen den Kunstwerken zur vollen Wirkung. Die Fenster erlauben es, von außen durch das Gebäude hindurchzusehen. Das gläserne Gebäude integriert harmonisch die Umgebung. Die Spiegelungen führen zur Verschmelzung von Architektur, Kunst und Natur. Alles verschmilzt zu einem Gesamtkunstwerk. Mit dem sensiblen Umgang mit Innenraum, Umraum und Außenraum schuf Judd ein Wahrnehmungsmodell, das den Betrachter in seiner Wahrnehmung überhöht.

3.3.4 Raumkonstitution: Boxen

An der Installation *Untitled* (1982–1986) lässt sich nicht nur erkennen, wie Judd seine Kunstwerke räumlich ausdehnte (Raumextension) und die Architektur mit einbezog (Raumintegration), sondern auch wie er mit seinen Kunstwerken Raum schuf (Raumkonstitution). Durch die Unterteilungen im Inneren der Boxen erreichte Judd verschiedenartige Binnen- und Zwischenräume und konstituierte dadurch Raum (Abb. 208, 209, 210, 226, 227). Die Innenwände der 100 Aluminiumboxen verlaufen vertikal, horizontal oder diagonal durch den Innenraum. Judd kombinierte Einzel- und Doppelteilungen mit senkrechten oder diagonalen Platten. Der Abstand der Platten beträgt immer 10,16cm (4 inches). Halbe Teilungen, ganze Teilungen und der gleich bleibende Abstand von 10,16cm (4 inches) durchziehen als Konstante das Werk. Es existieren auch Boxen ohne Untertei-

¹²²⁷ Judd [1983b] 1987, S. 33.

¹²²⁸ Vgl. Fuchs 1993, S. 7.

¹²²⁹ Judd in: Coplans 1971a, S. 50.

lungen, diese sind aber seltener. Judd experimentierte in vielen Skizzen mit der räumlichen Aufteilung des Inneren der Box.¹²³⁰ Zeichnungen im Archiv der Judd Foundation in Marfa belegen die Entwicklung der einzelnen räumlichen Konzeptionen (Abb. 228, 229).¹²³¹ Stets schließen die wohl proportionierten, rechteckigen Flächen Raum ein, geben Raum preis und machen Raum spezifisch. „*The proportioned rectangles can make a coherent, intelligent space. [...] They themselves are specific.*“¹²³²

Mit jeder Box werden neue, innere, räumliche Situationen geschaffen, die offen, geschlossen oder halb-offen sind. Ein wichtiger Aspekt dabei ist die Reflexion des Lichtes (Abb. 230, 231, 232, 233, 234, 235, 236, 237, 238, 239). Es gibt kein künstliches Licht. Die Wahrnehmung der Kunstwerke wird allein durch das Tageslicht bestimmt. „*All my pieces are meant to be seen in even or natural light.*“¹²³³ Zwischen heller und dunkler Reflexion erschließt sich ein ungeahntes Spektrum an Grautönen, an Lichtbrechungen und Spiegelungen. Nicht zuletzt wird die Landschaft um die Gebäude widergespiegelt. Die Farben des gelben Steppengrases, des blauen Himmels, der weißen Wolken und der erdigen Wüste werden mit all ihren Nuancen in das Werk mit einbezogen. „*[...] this is achieved by literally opening up the form in order that the surroundings must of necessity be seen with the piece. (Transparency and translucency of material function in a different way in this respect since they maintain an inner 'core' which is seen through but is nevertheless closed off.)*“¹²³⁴ Je nach Lichtsituation – von Sonnenauf- bis Sonnenuntergang – und Wetterstimmung reagiert die spezifische Materialität der Boxen. Die gleißende Mittagssonne steht senkrecht über den Gebäuden, was die Boxen nüchtern in Form und Materialität erscheinen lässt. Das warme, orangene Licht am Nachmittag erobert das Innere der Artilleriehallen mit einem fantastischen Farbspektrum und hüllt die Aluminiumboxen in einen Farbzauber. Oftmals ist aufgrund der Lichtsituation nicht einmal klar, ob es sich um geschlossene oder offene Flächen handelt, ob Transparenz oder Intransparenz besteht. Das prismatische Farbspiel und die Palette an Hell und Dunkel resultieren aus den wohl durchdachten Flächenanordnungen in vertikaler, horizontaler oder diagonaler Ausrichtung.

¹²³⁰ Originalzeichnungen und Skizzen zu den Entwürfen der Boxen befinden sich in dem Archiv der Judd Foundation in Marfa, Texas.

¹²³¹ Siehe dazu die Zeichnungen im Archiv der Judd Foundation in Marfa, Texas.

¹²³² Judd [1983b] 1987, S. 34.

¹²³³ Judd in: Coplans 1971a, S. 49.

¹²³⁴ Morris 1967, S. 26.

Judd erzeugte Farbe auf intensive Art und Weise. Im vorliegenden Fall entsteht Farbe durch die Materialität und das darauf reagierende Lichtspiel.¹²³⁵ Judd schenkte sein aufmerksames Auge der authentischen Farbbeschaffenheit des Materials selbst. Denn für Judd war „[...] *the beautiful colour of materials such as copper or aluminium or plywood*“¹²³⁶ und das Spiel mit der Umgebung ein wesentlicher Bestandteil seiner Kunst. Damit nimmt die Wirklichkeit einen wesentlichen Aspekt in Judds Kunst ein. John Constable formulierte einmal: *„In der Kunst findet man zwei Arten, wodurch Menschen nach Auszeichnung streben. Im ersten Fall ahmt der Künstler durch eine sorgfältige Anwendung dessen, was andere ausgeführt haben, deren Werke nach, oder er selektiert und kombiniert deren mannigfachen Schönheiten; im anderen Fall sucht der Künstler seine Auszeichnung dadurch zu gewinnen, daß er zu den ursprünglichen Quellen der Natur zurückgeht.“*¹²³⁷ Im letzteren Fall *„[...] entdeckt er durch eine direkte Beobachtung der Naturphänomene Qualitäten, die in ihr liegen, die aber niemals zuvor abgebildet worden sind, und auf diese Weise bildet er einen Stil aus, der original ist. Die Ergebnisse der einen Kunstart werden bald erkannt und geschätzt, weil sie das wiederholen, was dem Auge bereits vertraut ist; während der Fortschritt des Künstlers auf einem neuen Pfad zunächst notwendig zögernd sein muß, denn nur wenige sind fähig, darüber ein Urteil abzugeben, was vom gewohnten Weg abweicht, oder sind qualifiziert, originale Studien zu kritisieren.“*¹²³⁸

Analog zu diesem Zitat experimentierte Judd – abgesehen von Licht und Farbe – mit dem Naturphänomen Raum und „bildete einen Stil aus, der für ihn original ist“. Ihm war es wichtig, bewusst Raum innerhalb der einzelnen Boxen, Raum zwischen den Boxen und Raum in der Architektur zu schaffen. Es war nicht nur von Bedeutung, den vorhandenen Raum zu nutzen, sondern vielmehr neuen Raum und räumliche Situationen zu erarbeiten. *„Instead, what is needed is a created space, space made by someone, space that is formed as is a solid, the two the same, with the space and the solid defining each other. Time and space don't exist; they are made by events and positions.“*¹²³⁹ In dieser Installation konstituierte Judd wie in seinen *Stack-* und *Progression-*Arbeiten Raum.

¹²³⁵ In anderen Arbeiten wandte Judd Farben explizit an. Beispielsweise verschmilzt die Farbe mit dem Material physikalisch auf seinen Lack-Aluminium-Arbeiten. Oder Farbe wird in Kontrast gesetzt, indem Judd mit unterschiedlichen Farben und Materialien spielt wie bei den Plexiglas-Elementen in den Stacks.

¹²³⁶ Fuchs 2004, S. 24.

¹²³⁷ Constable zitiert nach Dewey [1958b] 1980, S. 316.

¹²³⁸ Constable zitiert nach Dewey [1958b] 1980, S. 316f.

¹²³⁹ Judd [1981b] 1987, S. 17.

Auch durch die wohl durchdachte Anordnung der Boxen in den Gebäuden erzeugte Judd Raum – Raum zwischen den einzelnen Boxen. Es entstand ein räumliches Gefüge. Boxen und Abstände wurden gleichwertig in den Gesamtraum geordnet. Unsichtbares (Abstände) und Sichtbares (Boxen) alternieren wieder wie in dem Kapitel über Merleau-Ponty beschrieben.¹²⁴⁰ Judds Raumordnung beruht auf dem Wechsel von materiellen und immateriellen Einheiten, die in fortsetzbarer Serie ein Ganzes bilden. Die serielle Anordnung der Boxen wird zum Stifter des räumlichen Ordnungszusammenhangs. Die Gesamtinstallation als Einheit begreifbar zu machen, war Judds Ideal von Raumordnung. „Zur Dingkonstitution gehört eben der festgeordnete Zusammenhang der Bildermannigfaltigkeit unter den kinästhetischen Umständen und das dazugehörige Einheitsbewußtsein [...]“¹²⁴¹ Judd ordnete seine verschiedenen Boxen in ein Raumgefüge ein. Dadurch wird ein Ganzes erzeugt und dieses Ganze wird in der Kinästhesie transzendiert. Donald Judd erreichte in seinem Spiel von dinglicher Materialisierung und nicht-dinglicher Entmaterialisierung in Marfa den Höhepunkt seines künstlerischen Schaffens. Husserl spricht von „[...] dem extensionellen Moment der visuellen Empfindung [...] der Räumlichkeit, worin [sich] sich einmal diese, einmal jene Materie als objektivierte raumfüllende Materie ordnet.“¹²⁴² Kunstwerk, Raum und kinästhetische Wahrnehmung erreichen hier ihre Vollendung.

Einmal mehr wird dem Betrachter deutlich, wie akribisch Judd mit Raum, Umgebung und Wahrnehmung umging. Die verschiedenen Öffnungen und Unterteilungen der Boxen erfordern höchste Aufmerksamkeit des Betrachters, um erkannt und im vollen Spektrum wahrgenommen zu werden. Auf unterschiedlichste Art und Weise fällt das Licht auf die Oberflächen, in das Innere sowie auf die scharfen Konturen der Kunstwerke. Judds Boxen leben von der Sensibilität des Betrachters. Ohne diese Empathie würde ein wesentlicher Teil der Wahrnehmung fehlen. Diese „Perzeption entsteht, sobald die Sorge um Objekte und deren Qualitäten das organische Verlangen nach Bindung an sie ins Bewusstsein hebt.“¹²⁴³

Der Betrachter und seine kinästhetische Wahrnehmung sind obligatorisch für die Vollendung der ästhetischen Erfahrung. Durch das Entlangschreiten an den Boxenreihen wird der Besucher in einen besonderen Erfahrungsprozess eingebunden. Der Betrachter muss

¹²⁴⁰ Siehe Kapitel III.2.4.

¹²⁴¹ Husserl [1907] 1991, S. 218.

¹²⁴² Husserl [1907] 1991, S. 77.

¹²⁴³ Dewey [1958b] 1980, S. 300.

durch die gesamte Gebäudelänge schreiten und sogar das zweite Gebäude betreten, um die zusammengehörige Installation der 100 Boxen in ihrer Ganzheit erfahren zu können. Durch seinen sich verändernden Abstand zu der jeweiligen Box konstituiert nicht nur die Box, sondern auch der Betrachter den Raum. Räumliche Dimensionen entstehen erst vollständig in der Situation zwischen Betrachter und Box.

Jede korrekte Wahrnehmung eines Kunstwerkes verlangt Raum, in erster Linie jenen Raum, der dem Betrachter erlaubt, den besten Abstand und Blickwinkel auszuwählen.¹²⁴⁴
*„Selbst in der normalen Wahrnehmung haftet die Tiefe nicht in erster Linie den Dingen an. So wie auch Oben und Unten, Rechts und Links dem Subjekt nicht mit den wahrgenommenen Inhalten gegeben, sondern je konstituiert sind mit einem Raumniveau, bezüglich dessen die Dinge sich situieren, so kommen auch Tiefe und Größe den Dingen daher zu, daß sie sich bezüglich eines Niveaus der Abstände und Größen situieren [...]“*¹²⁴⁵

Der Erfahrungsprozess besteht jedoch nicht nur darin, räumliche Situationen zu schaffen, sondern auch in dem Bewusstwerden von Raumvisualisierung und in dem Sich-seiner-selbst-Bewusstwerden. Besonders die Spiegelungen an den Oberflächen, die – wie bereits gesagt – nicht klar erkennen lassen, ob es sich um Reflexion, Hohlraum oder Fläche handelt, schärfen das Bewusstsein des Betrachters. *„You become aware of a kind of perceptual torpor that causes you to try to see what you believe before you check belief against reality.“*¹²⁴⁶

¹²⁴⁴ Vgl. Meyer 1993, S. 24.

¹²⁴⁵ Merleau-Ponty [1945b] 1966, S. 310.

¹²⁴⁶ Baker 1988, S. 63.

III.4 DISKUSSION: DAS SUBLIME IM WERK VON DONALD JUDD

4.1 Judd als „sinnlicher Minimalist“

Das Verständnis der *Minimal Art* könnte sehr einfach sein: Stereometrisches Formvokabular und industriell gefertigte Materialien. Die Kunstwerke sind unhierarchisch geordnet und werden unmittelbar als Ganzes erfasst. Bis heute definiert sich die *Minimal Art* über letztere Charakteristika und wird oft aufgrund des Begriffs *Minimal Art* fehlinterpretiert. Jedoch wird die „Sinnlichkeit“ der Arbeiten Judds bereits aus der in dem letzten Kapitel unternehmen Beschreibung der Boxen deutlich. In keiner Weise wird man mit der nüchternen Definition der *Minimal Art* der Kunst Judds gerecht. Die sinnlichen Qualitäten stehen in Kontrast zu der strengen Rhetorik. Die vielschichtige Wahrnehmung zwingt einen dazu, einen neuen Blick auf das Nebeneinander scheinbar unvereinbarer Eigenschaften von reduzierter Formklarheit und reichhaltigem Repertoire sinnlicher Reize zu werfen. Prokopoff, Direktor des Institute of Contemporary Art der Universität in Philadelphia, spricht daher zu Recht von einem „*Romantic Minimalism*“¹²⁴⁷. „*The revival of personalism, the fostering of a distinctly individual nuance and mood is, of course, a sine qua non of the romantic sensibility.*“¹²⁴⁸ In der Begegnung mit den Arbeiten Judds eröffnet sich dem Betrachter ein sinnlich-poetischer Assoziationsreichtum, der nur wenig mit dem nüchternen Erkennen schlichter Industriematerialien und referenzloser Objekthaftigkeit zu tun hat.

Die Werkanalysen in der vorliegenden Dissertation lieferten Erkenntnisse, die einen neuen Zugang zu Judds Kunst ermöglichen. Das subtile Spiel von Licht und Schatten sowie die nuancenreiche Vielfalt an Spiegelungen erfordern ein individuelles, wahrnehmungsorientiertes Verständnis der Arbeiten Donald Judds und lädt den Betrachter zu einer sensuellen Erfahrung ein (Abb. 240, 241, 242, 243).¹²⁴⁹ Das intensive mit komplexen Farb- und Lichtstrukturen aufgeladene Form- und Materialspiel des Künstlers zieht sich auf unterschiedliche Art und Weise durch sein gesamtes Werk seit 1964.¹²⁵⁰ Es ist folglich paradigmatisch und nicht zufällig entstanden. Judds künstlerisches Vokabular ist nicht auf die

¹²⁴⁷ Siehe Prokopoff 1967.

¹²⁴⁸ Prokopoff 1967, unpaginiert.

¹²⁴⁹ Siehe hierzu z.B. Potts 2000, „[...] the subtle play of shadow and colour in the Judd invitingly sensuous [...]“, S. 195.

¹²⁵⁰ Die vorliegende Arbeit hat einen Querschnitt durch charakteristische Kunstwerke Donald Judds gezeigt. Die Holzobjekte wurden ausgelassen. Auch sie erfordern eine kinästhetische Raumwahrnehmung. Ihre Oberflächenbeschaffenheit ist eine andere, die jedoch auch ihr eigenes Studium erfordert.

strenge Form oder nüchterne Objektivität beschränkt, sondern lädt sich in allen Werkphasen ästhetisch auf.

Dabei ist Ästhetik nicht gleichzusetzen mit Schönheit, denn Ästhetik kommt von griechisch *aísthēsis*: sinnliche Wahrnehmung, die auch mit Angst, Schmerz und Unwohlsein einhergehen kann – Komponenten, die dem erhabenen Gefühl zueigen sind.

Bei den Boxen in Marfa eröffnen sich dem Betrachter nicht ausschließlich klar definierte Umrisslinien und Strukturen, sondern ein vielfältig changierendes Zusammenspiel der reflektierenden Oberflächen sowie ein Spiel der Zwischen- und Binnenräume, das sich erst im Abschreiten vollends entwickelt. Bemerkenswert ist die Vielfalt an Eindrücken, die jede Box je nach Blickwinkel offenbaren kann. Judd realisierte in Marfa 100 verschiedene Boxen, jede einzelne erfordert ihr eigenes Studium. Die offenen, dunklen Schlitzlöcher, die glatten, silbrigen Oberflächen, die Hohlräume und die unzähligen Reflexionen eröffnen dem Betrachter eine Vielzahl von Illusionen und prismatischen Spiegelungen. Die strengen, nüchternen Hüllformen ermöglichen Judd den freien, spielerischen Umgang mit Licht, Farbe, Oberfläche und Reflexion, den es für den Betrachter zu entdecken gilt. Das spannungsreiche Gegeneinander von Material und Form, von Gleichheit und Differenz entwickelt sich zur zentralen Qualität des Kunstwerkes. Durch dieses Spiel und die Wahrnehmung des Betrachters wird die Abgeschlossenheit zur dynamischen Offenheit des Werkes. In den Boxen in Marfa werden – wie in keinem anderen seiner Kunstwerke – das Betonen sinnlicher Qualitäten und die Erfahrung mit den Sinnen deutlich. Diese Erkenntnis führt zu einem „neuen Judd“. Obwohl er stets als Gegner einer solchen ästhetisch-sinnlichen Lesart gesehen wird, verdient jedoch gerade diese Seite Aufmerksamkeit.

Rosalind Krauss verwies bereits 1966 in dem in den Kapiteln I.1.3 und III.2.4.1 zitierten Essay *Allusion and Illusion in Donald Judd* mit Nachdruck auf die außergewöhnliche Schönheit der Arbeiten Judds und betonte deren Fähigkeit, eine Erfahrung hervorzurufen, die das physische Objekt komplett transzendiert.¹²⁵¹ Schönheit als ästhetische Kategorie neben dem Erhabenen wird auch in Fuchs' Text *Decent Beauty*¹²⁵² thematisiert. Allerdings war Schönheit aufgrund der angestrebten Neutralität der minimalistischen Kunstwerke nie

¹²⁵¹ Siehe Krauss 1966a.

¹²⁵² Siehe Fuchs 1993.

Intention, Forderung oder Kriterium. „[...] *beauty was not associated with Minimal art.*“¹²⁵³ Die Formensprache und die Materialien der *Minimal Art* schienen auch nicht dem klassischen Verständnis von Schönheit gerecht zu werden. Schönheit eignete sich daher nicht als objektives Kriterium der Würdigung der *Minimal Art*.

Trotz dieser vorherrschenden Meinung legte auch Elisabeth Baker besonderes Augenmerk auf die sinnlichen Qualitäten der Arbeiten Judds in ihrem Text *Judd the Obscure*.¹²⁵⁴ Alle drei Artikel beinhalten einen Fokus, der den Grundprinzipien der *Minimal Art* und Judds Definition seiner *Specific Objects* diametral gegenübersteht. Somit erkennt der vorurteilsfreie, unverstellte Blick die ambivalente Struktur in der Kunst Judds. Dieser janusköpfige Charakter wird mit dem „ersten“ und dem „zweiten Blick“ auf Judds minimalistische Kunst deutlich. Die in der Dichotomie von Einfachheit und Komplexität verankerte Komplexität ist durch die kinästhetische Raumwahrnehmung zu erklären.

Martin Engler thematisierte in seinem Text *Specific Objects – Illusion des Faktischen* das Phänomen des sinnlichen Reichtums, das er auf eine neue illusionistische Variante erweitert.¹²⁵⁵ Die Bezeichnung Judds als „sinnlicher Minimalist“ ist nicht nur durch sein Werk nachvollziehbar, sondern durch Hinzunahme der wahrnehmungs- und erfahrungstheoretischen Schriften von Dewey und Merleau-Ponty sinnstiftend.

Bis in die frühen neunziger Jahre spielte diese Lesart jedoch in der Judd-Rezeption kaum eine Rolle. So finden sich die Texte der beiden Kritikerinnen Krauss und Baker nicht einmal in einer Fußnote in Barbara Haskells Katalogessay zu der New Yorker Judd-Retrospektive im Jahr 1988.¹²⁵⁶ Laut Krauss verlangen gerade Judds Arbeiten nach einer unmittelbaren sinnlichen Begegnung, die sie belohnen. Die Behauptung mancher Künstler, dass die bloße Verneinung von Inhalt selbst den Inhalt eines Kunstwerkes ausmachen kann, scheint dem Reichtum und der Fülle der Arbeiten Judds nicht gerecht zu werden. Die Arbeiten sind nicht nackt und stumm, sondern nachhaltig bedeutungsvoll.¹²⁵⁷ „*Und so verhält es sich mit den verschiedenen Ebenen dieser Kunst, die nicht so einfach ist, wie sie aussieht.*“¹²⁵⁸

¹²⁵³ Fuchs 2004, S. 24.

¹²⁵⁴ Siehe Baker 1968.

¹²⁵⁵ Siehe Engler 2000, S. 53–77.

¹²⁵⁶ Siehe Haskell 1988b.

¹²⁵⁷ Vgl. Krauss 1966b, S. 229.

¹²⁵⁸ Rose 1965b, S. 308.

4.2 Kinästhetische Raumwahrnehmung und ein erweitertes Verständnis des Sublimen

Nach diesen Erkenntnissen ist zu untersuchen, inwiefern sich die ästhetischen Reize im Wahrnehmungsprozess zu einem erhabenen Gefühl transzendieren können. Es schließt sich daher die Frage nach einem Verständnis des Sublimen in der Kunst von Donald Judd an. Die wahrnehmungstheoretische Herangehensweise an Judds Kunst wurde nicht zuletzt vor dem Hintergrund gewählt, eine Annäherung an das Sublime bei Judd zu ermöglichen. Die im Verlauf der vorliegenden Forschungsarbeit gewonnenen Erkenntnisse von Wirklichkeit, Raumkonstitution, kinästhetischer Wahrnehmung, Erfahrungsprozess, Bewusstsein und sinnlich-erfahrbarer Ästhetik legen nahe, die These von dem Sublimen in der Kunst Judds aufzugreifen. Damit stellt sich auch die Frage, inwiefern sich Judd in die Tradition des Erhabenen der amerikanischen Kunst stellen lässt. Denn das Sublime bei Judd als ein subjektives Gefühl und als Möglichkeit der Erfahrung seiner Kunst drängt sich auch in Anbetracht des Sublimen als Postulat von Judds Vorbild Barnett Newman auf. Im Gegensatz zu Newman thematisierte Judd die ästhetischen Kategorien des Schönen und Erhabenen nie. Vielleicht haben auch die Debatten seiner Vorgänger und die Diskussion um Rosenblums *Abstract Sublime* die Stimmen um das Sublime seit den 60er Jahren verstummen lassen. Mode und Zeitgeist verlangten nach einer neuen Kunst, die sich von vorangegangenen Inhalten absetzte.

Die Kunst Donald Judds und das Sublime haben jedoch mehr gemein als zunächst angenommen wurde. „[...] *the polarities of twentieth-century art – that is, on one hand, the search for the transcendent, universal, absolute and on the other, the blanket denial of the existence of absolute values – the two have more in common than one might suppose at first.*“¹²⁵⁹

Donald Judd und die Tradition des Abstract Sublime

Judds Auseinandersetzung mit Newmans Gedanken zum Sublimen zeigt sein Interesse an der Diskussion um das Erhabene. Judd zitiert in seinem Artikel über Barnett Newman (1964) dessen Worte aus dem Text *The Sublime is Now* (1948). Durch die Zitierung Newmans in seinen Texten geht klar hervor, dass Judd Newmans Auffassung einer „sublimen“ Kunst verinnerlicht hatte. Dies wird umso deutlicher, als Judd die wesentliche

¹²⁵⁹ Rose 1965a, S. 58.

Stelle „[...] *We are making it out of ourselves* [...]“¹²⁶⁰ aus Newmans Artikel *The Sublime is Now* (1948) im Jahr 1983 in seinem Essay *Art and Architecture* explizit mit den Worten: „*Newman wrote 'We are making it (art) out of ourselves'*“¹²⁶¹ zitiert.

Die Erschaffung von Kunst aus sich selbst heraus wurde zum zentralen Moment der amerikanischen Nachkriegskunst. Dies gilt auch für Donald Judd, der bestätigt: „*I believe in what I feel, know and experience and I follow the interests inherent in myself.*“¹²⁶² Letztlich ist auch Judds Triebfeder die Existenz – seine Existenz –, die ihn zu der Schaffung immer neuer Kunstwerke brachte.

Die Erschaffung von Zeit und Raum in einem Moment des Hier und Jetzt im Sinne Newmans wird auch zum zentralen Moment bei Judd. Darin schließt sich der Kreis zu dem Gedankengut Barnett Newmans. Somit sind die Kunstwerke laut Judd „[...] *imposing and assert Newman's 'place', 'here', 'moment', 'now'*.“¹²⁶³ Aufbauend auf den Vorgängern wie Rothko, Pollock und Newman entwickelte Judd für sich ein eigenes dreidimensionales Konzept, das jedoch auf gleichen Ideen beruhte: „*The thought and emotion of [...] work is of the more complex kind, unidentifiable by name, underlying, durable, and concerned with space, time and existence.*“¹²⁶⁴ Mit diesem Zitat beschreibt Judd indirekt das Erhabene. Auf einer nebelhaften Ebene der Empfindungen kommunizierte Judd seine Inhalte, die sich wie das Sublime begrifflich nicht fassen lassen. Sie berühren persönlich und offenbaren die Verwundbarkeit sowohl des Künstlers als auch des Betrachters. In dieser Interpretation knüpfte Judd an die Tradition seiner Vorgänger an und erweiterte das, was Newman in seinem Text *The Sublime is Now* (1948) für die Kunst des 20. Jahrhunderts forderte.

Die eigene Wirklichkeit steht im Mittelpunkt und nicht das Abbild von Wirklichkeit. Über seine Künstlerkollegen schreibt Judd bewundernd: „*Pollock, Newman, Rothko and Still made their work a reality, not a picture of it.*“¹²⁶⁵ Gleiches gilt für Judd. Dies schlägt sich bei ihm nicht nur in der realen Materialwahl nieder, sondern auch in seinen philosophischen Äußerungen. In seinem 1983 geschriebenen Essay *Abstract Expressionism* entwickelte er diese

¹²⁶⁰ Newman 1948b, S. 53.

¹²⁶¹ Judd [1983b] 1987, S. 35.

¹²⁶² Judd [1983b] 1987, S. 35.

¹²⁶³ Judd [1983a] 1987, S. 47.

¹²⁶⁴ Judd [1983a] 1987, S. 44.

¹²⁶⁵ Judd [1983a] 1987, S. 41.

Gedanken, die sich in seinem zeitgleich entstehenden Werk in Marfa widerspiegelten. In diesem Text zitiert Judd Pollock, der einmal sagte: „*I am nature*“.¹²⁶⁶ Die Erschaffung einer neuen Wirklichkeit, die nicht ihrem mimetischen Abbild oder der Abstraktion von einer Wirklichkeit entspricht, stellte das künstlerische Ziel einer neuen Generation dar, das Judd wie folgt formulierte: „[...] *to create a new reality and a new wholeness.*“¹²⁶⁷

Die Anregung zur Reflexion stellte das Interesse Judds dar. Dabei ist die minimale Formensprache Mittel zum Zweck, um ohne Ablenkung zu einer Selbstfindung und Selbsterfahrung zu gelangen. Judd forderte in seinem Essay *Art and Architecture* die wahrnehmende Erfahrung im Sinne Merleau-Pontys als wesentliches Merkmal und wesentliche Bedingung zum Verständnis von Kunst. „*The issue here is direct experience as opposed to an understanding gained from reading the work of good historians.*“¹²⁶⁸ Bei einem Kunstwerk wie *Untitled* (1982–1986) in Marfa wird die Erfahrung des Betrachters zu einem Teil des Kunstwerkes.

Die persönlichen Erfahrungen im Wahrnehmungsprozess geben häufig solche Phänomene wieder, die man weniger beschreiben als empfinden kann. Diese Momente stehen für psycho-emotionale Befindlichkeiten, häufig existenzieller, manchmal fast schon spiritueller Qualität. Dabei spricht Judd von einer „spirituellen“ Kunst als einer „hohen“ Kunst und grenzt sie von jeglichem herkömmlichen Verständnis von Spiritualität und Religiosität ab.

Raum als Medium zur Darstellung des Sublimen

Die als ‚spirituell‘ bezeichnete Wahrnehmung eines Kunstwerkes und die Erfahrung von hoher Kunst verlangen nach Raum, der es dem Betrachter ermöglicht, verschiedene Standpunkte einzunehmen. Durch die Entwicklung von Dreidimensionalität und Raum verstärkte Judd die Einbeziehung des Betrachters. Er erhöhte dadurch das Maß an kinästhetischer Erfahrung und an dem prozessualen Begreifen seiner Kunst. Das Bewusstsein für die eigene Präsenz im Raum sowie die Beziehung des eigenen Körpers zum Objekt wird durch die Entwicklung von Dreidimensionalität, wie in Kapitel III.1.2 gezeigt, geschärft. „*Judd’s best work is scaled and structured so as to sharpen the observer’s awareness of*

¹²⁶⁶ Judd [1983a] 1987, S. 41.

¹²⁶⁷ Judd [1983a] 1987, S. 42.

¹²⁶⁸ Judd [1983b] 1987, S. 33.

*connections between the object's aspects and his own posture, eye level, mobility and earthboundness.*¹²⁶⁹

Die Erkenntnisse von Raumausdehnung, Raumkonstitution und Kinästhesie sind wesentliche Voraussetzungen für das Sich-seiner-selbst-Bewusstwerden und das Sich-in-Relation-Setzen. Diese Prozesse sind laut Definition des *American Sublime* Charakteristika des Sublimen. Das Sich-seiner-selbst-Bewusstwerden und das Sich-in-Relation-Setzen werden in der Betrachtung der Kunstwerke Judds erfüllt. Dreidimensionalität und Raum können im Werk von Donald Judd als Medium zur Vermittlung des Sublimen gesehen werden.

Anders als bei Duchamp kommt es bei Judd nicht auf die Kontemplation des Kunstobjektes an, sondern auf raumkontemplative Vorgänge.¹²⁷⁰ Dies ergänzt den Gedanken der Abstrakten Expressionisten von *wholeness* insofern, als die Ganzheit durch die bewegte Raumwahrnehmung erweitert wird. Die Herangehensweise an Judds Kunst muss aufgrund der dreidimensionalen Arbeiten zwangsläufig in einen kinästhetischen Prozess münden. „Was irgend am Artefakt die Einheit seines Sinnes heißen mag, ist nicht statisch, sondern prozessual, Austrag der Antagonismen, die ein jegliches Werk notwendig in sich hat. Analyse reicht darum erst dann ans Kunstwerk heran, wenn sie die Beziehung seiner Momente aufeinander prozessual begreift, nicht durch Zerlegung es auf vermeintliche Urelemente reduziert.“¹²⁷¹ Dabei haben die Erfahrung und die Wahrnehmung verschiedene zeitliche Momente. Der zeitliche Aspekt resultiert aus der Raumausdehnung in Judds Kunst. Zeit und die zeitintensive Erfahrung sind für ein erhabenes Gefühl unentbehrlich. Raum und Zeit als immer wiederkehrende philosophische Themen sind in Judds Werk gegenwärtig.

Betrachterinteraktion und Zeitlichkeit

Michael Fried spricht den mit der motorischen Interaktion zwischen Betrachter und Objekt einhergehenden Zeithorizont an.¹²⁷² Es kostet Zeit, um die Objekte herumzugehen oder die beiden Artilleriehallen in Marfa und damit die Gesamtinstallation zu durchschreiten. Das Verständnis der Installation entsteht erst mit der kinästhetischen Erfahrung. Ein momentanes Sehen ist nicht ausreichend, um das Kunstwerk in seiner Ganzheit zu erfahren. Die drei Vorgänge Sehen, Erfahren und Wahrnehmen implizieren bereits einen sukzessiven

¹²⁶⁹ Baker 1988, S. 63.

¹²⁷⁰ Köhler 2003, S. 203.

¹²⁷¹ Adorno [1973] 2000, S. 262.

¹²⁷² Siehe Kapitel III.2.3.

Zuwachs an Zeitintensität. „Here finally I want to emphasize something that may already have become clear: the experience in question persists in time and the presentment of endlessness that, I have been claiming, is central to literalist art and theory is essentially a presentment of endless, or indefinite, duration [...] The literalist preoccupation with [...] the duration of experience [...] addresses a sense of temporality, of time both passing and to come, simultaneously approaching and receding, as if apprehended in an infinite perspective....“¹²⁷³ Somit ist Judds Neuerung der Kunstperzeption auch unter dem Aspekt der Zeit zu sehen.

Die Erfahrung und das Bewusstsein treten in die Zeit-Dimension ein. Potenziell ist die Erfahrung endlos. Denn aufgrund der Dreidimensionalität der Kunstwerke und der räumlichen Ausdehnung der Boxen kann der Wahrnehmungsprozess stets von neuem beginnen. „It is endless in the way a road might be: if it were circular, for example.“¹²⁷⁴ Diese endlose Fortsetzbarkeit gelang Judd mit der Serialität. Wie in einer unendlichen Schleife kann der Betrachter in der Erfahrung des Kunstwerkes verweilen. Auch in dem Wiedereinnehmen gleicher Standpunkte gelangt der Betrachter in einen Wahrnehmungsloop. Den immer währenden Neubeginn beschreibt Judd mit den Worten: „Process is the beginning but the beginning always steps backwards so that rather than simply beginning, the beginning is a search for the beginning.“¹²⁷⁵

Looping ist ein beliebtes Mittel in der minimalistischen Musik. Komponisten wie Steve Reich nutzten es. Somit lassen sich Parallelen zur Musik ziehen, die ebenfalls Schleifen, Wiederholungen, Sequenzen und Pausen verwendete – strukturelle Mittel, die Judd visuell benutzte. Durch sie kann der Betrachter zu einer endlosen Seherfahrung gelangen. Auch Fried zieht in seinem Text über Anthony Caro den akustischen Vergleich heran: „[...] relations whose presentness to the senses is not that of an object or image [...] (One might say [...] the visual initiative his pieces call for is more like listening to than looking at.)“¹²⁷⁶ Im aufmerksamen Betrachter der Arbeiten von Judd können demzufolge Assoziationen zu der Performance eines frühen Stückes von Philip Glass aufkommen. Es bietet sich stets an, andere Bereiche des künstlerischen Schaffens im Auge zu haben, um sich den Tendenzen nicht nur als *pars pro toto* anzunähern.

¹²⁷³ Fried [1967b] 1995, S. 144.

¹²⁷⁴ Fried [1967b] 1995, S. 144.

¹²⁷⁵ Judd [1983b] 1987, S. 25.

¹²⁷⁶ Fried 1969, S. 12.

Zweiteilung des Erfahrungsprozesses: „*Simplicity and complexity*“ / „*Unlust und Lust*“

Erhabenheit kann nur im Zeitablauf entstehen. Kant spricht von der Bewegung des Gemütes¹²⁷⁷. Lyotard sieht das Undarstellbare darin beheimatet, dass etwas geschieht.¹²⁷⁸ Judds Präsentation seiner Objekte löst bewundernde Überraschung und Staunen aus, d.h. etwas geschieht emotional und zeitlich.

Donald Judds Kunst und das Sublime sind somit nicht nur durch die kinästhetische Raumwahrnehmung und durch sinnlich-ästhetischen Reize – die eher auf Schönheit schließen ließen¹²⁷⁹ – miteinander verbunden, sondern vielmehr durch das überhöhte Moment des bewundernden Erfahrens – „[...] *transcendent of the thing itself*“¹²⁸⁰. Dieses bewundernde Erfahren entsteht aus der Zweiteilung des emotionalen Prozesses während der kinästhetischen Betrachtung der Kunstwerke Judds. Die Zweiteilung erklärt sich aus den beiden Merkmalen minimalistischer Kunst: Einfachheit und Komplexität.

Einfachheit und Komplexität gehören bei Judd unauflösbar zusammen. „*Simplicity and complexity is interesting*.“¹²⁸¹ Einerseits wollte Judd das Werk stets für sich selbst sprechen lassen und niemals auf etwas Höheres verweisen. Dies zeigen Äußerungen wie: „*I wanted work that didn't involve incredible assumptions about everything. [...] I didn't want work that was general or universal in the usual sense. I didn't want it to claim too much. [...] A shape, a volume, a color, a surface is something itself. It shouldn't be concealed as part of a fairly different whole*.“¹²⁸² Andererseits birgt die reduzierte minimalistische Formensprache gerade aufgrund ihrer Einfachheit etwas Existentialistisches und verweist auf etwas Komplexes, etwas Höheres. „*My work has the appearance it has, wrongly called 'objective' and 'impersonal', because my first and largest interest is in my relation to the natural world, all of it, all the way out. This interest includes my existence, a keen interest, the existence of everything and the space and time that is created by existing things. Art emulates this creation or definition by also creating, on a small scale, space and time*.“¹²⁸³ Trotz der rationalen, konzeptuellen Planung und industriellen Herstellung wird das Werk von „Etwas“ umhüllt,

¹²⁷⁷ Vgl. Kant [1790] 1963, §27, S. 155.

¹²⁷⁸ Vgl. Lyotard [1983] 1986, S. 7–23 und Lyotard 1984, S. 154.

¹²⁷⁹ Siehe Kant [1790] 1963, „[...] Gefühl gestimmt werden soll, welches selbst erhaben ist, indem das Gemüt die Sinnlichkeit zu verlassen und sich mit Ideen, die höhere Zweckmäßigkeit enthalten, zu beschäftigen angereizt wird“, S. 136.

¹²⁸⁰ Baker 1988, S. 58.

¹²⁸¹ Judd [1983b] 1987, S. 36.

¹²⁸² Judd [1977c] 1987, S. 7.

¹²⁸³ Judd [1983b] 1987, S. 32f.

das den Besucher in einen unvergesslichen Bann zieht. „*This mode of perception vivifies ostensibly rigid forms with a distinctly individual, living pulsation.*“¹²⁸⁴ Dabei findet eine Transformation der klaren Strukturen in magische Momente der Bewunderung statt.¹²⁸⁵ „[...] *in their artistic motivation there was much more than one could actually see, and that they had a mysterious clarity of insight.*“¹²⁸⁶

Analog zu Judds Forderung nach einer Harmonisierung von „*Simplicity and complexity*“¹²⁸⁷ ist Kants Gemütsbewegung¹²⁸⁸ zu sehen. Die Umkehrung von Kants „*Unlust*“¹²⁸⁹ in „*Lust*“¹²⁹⁰ im Wahrnehmungsprozess des Erhabenen findet bei der Betrachtung der Kunst von Donald Judd statt. Bereits in der Beschreibung von *Untitled* (1984) in Kapitel I.2.3 fiel die Umkehr der emotionalen Erfahrung während der Betrachtung auf, die an eben diese kantische „*Unlust*“¹²⁹¹ und „*Lust*“¹²⁹², Kants Bestandteile des Erhabenen, erinnert. Der „erste Blick“ evoziert das in Kapitel II.3.2 von Wollheim beschriebene ablehnende Gefühl gegenüber einer sich zunächst „minimal“ anbietenden Kunst. Das Gefühl der „*Unlust*“¹²⁹³ kam auf. Edmund Burke spricht von einem anfänglichen Schrecken. Dieses Gefühl wird jedoch mit der Vertiefung der Wahrnehmung in ein Gefühl der „*Lust*“¹²⁹⁴ gekehrt. In der Beschreibung in Kapitel I.2.3 wurden diese beiden Empfindungsstränge zunächst mit Befremdlichkeit, Unwohlsein und Ratlosigkeit („*Unlust*“) charakterisiert – nach Kant „*ein Gefühl der Unlust über das ästhetische Beurteilungsvermögen an einem Gegenstande*“¹²⁹⁵ – darauf mit dem *Selbst*-Empfinden und dem angestoßenen Denkprozess („*Lust*“) – nach Kant „*der Gegenstand wird als erhaben mit einer Lust aufgenommen, die nur vermittelt einer Unlust möglich ist*“¹²⁹⁶.

Um mit Frieds Worten zu sprechen, wird sich der Betrachter im „theatralischen“ Moment der physischen Präsenz des Objektes im Raum bewusst. „*The beholder knows himself to stand in*

¹²⁸⁴ Prokopoff 1967, unpaginiert.

¹²⁸⁵ Stockebrand 2004, S. 59.

¹²⁸⁶ Fuchs 2004, S. 16.

¹²⁸⁷ Judd [1983b] 1987, S. 36.

¹²⁸⁸ Vgl. Kant [1790] 1963, §27, S. 155. „Denn da das Gefühl des Erhabenen eine mir der Beurteilung des Gegenstandes verbundene Bewegung des Gemüts, als seinen Charakter bei sich führt, anstatt daß der Geschmack am Schönen das Gemüt in ruhiger Kontemplation voraussetzt und erhält“, S. 138.

¹²⁸⁹ Kant [1790] 1963, §27, S. 154f.

¹²⁹⁰ Kant [1790] 1963, §27, S. 155.

¹²⁹¹ Kant [1790] 1963, §27, S. 154f.

¹²⁹² Kant [1790] 1963, §27, S. 155.

¹²⁹³ Vgl. Kant [1790] 1963, §27, S. 154. Siehe auch Kapitel I.2.3.

¹²⁹⁴ Vgl. Kant [1790] 1963, §27, S. 155. Vgl. auch Pries 1989, S. 8ff.

¹²⁹⁵ Kant [1790] 1963, §27, S. 157.

¹²⁹⁶ Kant [1790] 1963, §27, S. 158.

an indeterminate, open-ended-and unexacting- relation as subject to the impassive object on the wall [...].¹²⁹⁷ In einem zweiten Schritt – ausgelöst durch das Objekt, seine räumlichen Dimensionen und seine Korrespondenzaufforderung – wird sich der Betrachter durch die Beziehung zum Kunstwerk seiner selbst bewusst. Das anfängliche Gefühl von Frustration über eine emotionslose Kunst wird schließlich bei längerem Betrachten mit einem Sinn für die eigene Präsenz und Unmittelbarkeit überhöht. Dies ist es auch, was den Betrachter veranlasst, die Betrachtung zu intensivieren – es ist die Erwartung einer transzendenten Erfahrung. In dieser Interpretation lässt sich erklären, warum Judd die Skulptur ihres erhöhten traditionellen Podestes entthob. Er wollte nicht die Skulptur, sondern den Betrachter durch die Direktheit der visuellen Konfrontation sublimieren. In der Synthese bleibt nach der interaktiven Integration die Faszination der prozessualen Bewusstseinsbildung und überdauernden Erfahrung. Somit hat sich während der Wahrnehmung eine Metamorphose des anfänglichen Irritans des „einfachen“ Objektes in den bewusstseinsbildenden Stimulus des kontemplativen Engagements vollzogen. Denn der Sinn dafür, dass ein „Mehr“ vorhanden ist als die bloßen Fakten der realen Existenz, wird geschärft. Letztlich kann sich die sinnliche Erfahrung in eine *übersinnliche* transformieren.

Die beschriebenen Vorgänge werden durch die Dreidimensionalität der Kunstwerke, den Raum und die kinästhetische Wahrnehmung ausgelöst. In der Bewegung um das Objekt wird die Aufmerksamkeit auf den Betrachter geworfen. Die Ich-Identität wird dem Betrachter bewusst. Somit wird das sehende Sehen, das minimal ist, zu einem maximalerkennenden Sehen. Durch das Erkennen von Ordnungszusammenhängen, von Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit und von Raumerfahrung entstehen selbstreferenzielle Gedanken. Angeregt wird „[...] *the viewer's awareness of his own body in the act of observation.*“¹²⁹⁸ *Self-Awareness*, ausgelöst durch die intensive Betrachtung, wird ebenso wie Ganzheit und Transzendenz zu einer Komponente der Kunst Judds.

Die vorliegende Arbeit hat gezeigt, dass die von Judd verwendete Serialität Gedanken von Unendlichkeit anspricht. Darin liegt eine sublimale Qualität. Diese sublimale Qualität wird auch durch die Übergröße der Formate abstrakt expressionistischer Bilder erzeugt, die bei dem Betrachter eine Orientierungslosigkeit hervorruft. Die Großformatigkeit in der

¹²⁹⁷ Fried [1967b] 1968, S. 128.

¹²⁹⁸ Baker 1988, S. 64.

Zweidimensionalität und das serielle Arbeiten in der Dreidimensionalität korrespondieren insofern mit Burkes Beobachtungen über „*visuelle Objekte von großen Dimensionen*“¹²⁹⁹ und das „*künstlich Unendliche*“¹³⁰⁰. Aufschlussreich ist in diesem Zusammenhang, dass Burke dieses Riesige oder Unendliche, welches das Gefühl des Erhabenen hervorbringt, als „*gleichartige Sukzession*“¹³⁰¹ beschreibt. Das beweist, dass bereits Burke eine Verbindung zwischen der Wiederholung gleichartiger Einheiten, der Serialität, und dem Sublimen sah.

Die Serialität begünstigt außerdem die Raumerfahrung. Die seriellen, raumgreifenden Objekte sowie das Bewusstsein der unsichtbaren Bereiche des Raumes in bzw. zwischen den Kunstwerken erlauben einen transzendenten Bezug. „*Zwischen Ort und Raum, dem Konkreten, Bedeutungsvollen und Geschlossenen einerseits, dem Abstrakten, Unbestimmten und Offenen andererseits, vermitteln Passagen.*“¹³⁰² Die „Passagen“ umfassen Passagen der Zwischenräume, Passagen kinästhetischer Erfahrung und letztlich Passagen zu geistigem Freiraum. Den Unendlichkeitsgedanken thematisiert auch Schelling, als er von der Kunst das Empfinden von Unendlichkeit fordert und Schönheit mit den Worten „*das Unendliche endlich dargestellt*“¹³⁰³ charakterisiert. Weiter spricht er von einer Transformation der Endlichkeit ins Unendliche durch Gott. Und in der Kunst transformiert nur das „Genie“ das Endliche ins Unendliche.¹³⁰⁴ Durch die endliche Reihe gleicher Boxen erreichte Judd diese Unendlichkeitsassoziation.

Mit Blick auf Donald Judd ist Kants Aspekt des Mathematisch-Erhabenen von Belang. Es erklärt, dass das Erhabene schlechthin groß ist (absolute, non comparative magnum). Diese Größe erklärt sich aus dem Ding selbst, ohne jeglichen Vergleich mit anderen.¹³⁰⁵ „*Wenn nämlich Vielheit des Gleichartigen zusammen Eines ausmacht.*“¹³⁰⁶ Diese Vielheit des Gleichartigen zeigt sich in Judds seriellen Reihungen gleichartiger Objekte, die nur in der Gesamtheit zu ihrer Bedeutung gelangen und als Ganzes wahrzunehmen sind. Dabei ist nicht das einzelne Objekt oder die Summe der Einzelteile erhaben, es misst sich auch nicht am Wohlgefallen am Objekt wie beim Schönen, sondern an der Erweiterung der Einbildungskraft, mit der es

¹²⁹⁹ Vgl. Burke [1757a] 1958, S. 72.

¹³⁰⁰ Burke [1757b] 1989, S. 177, S. 180.

¹³⁰¹ Burke [1757b] 1989, S. 177, S. 180.

¹³⁰² Ubl 2002, S. 136.

¹³⁰³ Vgl. dazu die Einleitung zu Schelling [1807] 1983, S. XIX.

¹³⁰⁴ Schelling [1807] 1983, S. XXIII.

¹³⁰⁵ Vgl. Kant [1790] 1963, §25, S. 140.

¹³⁰⁶ Kant [1790] 1963, §25, S. 139f.

ins Unendliche eintritt.¹³⁰⁷ „Daß das Erhabene also nicht in den Dingen der Natur, sondern allein in unsern Ideen zu suchen sei, folgt hieraus.“¹³⁰⁸ Die Einbildungskraft schreitet ins Unendliche fort [...] die logische Größenschätzung geht ungehindert ins Unendliche.¹³⁰⁹ Judd folgt in seiner seriellen Kunst dieser Idee des Erhabenen, deren Anschauung die Unendlichkeit bei sich führt.

Diese Gedanken bringen Judds Kunst der These vom Erhabenen nahe. Sie bestätigen auch das „*inner, even secret life*“¹³¹⁰ der Kunstwerke Donald Judds. Daher stellt sich zu Recht die Frage, ob das Sublime gegenwärtig ist, wenn wesentliche Voraussetzungen des Erhabenen wie Prozess, Gemütsbewegung, Transzendenz, Unendlichkeit und die Darstellung des Undarstellbaren in der Kunst Judds zu finden sind.

Judd und die Verbindung von „thought“ und „feeling“ und die Rückkehr zur Natur

Was für Judd durch Verstand, Überlegung und Konzeption an Bedeutung gewinnt, kann auch als „*metalanguage*“¹³¹¹ gesehen werden, die laut Judd zu einer neuen Kunst führen kann – einer Kunst, „[...] *that's known and felt*“¹³¹². Wissen und Gefühl, Verstand und Erfahrung liegen nah bei einander und führen zu einem neuen künstlerischen Inhalt, den Judd als „*existence is subject*“¹³¹³ bezeichnet. Der These von der durch räumliche Wahrnehmung erfahrenen Erhabenheit zufolge offenbart Judds Werk sublime Emotionalität und bricht damit in seinen Worten die „*distinction between thought and feeling*“¹³¹⁴ auf. Konsequenter zeigt Judd in seinem Text der 80er Jahre *Art and Architecture* die Verbindung von Verstand und Gefühl und damit letztlich von Konzeption und Emotionalität. „*All experience, large and small, involves feeling; all thought involves feeling. All feeling is based on experience which involved thought. Emotion or feeling is simply a quick summation of experience, some of which is thought [...]*“¹³¹⁵ Judd näherte sich über die räumliche Erfahrung sowohl „*thought*“ als auch „*feeling*“ an, um letztendlich beide miteinander zu vereinen.

¹³⁰⁷ Vgl. Kant [1790] 1963, §25/26, S. 142, 145.

¹³⁰⁸ Kant [1790] 1963, §25, S. 142.

¹³⁰⁹ Kant [1790] 1963, §26, S. 148f.

¹³¹⁰ Fried [1967b] 1995, S. 129.

¹³¹¹ Judd [1983b] 1987, S. 36.

¹³¹² Judd [1983b] 1987, S. 36.

¹³¹³ Judd [1983b] 1987, S. 36.

¹³¹⁴ Judd [1983b] 1987, S. 30.

¹³¹⁵ Judd [1983b] 1987, S. 30.

In gleicher Argumentation spricht er der Kunst einen kognitiven Status zu. In der Aufhebung der Trennung von Gefühl und Gedanke liegt die kognitive Kunst begründet, ebenso wie die kognitive Erfahrung. „[...] *if there is no division between thought and feeling, art is cognitive just as our experience is.*“¹³¹⁶ Über kognitive Prozesse erreichte Judd schließlich Emotionalität. Die Emotionalität ist eine Voraussetzung für eine sublimale Erfahrung. In seiner Aufhebung der Trennung von Gefühl und Verstand folgte Judd ganz den Gedanken Deweys: „*Das Kunstwerk ist so offensichtlich sinnlich und enthält dennoch einen solchen Reichtum an Bedeutung, daß es als eine Aufhebung besagter Trennung definiert wird und als eine Verkörperung der logischen Struktur der Welt mittels der Empfindung.*“¹³¹⁷

Man kann bei Judd also nicht von einer emotionslosen Kunst sprechen, ebenso wenig wie von einer inhaltslosen Kunst. Denn obwohl Judd bedeutungsträchtige Referenzen vermeiden wollte und stattdessen Konzeption und Prozess des Werks mit Raum, Farbe, Form und Material in den Vordergrund stellte, betont er auch: „*There is no form that can be form without meaning, quality and feeling. We even have a feeling about a rock, about anything. It's a contradiction to make a form that is meaningless. It's also impossible to express a feeling without a form.*“¹³¹⁸ Form und Bedeutung sind untrennbar miteinander verbunden.

Es überrascht auch, dass Judd die Natur und die eigene Existenz als Inhalt seiner Kunst sieht. „[...] *Art is basically about our nature and our relationships and is only indirectly, through our ultimate relationship, that of existence, about the nature of the world.*“¹³¹⁹

Judds Äußerungen unterstützen eine Annäherung an das Werk Judds anhand einer Interpretation in Hinblick auf das Sublime. In oft konträren Äußerungen widmete sich Judd in seinen Schriften den Themen Inhalt und Sinn bzw. Bedeutungslosigkeit seiner Kunstwerke. Dass er sich oft selbst widerspricht, mag Folge einer langen künstlerischen Entwicklung oder Ausdruck künstlerischer Unentschlossenheit sein.

Die bei Burke als Gefahr aufscheinende Symbiose von Mensch und Natur wird bei Judd in Marfa zur Harmonisierung eines Ganzen. Judd führte seine Kunst in Marfa dorthin zurück, wo Rosenblum und Newman nicht mehr den Ursprung des Sublimen sahen – in die Natur.

¹³¹⁶ Judd [1983b] 1987, S. 30.

¹³¹⁷ Dewey [1958b] 1980, S. 303.

¹³¹⁸ Judd [1983b] 1987, S. 31.

¹³¹⁹ Judd [1983b] 1987, S. 32.

Mit der Rückführung der Kunst in die landschaftlichen Weiten von Texas vereinigte Judd die Quellen erhabener Gefühle: Natur und Kunst. Durch die Spiegelungen von Himmel, Erde und texanischer Landschaft wird nicht nur der Betrachter in die Kunst, sondern auch die Natur integriert. Vielleicht erkannte Judd, dass die Kunst nicht allein – wie noch von Newman und Rosenblum gefordert –, sondern nur gemeinsam mit der Natur das vermag, was hohe Kunst ausmacht.

Anhand der Untersuchungen konnte nachgewiesen werden, dass Judd sein Werk als überpersönlichen Reflex auf eine universale Ordnung verstanden wissen wollte. Kosmische Harmonie und Egalität leiten sich in letzter Instanz aus der Überwindung der expressionistischen Selbstidealisation des Abstrakten Expressionismus ab. In der Interpretation der vorliegenden Arbeit kann das Kunstwerk Judds als Vermittler zwischen Mensch und Natur gesehen werden.

Das Sublime und das Werk Judds – zwei Komponenten, die zu Beginn der vorliegenden Arbeit als unüberwindbare Gegensätze im Raum standen – sind nach dem umfassenden Studium von Judds Werk, seinem Gedankengut und den ihm bekannten philosophischen Schriften miteinander zu vereinen. So wie Judd Kunst, Architektur und Natur harmonisch zusammenführte, baute er von einer einfachen dreidimensionalen Formensprache ausgehend Brücken zu komplexen philosophischen Gedanken. Die Räumlichkeit der Kunst Judds kann in der kinästhetischen Wahrnehmung als Brücke zum Sublimen fungieren. Die emotionale Überhöhung im Prozess des Wahrnehmens bezeichnet Stella mit den Worten „*visual sensation*“¹³²⁰, eine Qualität, die den Betrachter visuell zur Erhabenheit bringen kann. Das Gefühl des Erhabenen ist somit eine Möglichkeit der subjektiven Wahrnehmung von Donald Judds Kunstwerken.

¹³²⁰ Stella in: Glaser [1964] 2008, S. XVI.

„Die moderne Ästhetik ist eine Ästhetik des Erhabenen, bleibt aber als solche nostalgisch. Sie vermag das Nicht-Darstellbare nur als abwesenden Inhalt anzuführen, während die Form dank ihrer Erkennbarkeit dem Leser oder Betrachter weiterhin Trost gewährt und Anlaß von Lust ist. Diese Gefühle aber bilden nicht das wirkliche Gefühl des Erhabenen, in dem Lust und Unlust aufs innerste miteinander verschränkt sind [...]“

Das Postmoderne wäre dasjenige, das im Modernen in der Darstellung selbst auf ein Nicht-Darstellbares anspielt; das sich dem Trost der guten Formen verweigert, dem Konsens eines Geschmacks, der ermöglicht die Sehnsucht nach dem Unmöglichen zu teilen; das sich auf die Suche nach neuen Darstellungen begibt, jedoch nicht, um sich an deren Genuß zu verzehren, sondern um das Gefühl dafür zu schärfen, dass es ein Undarstellbares gibt“.¹³²¹

¹³²¹ Lyotard 1982, S. 141f.

IV ZUSAMMENFASSUNG

„Der Künstler macht offensichtlich nicht nur sichtbar, sondern er macht auch sehend [...]“. ¹³²²

Die vorliegende Arbeit ging von der Entwicklung von Dreidimensionalität und Raum im Werk von Donald Judd aus, um daraus neue Erkenntnisse in Bezug auf Raum und kinästhetische Wahrnehmung zu gewinnen. Die These der Arbeit lautete, dass die Dreidimensionalität der Kunstwerke Judds eine kinästhetische Wahrnehmung ermöglicht, in der die *Minimal Art* von Donald Judd in der Zeitlichkeit bewegter Raumerfahrung auf besondere Weise erfahren werden kann. Im Verlauf der Arbeit wurde nachgewiesen, dass durch kinästhetische Prozesse ein „zweiter Blick“ auf das Werk Judds entsteht, der einen neuen Zugang zur Kunst von Donald Judd erlaubt und damit die Zielsetzung der vorliegenden Arbeit erfüllt.

In Kapitel I wurde der Bedarf nach einer neuen Sichtweise auf das Werk von Donald Judd deutlich. Mit der Annäherung an den Künstler wurden die Grundlagen für die Untersuchung gelegt. Durch das Aufzeigen eines Problemhorizontes ästhetischer Erfahrung anhand des Kunstwerkes *Untitled* (1984) wurde eine Sensibilität für die wahrnehmungstheoretische Herangehensweise an Judds Kunst erreicht.

Kapitel II zeigte Judds künstlerisches Umfeld und erarbeitete einen zeithistorischen Kontext vom *American Sublime* zur Debatte um die *Minimal Art*. Anhand der Rekonstruktion zeitgenössischer Debatten konnte nachgewiesen werden, dass Judd auf den Ideen seiner Vorgänger wie Barnett Newman aufbaute und die Tradition des *Abstract Sublime* erweiterte. Die zeitgenössischen Debatten wurden nahe an Originaltexten erarbeitet, was eine zeitnahe Rekonstruktion gewährleistete. Die wichtigsten Quellen waren Robert Rosenblums *The Abstract Sublime* (1961) und Barnett Newmans Artikel *The Sublime is Now* (1948). Für die Debatte um die *Minimal Art* untersuchte die vorliegende Arbeit Richard Wollheims Artikel *Minimal Art* (1965). Dabei zeigte sich das anfängliche Missverständnis der *Minimal Art* als Nicht-Kunst, welches aus dem „ersten Blick“ resultiert. Außerdem verglich die Arbeit Bruce Glasers Interview *New Nihilismus or New Art* (1964) mit dem später veröffentlichten

¹³²² Waldenfels [1986] 2006, S. 233.

Auszug *Questions to Stella and Judd* (1966). Dabei wurde festgestellt, dass wichtige und die vorliegende Themenstellung untermauernde Textpassagen von Lucy R. Lippard heraus editiert wurden, wie z.B. die Diskussion um *presence*, die für die erfahrungstheoretische Annäherung an Judds Kunst Bedeutung hat. Das Originalinterview *New Nihilismus or New Art* wurde aufgrund seiner Wichtigkeit im Rahmen des Forschungsprojektes erstmals in voller Länge transkribiert.¹³²³ Eine Gegenüberstellung der beiden Quellen befindet sich im Anhang.

Das Kapitel III widmete sich schließlich Judds Werk im Spannungsfeld von Wahrnehmung und Raum. Mit der entwicklungsgeschichtlichen Beschreibung charakteristischer Kunstwerke Judds konnte in Kapitel III.1 nachgewiesen werden, dass Judd von der Zweidimensionalität ausging, sich zunehmend dem Problem des Raumes stellte und damit zu einer dreidimensionalen Kunst gelangte. Anhand sorgfältig ausgewählter Kunstwerke zeichnete die Werkanalyse die Entwicklung von Dreidimensionalität und Raum im Werk Donald Judds nach. Dabei wurde Judds Raumkonzept ersichtlich. Für Judd war es wichtig, die zweidimensionale Fläche zu verlassen. Damit kündigte sich eine räumliche Ausdehnung seiner Kunst über die drei Dimensionen Höhe, Breite und Tiefe an. Um 1962/63 vollzog Judd mit seinen *Specific Objects* endgültig den Ausstieg aus der Zweidimensionalität. In der Werkanalyse konnte aufgezeigt werden, dass Judd nach der Einführung der Dreidimensionalität sukzessive mit seiner Kunst Raum einnahm, indem er seine Objekte in der Horizontalen, in der Vertikalen oder seriell im Raum anordnete. Dies wurde mit der Beschreibung der *Progression*-, *Stack*- und *Boxarbeiten* deutlich. Die Untersuchung zeigte, dass die *Progressions* sich in extremer horizontaler Ausdehnung über die Wand mit variierenden Ordnungen verschiedener Zahlenreihen erstrecken, während die *Stacks* mit ihren gleichmäßig alternierenden Schachtelformen und Abständen die Raumhöhe in vertikaler Anordnung besetzen.

Anhand ausgewählter Schriften Donald Judds wurde in Kapitel III.2 das bestätigt, was die Werkbeschreibung zuvor ergeben hatte: Die Bedeutung von Dreidimensionalität und Raum im Werk von Donald Judd. Durch die Textanalyse der Schriften *Specific Objects* (1964) und *Some Aspects of Color in General and Red and Black in Particular* (1993) wurde Judds Verständnis von Raum erläutert.

¹³²³ Siehe Anhang S. I-XXXIII.

Die Untersuchungen ergaben, dass durch die Dreidimensionalität der Kunstwerke der Betrachter im Wahrnehmungsprozess an Bedeutung gewinnt. Durch die dreidimensionalen Kunstwerke wird der Betrachter aufgefordert, einen zeitlichen Prozess der Wahrnehmung zu durchlaufen. Es wurde deutlich, dass bei der Betrachtung der Kunstwerke Judds das rein okulomotorische Sehen zum kinästhetischen Sehen wird. Die reine Seherfahrung wird durch die Bewegungserfahrung ergänzt. Eine wesentliche Erkenntnis dieser Arbeit ist, dass die Kunst auf den Betrachter auszudehnen ist. Es entsteht eine Beziehung von Betrachtetem und Betrachtendem, von Objekt und Subjekt.

Nach dem Raumdiskurs öffnete sich die vorliegende Arbeit in Kapitel III.2.2 für kunstphilosophische Anregungen zu Wahrnehmung und Raum. Die erfahrungs- und wahrnehmungstheoretische Interpretation der Kunstwerke Judds wurde unter Hinzunahme von John Deweys Text *Art as Experience* (1934) und Maurice Merleau-Pontys *La Phénoménologie de la Perception* (1945) sinnstiftend. Denn das Verständnis der Kunstwerke Donald Judds hängt erheblich von der jeweiligen Erfahrung und Wahrnehmung des Betrachters, seinem Standpunkt und seiner Sensibilität ab. „*It's not an issue of taste. [...] but [an issue only] of the highest sensibility.*“¹³²⁴ In dieser Interpretation dient das Kunstwerk als Auslöser kinästhetischer Wahrnehmungs- und Denkprozesse. Damit wird die Vollendung des Kunstwerkes durch den Betrachter vollzogen.

In diesem Zusammenhang stellte die Kritik von Michael Fried an der *Minimal Art* als „theatralisch“ einen wichtigen Hinweis auf die entwickelte These von dem Zusammenhang von Dreidimensionalität, Raum, Bewegung und Transzendenz dar. Die vorliegende Arbeit nutzte die auch von Fried erkannten Phänomene wie kinästhetische Raumwahrnehmung und Betrachterintegration unter anderen Vorzeichen und belegte die Leistung der *Minimal Art* mit der Apotheose des Betrachters.

Die Zeitlichkeit bewegter Raumerfahrung und ein sich daraus ergebender Zusammenhang mit dem Sublimen bestätigte die der Arbeit zu Grunde gelegte Frage, inwiefern Raum ein Medium für eine kinästhetisch-transzendente Erfahrung im Werk von Donald Judd sein kann. Mit der Einführung Merleau-Pontys *Phänomenologie der Wahrnehmung* ergab sich eine neue Sichtweise auf die Kunst Judds – der „zweite Blick“. Merleau-Pontys Gedanken

¹³²⁴ Newman [1967] 1990, S. 289.

lenkten den Blick auf ein Ausblenden des Sichtbaren und ein Sichtbarmachen des sonst Unsichtbaren im Werk Donald Judds. Das Studium der vielschichtigen Kunstwerke Judds zeigte, dass der Betrachter nicht nur das sehen kann, was er kennt, sondern auch Unbekanntes. Unter Zuhilfenahme der Schriften Merleau-Pontys gelang es, den Betrachter für ein Erkennen der sichtbarmachenden Phänomene, den Raum, zu sensibilisieren. Die Gleichberechtigung von unsichtbarer Immaterialität (Raum) und sichtbarer Materialität, das „Zwischen den Boxen Sehen“ und das „Raum Sehen“ belegen Judds Verdienst um eine neue Art des Sehens. So präsentierte die vorliegende Arbeit eine neue Herangehensweise an die sich zunächst „minimal“ darbietende Kunst Donald Judds. Im Verlauf der Arbeit wurde deutlich, dass seine Kunst im räumlichen Wahrnehmungsprozess und seiner Zeitlichkeit „maximal“ werden kann.

Kapitel III.3 behandelte den Höhepunkt von Judds raumkünstlerischem Werk: Die Installation *Untitled* (1982-1986) in Marfa, Texas. Hier erreichte die Raumextension ihre Vollendung. In der Beschreibung zeigte sich, wie Judd seine räumlichen Ideen über eine ganze Stadt ausweitete (Raumextension), bestehende Architekturen anpasste (Raumadaptation) und in sein Werk integrierte (Raumintegration). Erkennbar wurde, wie Judd in seinem raumkünstlerischen Konzept den Ausstellungsort mit einbezog.

In der Untersuchung von *Untitled* (1982-1986) wurde Judds Raumkonstitution durch seine strukturierten Binnen- und Zwischenräume in den Boxen und durch die durch Serialität entstehenden Abstände erklärbar. Mit großer sinnlicher Kraft werden Räume, Zwischenräume und die Architektur des Ortes belebt, wodurch die Wahrnehmung des Betrachters aktiviert wird. Die Visualisierung des unsichtbaren Raumes durch die ihn durchdringenden Licht- und Farbreflexe ließen den Raum Teil des Kunstwerkes werden. Besonders in Marfa und dem Kunstareal der Chinati Foundation zeigte sich, dass die Bedeutung nicht mehr allein im autonomen Kunstwerk liegt, sondern sich auf die Kommunikation zwischen allen gegenwärtigen Elementen ausweitet. Bedeutung erhalten die Existenz- und Wahrnehmungsstrukturen des Betrachters: „Wie verhalten sich das erkennende Subjekt und das Objekt in der räumlichen Situation zueinander?“, „Auf welche Weise erfahren wir Wirklichkeit?“ sind aufkommende Fragen. Deutlich wurde auch, dass die von Judd verwendete Serialität einen wichtigen Beitrag zur kinästhetischen Raumwahrnehmung leistet. Im Zusammenspiel von der zeitlichen Wahrnehmung künstlerischer Ordnungszu-

sammenhänge und Serialität wurde ein Gefühl von „wholeness“ und Unendlichkeit beschrieben.

Die räumliche Extension der Erscheinung hat somit eine Extension der Wahrnehmung zur Folge. Die vorliegende Arbeit hat gezeigt, dass die seriellen, raumgreifenden Objekte und das Bewusstwerden der unsichtbaren Bereiche des Raumes einen transzendenten Bezug eröffnen können. In dieser Wahrnehmung stellen sich Fragen nach dem Sublimen. Durch Serialität, Unendlichkeit und das Sich-seiner-selbst-Bewusstwerden entsteht ein sublimes Gefühl, das die vorliegende Arbeit in Bezug auf die dreidimensionalen Kunstwerke Judds in der Schlussdiskussion in Kapitel III.4 erklärbar zu machen versuchte. Das Sublime wurde dabei als eine Wahrnehmungsmöglichkeit der Kunst Judds gesehen. Es wurde deutlich, dass Judd die Grenzen für die Kunst beträchtlich erweiterte und eine „höhere Ebene“ erreichte, die den Worten Martin Heideggers gleich kommt: „*Ent-fernung und Ausrichtung bestimmen als konstitutive Charaktere des In-Seins die Räumlichkeit des Daseins [...]*“¹³²⁵

Die Arbeit und die in ihr vollzogene Interpretation der *Minimal Art* hat gezeigt, dass die Entwicklung von Dreidimensionalität und Raum im Werk von Donald Judd der formale künstlerische Beginn war, der eine kinästhetisch-transzendente Raumwahrnehmung zur Folge haben konnte.

¹³²⁵ Heidegger [1927] 2006, S. 147.

„Dagegen ist einmal zu sagen: hätten wir noch, jeder für sich eine verschiedenartige Sinnesempfindung, könnten wir selbst nur bald als Vogel, bald als Wurm, bald als Pflanze perzipieren, oder sähe der eine von uns denselben Reiz als rot, der andere als blau, hörte ein dritter ihn sogar als Ton, so würde niemand von einer solchen Gesetzmäßigkeit der Natur reden, sondern sie nur als ein höchst subjectives Gebilde begreifen. Sodann: was ist für uns überhaupt ein Naturgesetz; es ist uns nicht an sich bekannt, sondern nur in seinen Wirkungen d.h. in seinen Relationen zu anderen Naturgesetzen, die uns wieder nur als Relationen bekannt sind. Also verweisen alle diese Relationen immer nur wieder auf einander und sind uns ihrem Wesen nach unverständlich durch und durch; nur das, was wir hinzubringen, die Zeit, der Raum, also Successionsverhältnisse und Zahlen sind uns wirklich daran bekannt. Alles Wunderbare aber, das wir gerade an den Naturgesetzen anstaunen, das unsere Erklärung fordert und uns zum Misstrauen gegen den Idealismus verführen könnte, liegt gerade und ganz allein nur in der mathematischen Strenge und Unverbrüchlichkeit der Zeit- und Raum-Vorstellungen. Diese aber producieren wir in uns und aus uns mit jener Notwendigkeit, mit der die Spinne spinnt.“¹³²⁶

¹³²⁶ Nietzsche [1873] 2000, S. 21f.

ABBILDUNGSVERZEICHNIS



Abb. 1:
 Donald Judd
 Photographie
 Aus: Handout der Judd Foundation, New York
 Foto: Archiv der Judd Foundation, Marfa, Texas
 © Judd Foundation/VAGA, New York



Abb. 2:
 Donald Judd in seinem Haus, 101 Spring Street, New York, frühe 1970er Jahre
 Aus: Serota, Nicholas: Donald Judd, London 2004, S. 253.
 Foto: Judd Foundation/VAGA, New York



Abb. 3:
Donald Judd: BOSA, A.M., 1952
 Öl auf Leinwand, o.A.
 Verloren gegangen
 Aus: Kellein, Thomas: Donald Judd: Early Work 1955–1968, Bonn und New York 2002, S. 20.
 Foto: Archiv der Judd Foundation, Marfa, Texas
 © Judd Foundation/VAGA, New York/VG Bild-Kunst, Bonn



Abb. 4:
Donald Judd: Ohne Titel (BW 2111), ca. 1950
 Öl auf Leinwand, 77 × 61 cm
 Judd Foundation, Marfa, Texas
 Aus: Kellein, Thomas: Donald Judd: Early Work 1955–1968, Bonn und New York 2002, S. 54.
 Foto: Nic Tenwiggenhorn, Düsseldorf
 © Judd Foundation/VAGA, New York/VG Bild-Kunst, Bonn



Abb. 5:
Donald Judd: o.A., ca. 1952
Kohle auf Papier, 27,5 × 35cm
Judd Foundation, Marfa, Texas
Aus: Kellein, Thomas: Donald Judd: Early Work
1955–1968, Bonn und New York 2002, S. 55.
Foto: Nic Tenwiggenhorn, Düsseldorf
© Judd Foundation/VAGA, New York/VG Bild-
Kunst, Bonn



Abb. 6:
Donald Judd: o.A., ca. 1952
Kohle auf Papier, 27,5 × 35cm
Judd Foundation, Marfa, Texas
Aus: Kellein, Thomas: Donald Judd: Early Work
1955–1968, Bonn und New York 2002, S. 55.
Foto: Nic Tenwiggenhorn, Düsseldorf
© Judd Foundation/VAGA, New York/VG Bild-
Kunst, Bonn



Abb. 7:
Donald Judd: o.A., ca. 1952
Kohle auf Papier, 35 × 27,5cm
Judd Foundation, Marfa, Texas
Aus: Kellein, Thomas: Donald Judd: Early Work
1955–1968, Bonn und New York 2002, S. 112.
Foto: Nic Tenwiggenhorn, Düsseldorf
© Judd Foundation/VAGA, New York/VG Bild-
Kunst, Bonn



Abb. 8:
Donald Judd: o.A., ca. 1952
Kohle auf Papier, 35 × 27,5cm
Judd Foundation, Marfa, Texas
Aus: Kellein, Thomas: Donald Judd: Early Work
1955–1968, Bonn und New York 2002, S. 112.
Foto: Nic Tenwiggenhorn, Düsseldorf
© Judd Foundation/VAGA, New York/VG Bild-
Kunst, Bonn

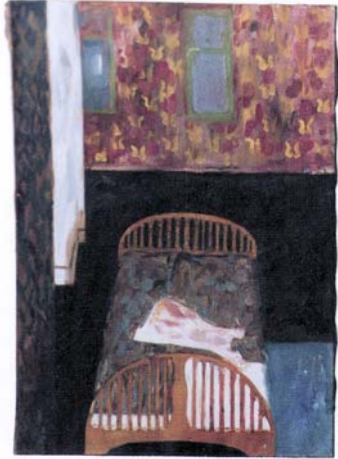


Abb. 9:
Donald Judd: o.A., ca. 1951
 o.A.
 o.A.
 Aus: Kellein, Thomas: Donald Judd: Early Work 1955–1968, Bonn und New York 2002, S. 22.
 Foto: Thomas Kellein
 © Judd Foundation/VAGA, New York/VG Bild-Kunst, Bonn

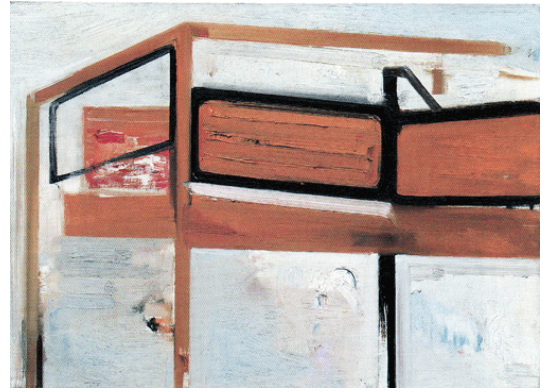


Abb. 10:
Donald Judd: AP 13, 1955
 Öl auf Leinwand, 47,4 × 69cm
 o.A.
 Aus: Kellein, Thomas: Donald Judd: Early Work 1955–1968, Bonn und New York 2002, S. 56.
 Foto: Nic Tenwiggenhorn, Düsseldorf
 © Judd Foundation/VAGA, New York/VG Bild-Kunst, Bonn



Abb. 11:
Donald Judd: Welfare Island (CH 813), 1956
 Öl auf Leinwand, 76 × 101,5cm
 Judd Foundation Marfa, Texas
 Aus: Kellein, Thomas: Donald Judd: Early Work 1955–1968, Bonn und New York 2002, S. 59.
 Foto: Nic Tenwiggenhorn, Düsseldorf
 © Judd Foundation/VAGA, New York/VG Bild-Kunst, Bonn

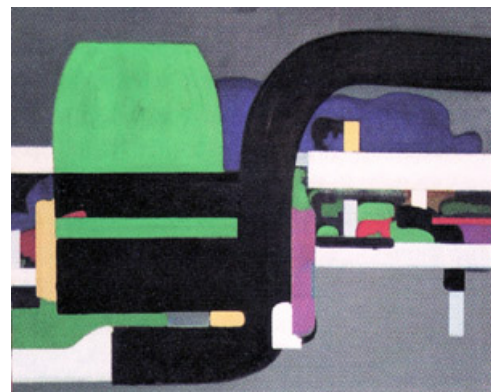


Abb. 12:
Donald Judd: A Garden No 2, 1956
 Öl auf Leinwand, o.A.
 Judd Foundation Marfa, Texas
 Aus: Kellein, Thomas: Donald Judd: Early Work 1955–1968, Bonn und New York 2002, S. 23.
 Foto: Thomas Kellein
 © Judd Foundation/VAGA, New York/VG Bild-Kunst, Bonn



Abb. 13:
Donald Judd: Untitled, 1956
 Öl auf Leinwand, 109,2 × 124,5cm
 o.A.
 Aus: Kellein, Thomas: Donald Judd: Early Work 1955–1968, Bonn und New York 2002, S. 58.
 Foto: Ellen Page Wilson/PaceWildenstein
 © Judd Foundation/VAGA, New York/VG Bild-Kunst, Bonn



Abb. 14:
 The Cobb House, Marfa, Texas, Außenansicht
 Judd Foundation, Marfa, Texas
 Foto: Ulrike Rehwagen, 2006



Abb. 15:
 The Cobb House, Marfa, Texas, Innenansicht
 Judd Foundation, Marfa, Texas
 Foto: Ulrike Rehwagen, 2006
 © Judd Foundation/VAGA, New York/VG Bild-Kunst, Bonn für die Kunstwerke von Donald Judd



Abb. 16:
 The Schindler Building, Marfa, Texas, Innenansicht mit
 Donald Judd Untitled DSS 26, DSS 16, 1961/62
 Judd Foundation Marfa, Texas
 Aus: Kellein, Thomas: Donald Judd: Early Work 1955–1968, Bonn und New York 2002, S. 71.
 Foto: Nic Tenwiggenhorn, Düsseldorf
 © Judd Foundation/VAGA, New York/VG Bild-Kunst, Bonn für die Kunstwerke von Donald Judd



Abb. 17:
 The Schindler Building, Marfa, Texas, Innenansicht
 mit Donald Judd: Untitled DSS 28
 Judd Foundation Marfa, Texas
 Aus: Kellein, Thomas: Donald Judd: Early Work
 1955–1968, Bonn und New York 2002, S. 70.
 Foto: Nic Tenwiggenhorn, Düsseldorf
 © Judd Foundation/VAGA, New York/VG Bild-
 Kunst, Bonn für die Kunstwerke von Donald Judd



Abb. 18:
 The Bank Building, Marfa, Texas, Innenansicht mit
 Donald Judd: DSS 24, 1961 (Abb. 79)
 Judd Foundation Marfa, Texas
 Foto: Ulrike Rehwagen, 2006
 © Judd Foundation/VAGA, New York/VG Bild-
 Kunst, Bonn für die Kunstwerke von Donald Judd



Abb. 19:
 The Bank Building, Marfa, Texas, Innenansicht
 Judd Foundation Marfa, Texas
 Foto: Ulrike Rehwagen, 2006
 © Judd Foundation/VAGA, New York/VG Bild-
 Kunst, Bonn für die Kunstwerke von Donald Judd



Abb. 20:
 The Bank Building, Marfa, Texas, Innenansicht
 Judd Foundation Marfa, Texas
 Foto: Ulrike Rehwagen, 2006
 © Judd Foundation/VAGA, New York/VG Bild-
 Kunst, Bonn für die Kunstwerke von Donald Judd



Abb. 21:
The Bank Building, Marfa, Texas, Innenansicht mit
Donald Judd: Untitled DSS 27, DSS 31, 1962
Judd Foundation, Marfa, Texas
Foto: Ulrike Rehwagen, 2006
© Judd Foundation/VAGA, New York/VG Bild-
Kunst, Bonn für die Kunstwerke von Donald Judd

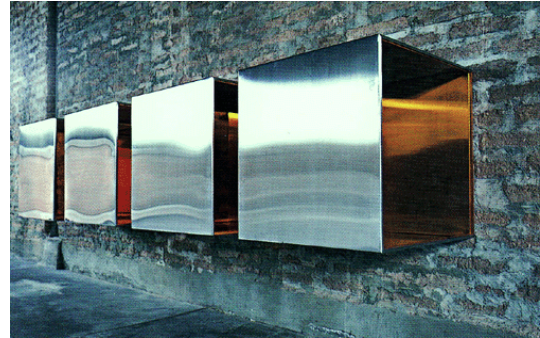


Abb. 22:
Donald Judd: Untitled, DSS 80, 1966
Rostfreier Stahl, bernsteinfarbenes Plexiglas, 4
Einheiten, jede Einheit 86 × 86 × 86cm
Judd Foundation Marfa, Texas
Aus: Meyer, James (Hrsg.): Minimalismus, London
2005, S. 89.
Foto: Geoffrey Clements
© Judd Foundation/VAGA, New York



Abb. 23:
Donald Judd: Untitled, 1984
Aluminium, Plexiglas, 4 Einheiten, jede Einheit
86,4 × 86,4 × 86,4cm, mit je 20,3cm Zwischenabstand
Hamburger Kunsthalle
Leihgeber: Sammlung Lafrenz, Hamburg
Aus: Download aus dem Internet
© Judd Foundation/VAGA, New York/VG Bild-
Kunst, Bonn

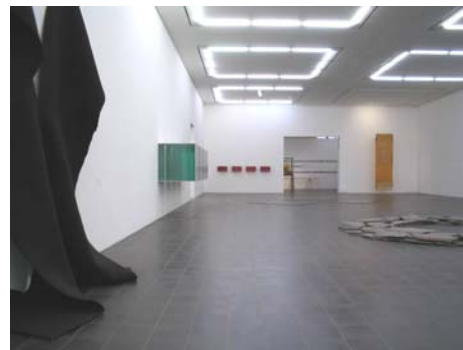


Abb. 24:
Donald Judd: Untitled, 1984
Aluminium, Plexiglas, 4 Einheiten, jede Einheit
86,4 × 86,4 × 86,4cm, mit je 20,3cm Zwischenabstand
Hamburger Kunsthalle
Leihgeber: Sammlung Lafrenz, Hamburg
Aus: Abbildung zur Verfügung gestellt durch die
Sammlung Lafrenz durch Herrn Bjoern Lafrenz

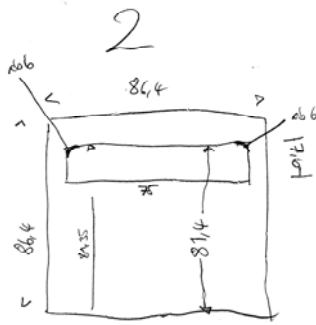


Abb. 25:
Zeichnung (Hängung/Befestigung) zu
Donald Judd: Untitled, 1984
Aluminium, Plexiglas, 4 Einheiten, jede Einheit
86,4 x 86,4 x 86,4cm, mit je 20,3cm Zwischenabstand
Hamburger Kunsthalle
Leihgeber: Sammlung Lafrenz, Hamburg
Aus: Abbildung zur Verfügung gestellt durch die
Hamburger Kunsthalle durch Herrn Dr. Daniel Koep



Abb. 26:
Donald Judd: Untitled, 1984, Seitenansicht
Aluminium, Plexiglas, 4 Einheiten, jede Einheit
86,4 x 86,4 x 86,4cm, mit je 20,3cm Zwischenabstand
Hamburger Kunsthalle
Leihgeber: Sammlung Lafrenz, Hamburg
Aus: Abbildung zur Verfügung gestellt durch die
Sammlung Lafrenz durch Herrn Bjoern Lafrenz



Abb. 27:
Barnett Newman: Onement I, 1948
Öl auf Leinwand, 68,6 x 40,7cm
The Museum of Modern Art, New York,
Geschenk von Annalee Newman
Aus: Meyer, Franz: Barnett Newman: The Stations of
the Cross: Lema Sabachthani, Düsseldorf 2003, S. 82.



Abb. 28:
Barnett Newman: Vir Heroicus Sublimis, 1950–51
Öl auf Leinwand, 242,2 x 541,7cm
The Museum of Modern Art, New York, Geschenk
von Mr. und Mrs. Ben Heller
Aus: Meyer, Franz: Barnett Newman: The Stations of
the Cross: Lema Sabachthani, Düsseldorf 2003, S. 99.



Abb. 29:
Installationsansicht der Ausstellung „Black, White and Gray“ im Hartford Museum, Connecticut, 1964
Photographie
Aus: Meyer, James: Minimalism. Art and Polemics in the Sixties, New Haven, London 2001, S. 76.
Foto: Courtesy Wadsworth Atheneum, Hartford, Connecticut

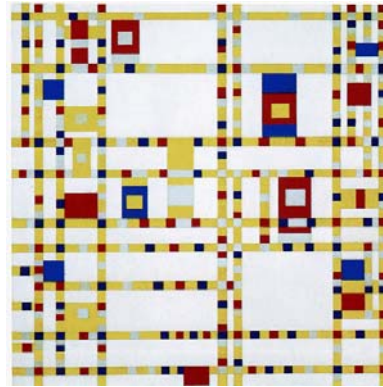


Abb. 30:
Piet Mondrian: Broadway Boogie Woogie, 1942–1943
Öl auf Leinwand, 127 × 127cm
The Museum of Modern Art, New York
Aus: Schoenholz Bee, Harriet; Heliczer, Cassandra (Hrsg.): MoMA Highlights, 350 Works from the Museum of Modern Art New York, 2. Auflage, New York 2004, S. 187.



Abb. 31:
Jackson Pollock in seinem Atelier, Springs, East Hampton, 1950, Photographie von Hans Namuth
Aus: Judd, Donald: Complete Writings 1959–1975: Gallery Reviews, Book Reviews, Articles, Letters to the Editor, Reports, Statements, Complaints, Halifax/New York 2005, S. 194.
Foto: Hans Namuth

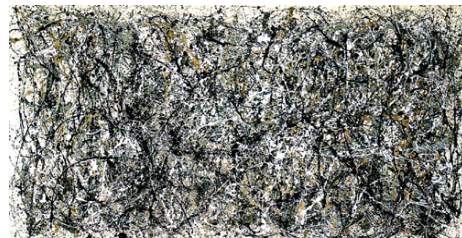


Abb. 32:
Jackson Pollock: One (Number 31, 1950), 1950
Öl und Lack auf ungrundierter Leinwand, 269,5 × 530,8cm
The Museum of Modern Art, New York
Aus: Schoenholz Bee, Harriet; Heliczer, Cassandra (Hrsg.): MoMA Highlights, 350 Works from the Museum of Modern Art New York, 2. Auflage, New York 2004, S. 194.



Abb. 33:
Mark Rothko: Light Cloud, Dark Cloud, 1957
 Öl auf Leinwand, 169,6 × 158,8cm,
 Modern Art Museum of Fort Worth, Texas
 Aus: Auping, Michael (Hrsg.): Declaring Space:
 Mark Rothko, Barnett Newman, Lucio Fontana,
 Yves Klein, Kat.-Ausst. Modern Art Museum Fort
 Worth Sept 2006–Jan 2007, München 2007, S. 75.

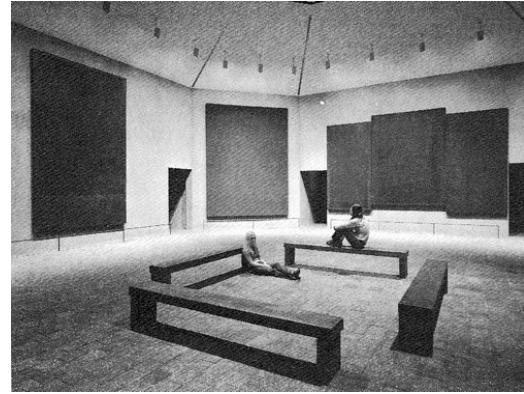


Abb. 34:
 Rothko Chapel Houston, 1974
 Aus: Wick, Oliver: Mark Rothko. A consummated
 experience between picture and onlooker, in: Fondation
 Beyeler (Hrsg.): Mark Rothko, Kat.-Ausst. Fondation
 Beyeler Riehen Feb–April 2001, Ostfildern-Ruit 2001,
 S. 32.
 Foto: Hickey-Robertson, Houston



Abb. 35:
Andy Warhol: Thirty are Better Than One, 1963
 Siebdrucktinte und Acryl auf Leinwand,
 279 × 239cm
 Privatbesitz
 Aus: Thierolf, Corinna: Amerikanische Kunst des 20.
 Jahrhunderts in der Pinakothek der Moderne,
 Ostfildern-Ruit 2000, S. 41.



Abb. 36:
Andy Warhol: Marilyn Diptych, 1962
 Silkscreen ink on synthetic polymer paint auf Leinwand,
 208,3 × 144,8cm
 The Trustees of the Tate Gallery
 The Estate and Foundation of Andy Warhol
 Aus: McShine, Kynaston; Rosenblum, Robert; Buchloh,
 Benjamin H.D; Livingstone, Marco: Andy Warhol. A
 Retrospective, Kat.-Ausst. Museum of Modern Art
 Feb–Mai 1989, New York 1989, S. 215.



Abb. 37:
Andy Warhol: Brillo Boxes / Campbells Boxes
 (Tomato Juice), 1964
 o.A.
 o.A.
 The Estate of Andy Warhol
 Aus: Meyer, James (Hrsg.): Minimalismus, London
 2005, S. 26.



Abb. 38:
Andy Warhol: Campbell's Soup Cans, 1962
 Synthetische Polymer Farbe auf 32 Leinwänden,
 jede 50,8 × 40,6cm
 The Museum of Modern Art, New York, Geschenk
 von Irving Blum; Nelson A. Rockefeller Bequest etc.
 Aus: Schoenholz Bee, Harriet; Heliczer, Cassandra
 (Hrsg.): MoMA Highlights, 350 Works from the
 Museum of Modern Art New York, 2. Auflage, New
 York 2004, S. 260.



Reale Natur – Urbild → Kunst als Nachahmerin der Natur – Abbild → Autonomieanspruch der Kunst
 Wirklichkeit → Kunst = Abbild der Wirklichkeit → Kunst = Wirklichkeit
 Sublime Naturerfahrung → Sublime Landschaftsmalerei → Abstract Sublime

Abb. 39:
 Diagramm erstellt von Ulrike Rehwagen nach dem Grad des Abbilds von Wirklichkeit, 2008

(von links nach rechts)
Postkarte Italien, Penisola Sorrentina vista da Agerola: Notturmo

Caspar David Friedrich: Meeresufer im Mondschein, 1836
 Öl auf Leinwand, 134 × 169,2cm
 Hamburger Kunsthalle

Mark Rothko: Untitled, 1969
 Acryl auf Leinwand, 233,5 × 200,5cm
 Sammlung Christopher Rothko, New York
 Aus: Wick, Oliver: Mark Rothko. A consummated experience between picture and onlooker, in: Fondation
 Beyeler (Hrsg.): Mark Rothko, Kat.-Ausst. Riehen Feb–April 2001, Ostfildern-Ruit 2001, S. 162.

Donald Judd: Untitled, 1984
 Aluminium, Plexiglas, 4 Einheiten, jede Einheit 86,4 × 86,4 × 86,4cm, mit je 20,3cm Zwischenabstand
 Hamburger Kunsthalle
 Leihgeber: Sammlung Lafrenz, Hamburg

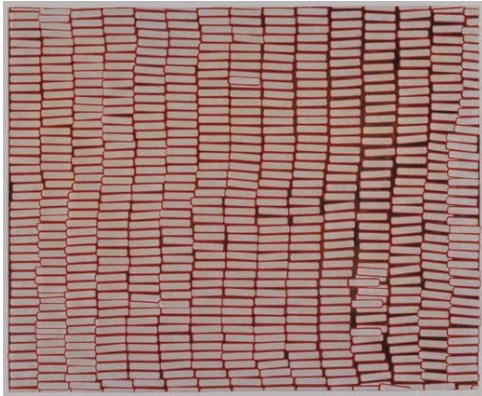


Abb. 40:
Yayoi Kusama: Accumulation of Stamps, 63, 1962
 Geklebte Streifen und Tinte auf Papier,
 60,3 × 73,6 cm
 The Museum of Modern Art, New York
 Geschenk von Philip Johnson
 Aus: http://www.moma.org/collection/browse_results.php?criteria=O%3AAD%3AE%3A3315&page_number=9&template_id=1&sort_order=1
 © 2008 Yayoi Kusama



Abb. 41:
John Chamberlain: 23 Arbeiten aus bemaltem und verchromtem Stahl 1972–1983
 The Chinati Foundation, Marfa, Texas
 Foto: Ulrike Rehwagen, 2006



Abb. 42:
 Chamberlain Building, Innenansicht mit verschiedenen Skulpturen von John Chamberlain aus bemaltem und verchromtem Stahl, 1972–1982
 The Chinati Foundation, Marfa, Texas
 Foto: Ulrike Rehwagen, 2006



Abb. 43:
 Chamberlain Building, Innenansicht mit verschiedenen Skulpturen von John Chamberlain aus bemaltem und verchromtem Stahl, 1972–1982
 The Chinati Foundation, Marfa, Texas
 Foto: Ulrike Rehwagen, 2006



Abb. 44:
Ralph Humphrey: Atlanta, 1958
 Öl auf Leinwand, 168 × 244cm
 o.A.
 Aus: Meyer, James (Hrsg.): Minimalismus, London
 2005, S. 55.

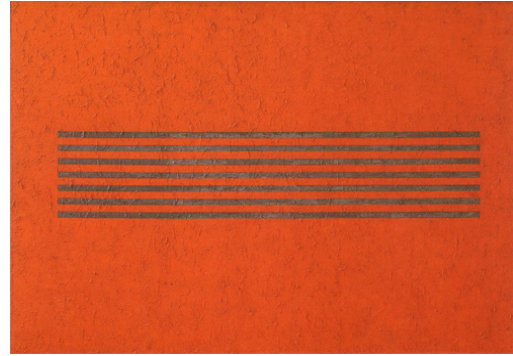


Abb. 45:
Donald Judd: Untitled, DSS 27, 1962
 Öl und Wachs auf Leinwand, 175,3 × 258,5cm
 Judd Foundation, Marfa, Texas
 Aus: Kellein, Thomas: Donald Judd: Early Work
 1955–1968, Bonn und New York 2002, S. 84.
 Foto: Nic Tenwiggenhorn, Düsseldorf
 © Judd Foundation/VAGA, New York/VG Bild-
 Kunst, Bonn



Abb. 46:
Jasper Johns: Thermometer, 1959
 Öl auf Leinwand und Thermometer, 51,75 × 38,5cm
 Seattle Art Museum, Seattle
 Aus: Serota, Nicholas: Donald Judd, London 2004, S.
 28.
 Foto: Seattle Art Museum/Paul Macapia

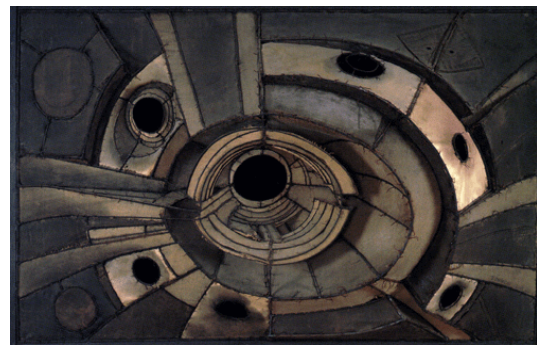


Abb. 47:
Lee Bontecou: Untitled, 1960
 Geschweißtes Metall und Leinwand Assemblage, 88,9
 × 139,7 40,6 cm
 Collection of Halley K. Harrisburg and Michael
 Rosenfeld;
 Courtesy Michael Rosenfeld Gallery, New York
 Aus: Serota, Nicholas: Donald Judd, London 2004, S.
 55.
 Foto: Courtesy Michael Rosenfeld Gallery, New York

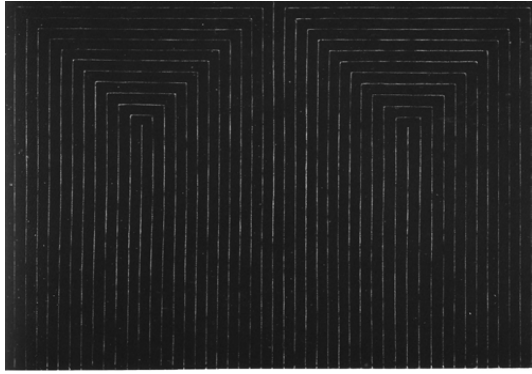


Abb. 48:
Frank Stella: The Marriage of Reason and Squalor, II., 1959
 Lack auf Leinwand, 230,5 × 337,2cm
 The Museum of Modern Art, New York
 Aus: Schoenholz Bee, Harriet; Heliczer, Cassandra (Hrsg.): MoMA Highlights, 350 Works from the Museum of Modern Art New York, 2. Auflage, New York 2004, S. 233.



Abb. 49:
 Frank Stella in seinem Atelier bei der Arbeit an Getty Tomb (second version), 1959
 Photographie
 Aus: Meyer, James (Hrsg.): Minimalismus, London 2005, S. 4.



Abb. 50:
Frank Stella: Hyena Stomp, 1962
 Öl auf Leinwand, 195,6 × 195,6cm
 Tate Gallery, London
 Aus: Serota, Nicholas: Donald Judd, London 2004, S. 83.
 Foto: Tate Photography

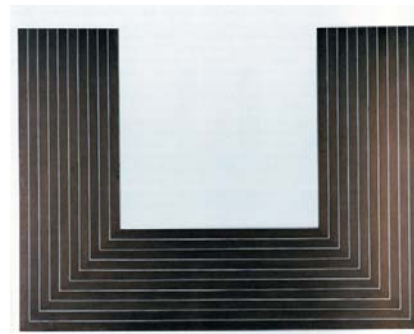


Abb. 51:
Frank Stella: Lake City (second version), 1963–64
 Kupferfarbe auf Leinwand, 210 × 280cm
 Lake City (first version) 1960–1961 wurde in den frühen 60er Jahren zerstört
 Museum Kunst Palast, Düsseldorf
 Aus: Serota, Nicholas: Donald Judd, London 2004, S. 43.
 Foto: Museum Kunst Palast, Düsseldorf



Abb. 52:
Frank Stella: Purple Paintings, 1963
 Metallfarbe auf Leinwand
 Leo Castelli Gallery, New York, 1964,
 Installationsansicht, Photographie
 Aus: Meyer, James (Hrsg.): Minimalismus, London
 2005, S. 50.

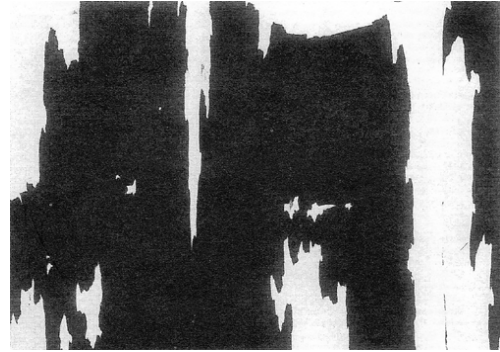


Abb. 53:
Clyfford Still: 1956–D, 1956
 Öl auf Leinwand, 290,8cm
 Albright Art Gallery, Buffalo
 San Francisco Museum of Modern Art
 Aus: Rosenblum, Robert: The Abstract Sublime, in:
 Art News, Vol. 59, Nr. 10, Februar 1961, S. 38–41, 56–
 58, S. 38.



Abb. 54:
Caspar David Friedrich: Der Mönch am Meer,
 1808–10
 Öl auf Leinwand, 110 × 171,5cm
 Staatliche Museen zu Berlin, Nationalgalerie, Stiftung
 Preußischer Kulturbesitz, Schloss Charlottenburg
 Aus: Gaßner, Hubertus (Hrsg.): Caspar David
 Friedrich. Die Erfindung der Romantik, Kat.-Ausst.,
 Museum Folkwang Essen Mai–Aug 2006 / Hamburger
 Kunsthalle Okt 2006–Jan 2007, München 2006, S. 47.



Abb. 55:
James Ward: Gordale Scar (A View of Gordale, in the
 Manor of East Malham in Craven, Yorkshire, the
 Property of Lord Ribblesdale), 1811–1815
 Öl auf Leinwand, 332,7 × 421,6cm
 The Tate Gallery, London
 Aus: Rosenblum, Robert: The Abstract Sublime, in:
 Art News, Vol. 59, Nr. 10, Februar 1961, S. 38–41, 56–
 58, S. 38.



Abb. 56:
Bildvergleich

Links: **Caspar David Friedrich**: Meeresufer im Mondschein, 1836

Öl auf Leinwand, 134 × 169,2cm

Hamburger Kunsthalle, Hamburg

Aus: Gaßner, Hubertus (Hrsg.): Caspar David Friedrich. Die Erfindung der Romantik, Kat.-Ausst., Museum Folkwang Essen / Hamburger Kunsthalle 2006, München 2006, S. 293.

Rechts: **Mark Rothko**: Untitled, 1969

Acryl auf Leinwand, 233,5 × 200,5cm

Sammlung Christopher Rothko, New York

Aus: Wick, Oliver: Mark Rothko. A consummated experience between picture and onlooker, in: Fondation Beyeler (Hrsg.): Mark Rothko, Kat.-Ausst. Fondation Beyeler, Riehen Feb–April 2001, Ostfildern-Ruit 2001, S. 162.

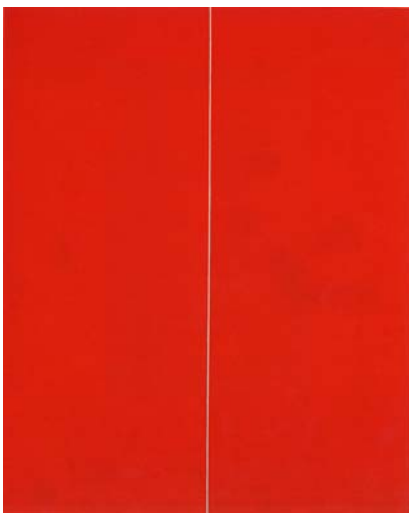


Abb. 57:

Barnett Newman: Be I, 1949

Öl auf Leinwand, 238,8 × 193 × 3,5cm

The Menil Collection, Houston

Aus: Schiff, Richard, u.a. (Hrsg.): Barnett Newman: A Catalogue Raisonné, New York, New Haven, London 2004, S. 213.

Foto: Bruce White

The Barnett Newman Foundation, New York



Abb. 58:

Barnett Newman: Be I (Second Version), 1970

Acryl auf Leinwand, 283,2 × 213,4cm

The Detroit Institute of Fine Arts, Detroit

Aus: Lewison, Jeremy: Looking at Barnett Newman, London 2002, S. 76.



Abb. 59:
Barnett Newman: Be II, 1961–1964
 Acryl, Pigment-Polymer-Emulsion und Magna auf
 Leinwand, 204,5 × 183,5cm
 National Gallery of Art, Washington D.C.
 Aus: Meyer, Franz: Barnett Newman: The Stations of
 the Cross: Lema Sabachthani, Düsseldorf 2003, S. 35.



Abb. 60:
Mark Rothko: Untitled, 1969
 Acryl auf Leinwand, 233,5 × 200,5cm
 Sammlung Christopher Rothko, New York
 Aus: Wick, Oliver: Mark Rothko. A consummated
 experience between picture and onlooker, in:
 Fondation Beyeler (Hrsg.): Mark Rothko, Kat.-Ausst.
 Riehen Feb–April 2001, Ostfildern-Ruit 2001, S. 162.

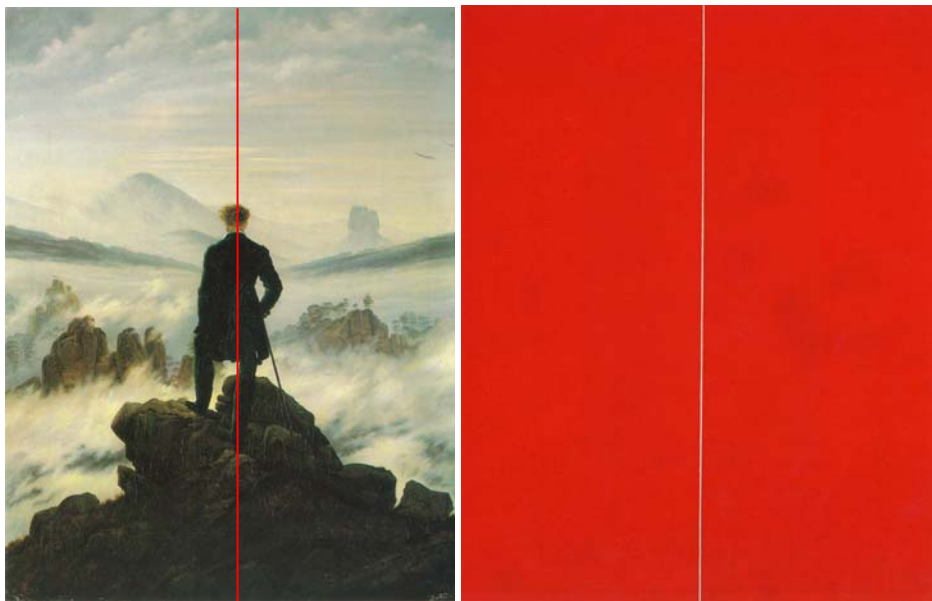


Abb. 61:
 Links: **Caspar David Friedrich:** Wanderer über dem Nebelmeer, um 1818, mit Anpassung von Ulrike
 Rehwagen (vertikaler Strich)
 Öl auf Leinwand, 95 × 75cm
 Hamburger Kunsthalle, Hamburg
 Aus: Gaßner, Hubertus (Hrsg.): Caspar David Friedrich. Die Erfindung der Romantik, Kat.-Ausst., Museum
 Folkwang, Essen Mai–Aug 2006 / Hamburger Kunsthalle, Hamburg Okt 2006–Jan 2007, München 2006, S. 266.

Rechts: **Barnett Newman:** Be I, 1949
 Öl auf Leinwand, 238,8 × 193 × 3,5cm
 The Menil Collection, Houston
 Aus: Schiff, Richard, u.a. (Hrsg.): Barnett Newman: A Catalogue Raisonné, New York, New Haven, London 2004,
 S. 213.
 Foto: Bruce White
 The Barnett Newman Foundation, New York



Abb. 62:
Barnett Newman und unbekannte Frau vor Cathedra
(1951) in Newmans Front Street Studio, 1958
Photographie
Aus: Lewison, Jeremy: Looking at Barnett Newman,
London 2002, S. 34f.
Foto: Peter A. Juley

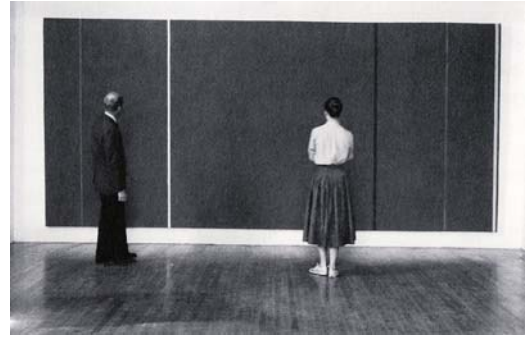


Abb. 63:
E.C. Gossen und unbekannte Frau vor Vir Heroicus
Sublimis (1950–51)
Bennington College, Vermont 1958
Photographie
Aus: Lewison, Jeremy: Looking at Barnett Newman,
London 2002, S. 31 (Ausschnitt).



Abb. 64:
Rudi Fuchs und Donald Judd im Stedelijk Museum,
Amsterdam, 1993
Aus: Serota, Nicholas: Donald Judd, London 2004, S.
14.
Foto: Martijn Van Nieuwenhuyzen, Amsterdam



Abb. 65:
Donald Judd in der Werkstatt, Zürich, 1976
Aus: Verna, Gianfranco: Donald Judd in der Schweiz:
Ein Arbeits- und Freundschaftsverhältnis 1973–1994,
Kat.-Ausst. Kunstraum Alexander Bürkle Freiburg i.
Br., Freiburg 2007, S. 9.
Foto: Thomas Cugini



Abb. 66:
 Donald Judd mit CH 817, 1956
 Photographie
 Aus: Kellein, Thomas: Donald Judd: Early Work
 1955–1968, Bonn und New York 2002, S. 12.
 Foto: Archiv der Judd Foundation, Marfa, Texas
 © Judd Foundation/VAGA, New York



Abb. 67:
Donald Judd: CH 817, 1956
 Öl auf Leinwand, 94 × 86,5cm
 Judd Foundation, Marfa, Texas
 Aus: Kellein, Thomas: Donald Judd: Early Work
 1955–1968, Bonn und New York 2002, S. 60.
 Foto: Nic Tenwiggenhorn, Düsseldorf
 © Judd Foundation/VAGA, New York/VG Bild-
 Kunst, Bonn

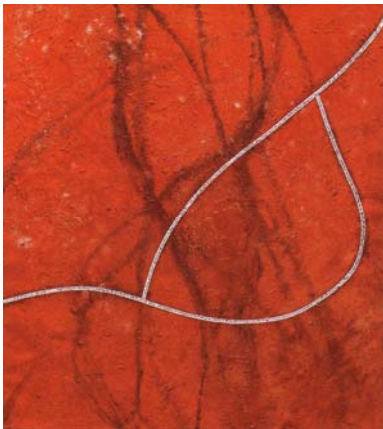


Abb. 68:
Donald Judd: Untitled, DSS 2, 1960
 Öl auf Leinwand, 102 × 91,4cm
 Judd Foundation, Marfa, Texas
 Aus: Kellein, Thomas: Donald Judd: Early Work 1955–
 1968, Bonn und New York 2002, S. 67.
 Foto: Nic Tenwiggenhorn, Düsseldorf
 © Judd Foundation/VAGA, New York/VG Bild-
 Kunst, Bonn



Abb. 69:
Donald Judd: Untitled, DSS 6, 1960,
 Öl auf Leinwand, 177,8 × 121,6cm
 The National Gallery of Canada, Ottawa
 Aus: Kellein, Thomas: Donald Judd: Early Work
 1955–1968, Bonn und New York 2002, S. 68.
 Foto: National Gallery of Canada, Ottawa
 © Judd Foundation/VAGA, New York/VG Bild-
 Kunst, Bonn



Abb. 70:
Donald Judd: Untitled, DSS 15, 1961
 Liquitex auf Leinwand, 171,4 × 123,2cm
 o.A.
 Aus: Kellein, Thomas: Donald Judd: Early Work 1955–1968, Bonn und New York 2002, S. 72.
 Foto: Ellen Page Wilson/PaceWildenstein
 © Judd Foundation/VAGA, New York/VG Bild-Kunst, Bonn

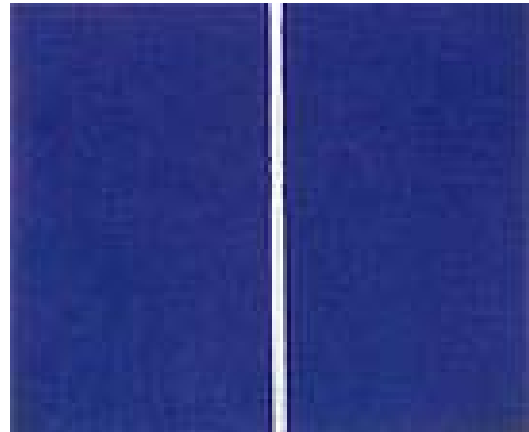


Abb. 71:
Barnett Newman: Onement VI, 1953
 Öl auf Leinwand, 259,1 × 304,8cm
 Privatsammlung
 Aus: Shiff, Richard, u.a. (Hrsg): Barnett Newman: A Catalogue Raisonné, New York, New Haven, London 2004, S. 251.
 Foto: Bruce White

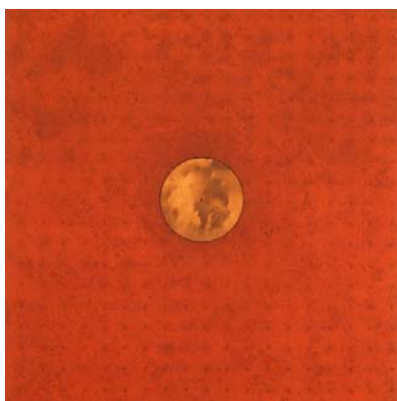


Abb. 72:
Donald Judd: Untitled, DSS 31, 1962
 Öl auf Liquitex und Sand, Holzfaserplatte mit Kupfer, 122 × 122cm
 Judd Foundation, Marfa, Texas
 Aus: Kellein, Thomas: Donald Judd: Early Work 1955–1968, Bonn und New York 2002, S. 81.
 Foto: Nic Tenwiggenhorn, Düsseldorf
 © Judd Foundation/VAGA, New York/VG Bild-Kunst, Bonn



Abb. 73:
 The Bank Building, Marfa, Texas, mit Donald Judd:
 Untitled DSS 31, 1962
 Judd Foundation, Marfa, Texas
 Aus: Kellein, Thomas: Donald Judd: Early Work 1955–1968, Bonn und New York 2002, S. 83.
 Foto: Nic Tenwiggenhorn, Düsseldorf
 © Judd Foundation/VAGA, New York/VG Bild-Kunst, Bonn für die Kunstwerke Judds



Abb. 74:
Donald Judd: Untitled, DSS 42, 1963
 Hell kadmiumrote Ölfarbe und schwarze Ölfarbe auf Holz mit galvanisiertem Eisen und Aluminium, 193 × 243,8 × 29,8cm
 Collection Mr. And Mrs. Robert A.M. Stern
 Aus: Smith, Brydon u.a.: Donald Judd. A Catalogue of the Exhibition at the National Gallery of Canada. Ottawa, 24 May – 6 July 1975. Catalogue Raisonné of Paintings, Objects and Wood-Blocks 1960–1974, Kat.-Ausst., Ottawa 1975, S. 115.
 Foto: John D. Schiff

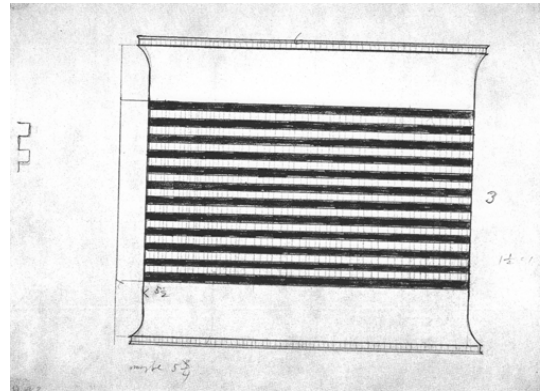


Abb. 75:
Donald Judd: Zeichnung, No. 133, 1963
 o.A.
 Judd Foundation, Marfa, Texas
 Aus: Donald Judd: Zeichnungen / Drawings 1956–1976, Kunstmuseum Basel, New York u.a. 1976, fig. 43.
 © Judd Foundation/VAGA, New York

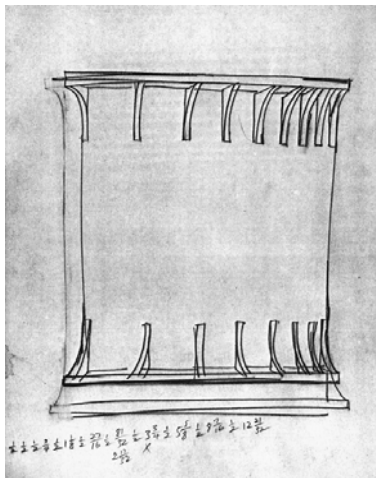


Abb. 76:
Donald Judd: Zeichnung, No. 134, 1963
 Judd Foundation, Marfa, Texas
 Aus: Donald Judd: Zeichnungen / Drawings 1956–1976, Kunstmuseum Basel, New York u.a. 1976, fig. 42.
 © Judd Foundation/VAGA, New York



Abb. 77:
Donald Judd: Untitled, DSS 40, 1963
 Hell kadmiumrote Ölfarbe und schwarze Ölfarbe auf Holz mit galvanisiertem Eisen, Aluminium, 127 × 106,7 × 14cm
 o.A.
 Aus: Meyer, James (Hrsg.): Minimalismus, London 2005, S. 60.



Abb. 78:
 Donald Judd mit Untitled, DSS 24, 1961
 Öl auf Leinwand , 170 × 169,2cm
 Photographie
 Aus: Serota, Nicholas: Donald Judd, London 2004, S.
 2.
 Foto: Laura Wilson

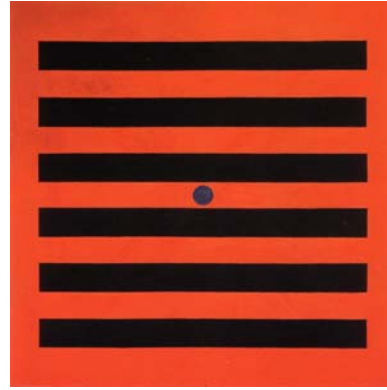


Abb. 79:
Donald Judd: Untitled, DSS 24, 1961
 Öl auf Leinwand, 170 × 169,2cm
 Judd Foundation, Marfa, Texas
 Aus: Kellein, Thomas: Donald Judd: Early Work
 1955–1968, Bonn und New York 2002, S. 80.
 Foto: Nic Tenwiggenhorn, Düsseldorf
 © Judd Foundation/VAGA, New York/VG Bild-
 Kunst, Bonn

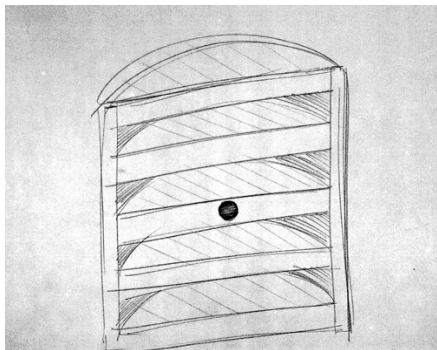


Abb. 80:
Donald Judd: Zeichnung, No. 141, 1963
 Judd Foundation, Marfa, Texas
 Aus: Donald Judd: Zeichnungen / Drawings 1956–
 1976, Kunstmuseum Basel, New York u.a. 1976, fig.
 52.
 © Judd Foundation/VAGA, New York

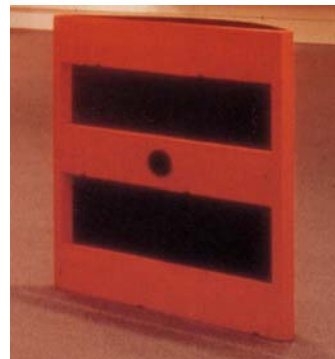


Abb. 81:
Donald Judd: Untitled, DSS 32, 1962
 Hell kadmiumrote Ölfarbe auf Holz und
 Holzfaserplatte, schwarzer Lack auf Holzfaserplatte
 und Holz mit Asphaltrohr, 112,4 × 102,6 × 35cm
 Judd Foundation, Marfa, Texas
 Aus: Kellein, Thomas: Donald Judd: Early Work
 1955–1968, Bonn und New York 2002, S. 111.
 Foto: National Gallery of Canada, Ottawa

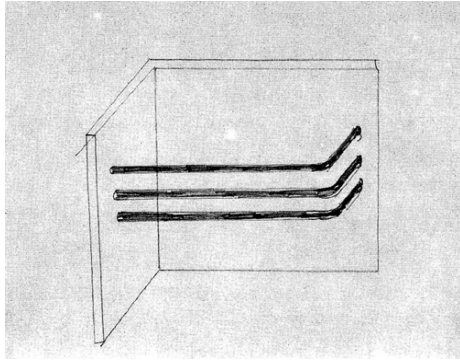


Abb. 82:
Donald Judd: Zeichnung, No. 43, 1962
 o.A.
 Judd Foundation, Marfa, Texas
 Aus: Donald Judd: Zeichnungen / Drawings 1956–
 1976, Kunstmuseum Basel, New York u.a. 1976, fig.
 21.
 © Judd Foundation/VAGA, New York



Abb. 83:
Donald Judd: Untitled, DSS 33, 1962
 Hell kadmiumrote Ölfarbe auf Holz mit schwarz
 lackiertem Eisenrohr, 121,5 × 55,5 × 83,5cm
 Kunstmuseum Basel, Ankauf 1984
 Abgebildete Arbeit stammt aus dem Jahr 1979 und
 befindet sich in der Judd Foundation, Marfa, Texas
 Aus: Kellein, Thomas: Donald Judd: Early Work
 1955–1968, Bonn und New York 2002, S. 105.
 Foto: Nic Tenwiggenhorn, Düsseldorf
 © Judd Foundation/VAGA, New York/VG Bild-
 Kunst, Bonn

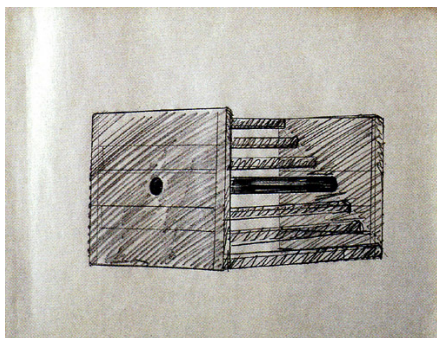


Abb. 84:
Donald Judd: 171–3, 1964
 Bleistift auf Papier, 21,3 × 27,7cm
 Judd Foundation, Marfa, Texas
 Aus: Kellein, Thomas: Donald Judd: Early Work
 1955–1968, Bonn und New York 2002, S. 108.
 Foto: Nic Tenwiggenhorn, Düsseldorf
 © Judd Foundation/VAGA, New York/VG Bild-
 Kunst, Bonn



Abb. 85:
Donald Judd: Untitled, DSS 35, 1963
 Hell kadmiumrote Ölfarbe auf Holz, blauvioletter Lack
 auf Aluminiumrohr, 122 × 210,8 × 122cm
 The National Gallery of Canada, Ottawa, Ankauf 1975
 Aus: Kellein, Thomas: Donald Judd: Early Work
 1955–1968, Bonn und New York 2002, S. 109.
 Foto: Nic Tenwiggenhorn, Düsseldorf
 © Judd Foundation/VAGA, New York/VG Bild-
 Kunst, Bonn

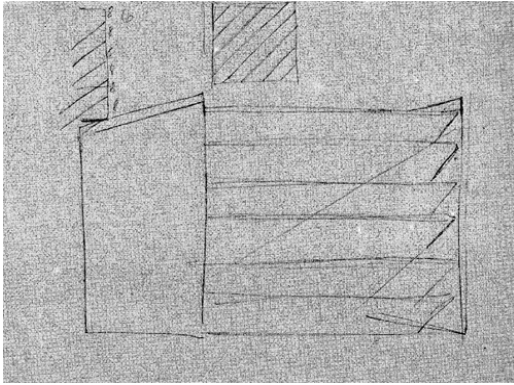


Abb. 86:
Donald Judd: Zeichnung, No. 42, 1962
 o.A.
 Judd Foundation, Marfa, Texas
 Aus: Donald Judd: Zeichnungen / Drawings 1956–1976, Kunstmuseum Basel, New York u.a. 1976, fig. 20.
 © Judd Foundation/VAGA, New York

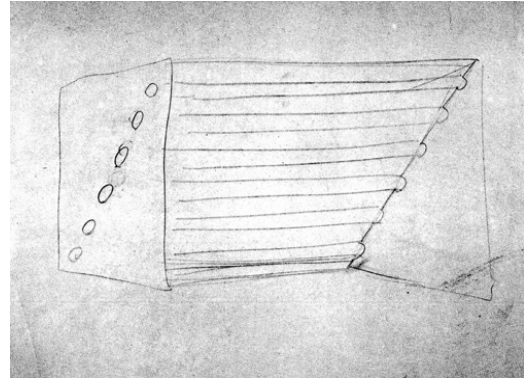


Abb. 87:
Donald Judd: Zeichnung, No. 50, 1962/63
 o.A.
 Judd Foundation, Marfa, Texas
 Aus: Donald Judd: Zeichnungen / Drawings 1956–1976, Kunstmuseum Basel, New York u.a. 1976, fig. 33.
 © Judd Foundation/VAGA, New York

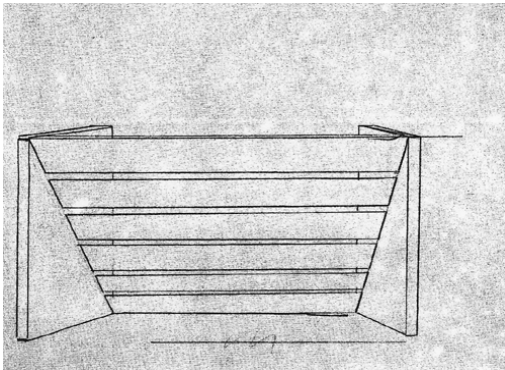


Abb. 88:
Donald Judd: Zeichnung, No. 70, 1963
 o.A.
 Judd Foundation, Marfa, Texas
 Aus: Donald Judd: Zeichnungen / Drawings 1956–1976, Kunstmuseum Basel, New York u.a. 1976, fig. 19.
 © Judd Foundation/VAGA, New York



Abb. 89:
 Judds Wohnhaus La Mansana de Chinati in Marfa, Texas, mit Werken von Donald Judd
 Judd Foundation, Marfa, Texas
 Foto: Ulrike Rehwagen, 2006
 © Judd Foundation/VAGA, New York für die Kunstwerke von Donald Judd

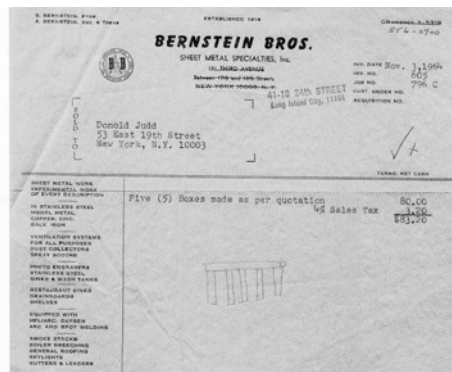
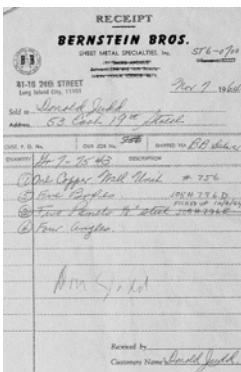


Abb. 90:
 Firma Bernstein Brothers, Quittung und Rechnung November 1964
 Judd Foundation, Marfa, Texas
 Aus: Serota, Nicholas: Donald Judd, London 2004, S. 251.
 © Judd Foundation/VAGA, New York



Abb. 91:
 Installationsansicht mit Besucher der Ausstellung
 Donald Judds im Whitney Museum of American Art,
 New York, 27. Februar bis 14. April 1968
 Photographie
 Aus: Serota, Nicholas: Donald Judd, London 2004, S.
 10.
 Foto: The Whitney Museum of American Art, New
 York
 © The Whitney Museum of American Art, New York



Abb. 92:
 Installationsansicht der Ausstellung „Primary
 Structures“, Jewish Museum, New York, 27. April –
 12. Juni 1966, Kunstwerke von links nach rechts:
 Donald Judd, Untitled, 1966 und Untitled 1966,
 Robert Morris, Untitled (2 L-Beams), 1965–67, Robert
 Grosvenor, Transoxiana, 1965
 Photographie
 Aus: Meyer, James (Hrsg.): Minimalismus, London
 2005, S. 76.



Abb. 93:
Donald Judd: Untitled, DSS 84, 1966
 Aluminium und violetter Lack auf Aluminium
 21 × 642,6 × 21cm, Frontansicht
 The Whitney Museum of American Art, New York,
 Geschenk der Howard and Jean Lipman Foundation,
 NY
 Aus: Serota, Nicholas: Donald Judd, London 2004, S.
 78.
 © The Whitney Museum of American Art, New York
 © Judd Foundation/VAGA, New York für die
 Kunstwerke von Judd



Abb. 94:
Donald Judd: Untitled, DSS 84, 1966
 Aluminium und violetter Lack auf Aluminium
 21 × 642,6 × 21cm, Seitenansicht
 The Whitney Museum of American Art, New York,
 Geschenk der Howard and Jean Lipman Foundation,
 NY
 Foto: Ulrike Rehwagen, 2008
 © Judd Foundation/VAGA, New York für die
 Kunstwerke von Judd



Abb. 95:
Donald Judd: Untitled, DSS 84 1966
 Aluminium und violetter Lack auf Aluminium
 21 × 642,6 × 21cm, Seitenansicht
 The Whitney Museum of American Art, New York,
 Geschenk der Howard and Jean Lipman Foundation,
 NY
 Foto: Ulrike Rehwagen, 2008
 © Judd Foundation/VAGA, New York für die
 Kunstwerke von Judd

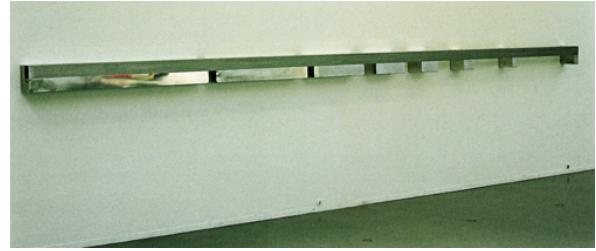


Abb. 96:
Donald Judd: Untitled, DSS 223, 1970
 Aluminium
 21 × 642,6 × 20,3cm
 Judd Foundation, Marfa, Texas
 Aus: Meyer, James (Hrsg.): Minimalismus, London
 2005, S. 141.
 Foto: Eric Baudoin
 © Judd Foundation/VAGA, New York für die
 Kunstwerke von Judd



Abb. 97:
Donald Judd: Untitled, DSS 121, 1968
 zehnteiliges Objekt, Edelstahl, bernsteinfarbenes
 Plexiglas, Einzelteile: je 15,2 × 68,6 × 61cm, Abstand
 zwischen den Teilen 15,2cm
 Bayerische Staatsgemäldesammlungen München,
 Pinakothek der Moderne, München, 1979 erworben
 mit der Unterstützung von PIN. Freunde der
 Pinakothek der Moderne
 Foto: Ulrike Rehwagen, 2007



Abb. 98:
Donald Judd: Untitled, DSS 121, 1968 Detailsicht
 zehnteiliges Objekt, Edelstahl, bernsteinfarbenes
 Plexiglas, Einzelteile: je 15,2 × 68,6 × 61cm, Abstand
 zwischen den Teilen 15,2cm, Bayerische
 Staatsgemäldesammlungen München, Pinakothek der
 Moderne, München, 1979 erworben mit der
 Unterstützung von PIN. Freunde der Pinakothek der
 Moderne
 Foto: Ulrike Rehwagen, 2007

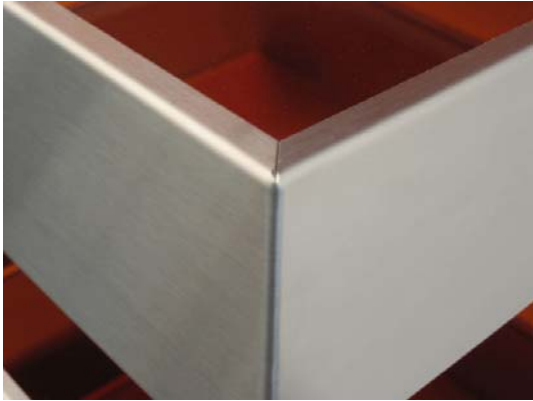


Abb. 99:
Donald Judd: Untitled, DSS 121, 1968
 Detailansicht
 zehnteiliges Objekt, Edelstahl, bernsteinfarbenes
 Plexiglas, Einzelteile: je $15,2 \times 68,6 \times 61$ cm, Abstand
 zwischen den Teilen 15,2cm, Bayerische
 Staatsgemäldesammlungen München, Pinakothek der
 Moderne, München, 1979 erworben mit der
 Unterstützung von PIN. Freunde der Pinakothek der
 Moderne
 Foto: Ulrike Rehwagen, 2007



Abb. 100:
Donald Judd: Untitled, DSS 121, 1968 Detailansicht
 zehnteiliges Objekt, Edelstahl, bernsteinfarbenes
 Plexiglas, Einzelteile: je $15,2 \times 68,6 \times 61$ cm, Abstand
 zwischen den Teilen 15,2cm, Bayerische
 Staatsgemäldesammlungen München, Pinakothek der
 Moderne, München, 1979 erworben mit der
 Unterstützung von PIN. Freunde der Pinakothek der
 Moderne
 Foto: Ulrike Rehwagen, 2007



Abb. 101:
Donald Judd: Untitled, DSS 121, 1968
 Detailansicht
 zehnteiliges Objekt, Edelstahl, bernsteinfarbenes
 Plexiglas, Einzelteile: je $15,2 \times 68,6 \times 61$ cm, Abstand
 zwischen den Teilen 15,2cm, Bayerische
 Staatsgemäldesammlungen München, Pinakothek der
 Moderne, München, 1979 erworben mit der
 Unterstützung von PIN. Freunde der Pinakothek der
 Moderne
 Foto: Ulrike Rehwagen, 2007



Abb. 102:
Donald Judd: Untitled, DSS 121, 1968 Detailansicht
 zehnteiliges Objekt, Edelstahl, bernsteinfarbenes
 Plexiglas, Einzelteile: je $15,2 \times 68,6 \times 61$ cm, Abstand
 zwischen den Teilen 15,2cm, Bayerische
 Staatsgemäldesammlungen München, Pinakothek der
 Moderne, München, 1979 erworben mit der
 Unterstützung von PIN. Freunde der Pinakothek der
 Moderne
 Foto: Ulrike Rehwagen, 2007



Abb. 103:
Donald Judd: Untitled, DSS 121, 1968
 Detailsicht
 zehnteiliges Objekt, Edelstahl, bernsteinfarbenes
 Plexiglas, Einzelteile: je $15,2 \times 68,6 \times 61$ cm, Abstand
 zwischen den Teilen 15,2cm, Bayerische
 Staatsgemäldesammlungen München, Pinakothek der
 Moderne, München, 1979 erworben mit der
 Unterstützung von PIN. Freunde der Pinakothek der
 Moderne
 Foto: Ulrike Rehwagen, 2007



Abb. 104:
Donald Judd: Untitled, DSS 121, 1968 Detailsicht
 zehnteiliges Objekt, Edelstahl, bernsteinfarbenes
 Plexiglas, Einzelteile: je $15,2 \times 68,6 \times 61$ cm, Abstand
 zwischen den Teilen 15,2cm, Bayerische
 Staatsgemäldesammlungen München, Pinakothek der
 Moderne, München, 1979 erworben mit der
 Unterstützung von PIN. Freunde der Pinakothek der
 Moderne
 Foto: Ulrike Rehwagen, 2007



Abb. 105:
Donald Judd: Untitled, DSS 121, 1968
 Detailsicht
 zehnteiliges Objekt, Edelstahl, bernsteinfarbenes
 Plexiglas, Einzelteile: je $15,2 \times 68,6 \times 61$ cm, Abstand
 zwischen den Teilen 15,2cm, Bayerische
 Staatsgemäldesammlungen München, Pinakothek der
 Moderne, München, 1979 erworben mit der
 Unterstützung von PIN. Freunde der Pinakothek der
 Moderne
 Foto: Ulrike Rehwagen, 2007

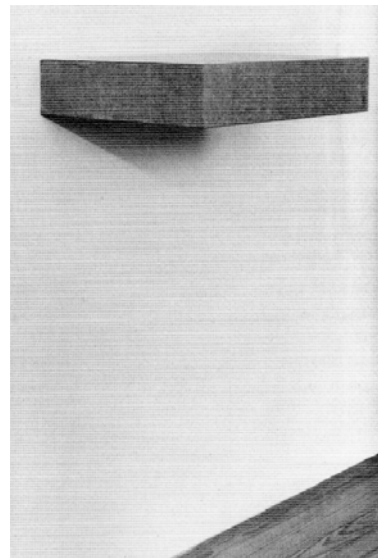


Abb. 106:
Donald Judd: Untitled, DSS 64, 22.6.1965
 Galvanisiertes Eisen, $15,2 \times 68,6 \times 61$ cm
 Judd Foundation, Marfa, Texas
 Aus: Thierolf, Corinna: Amerikanische Kunst des 20.
 Jahrhunderts in der Pinakothek der Moderne,
 Ostfildern-Ruit 2000, S. 178.
 © Judd Foundation/VAGA, New York für die
 Kunstwerke von Judd



Abb. 107:
Donald Judd: Untitled 1965, DSS 65, 22.6.1965
 7-teiliges Objekt, galvanisiertes Eisen,
 jedes Teil $23 \times 101,6 \times 76,2$ cm,
 Abstand zwischen den Einheiten 23cm
 Moderna Museet Stockholm
 Aus: Serota, Nicholas: Donald Judd, London 2004, S.
 109.
 Foto: Moderna Museet Stockholm

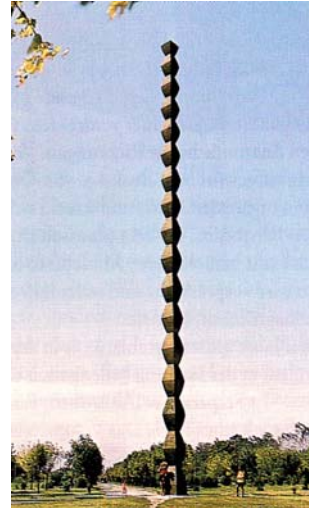


Abb. 108:
Constantin Brancusi: Endlose Säule, 1937
 Gusseisen und Stahl, Höhe 29,35m
 Tirgu Jiu, Rumänien
 Aus: Walther, Ingo F. (Hrsg.): Kunst des 20.
 Jahrhunderts. Malerei, Skulpturen und Objekte, Neue
 Medien, Fotografie, Band II, Köln 2005, S. 427.
 Foto: VG Bild-Kunst, Bonn

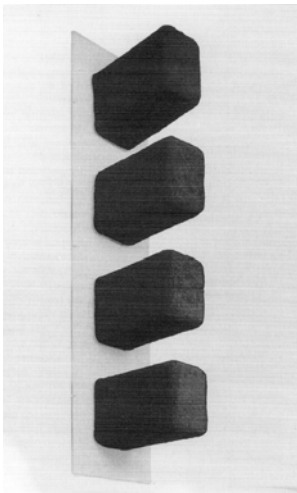


Abb. 109:
Yves Klein: Relief Bleus, 1957
 Pigment in Kunstharz auf Karton,
 jedes Teil $12 \times 9,5 \times 19,5$ cm
 Privatbesitz
 Aus: Thierolf, Corinna: Amerikanische Kunst des 20.
 Jahrhunderts in der Pinakothek der Moderne,
 Ostfildern-Ruit 2000, S. 180.



Abb. 110:
Donald Judd: Untitled, DSS 121, 1968 Detailansicht:
 Befestigung, Rückseite
 zehnteiliges Objekt, Edelstahl, bernsteinfarbenes
 Plexiglas, Einzelteile: je $15,2 \times 68,6 \times 61$ cm, Abstand
 zwischen den Teilen 15,2cm, Bayerische
 Staatsgemäldesammlungen München, Pinakothek der
 Moderne, München, 1979 erworben mit der
 Unterstützung von PIN. Freunde der Pinakothek der
 Moderne
 Foto: Ulrike Rehwagen, 2007



Abb. 111:
Donald Judd: Untitled, DSS 121, 1968 Detailansicht:
 Befestigung, Rückseite
 zehnteiliges Objekt, Edelstahl, bernsteinfarbenes
 Plexiglas, Einzelteile: je 15,2 × 68,6 × 61cm, Abstand
 zwischen den Teilen 15,2cm, Bayerische
 Staatsgemäldesammlungen München, Pinakothek der
 Moderne, München, 1979 erworben mit der
 Unterstützung von PIN. Freunde der Pinakothek der
 Moderne
 Foto: Ulrike Rehwagen, 2007



Abb. 112:
 Installationsansicht der Solo-Ausstellung Donald Judds
 in der Leo Castelli Gallery, New York, 1966
 Aus: Meyer, James: Minimalism. Art and Polemics in
 the Sixties, New Haven, London 2001, S. 168.
 © Judd Foundation/ VAGA, New York für die
 Kunstwerke Donald Judds

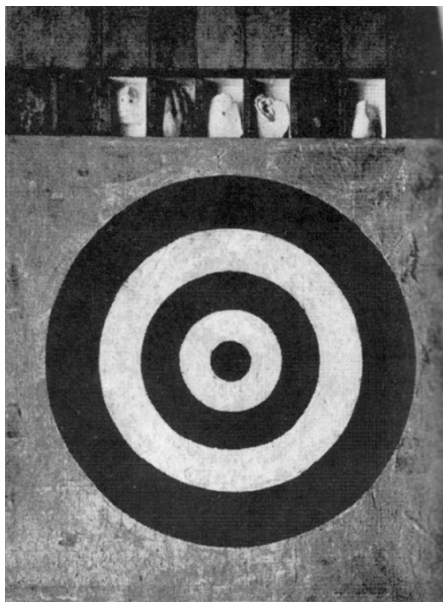


Abb. 113:
Jasper Johns: Large Construction, 1955
 Verschiedene Materialien
 The Museum of Modern Art, New York
 Aus: Judd, Donald: Specific Objects (1964), Arts
 Yearbook 8, 1965, in: Judd, Donald: Complete
 Writings 1959–1975: Gallery Reviews, Book Reviews,
 Articles, Letters to the Editor, Reports, Statements,
 Complaints, Halifax/New York, 2005, S. 181–189, S.
 182.

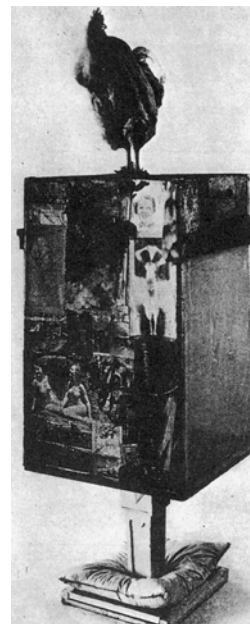


Abb. 114:
Robert Rauschenberg: Odalisk, 1955–58
 Freistehendes Collageobjekt, verschiedene Materialien,
 210,8 × 64,1 × 68,8cm
 Museum Ludwig, Köln
 Aus: Judd, Donald: Specific Objects (1964), Arts
 Yearbook 8, 1965, in: Judd, Donald: Complete
 Writings 1959–1975: Gallery Reviews, Book Reviews,
 Articles, Letters to the Editor, Reports, Statements,
 Complaints, Halifax/New York, 2005, S. 181–189, S.
 183.



Abb. 115:
Donald Judds Wohnhaus "La Mansana de Chinati" in
Marfa, Texas, Donald Judds Bibliothek
Foto: Ulrike Rehwagen, 2007
© Judd Foundation, Marfa, Texas



Abb. 116:
Donald Judds Wohnhaus "La Mansana de Chinati" in
Marfa, Texas, Donald Judds Bibliothek
Foto: Ulrike Rehwagen, 2007
© Judd Foundation, Marfa, Texas



Abb. 117:
Material- und Farbproben in Donald Judds Studio in
Marfa, Texas, 2006
Judd Foundation, Marfa, Texas
Foto: Ulrike Rehwagen, 2007
© Judd Foundation/VAGA, New York für die
Kunstwerke von Judd



Abb. 118:
Material- und Farbproben in Donald Judds Studio in
Marfa, Texas, 2006
Judd Foundation, Marfa, Texas
Foto: Ulrike Rehwagen, 2007
© Judd Foundation/VAGA, New York für die
Kunstwerke von Judd

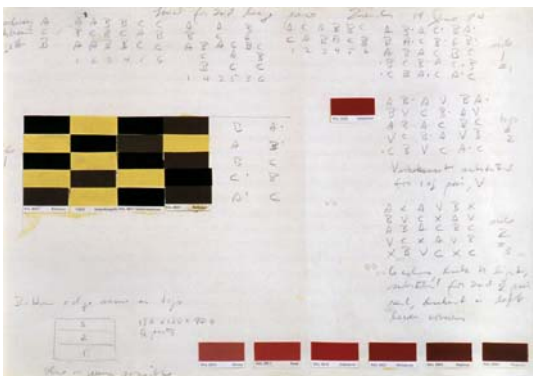


Abb. 119:
Donald Judd: Untitled (Final for 2nd large piece)
Zurich 19 June 1984, 1984
Bleistift und Farbproben auf Papier, 34 × 48cm
Judd Foundation Marfa, Texas
Aus: Serota, Nicholas: Donald Judd, London 2004, S.
73.



Abb. 120:
Arbeitsstisch von Donald Judd, 101 Spring Street, New
York
Judd Foundation, Marfa, Texas
Foto: Judd Foundation, New York
© Judd Foundation/VAGA, New York für die
Kunstwerke von Donald Judd

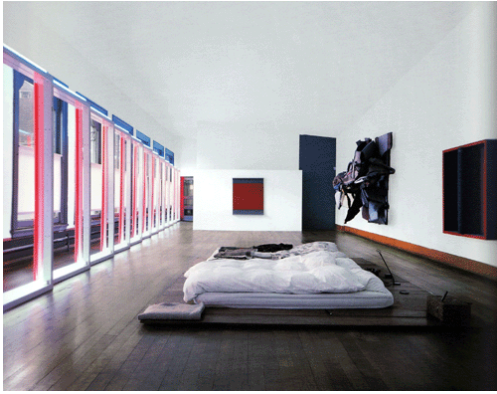


Abb. 121:
 101 Spring Street, New York, 4. Stock, Schlafzimmer
 mit Bett von Donald Judd und Arbeiten von Dan
 Flavin, John Chamberlain, Claes Oldenburg und
 Donald Judd
 Aus: Serota, Nicholas: Donald Judd, London 2004, S.
 116.
 Foto: Todd Eberle
 © Judd Foundation/VAGA, New York für die
 Kunstwerke von Donald Judd



Abb. 122:
 101 Spring Street, New York, 3. Stock, Esszimmer mit
 Tisch von Donald Judd, Stühle von Gerrit Rietveld
 und Arbeiten von Dan Flavin, Claes Oldenburg und
 Frank Stella
 Aus: Serota, Nicholas: Donald Judd, London 2004, S.
 118.
 Foto: Todd Eberle
 © Judd Foundation/VAGA, New York für die
 Kunstwerke von Donald Judd



Abb. 123:
 Judds Wohnhaus: 101 Spring Street, New York
 Aus: Serota, Nicholas: Donald Judd, London 2004, S.
 115.
 Foto: Todd Eberle

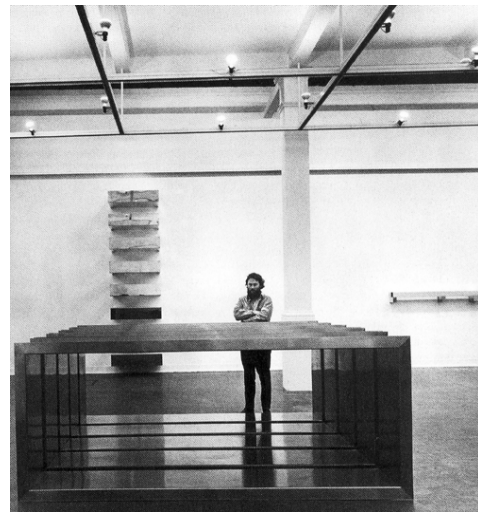


Abb. 124:
 Donald Judd, Whitechapel Gallery, London, 29.
 September – 1. November 1970
 Aus: Serota, Nicholas: Donald Judd, London 2004, S.
 255.
 Foto: Courtesy Whitechapel Gallery, London
 © Judd Foundation/VAGA, New York für die
 Kunstwerke von Donald Judd



1961



1962



1963



1966



1968



1982–1986

Abb. 125:

Entwicklung von Judds Werk; Entwicklung von Dreidimensionalität und Raum im Werk von Donald Judd
Erstellung von Ulrike Rehwagen



Abb. 126:
Louis Kahn: Kimbell Art Museum, Fort Worth, Texas, Haupteingang
 Aus: Rykwert, Joseph: Louis Kahn, New York 2001, S. 148.
 Foto: Roberto Schezen

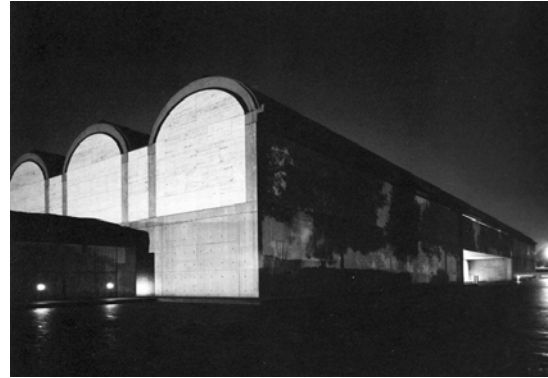


Abb. 127:
Louis Kahn: Kimbell Art Museum, Fort Worth, Texas, Eingangsfassade bei Nacht
 Aus: Rykwert, Joseph: Louis Kahn, New York 2001, S. 149.
 Foto: Roberto Schezen



Abb. 128:
 La Mansana de Chinati – The Block: Judds Wohn- und Wirkungsstätte in Marfa, Texas, Außenansicht, Blick vom Highway 90
 Judd Foundation, Marfa, Texas
 Foto: Ulrike Rehwagen, 2006



Abb. 129:
 La Mansana de Chinati –The Block: Ostgebäude (Flugzeughangar) und Innenhof des Geländes Judd Foundation, Marfa, Texas
 Foto: Ulrike Rehwagen, 2006



Abb. 130:
 La Mansana de Chinati –The Block: Ost- und Westgebäude und Innenhof des Geländes mit architektonischen Anpassungen Judds
 Judd Foundation, Marfa, Texas
 Foto: Ulrike Rehwagen, 2006



Abb. 131:
 La Mansana de Chinati –The Block: Ostgebäude und zweistöckiges Wohnhaus Judds
 Judd Foundation, Marfa, Texas
 Foto: Ulrike Rehwagen, 2006



Abb. 132:
La Mansana de Chinati –The Block: Zweistöckiges Wohnhaus von Donald Judd, Innenansicht EG mit Möbeln von Donald Judd
Judd Foundation, Marfa, Texas
Foto: Ulrike Rehwagen, 2006



Abb. 133:
La Mansana de Chinati –The Block: Zweistöckiges Wohnhaus von Donald Judd, Innenansicht 1. Stock
Judd Foundation, Marfa, Texas
Foto: Ulrike Rehwagen, 2006



Abb. 134:
La Mansana de Chinati –The Block: Innenansicht West-Gebäude mit Ausstellungsstücken von Judd
Foto: Ulrike Rehwagen, 2006
© Judd Foundation/VAGA, New York für die Kunstwerke von Donald Judd



Abb. 135:
La Mansana de Chinati –The Block: Innenansicht West-Gebäude mit Ausstellungsstücken von Judd
Foto: Ulrike Rehwagen, 2006
© Judd Foundation/VAGA, New York für die Kunstwerke von Donald Judd



Abb. 136:
La Mansana de Chinati –The Block: Innenansicht West-Gebäude mit Ausstellungsstücken von Judd
Aus: Serota, Nicholas: Donald Judd, London 2004, S. 137.
© Judd Foundation/VAGA, New York für die Kunstwerke von Donald Judd



Abb. 137:
La Mansana de Chinati –The Block: Innenansicht Ost-Gebäude mit Ausstellungsstücken von Judd
Foto: Ulrike Rehwagen, 2006
© Judd Foundation/VAGA, New York für die Kunstwerke von Donald Judd



Abb. 138:
La Mansana de Chinati –The Block: Innenansicht Ost-
Gebäude mit Ausstellungsstücken von Judd
Foto: Ulrike Rehwagen, 2006
© Judd Foundation/VAGA, New York für die
Kunstwerke von Donald Judd



Abb. 139:
La Mansana de Chinati –The Block: Innenansicht Ost-
Gebäude mit Ausstellungsstücken von Judd
Foto: Ulrike Rehwagen, 2006
© Judd Foundation/VAGA, New York für die
Kunstwerke von Donald Judd



Abb. 140:
La Mansana de Chinati –The Block: Innenansicht Ost-
Gebäude mit Ausstellungsstücken von Judd
Judd Foundation, Marfa, Texas
Foto: Ulrike Rehwagen, 2006
© Judd Foundation/VAGA, New York für die
Kunstwerke von Donald Judd



Abb. 141:
La Mansana de Chinati –The Block: Innenansicht Ost-
Gebäude mit Judds Sammlung von Native American
Art
Judd Foundation, Marfa, Texas
Foto: Ulrike Rehwagen, 2006
© Judd Foundation/VAGA, New York



Abb. 142:
La Mansana de Chinati –The Block: Innenansicht Ost-
Gebäude mit Judds Sammlung von Native American
Art
Judd Foundation, Marfa, Texas
Foto: Ulrike Rehwagen, 2006
© Judd Foundation/VAGA, New York



Abb. 143:
La Mansana de Chinati –The Block: Innenansicht Ost-
Gebäude mit Judds Sammlung von Native American
Art
Judd Foundation, Marfa, Texas
Foto: Ulrike Rehwagen, 2006
© Judd Foundation/VAGA, New York



Abb. 144:
 Telegramm von Donald Judd an seine Mutter Effie Judd 17. Dezember 1946
 Aus: Serota, Nicholas: Donald Judd, London 2004, S. 246.
 © Judd Foundation/VAGA, New York



Abb. 145:
Donald Judd: Untitled, 1980–1984
 15 Gruppen von mehrteiligen Betonarbeiten, jede Einheit $2,5 \times 2,5 \times 5$ m, jede Gruppe hat unterschiedliche Dimensionen, Gesamtlänge der Installation ca. 950m
 The Chinati Foundation, Marfa, Texas
 Foto: Ulrike Rehwagen, 2006
 © Judd Foundation/VAGA, New York für die Kunstwerke von Donald Judd

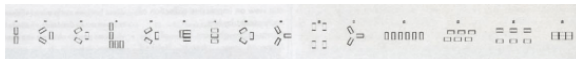


Abb. 146:
 Plan der 15 Gruppen der Betonarbeiten zu
Donald Judd: Untitled, 1980–1984
 Aus: Stockebrand, Marianne: The Making of Two Works: Installations at the Chinati Foundation, Vortrag am Courtauld Institute, London, am 26. Februar 2004, in: Chinati Newsletter Vol. 9, Oktober 2004, S. 45–61, S. 46.



Abb. 147:
Donald Judd: Untitled, 1980–1984
 Detailsicht
 15 Gruppen von mehrteiligen Betonarbeiten, jede Einheit $2,5 \times 2,5 \times 5$ m, jede Gruppe hat unterschiedliche Dimensionen, Gesamtlänge der Installation ca. 950m
 The Chinati Foundation, Marfa, Texas
 Foto: Ulrike Rehwagen, 2006
 © Judd Foundation/VAGA, New York für die Kunstwerke von Donald Judd



Abb. 148:

Donald Judd: Untitled, 1980–1984

Detailansicht

15 Gruppen von mehrteiligen Betonarbeiten, jede Einheit $2,5 \times 2,5 \times 5$ m, jede Gruppe hat unterschiedliche Dimensionen, Gesamtlänge der Installation ca. 950m

The Chinati Foundation, Marfa, Texas

Foto: Ulrike Rehwagen, 2006

© Judd Foundation/VAGA, New York für die Kunstwerke von Donald Judd



Abb. 149:

Donald Judd: Untitled, 1980–1984

Detailansicht

15 Gruppen von mehrteiligen Betonarbeiten, jede Einheit $2,5 \times 2,5 \times 5$ m, jede Gruppe hat unterschiedliche Dimensionen, Gesamtlänge der Installation ca. 950m

The Chinati Foundation Marfa, Texas

Foto: Ulrike Rehwagen, 2006

© Judd Foundation/VAGA, New York für die Kunstwerke von Donald Judd



Abb. 150:

Donald Judd: Untitled, 1980–1984

Detailansicht

15 Gruppen von mehrteiligen Betonarbeiten, jede Einheit $2,5 \times 2,5 \times 5$ m, jede Gruppe hat unterschiedliche Dimensionen, Gesamtlänge der Installation ca. 950m

The Chinati Foundation, Marfa, Texas

Foto: Ulrike Rehwagen, 2006

© Judd Foundation/VAGA, New York für die Kunstwerke von Donald Judd



Abb. 151:

Donald Judd: Untitled, 1980–1984

Detailansicht

15 Gruppen von mehrteiligen Betonarbeiten, jede Einheit $2,5 \times 2,5 \times 5$ m, jede Gruppe hat unterschiedliche Dimensionen, Gesamtlänge der Installation ca. 950m

The Chinati Foundation, Marfa, Texas

Foto: Ulrike Rehwagen, 2006

© Judd Foundation/VAGA, New York für die Kunstwerke von Donald Judd



Abb. 152:
Donald Judd: Untitled, 1982–1986
 Installation aus 100 Aluminium Boxen, über zwei Gebäude verteilt, jede Box 1,04 × 1,29 × 1,83m
 Nördliche Artilleriehalle, Innenansicht
 The Chinati Foundation, Marfa, Texas
 Foto: Ulrike Rehwagen, 2006
 © Judd Foundation/VAGA, New York für die Kunstwerke von Donald Judd



Abb. 153:
Donald Judd: Untitled, 1982–1986
 Installation aus 100 Aluminium Boxen
 Artilleriehalle, Innenansicht
 The Chinati Foundation, Marfa, Texas
 Foto: Ulrike Rehwagen, 2006
 © Judd Foundation/VAGA, New York für die Kunstwerke von Donald Judd



Abb. 154:
 Camp Marfa 1923
 Aus: <http://www.chinati.org/visit/forhistory.php>,
 A Brief History of Camp Marfa and Fort D.A. Russell
 by Susanne Grube

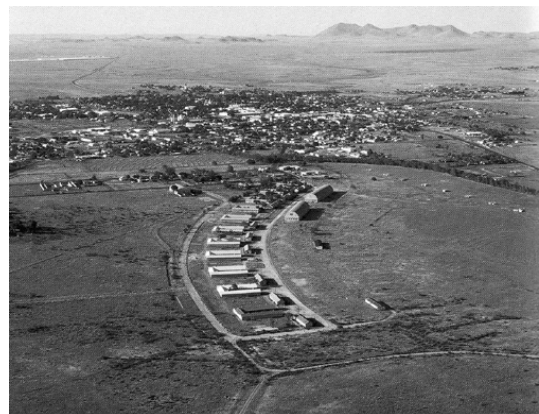


Abb. 155:
 Gelände der Chinati Foundation und Marfa aus der Vogelperspektive
 Aus: Serota, Nicholas: Donald Judd, London 2004, S. 262.
 Foto: Chinati Foundation, Michael Govan

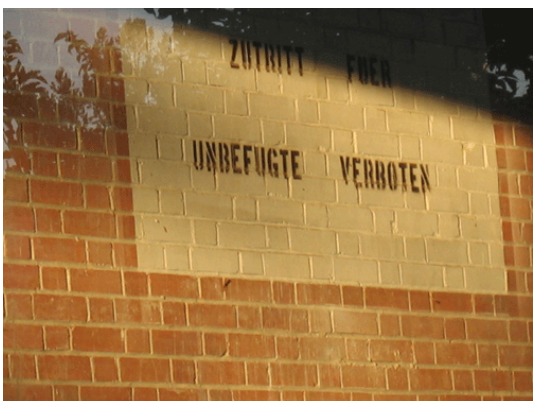


Abb. 156:
 The Chinati Foundation, Marfa, Texas: Deutscher Schriftzug der deutschen Kriegsgefangenen in der nördlichen Artilleriehalle
 Foto: Ulrike Rehwagen, 2006



Abb. 157:
 The Chinati Foundation, Marfa, Texas: Deutscher Schriftzug der deutschen Kriegsgefangenen in der nördlichen Artilleriehalle
 Foto: Ulrike Rehwagen, 2006

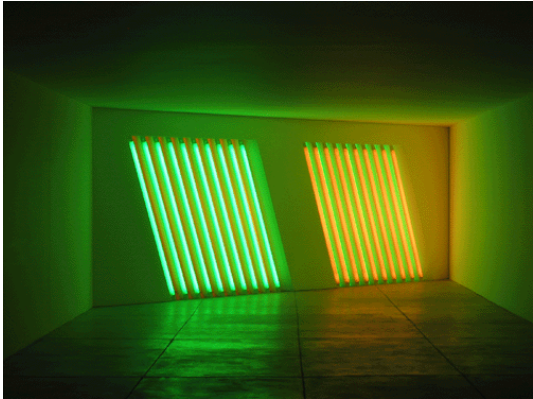


Abb. 158:
Dan Flavin: Untitled (Marfa Project), 1996
 Fluoreszierendes Licht in sechs Gebäuden,
 jedes Gebäude $36,43 \times 25,66 \times 4,89\text{m}$
 The Chinati Foundation, Marfa, Texas
 Foto: Ulrike Rehwagen, 2006



Abb. 159:
Dan Flavin: Untitled (Marfa Project), 1996
 Fluoreszierendes Licht in sechs Gebäuden,
 jedes Gebäude $36,43 \times 25,66 \times 4,89\text{m}$
 The Chinati Foundation, Marfa, Texas
 Foto: Ulrike Rehwagen, 2006

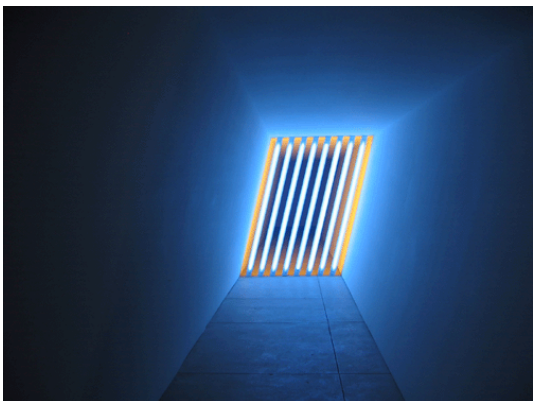


Abb. 160:
Dan Flavin: Untitled (Marfa Project), 1996
 Fluoreszierendes Licht in sechs Gebäuden,
 jedes Gebäude $36,43 \times 25,66 \times 4,89\text{m}$
 The Chinati Foundation, Marfa, Texas
 Foto: Ulrike Rehwagen, 2006



Abb. 161:
Dan Flavin: Untitled (Marfa Project), 1996
 Fluoreszierendes Licht in sechs Gebäuden,
 jedes Gebäude $36,43 \times 25,66 \times 4,89\text{m}$
 The Chinati Foundation, Marfa, Texas
 Foto: Ulrike Rehwagen, 2006



Abb. 162:
 Artilleriehallen
 The Chinati Foundation, Marfa, Texas
 Foto: Ulrike Rehwagen, 2006



Abb. 163:
 Nördliche Artilleriehalle, Außenansicht
 The Chinati Foundation, Marfa, Texas
 Foto: Ulrike Rehwagen, 2006



Abb. 164:
Südliche Artilleriehalle, Außenansicht
The Chinati Foundation, Marfa, Texas
Foto: Ulrike Rehwagen, 2006



Abb. 165:
Donald Judd: Untitled, 1982–1986
100 Aluminium Boxen
Südliche Artilleriehalle, Innenansicht
The Chinati Foundation, Marfa, Texas
Foto: Ulrike Rehwagen, 2006
© Judd Foundation/VAGA, New York für die
Kunstwerke von Donald Judd



Abb. 166:
Arena, Außenansicht
The Chinati Foundation, Marfa, Texas
Foto: Ulrike Rehwagen, 2006



Abb. 167:
Arena, Außenansicht
The Chinati Foundation, Marfa, Texas
Foto: Ulrike Rehwagen, 2006



Abb. 168:
Arena, Seitenansicht
The Chinati Foundation, Marfa, Texas
Foto: Ulrike Rehwagen, 2006



Abb. 169:
Arena, Seitenansicht mit Drehtür von Donald Judd
The Chinati Foundation, Marfa, Texas
Foto: Ulrike Rehwagen, 2006



Abb. 170
 Arena, Frontansicht mit Kunstwerk von Richard Long,
 Sea Lava Circles, 1988, Stein, 4m Durchmesser, von
 Judd 1990/91 installiert
 (Leihgabe der Judd Foundation)
 The Chinati Foundation, Marfa, Texas
 Foto: Ulrike Rehwagen, 2006



Abb. 171:
 Arena, Außenansicht
 The Chinati Foundation, Marfa, Texas
 Foto: Ulrike Rehwagen, 2006



Abb. 172:
 Arena, Innenansicht mit Möbeln von Donald Judd und
 mit Flugzeughangarstruktur
 The Chinati Foundation, Marfa, Texas
 Foto: Ulrike Rehwagen, 2006



Abb. 173:
 Arena, Innenansicht mit Kunstwerk von David
 Rabinowitch, Elliptical Plane in 3 Masses and 4 Scales,
 1971–72, Stahl, 5 × 175 × 180cm
 The Chinati Foundation, Marfa, Texas
 Foto: Ulrike Rehwagen, 2006



Abb. 174:
 Arena, Innenansicht mit Kies und Möbeln von Donald
 Judd
 The Chinati Foundation, Marfa, Texas
 Foto: Ulrike Rehwagen, 2006



Abb. 175:
 Arena, Innenansicht, Blick von der Empore
 The Chinati Foundation, Marfa, Texas
 Foto: Ulrike Rehwagen, 2006



Abb. 176:
Arena, Innenansicht, Tische von Donald Judd
The Chinati Foundation, Marfa, Texas
Foto: Ulrike Rehwagen, 2006



Abb. 177:
Arena, Innenansicht, Drehtür von Donald Judd
The Chinati Foundation, Marfa, Texas
Foto: Ulrike Rehwagen, 2006



Abb. 178:
Arena, Innenansicht mit Kies und Möbeln von Donald Judd
The Chinati Foundation, Marfa, Texas
Foto: Ulrike Rehwagen, 2006



Abb. 179:
Arena, Innenansicht, Loft mit Matratze und
Kunstwerk von David Rabinowitch, 6-Sided Bar, III,
1969, 8 × 150cm / Linear Mass in 4 Scales, 1972,
kaltgewalzter Stahl, 5 × 30 × 270cm
The Chinati Foundation, Marfa, Texas
Foto: Ulrike Rehwagen, 2006



Abb. 180:
David Rabinowitch: Elliptical Plane in 3 masses and
4 scales, 1971–1972
kaltgewalzter Stahl, 5 × 175 × 189cm
The Chinati Foundation, Marfa, Texas
Foto: Ulrike Rehwagen, 2006



Abb. 181:
Arena, Hof mit Bad
The Chinati Foundation, Marfa, Texas
Foto: Ulrike Rehwagen, 2006



Abb. 182:
Arena, Hof mit Bad
The Chinati Foundation, Marfa, Texas
Foto: Ulrike Rehwagen, 2006



Abb. 183:
Baracken und Speisesaal
The Chinati Foundation, Marfa, Texas
Foto: Ulrike Rehwagen, 2006



Abb. 184:
Baracke
Ilya Kabakov: School Nr. 6, 1993 Außenansicht
The Chinati Foundation, Marfa, Texas
Foto: Ulrike Rehwagen, 2006



Abb. 185:
Ilya Kabakov: School Nr. 6, 1993
Installation mit unterschiedlichen Materialien,
35,43 × 25,66 × 4,89m
(Geschenk des Künstlers an Donald Judd)
The Chinati Foundation, Marfa, Texas
Foto: Ulrike Rehwagen, 2006



Abb. 186:
Ehemaliger Speisesaal mit historischer Wandmalerei
von 1940–1950
The Chinati Foundation, Marfa, Texas
Foto: Ulrike Rehwagen, 2006



Abb. 187:
Ehemaliger Speisesaal mit historischer Wandmalerei
von 1940–1950
The Chinati Foundation, Marfa, Texas
Foto: Ulrike Rehwagen, 2006



Abb. 188:
 Betongebäude nach dem Entwurf von Donald Judd
 The Chinati Foundation, Marfa, Texas
 Foto: Ulrike Rehwagen, 2006

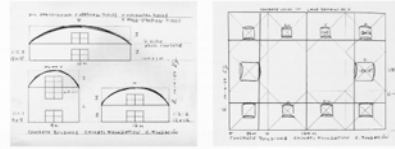


Abb. 189:
 Betongebäude Chinati Foundation, Marfa, Texas, nach
 dem Entwurf von Donald Judd mit
 Entwurfszeichnungen für den nicht realisierten
 Gebäudekomplex, Bleistift auf Papier, 1987
 Sammlung der Judd Foundation, Marfa, Texas
 Aus: Serota, Nicholas: Donald Judd, London 2004, S.
 263.
 The Chinati Foundation, Marfa, Texas
 Foto: Florian Holzherr, München

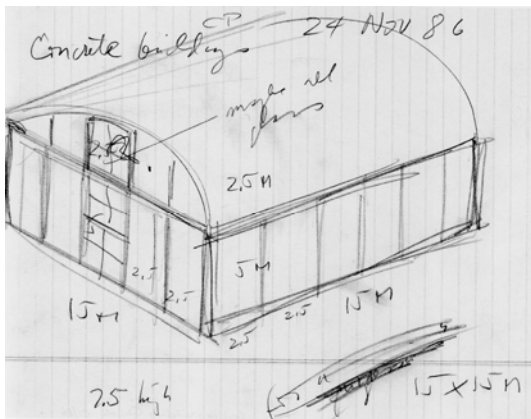


Abb. 190:
 Skizze für eines der zehn Betongebäude für die Chinati
 Foundation, Marfa, Texas, 1986
 The Chinati Foundation, Marfa, Texas
 Aus: Noever, Peter (Hrsg.): Donald Judd. Architecture.
 Architektur, Ostfildern-Ruit 2003, S. 69.
 © Judd Foundation/VAGA, New York

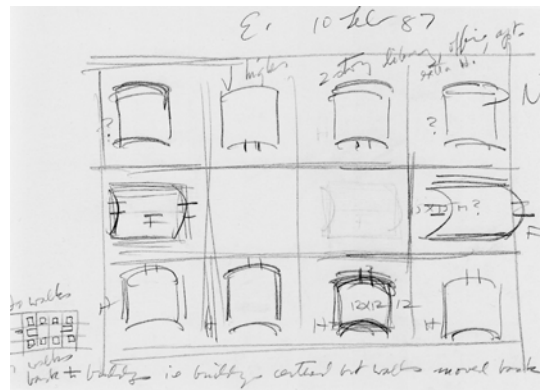


Abb. 191:
 Gesamtanlage der geplanten zehn Betongebäude für
 die Chinati Foundation, Marfa, Texas, 1987
 The Chinati Foundation, Marfa, Texas
 Aus: Noever, Peter (Hrsg.): Donald Judd. Architecture.
 Architektur, Ostfildern-Ruit 2003, S. 69.
 © Judd Foundation/VAGA, New York



Abb. 192:
Chamberlain Building in der Stadtmitte Marfas, Texas.
Architektonische Anpassungen von Donald Judd. The
Chinati Foundation, Marfa, Texas
Aus: Serota, Nicholas: Donald Judd, London 2004, S.
261.
The Chinati Foundation, Marfa, Texas
Foto: Florian Holzherr, München



Abb. 193:
Chamberlain Building
The Chinati Foundation, Marfa, Texas
Foto: Ulrike Rehwagen, 2006



Abb. 194:
Chamberlain Building, Außenansicht
The Chinati Foundation, Marfa, Texas
Foto: Ulrike Rehwagen, 2006



Abb. 195:
Chamberlain Building, Innenansicht mit verschiedenen
Skulpturen von John Chamberlain aus bemaltem und
verchromtem Stahl, 1972–1982
The Chinati Foundation, Marfa, Texas
Foto: Ulrike Rehwagen, 2006



Abb. 196:
Chamberlain Building, Innenansicht mit Drehtüren
von Donald Judd
The Chinati Foundation, Marfa, Texas
Foto: Ulrike Rehwagen, 2006



Abb. 197:
Chamberlain Building, Innenansicht mit verschiedenen
Skulpturen von John Chamberlain aus bemaltem und
verchromtem Stahl, 1972–1982
The Chinati Foundation, Marfa, Texas
Foto: Ulrike Rehwagen, 2006



Abb. 198:
Chamberlain Building, Innenansicht mit verschiedenen
Skulpturen von John Chamberlain aus bemaltem und
verchromtem Stahl, 1972–1982
The Chinati Foundation, Marfa, Texas
Foto: Ulrike Rehwagen, 2006



Abb. 199:
Chamberlain Building, Innenansicht mit verschiedenen
Skulpturen von John Chamberlain aus bemaltem und
verchromtem Stahl, 1972–1982
The Chinati Foundation, Marfa, Texas
Foto: Ulrike Rehwagen, 2006



Abb. 200:
Locker Plant Gebäude
The Chinati Foundation, Marfa, Texas
Foto: Ulrike Rehwagen, 2006



Abb. 201:
Donald Judd: Untitled, 1982–1986
Installation aus 100 Aluminium Boxen
Nördliche Artilleriehalle, Innenansicht
The Chinati Foundation, Marfa, Texas
Foto: Ulrike Rehwagen
© Judd Foundation/VAGA, New York für die
Kunstwerke von Donald Judd, 2006



Abb. 202:
Donald Judd: Untitled, 1982–1986
Installation aus 100 Aluminium Boxen
Südliche Artilleriehalle, Innenansicht
The Chinati Foundation, Marfa, Texas
Foto: Ulrike Rehwagen, 2006
© Judd Foundation/VAGA, New York



Abb. 203:
Donald Judd: Untitled, 1982–1986
Installation aus 100 Aluminium Boxen
Nördliche Artilleriehalle, Innenansicht
The Chinati Foundation, Marfa, Texas
Foto: Ulrike Rehwagen, 2006
© Judd Foundation/VAGA, New York



Abb. 204:
Donald Judd: Untitled, 1982–1986
 Installation aus 100 Aluminium Boxen
 Detailansicht einer Box
 The Chinati Foundation, Marfa, Texas
 Foto: Ulrike Rehwagen, 2006
 © Judd Foundation/VAGA, New York für die
 Kunstwerke von Donald Judd



Abb. 205:
Donald Judd: Untitled, 1982–1986
 Installation aus 100 Aluminium Boxen
 Detailansicht einer Box, Innen-/Zwischenraum
 The Chinati Foundation, Marfa, Texas
 Foto: Ulrike Rehwagen, 2006
 © Judd Foundation/VAGA, New York für die
 Kunstwerke von Donald Judd



Abb. 206:
Donald Judd: Untitled, 1982–1986
 Installation aus 100 Aluminium Boxen
 Südliche Artilleriehalle, Innenansicht
 The Chinati Foundation, Marfa, Texas
 Foto: Ulrike Rehwagen, 2006
 © Judd Foundation/VAGA, New York für die
 Kunstwerke von Donald Judd



Abb. 207:
Donald Judd: Untitled, 1982–1986
 Installation aus 100 Aluminium Boxen
 Südliche Artilleriehalle, Innenansicht
 The Chinati Foundation, Marfa, Texas
 Foto: Ulrike Rehwagen, 2006
 © Judd Foundation/VAGA, New York für die
 Kunstwerke von Donald Judd



Abb. 208:
Donald Judd: Untitled, 1982–1986
 Installation aus 100 Aluminium Boxen
 Südliche Artilleriehalle, Innenansicht
 The Chinati Foundation, Marfa, Texas
 Foto: Ulrike Rehwagen, 2006
 © Judd Foundation/VAGA, New York für die
 Kunstwerke von Donald Judd



Abb. 209:
Donald Judd: Untitled, 1982–1986
 Installation aus 100 Aluminium Boxen
 Südliche Artilleriehalle, Innenansicht
 The Chinati Foundation, Marfa, Texas
 Foto: Ulrike Rehwagen, 2006
 © Judd Foundation/VAGA, New York für die
 Kunstwerke von Donald Judd



Abb. 210:
Donald Judd: Untitled, 1982–1986
 Installation aus 100 Aluminium Boxen
 Südliche Artilleriehalle, Innenansicht
 The Chinati Foundation, Marfa, Texas
 Foto: Ulrike Rehwagen, 2006
 © Judd Foundation/VAGA, New York für die
 Kunstwerke von Donald Judd



Abb. 211:
Donald Judd: Untitled, 1982–1986
 Installation aus 100 Aluminium Boxen
 Südliche Artilleriehalle, Innenansicht
 The Chinati Foundation, Marfa, Texas
 Foto: Ulrike Rehwagen, 2006
 © Judd Foundation/VAGA, New York für die
 Kunstwerke von Donald Judd



Abb. 212:
Donald Judd: Untitled, 1982–1986
 Installation aus 100 Aluminium Boxen
 Artilleriehalle, Innenansicht
 The Chinati Foundation, Marfa, Texas
 Foto: Ulrike Rehwagen, 2006
 © Judd Foundation/VAGA, New York für die
 Kunstwerke von Donald Judd

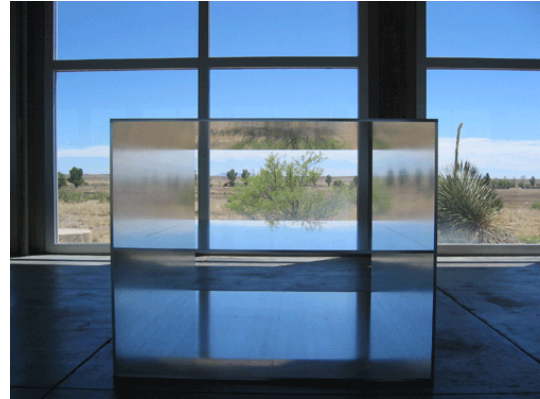


Abb. 213:
Donald Judd: Untitled, 1982–1986
 Installation aus 100 Aluminium Boxen
 Detailansicht einer Box
 The Chinati Foundation, Marfa, Texas
 Foto: Ulrike Rehwagen, 2006
 © Judd Foundation/VAGA, New York für die
 Kunstwerke von Donald Judd



Abb. 214:
Donald Judd: Untitled, 1982–1986
 Installation aus 100 Aluminium Boxen
 Nördliche Artilleriehalle, Innenansicht
 The Chinati Foundation, Marfa, Texas
 Foto: Ulrike Rehwagen, 2006
 © Judd Foundation/VAGA, New York für die
 Kunstwerke von Donald Judd



Abb. 215:
Donald Judd: Untitled, 1982–1986
 Installation aus 100 Aluminium Boxen
 Nördliche Artilleriehalle, Innenansicht mit deutschen
 Schriftzügen
 The Chinati Foundation, Marfa, Texas
 Foto: Ulrike Rehwagen, 2006
 © Judd Foundation/VAGA, New York für die
 Kunstwerke von Donald Judd

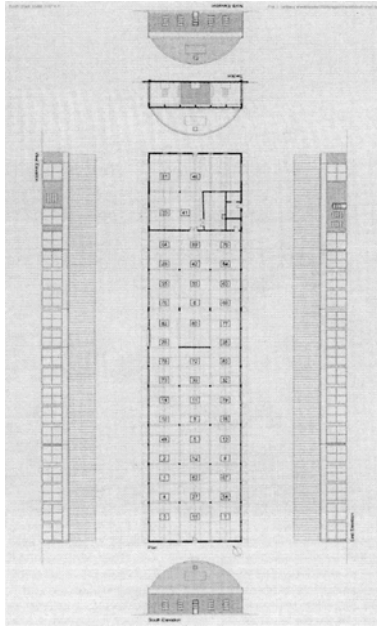


Abb. 216:
 Grundriss für Donald Judd: Untitled, 1982–1986,
 Installation aus 100 Aluminium Boxen
 Südliche Artilleriehalle
 The Chinati Foundation, Marfa, Texas
 Aus: Stockebrand, Marianne: The Making of Two
 Works: Installations at the Chinati Foundation,
 Vortrag am Courtauld Institute, London, am 26.
 Februar 2004, in: Chinati Newsletter Vol. 9, Oktober
 2004, S. 45–61, S. 57.
 Zeichnung von Ricardo Gomez



Abb. 217:
 Nördliche Artilleriehalle, Außenansicht
 The Chinati Foundation, Marfa, Texas
 Foto: Ulrike Rehwagen, 2006



Abb. 218:
 Installationsprozess: Donald Judd: Untitled 1982–1986,
 Innenansicht der Artilleriehalle
 The Chinati Foundation, Marfa, Texas
 Aus: Abbildung zur Verfügung gestellt von The Chinati
 Foundation, Marfa, Texas, durch Herrn Nick Terry.
 © The Chinati Foundation, Marfa, Texas



Abb. 219:
 Artilleriehalle mit Originaltüren, Originalfenstern und
 Flachdach, Umbauphase
 The Chinati Foundation, Marfa, Texas
 Aus: Stockebrand, Marianne: The Making of Two
 Works: Installations at the Chinati Foundation,
 Vortrag am Courtauld Institute, London, am 26.
 Februar 2004, in: Chinati Newsletter Vol. 9, Oktober
 2004, S. 45–61, S. 60.



Abb. 220:
 Artilleriehallen ohne Garagentüren, Umbauphase
 The Chinati Foundation, Marfa, Texas
 Aus: Abbildung zur Verfügung gestellt von The
 Chinati Foundation, Marfa, Texas, durch Herrn Nick
 Terry.
 © The Chinati Foundation, Marfa, Texas



Abb. 221:
 Artilleriehalle, neue Fensterfassade
 Detailansicht
 The Chinati Foundation, Marfa, Texas
 Foto: Ulrike Rehwagen, 2006



Abb. 222:
 Artilleriehalle, Außenansicht
 Verteilung der Fenster
 The Chinati Foundation, Marfa, Texas
 Foto: Ulrike Rehwagen, 2006



Abb. 223:
 Artilleriehalle, Außenansicht
 Verteilung der Fenster
 The Chinati Foundation, Marfa, Texas
 Foto: Ulrike Rehwagen, 2006



Abb. 224:
 Südliche Artilleriehalle, Dachbaustelle und
 Originalflachdach
 The Chinati Foundation, Marfa, Texas
 Aus: Stockebrand, Marianne: The Making of Two
 Works: Installations at the Chinati Foundation,
 Vortrag am Courtauld Institute, London, am 26.
 Februar 2004, in: Chinati Newsletter Vol. 9, Oktober
 2004, S. 45–61, S. 59.



Abb. 225:
 Artilleriehalle, Dach, Seitenansicht
 The Chinati Foundation, Marfa, Texas
 Foto: Ulrike Rehwagen, 2006



Abb. 226:
Donald Judd: Untitled, 1982–1986
 Installation aus 100 Aluminium Boxen
 Detailansicht einer Box, Binnenraum
 The Chinati Foundation, Marfa, Texas
 Foto: Ulrike Rehwagen, 2006
 © Judd Foundation/VAGA, New York für die
 Kunstwerke von Donald Judd



Abb. 227:
Donald Judd: Untitled, 1982–1986
 Installation aus 100 Aluminium Boxen
 Detailansicht einer Box, Binnenraum
 The Chinati Foundation, Marfa, Texas
 Foto: Ulrike Rehwagen, 2006
 © Judd Foundation/VAGA, New York für die
 Kunstwerke von Donald Judd

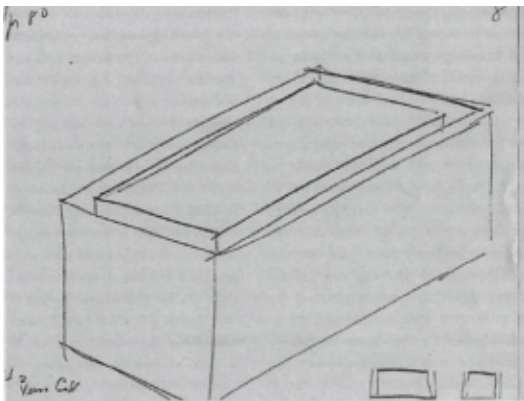


Abb. 228:
Donald Judd: Zeichnungen für Aluminium Boxen
 April 1980
 The Chinati Foundation, Marfa, Texas
 Aus: Stockebrand, Marianne: The Making of Two
 Works: Installations at the Chinati Foundation,
 Vortrag am Courtauld Institute, London, am 26.
 Februar 2004, in: Chinati Newsletter Vol. 9, Oktober
 2004, S. 45–61, S. 56.
 © Judd Foundation/VAGA, New York für die
 Kunstwerke von Donald Judd

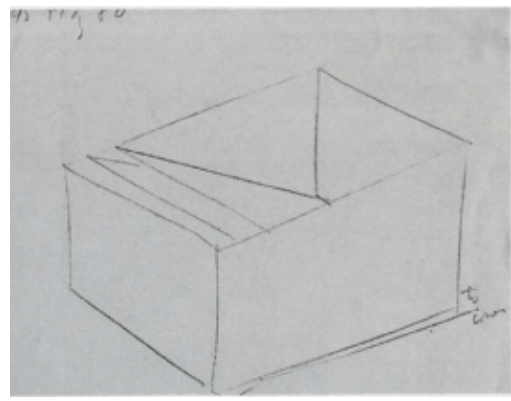


Abb. 229:
Donald Judd: Zeichnungen für Aluminium Boxen
 Mai 1980
 The Chinati Foundation, Marfa, Texas
 Aus: Stockebrand, Marianne: The Making of Two
 Works: Installations at the Chinati Foundation,
 Vortrag am Courtauld Institute, London, am 26.
 Februar 2004, in: Chinati Newsletter Vol. 9, Oktober
 2004, S. 45–61, S. 56.
 © Judd Foundation/VAGA, New York für die
 Kunstwerke von Donald Judd



Abb. 230:
Donald Judd: Untitled, 1982–1986
Installation aus 100 Aluminium Boxen
Artilleriehalle, Innenansicht
The Chinati Foundation, Marfa, Texas
Foto: Ulrike Rehwagen, 2006
© Judd Foundation/VAGA, New York für die
Kunstwerke von Donald Judd



Abb. 231:
Donald Judd: Untitled, 1982–1986
Installation aus 100 Aluminium Boxen
Artilleriehalle, Innenansicht
The Chinati Foundation, Marfa, Texas
Foto: Ulrike Rehwagen, 2006
© Judd Foundation/VAGA, New York für die
Kunstwerke von Donald Judd



Abb. 232:
Donald Judd: Untitled, 1982–1986
Installation aus 100 Aluminium Boxen
Detailansicht einer Box, Lichtreflexe
The Chinati Foundation, Marfa, Texas
Foto: Ulrike Rehwagen, 2006
© Judd Foundation/VAGA, New York für die
Kunstwerke von Donald Judd

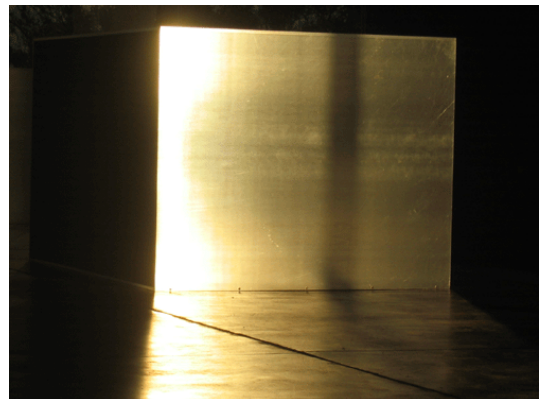


Abb. 233:
Donald Judd: Untitled, 1982–1986
Installation aus 100 Aluminium Boxen
Detailansicht einer Box, Lichtreflexe
The Chinati Foundation, Marfa, Texas
Foto: Ulrike Rehwagen, 2006
© Judd Foundation/VAGA, New York für die
Kunstwerke von Donald Judd



Abb. 234:
Donald Judd: Untitled, 1982–1986
 Installation aus 100 Aluminium Boxen
 Detailansicht der Boxen, Lichtreflexe
 The Chinati Foundation, Marfa, Texas
 Foto: Ulrike Rehwagen, 2006
 © Judd Foundation/VAGA, New York für die
 Kunstwerke von Donald Judd



Abb. 235:
Donald Judd: Untitled, 1982–1986
 Installation aus 100 Aluminium Boxen
 Detailansicht einer Box, Lichtreflexe
 The Chinati Foundation, Marfa, Texas
 Foto: Ulrike Rehwagen, 2006
 © Judd Foundation/VAGA, New York für die
 Kunstwerke von Donald Judd



Abb. 236:
Donald Judd: Untitled, 1982–1986
 Installation aus 100 Aluminium Boxen
 Detailansicht der Boxen
 The Chinati Foundation, Marfa, Texas
 Foto: Ulrike Rehwagen, 2006
 © Judd Foundation/VAGA, New York für die
 Kunstwerke von Donald Judd



Abb. 237:
Donald Judd: Untitled, 1982–1986
 Installation aus 100 Aluminium Boxen
 Detailansicht der Boxen
 The Chinati Foundation, Marfa, Texas
 Foto: Ulrike Rehwagen, 2006
 © Judd Foundation/VAGA, New York für die
 Kunstwerke von Donald Judd



Abb. 238:
Donald Judd: Untitled, 1982–1986
 Installation aus 100 Aluminium Boxen
 Detailansicht der Boxen
 The Chinati Foundation, Marfa, Texas
 Foto: Ulrike Rehwagen, 2006
 © Judd Foundation/VAGA, New York für die
 Kunstwerke von Donald Judd



Abb. 239:
Donald Judd: Untitled, 1982–1986
 Installation aus 100 Aluminium Boxen
 Detailansicht einer Box, Lichtreflexe
 The Chinati Foundation, Marfa, Texas
 Foto: Ulrike Rehwagen, 2006
 © Judd Foundation/VAGA, New York für die
 Kunstwerke von Donald Judd



Abb. 240:
Donald Judd: Untitled, 1982–1986
 Installation aus 100 Aluminium Boxen
 Detailansicht der Boxen
 The Chinati Foundation, Marfa, Texas
 Foto: Ulrike Rehwagen, 2006
 © Judd Foundation/VAGA, New York für die
 Kunstwerke von Donald Judd



Abb. 241:
Donald Judd: Untitled, 1982–1986
 Installation aus 100 Aluminium Boxen
 Detailansicht der Boxen mit Besuchern
 The Chinati Foundation, Marfa, Texas
 Foto: Raphael Pennekamp
 © Judd Foundation/VAGA, New York für die
 Kunstwerke von Donald Judd



Abb. 242:
Donald Judd: Untitled, 1982–1986
 Installation aus 100 Aluminium Boxen
 Detailansicht der Boxen mit Besuchern
 The Chinati Foundation, Marfa, Texas
 Foto: Fabian Wendt, 2007
 © Judd Foundation/VAGA, New York für die
 Kunstwerke von Donald Judd



Abb. 243:
Donald Judd: Untitled, 1982–1986
 Installation aus 100 Aluminium Boxen
 Detailansicht einer Box mit Besuchern
 The Chinati Foundation, Marfa, Texas
 Foto: Raphael Pennekamp, 2006
 © Judd Foundation/VAGA, New York für die
 Kunstwerke von Donald Judd

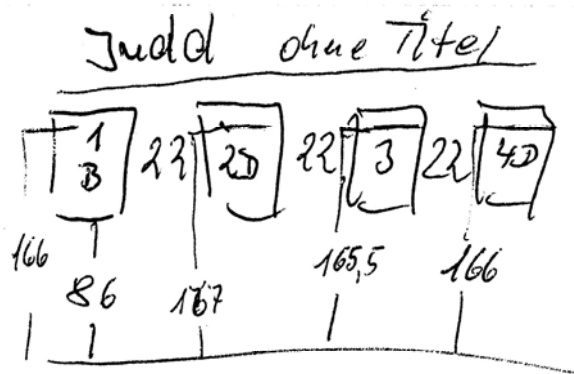


Abb. 244:
 Installationsanweisung: Zeichnung (Hängung/Befestigung) zu Donald Judd: Untitled, 1984
 Aluminium, Plexiglas, 4 Einheiten, jede Einheit 86,4 × 86,4 × 86,4cm, mit je 20,3cm Zwischenabstand
 Hamburger Kunsthalle
 Leihgeber: Sammlung Lafrenz, Hamburg
 Aus: Abbildung zur Verfügung gestellt durch die Hamburger Kunsthalle durch Herrn Dr. Daniel Koep

Judd

Telefongespräch mit Stemmrich über die Höhe der Hängung der Judd Kuben am 24. Juli 2002.

Gregor Stemmrich: 030 – 44 45 257

1. es geht um eine Gleichberechtigung von Wand und Boden
2. Es wird immer vom Boden ausgehend gehängt,
 - bei vertikalen stacks: vom Boden nach oben, vgl. dazu das Verhältnis von Teil und Ganzem
 - bei horizontalen stacks: weg von der Malerei, weg von der Bildmitte. Es soll kein Flash des Plexiglasses ermöglicht werden; daher auf keinen Fall Bildmitte 1.50 hängen, da alle anderen Gemälde und viele andere Arbeiten genau so hängen. Hier hingegen handelt es sich aber um ein Spezifisches Objekt.
3. als Bildquelle der ersten Minimal Art – Ausstellungen vgl. Frances Colpitt.
Auch hier lassen sich an den historischen Aufnahmen – Anfang der 60er Jahre - die Nähe der Objekte zum Boden beobachten.

Petra Reichensperger

Hamburg, den 24. 07.02

Abb. 245:

Protokoll des Telefongesprächs vom 24.07.2002 mit Gregor Stemmrich bezüglich der Hängung der Arbeit Untitled, 1984 von Donald Judd in der Hamburger Kunsthalle.

Aus: Dokument zur Verfügung gestellt durch die Hamburger Kunsthalle durch Herrn Dr. Daniel Koep

LITERATURVERZEICHNIS

- Adorno, Theodor Wiesengrund [1973] 2000: *Ästhetische Theorie*, hrsg. von Gretel Adorno, Rolf Tiedemann, 15. Auflage, Frankfurt am Main 2000.
- Agee, William C. 1968: *Don Judd: Agee, William C. with Notes by Dan Flavin and Selected Writings by the Artist*, Kat.-Ausst. The Whitney Museum of American Art Feb–März 1968, The Whitney Museum of American Art, New York 1968.
- Allen, Melissa Susan Gaido 2005: *Donald Judd and the Marfa Objective*, Ph.D. Dissertation, The University of Iowa, USA, Iowa 2005.
- Alloway, Lawrence 1963: “The American Sublime”, in: *Living Arts*, 2, Institute of Contemporary Arts, London, Juni 1963, S. 11–22.
- Ames, Van Meter 1953: “John Dewey as Aesthetician”, in: *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 12, 1953, S. 145–176.
- Anfam, David 1998: *Mark Rothko. The Works on Canvas. Catalogue Raisonné*, New Haven/London 1998.
- Ashton, Dore 1983: *About Rothko*, New York 1983.
- Aspinall, Peter 1993: “Aspects of Spatial Experience and Structure”, in: Farmer, Ben; Louw, Hentie: *Companion to Contemporary Architectural Thought*, London/New York 1993, S. 333–341.
- Auping, Michael (Hrsg.) 2007: *Declaring Space: Mark Rothko, Barnett Newman, Lucio Fontana, Yves Klein*, Kat.-Ausst. Modern Art Museum Fort Worth Sept 2006–Jan 2007, München 2007.
- Baker, Elisabeth 1968: “Judd the Obscure”, in: *Art News*, Vol. 67, Nr. 4, April 1968, S. 44–45, 60–62.
- Baker, Kenneth 1988: *Minimalism. Art of Circumstance*, New York 1988.
- Bannard, Darby 1966: “Present-Day Art and Ready-Made Styles”, in: *Artforum*, Vol. 5, Nr. 4, Dezember 1966, S. 30–35.
- Barnes, Albert C. 1933: *The Art of Henri Matisse*, New York/London 1933.
- Barthes, Roland [1968] 2000: “Der Tod des Autors”, in: Jannidis, Fotis (Hrsg.): *Texte zur Theorie der Autorschaft*, Stuttgart 2000.
- Batchelor, David 1997: *Minimalism*, London 1997.
- Battcock, Gregory [1968] 1995: *Minimal Art. A Critical Anthology*, Berkeley 1995.

- Belting, Hans 1998: *Das Unsichtbare Meisterwerk. Die modernen Mythen der Kunst*, München 1998.
- Benjamin, Walter 1928: *Der Ursprung des deutschen Trauerspiels*, Berlin 1928.
 - 1963 [1936]: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Drei Studien zur Kunstsoziologie*, Frankfurt am Main 1963.
- Bermes, Christian 1998: *Maurice Merleau-Ponty zur Einführung*, Hamburg 1998.
- Blumenberg, Hans 2001: "Wirklichkeitsbegriff und Möglichkeitsbegriff des Romans", in: *Ästhetische und metaphorologische Schriften*, Frankfurt am Main 2001, S. 47–73.
 - 1964: "Kopernikus im Selbstverständnis der Neuzeit", in: *Abhandlungen der Geistes- und Sozialwissenschaftlichen Klasse, Jahrgang 1964*, Wiesbaden 1964, S. 337–368.¹³²⁷
- Bochner, Mel 1966: "Donald Judd", in: *Arts Magazine*, Vol. 40, Nr. 6, April 1966, S. 57.
- Bockemühl, Michael 1985: *Die Wirklichkeit des Bildes. Bildrezeption als Bildproduktion*, Stuttgart 1985.
- Bois, Yve-Alain 1996: "Barnett Newman's sublime = tragedy", in: *Negotiating rapture: The Power of Art to Transform Lives*, Kat.-Ausst. Museum of Contemporary Art Juni–Okt 1996, Chicago 1996, S. 138–141.
 - 1991: "The inflection", in: *Donald Judd: new sculpture*, Kat.-Ausst. The Pace Gallery Sept–Okt 1991, New York 1991, S. 1–14.
- Brandt, Reinhardt (Hrsg.) 1966: *Pseudo-Longinus. Vom Erhabenen*, Darmstadt 1966.
- Breslin, James E.B. 1993: *Mark Rothko. A Biography*, Chicago/London 1993.
- Brinkmann, Margit 2006: *Minimal art - Etablierung und Vermittlung moderner Kunst in den 1960er Jahren*, Dissertation, Universität Bonn, Bonn 2006.
- Buchloh, Benjamin 1987: "Discussion", in: *Discussions in Contemporary Culture*, hrsg. von Hal Foster, DIA Art Foundation, Seattle 1987, S. 71–87.
- Burke, Edmund [1757a] 1958: *A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful*, hrsg. von J.T. Boulton, London 1958.
 - [1757b] 1989: *Philosophische Untersuchungen über den Ursprung unserer Ideen vom Erhabenen und Schönen*, Hamburg 1989.
- Burnham, Jack 1969: *Beyond Modern Sculpture. The effects of science and technology on the sculpture of this century*, New York 1969.
- Calvocoressi, Richard 1977: "Modern Painting and the Northern Romantic Tradition", in: *The Connoisseur*, Vol. 194, Nr. 780, Februar 1977, S. 139.

¹³²⁷ Bei Mehrfachnennung desselben Autors sind die Titel chronologisch absteigend sortiert nach [Ersterscheinungsjahr]. Ohne Klammer steht das Erscheinungsjahr der in der vorliegenden Dissertation verwendeten Ausgabe.

- Chipp, Herschel B. 1968: *Theories of Modern Art. A Source Book by Artists and Critics*, Berkeley/Los Angeles 1968, S. 548–549.
- Coates, Robert M. 1955: “The Art Galleries”, in: *The New Yorker*, Vol. 31, Nr. 10, April 1955, S. 84.
- Colpitt, Frances [1990] 1993: *Minimal Art: The Critical Perspective*, Seattle/Washington 1993.
- Cooke, Lynne 1989: “Donald Judd”, in: *Donald Judd*, Kat.-Ausst. Waddington Galleries Mai–Juni 1989, London 1989, S. 5–10.
- Coplans, John 1971a: “An Interview with Don Judd”, in: *Artforum*, Vol. 9, Nr. 10, Juni 1971, S. 40–50.
- 1971b: *Don Judd*, Kat.-Ausst. Pasadena Art Museum Mai–Juli 1971, Pasadena 1971.
- Craig-Martin, Michael 1989: “The Art of Context”, in: Biggs, Lewis; Curtis, Penelope; Pyne, Jemima (Hrsg.): *Minimalism*, Kat.-Ausst. Tate Gallery Liverpool März 1989–Feb 1990, Liverpool 1989, S. 6–7.
- Croce, Benedetto 1948: “On the Aesthetics of Dewey”, in: *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 6, Nr. 3, März 1948, S. 203–207.
- Crone, Rainer 1987/88: “Symmetrie und Ordnung. Die formale Logik in Donald Judds Skulpturen”, in: *Donald Judd*, Kat.-Ausst. Stedelijk van Abbemuseum 1987/88, Eindhoven 1987/88, S. 61–76.
- [1986] 1998: „Projekt der Moderne. Kunstwissenschaft der Gegenwartskunst. Überlegungen zu einer Methodologie“, in: Schaesberg, Petrus Graf (Hrsg.): *Paul Klee und Edward Ruscha. Projekt der Moderne. Sprache und Bild*, Regensburg 1998, S. 191–247.
- Danto, Arthur Coleman 1981a: *The Transfiguration of the Commonplace. A Philosophy of Art*, Cambridge, MA 1981.
- [1981b] 1984: *Die Verklärung des Gewöhnlichen. Eine Philosophie der Kunst*, übersetzt von Max Looser, Frankfurt am Main 1984.
- Descartes, René [1644] 2006: “Über die Prinzipien der materiellen Dinge”, in: Dünne, Jörg; Günzel, Stephan (Hrsg.): *Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften*, Frankfurt am Main 2006, S. 44–57.
- Dewey, John 1958a: *Art as Experience* [geschrieben 1934], New York 1958.
- [1958b] 1980: *Kunst als Erfahrung*, übersetzt von Christa Velten u.a., 1. Auflage, Frankfurt am Main 1980.
- 1939a: *Freedom and Culture*, New York 1939.
- 1939b: “Theory of Valuation”, in: Neurath, O. u.a. (Hrsg.): *International Encyclopedia of Unified Science*, Vol. 2, Nr. 4, Chicago 1939.
- 1929: *Experience and Nature*, New York 1929.
- 1922: *Human Nature and Conduct. An Introduction to Social Psychology*, New York 1922.
- Dünne, Jörg; Günzel, Stephan (Hrsg.) 2006: *Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften*, Frankfurt am Main 2006.

- Dünne Jörg; Friedrich, Sabine; Kramer, Kirsten (Hrsg.) 2009: *Theatralität & Räumlichkeit. Raumordnungen und Raumpraktiken im theatralen Mediendispositiv*, Würzburg 2009.
- Egenhofer, Sebastian 1996: *The Sublime is Now: Zu den Schriften und Gesprächen Barnett Newmans*, Koblenz 1996.
- Elger, Dietmar (Hrsg.) 2000: *Donald Judd. Farbe*, Kat.-Ausst. Sprengel Museum Hannover Jan–April 2000, Ostfildern-Ruit 2000.
- Engler, Martin 2000: “Specific Objects – Illusion des Faktischen”, in: Elger, Dietmar (Hrsg.): *Donald Judd. Farbe*, Kat.-Ausst. Sprengel Museum Hannover Jan–April 2000, Ostfildern-Ruit 2000, S. 53–77.
- Engler, Ulrich 1992: *Kritik der Erfahrung. Die Bedeutung der ästhetischen Erfahrung in der Philosophie John Deweys*, Würzburg 1992.
- Fer, Briony 1997: “Judd’s Specific Objects”, in: Fer, Briony: *On Abstract Art*, New Haven/London 1997, S. 131–152.
- Fisher, Alden (Hrsg.) 1969: *The Essential Writings of Merleau-Ponty*, New York 1969.
- Flavin, Dan 1969: “Several more remarks...”, in: *Studio International*, Vol. 177, Nr. 910, April 1969, S. 173–175.
- 1967: “Some other comments...More Pages from a Spleenish Journal”, in: *Artforum*, Vol. 6, Nr. 4, Dezember 1967, S. 20–25.
- 1966: “Some remarks...”, in: *Artforum*, Vol. 5, Nr. 4, Dezember 1966, S. 27–29.
- Flückiger, Urs Peter 2007: *Donald Judd: architecture in Marfa, Texas*, Basel u.a. 2007.
- Fondation Beyeler (Hrsg.): *Mark Rothko*, Kat.-Ausst. Fondation Beyeler Riehen Feb–April 2001, Ostfildern-Ruit 2001.
- Foster, Hal 1986: “The Crux of Minimalism”, in: *Individuals: A selected history of contemporary art 1945–1986*, New York 1986, S. 162–183.
- Foucault, Michel [1969] 2003: “Was ist ein Autor?”, in: Michel Foucault (Hrsg.): *Schriften zur Literatur*, Frankfurt am Main 2003.
- Fried, Michael 1998: “An Introduction to My Art Criticism”, in: *Art and Objecthood: Essays and Reviews*, Chicago/London 1998, S. 1–76.
- 1969: *Anthony Caro*, Arts Council, Kat.-Ausst. Hayward Gallery Jan–März 1969, London 1969.
- 1967a: “Art and Objecthood”, in: *Artforum*, Vol. 5, Nr. 10, Juni 1967, S. 12–23.
- [1967b] 1995: “Art and Objecthood”, in: Battcock, Gregory: *Minimal Art. A Critical Anthology* [1968], Berkeley 1995, S. 116–147.
- [1963] 1998: “Anthony Caro”, in: *Art and Objecthood: Essays and Reviews*, Chicago/London 1998, S. 269–276.

- Fuchs, Rudi 2004: "Donald Judd (Artist at Work)", in: Serota, Nicholas (Hrsg.): *Donald Judd*, London 2004, S. 12–27.
- 2003: "Das Ideale Museum. Eine Kunst-Siedlung in der texanischen Wüste", in: Noever, Peter (Hrsg.): *Donald Judd. Architecture. Architektur*, Ostfildern-Ruit 2003, S. 90–94.
 - 1993: "Decent Beauty", in: *Donald Judd: Large-scale works*, Kat.-Ausst. The Pace Gallery New York März–April 1993, New York 1993, S. 5–7.
- Gablik, Suzi 1977: "Don Judd: Drawings 1956–1976, Museum of Modern Art, Oxford, Dezember 1976", in: *Studio International: Review Issue*, Vol. 193, Nr. 985, Januar/Februar 1977, S. 64–65.
- Gachnang, Johannes 1976: *Donald Judd: Skulpturen*, Kat.-Ausst. Kunsthalle Bern April–Mai 1976, Bern 1976.
- Gaßner, Hubertus (Hrsg.) 2006: *Caspar David Friedrich. Die Erfindung der Romantik*, Kat.-Ausst. Museum Folkwang, Essen Mai–Aug 2006 / Hamburger Kunsthalle, Hamburg Okt 2006–Jan 2007, München 2006.
- Geldzahler, Henry 1969: *New York Painting and Sculpture: 1940–1970*, The Metropolitan Museum of Modern Art, New York/London 1969.
- Glaser, Bruce [1966a] 1995: "Questions to Stella and Judd", Interview by Bruce Glaser hrsg. von Lucy R. Lippard, in: Battcock, Gregory (Hrsg.): *Minimal Art. A Critical Anthology* [1968], Berkeley 1995, S. 148–164.
- 1966b: "Questions to Stella and Judd", Interview by Bruce Glaser hrsg. von Lucy R. Lippard, in: *Art News*, Vol. 65, Nr. 5, September 1966, S. 55–61.
 - [1964] 2008: "New Nihilism or New Art", Interview mit Dan Flavin, Donald Judd und Frank Stella, 57min, moderiert von Bruce Glaser in der Reihe Art Forum, aufgenommen am 15. Februar 1964, ausgestrahlt am 24. März 1964 um 9:15h auf dem Radiosender WBAI FM 99,5, New York, transkribiert von Ulrike Rehwagen nach Compact Disc von Pacifica Radio Archives, California, in: Rehwagen, Ulrike 2008: *Donald Judd und die kinästhetische Raumwahrnehmung: Sein Werk und die zeitgenössische Debatte um Dreidimensionalität und Raum*, Dissertation, Katholische Universität Eichstätt-Ingolstadt, Eichstätt 2008, S. I–XXXIII.
- Golding, John 2000a: *Paths to the Absolute. Mondrian, Malevich, Kandinsky, Pollock, Newman, Rothko and Still*, London 2000.
- 2000b: "Newman, Rothko, Still and the abstract sublime", in: Golding, John: *Paths to the Absolute. Mondrian, Malevich, Kandinsky, Pollock, Newman, Rothko and Still*, London 2000, S. 195–232.
- Gollin, Jane 1966: "Reviews and Previews: Donald Judd", in: *Art News*, Vol. 65, Nr. 2, April 1966, S. 17.
- Goodman, Nelson 1968a: *Languages of Art. An Approach to a Theory of Symbols*, Indianapolis 1968.
- [1968b] 1973: *Sprachen der Kunst. Ein Ansatz zu einer Symboltheorie*, übersetzt von Jürgen Schlaeger, Frankfurt am Main 1973.

- Greenberg, Clement 1967a: "Recentness of Sculpture", in: *Art International*, Vol. XI, Nr. 4, 20. April 1967 (unrevised), S. X.
- [1967b] 1993: "Recentness of Sculpture", in: Greenberg, Clement; O'Brian, John: *Clement Greenberg. The Collected Essays and Criticism: Modernism with a Vengeance*, 1957–1969, Vol. 4, Chicago/London 1993, S. 250–256.
 - 1967c: "Recentness of Sculpture", in: Tuchman, Maurice (Hrsg.): *American Sculpture of the Sixties*, Kat.-Ausst. Los Angeles County Museum of Art April–Juni 1967, Los Angeles 1967, S. 24–26.
 - 1965: "America Takes the Lead: 1945–1965", in: *Art in America*, Vol. 53, Nr. 4, August–September 1965, S. 108–129.
 - 1962a: "After Abstract Expressionism", in: *Art International*, Vol. VI, Nr. 8, October 25, 1962, S. 24–32.
 - [1962b] 1993: "After Abstract Expressionism", in: Greenberg, Clement und O'Brian, John: *Clement Greenberg. The Collected Essays and Criticism: Modernism with a Vengeance*, 1957–1969, Vol. 4, Chicago/London 1993, S. 121–134.
 - 1939: "Avant-Garde and Kitsch", in: *Partisan Review*, Herbst 1939, S. 34–49.
- Guggenheim, Peggy 2004: *Ma vie et mes folies*, Paris 2004.
- 1979: *Out of this Century. Confessions of an Art Addict*, Peggy Guggenheim, London 1979.
- Guilbaut, Serge 1983: *How New York Stole the Idea of Modern Art: Abstract Expressionism, freedom, and the cold war*, Chicago 1983.
- Harten, Jürgen (Hrsg.) 1995: *Siqueiros/Pollock. Pollock/Siqueiros*, Kat.- Ausst. Kunsthalle Düsseldorf Sept–Dez 1995, Köln 1995.
- Haskell, Barbara 1988a: *Donald Judd*, Kat.-Ausst. Whitney Museum of American Art Okt–Dez 1988, New York 1988.
- 1988b: "Donald Judd: Beyond Formalism", in: *Donald Judd*, Kat.-Ausst. The Whitney Museum of American Art Okt–Dez 1988, New York 1988, S. 17–114, 147–151.
- Heidegger, Martin [1927] 2006: "Die Räumlichkeit des Daseins", in: Dünne, Jörg; Günzel, Stephan (Hrsg.): *Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften*, Frankfurt am Main 2006, S. 141–152.
- Hess, Thomas B. [1968] 2005: *Barnett Newman*, Frankfurt am Main 2005.
- Hoffmann, Christine (Hrsg.) 1996: *Bruce Nauman. Interviews 1967–1988*, Dresden 1996.
- Hofmann, Werner 2006: "Der Betrachter ist im/das Bild", in: Bogen, Steffen; Brassat, Wolfgang; Ganz, David (Hrsg.): *Bilder-Räume-Betrachter. Festschrift für Wolfgang Kemp zum 60. Geburtstag*, Berlin 2006, S. 140–149.
- 1960: *Das irdische Paradies: Kunst im neunzehnten Jahrhundert*, München 1960.
- Hooton, Bruce 1965: *Interview with Donald Judd*, 3. Februar 1965, Interview für Archives of American Art, Smithsonian Institution, Washington, zuletzt aufgerufen 5.7.2008, <http://www.aaa.si.edu/collections/oralhistories/transcripts/judd65.htm>.

- Husserl, Edmund [1913a] 1981: “Untersuchungen zur Phänomenologie und Theorie der Erkenntnis. Einleitung”, in: Wiehl, Reiner (Hrsg.): *Geschichte der Philosophie in Text und Darstellung. 20. Jahrhundert*, Stuttgart 1981, S. 174–188.
- [1913b] 1980: *Ideen zur reinen Phänomenologie und phänomenologischen Philosophie*, Tübingen 1980.
 - [1907] 1991: *Ding und Raum. Vorlesungen 1907*, hrsg. von Karl-Heinz Hahnengress und Smail Rasic, Philosophische Bibliothek, Band 437, Hamburg 1991.
 - [1905] 1981: “Die Vorlesung über das innere Zeitbewußtsein aus dem Jahre 1905”, in: Wiehl, Reiner (Hrsg.): *Geschichte der Philosophie in Text und Darstellung. 20. Jahrhundert*, Stuttgart 1981, S. 91–119.
 - [1904/05] 1980: *Phantasie, Bildbewußtsein, Erinnerung. Zur Phänomenologie der anschaulichen Vergewärtigung. Texte aus dem Nachlaß (1898–1925)*, Husserliana, Band XXIII, hrsg. von Eduard Marbach, Den Haag/Boston/London, 1980.
 - [o.A.] 2002: “Die Präntention der Wahrnehmung“, in: Wiesing, Lambert (Hrsg.): *Philosophie der Wahrnehmung. Modelle und Reflexionen*, Frankfurt am Main 2002, S. 203–222.
- Imdahl, Max 1980: *Giotto Arenafresken. Ikonographie, Ikonologie, Ikonik*, München 1980.
- [1971] 1996: “Barnett Newman, Who’s Afraid of Red, Yellow and Blue III”, in: Janhsen-Vukicevic, Angeli (Hrsg.): *Imdahl, Max: Gesammelte Schriften, Band 1: Zur Kunst der Moderne*, Frankfurt am Main 1996, S. 244–273.
- James, William 1925: *The varieties of religious experience. A study in human nature. Being the Gifford lectures on natural religion delivered at Edinburgh in 1901–1902*, London 1925.
- 1922: *Pragmatism. A New Name for Some Old Ways of Thinking. Popular lectures on philosophy by William James*, London u.a. 1922.
- Jitta, Mariette Josephus; Schellmann, Jörg (Hrsg.) 1993: *Donald Judd: Prints and Works in Editions. A Catalogue Raisonné*, Den Haag/Köln/New York 1993.
- Johnson, Galen A. (Hrsg.) 1993: *The Merleau-Ponty Aesthetics Reader: Philosophy and Painting*, Evanston, IL 1993.
- Judd, Donald 2000: “Kunst und Architektur”, in: *Museumsarchitektur. Texte und Projekte von Künstlern*, Köln 2000, S. 49–53.
- [1993a] 2004: “Some Aspects of Color in General and Red and Black in Particular”, in: Serota, Nicholas (Hrsg.): *Donald Judd*, London 2004, S. 145–159.
 - 1993b: “12. Februar ‘93“, in: *Donald Judd: Large-scale works*, Kat.-Ausst. The Pace Gallery New York März–April 1993, New York 1993, S. 9–13.
 - 1993c: “101 Spring Street“, in: Rattemeyer, Volker; Petzinger, Renate (Hrsg.): *Donald Judd: Räume/Spaces, Kunst und Design, Preisträger der Stankowski-Stiftung 1993*, Ostfildern-Ruit 1993, S. 14–16.
 - [1993d] 2004: “Home and Studio, Soho, Interview, 30. März 1993” (Interview), in: *Inside the Studio: Two decades of Talks with Artists in New York, New York: Independent Curators International (ICI)*, New York 2004, S. 118–122.
 - 1990: “Gespräch mit Donald Judd” (Interview), in: *Donald Judd*, Kat.-Ausst. Kunstverein St. Gallen April–Juli 1990, St. Gallen 1990, S. 39–47.

- 1989a: “Artillery Sheds“, in: *Donald Judd: Architektur*, Kat.-Ausst. Westfälischer Kunstverein Münster April–Juni 1989, Münster 1989, S. 68–74, bzw. Essay zuletzt aufgerufen 5.7.2008 unter <http://www.chinati.org/visit/collection/artilleryshedsbyjudd.php>
- 1989b: “The Arena“, in: *Donald Judd: Architektur*, Kat.-Ausst. Westfälischer Kunstverein Münster April–Juni 1989, Münster 1989, S. 80–85.
- 1987: *Complete Writings 1975–1986*, Van Abbemuseum, Eindhoven 1987.
- [1986] 1987: “Statement for the Chinati Foundation/La Fundación Chinati“, in: Judd 1987, S. 110–114.
- [1985a] 1987: “Marfa, Texas“, in: Judd 1987, S. 96–102.
- [1985b] 1987: “Art and Architecture“, in: Judd 1987, S. 103–106.
- [1985c] 1987: “Symmetry“, in: Judd 1987, S. 92–95.
- [1983a] 1987: “Abstract Expressionism“, in: Judd 1987, S. 37–48.
- [1983b] 1987: “Art and Architecture“, in: Judd 1987, S. 25–36.
- [1982] 1987: “On installation“, in: Judd 1987, S. 19–24.
- [1981a] 1994: “Russische Kunst in Beziehung zu meiner Arbeit“, in: *Judd, Donald: The Moscow Installation*, Kat.-Ausst. Galerie Gmurzynska März–Mai 1994, Köln 1994, S. 13–17.
- [1981b] 1987: “On Russian art and its relation to my work“, in: Judd 1987, S. 14–18.
- 1977a: “Interview: Kasper König und Donald Judd“, in: *Donald Judd*, Bottrop 1977, S. 4.
- [1977b] 1987: “In defense of my work“, in: Judd 1987, S. 9–10.
- [1977c] 1987: “Statement“, in: Judd 1987, S. 7.
- [1975] 2005: *Complete Writings 1959–1975: Gallery Reviews, Book Reviews, Articles, Letters to the Editor, Reports, Statements, Complaints*, Halifax/New York 2005.
- [1974] 2005: “Introduction“, in: Judd [1975] 2005, S. VII.
- 1971: “Don Judd: An Interview with John Coplans“ (Interview), in: *Don Judd*, Kat.-Ausst. Pasadena Art Museum Mai–Juli 1971, Pasadena 1971, S. 19–44.
- [1969] 2005: “Aspects of Flavin’s Work“, *fluorescent lights, etc. from Dan Flavin*, National Gallery of Canada, Ottawa, October 1969, in: Judd [1975] 2005, S. 199–200.
- [1968] 2005 mit Judd, Julie: “End the Killing in Vietnam“, *The Aspen Times*, am 29. August 1968, in: Judd [1975] 2005, S. 218–219.
- [1967a] 2005: “Jackson Pollock“, *Arts Magazine*, April 1967, in: Judd [1975] 2005, S. 193–195.
- [1967b] 2005: “Addenda“, *Arts Magazine*, Februar 1967, in: Judd [1975] 2005, S. 217.
- [1965a] 2005: “Specific Objects“ [geschrieben 1964], *Arts Yearbook*, 8, 1965, in: Judd [1975] 2005, S. 181–189.
- 1965b: “Specific Objects“ [geschrieben 1964], in: *Arts Yearbook*, 8, 1965, S. 74–82.
- [1964a] 2005: “American Drawings“, In the Galleries, *Arts Magazine*, November 1964, in: Judd [1975] 2005, S. 141.
- [1964b] 2005: “Barnett Newman“, *Studio International*, Februar 1970, in: Judd [1975] 2005, S. 200–202.
- [1964c] 2005: “Black, White and Gray“, Nationwide Reports: Hartford, *Arts Magazine*, März 1964, in: Judd [1975] 2005, S. 117–119.
- [1964d] 2005: “Month in Review“, *Arts Magazine*, Oktober 1964, in: Judd [1975] 2005, S. 136–140.
- [1964e] 2005: “The Classic Spirit in Twentieth-Century Art“, In the Galleries, *Arts Magazine*, April 1964, in: Judd [1975] 2005, S. 123.
- [1963a] 2005: “Andy Warhol“, In the Galleries, *Arts Magazine*, Januar 1963, in: Judd [1975] 2005, S. 70.

- [1963b] 2005: "Lee Bontecou", In the Galleries, *Arts Magazine*, Januar 1963, in: Judd [1975] 2005, S. 65.
- [1963c] 2005: "Mark Rothko", In the Galleries, *Arts Magazine*, September 1963, in: Judd [1975] 2005, S. 94–95.
- [1963d] 2005: "Yves Klein", In the Galleries, *Arts Magazine*, Januar 1963, in: Judd [1975] 2005, S. 69–70.
- [1962a] 2005: "Victor Vasarely", In the Galleries, *Arts Magazine*, Januar 1962, in: Judd [1975] 2005, S. 41.
- [1962b] 2005: "Robert Rauschenberg", In the Galleries, *Arts Magazine*, Januar 1962, in: Judd [1975] 2005, S. 42–43.
- [1962c] 2005: "Roy Lichtenstein", In the Galleries, *Arts Magazine*, April 1962, in: Judd [1975] 2005, S. 48–49.
- [1962d] 2005: "Frank Stella", In the Galleries, *Arts Magazine*, September 1962, in: Judd [1975] 2005, S. 57–58.
- [1962e] 2005: "New York City. A World Art Center", Envoy, *The Cosmopolitan Magazine of Hotel Corporation of America*, Winter 1962, in: Judd [1975] 2005, S. 63–65.
- 1961: "In the Galleries: Don Berry, Eva Hesse, Harold Jacobs, Roy Moyer", in: *Arts Magazine*, Vol. 35, Nr. 7, April 1961, S. 60.
- [1960a] 2005: "Andrea del Castagno", In the Galleries, *Arts*, Dezember 1960, in: Judd [1975] 2005, S. 26.
- [1960b] 2005: "Jackson Pollock, by Bryan Robertson Thames & Hudson, London 1960", *Arts*, Februar 1961, in: Judd [1975] 2005, S. 30–31.
- [1960c] 2005: "Jasper Johns", In the Galleries, *Arts*, März 1960, in: Judd [1975] 2005, S. 14.
- [1960d] 2005: "Ralph Humphrey", In the Galleries, *Arts*, März 1960, in: Judd [1975] 2005, S. 12.
- [1960e] 2005: "John Chamberlain", In the Galleries, *Arts*, Februar 1960, in: Judd [1975] 2005, S. 10.
- [1960f] 2005: "Lee Bontecou", In the Galleries, *Arts*, Dezember 1960, in: Judd [1975] 2005, S. 27.
- [1959] 2005: "Yayoi Kusama", Reviews and previews/Reviews and previews: new names this month, *Art News*, Oktober 1959, in: Judd [1975] 2005, S. 2.
- [1948] 2002: "The Student of Painting", in: Kellein, Thomas: *Donald Judd: Early Work 1955–1968*, Kat. Ausst. Kunsthalle Bielefeld Mai–Juli 2002, Bonn/New York 2002, S. 50–51.

Kant, Immanuel [1790] 1963: *Kritik der Urteilskraft*, hrsg. von Gerhard Lehmann, Stuttgart 1963.

Kaprow, Allan 1963: "Impurity", in: *Art News*, Vol. 61, Nr. 9, Januar 1963, S. 55.
 - 1958: "The Legacy of Jackson Pollock", in: *Art News*, Vol. 57, Nr. 6, Oktober 1958, S. 24–26, 55–57.

Koepplin, Dieter (Hrsg.) 1976: *Donald Judd: Zeichnungen/Drawings 1956–1976*, Kat.-Ausst. Kunstmuseum Basel April–Juni 1976, Halifax/New York 1976.

Kellein, Thomas 2002a: "Der ganze Raum. Das frühe Werk von Donald Judd", in: Kellein, Thomas: *Donald Judd: Das Frühwerk 1955–1968*, Kat.-Ausst. Kunsthalle Bielefeld Mai–Juli 2002, Bielefeld 2002, S. 13–48.

- 2002b: *Donald Judd: Early Work 1955–1968*, Kat.-Ausst. Kunsthalle Bielefeld Mai–Juli 2002, Bonn/New York 2002.

Koerner, Joseph Leo 1990: *Caspar David Friedrich and the subject of landscape*, London 1990.

Köhler, Thomas 2003: *Donald Judd: Architekturen und Projekte 1968–1994*, Dissertation, Technische Universität Darmstadt, Darmstadt 2003.

Koppe, Franz (Hrsg.) 1991a: *Perspektiven der Kunstphilosophie. Texte und Diskussionen*, Frankfurt am Main 1991.

- 1991b: “Kunst als entäußerte Weise, die Welt zu sehen. Zu Nelson Goodman und Arthur C. Danto in weitgehender Absicht“, in: Koppe, Franz (Hrsg.): *Perspektiven der Kunstphilosophie. Texte und Diskussionen*, Frankfurt am Main 1991, S. 81–103.

Kramer, Hilton 1966: “Art: Constructed to Donald Judd’s Specifications. Depersonalized Works Found Disconcerting”, in: *The New York Times*, 19. Februar 1966, S. 23.

Krauss, Rosalind 2004a: “1965”, in: Krauss, Rosalind; Foster, Hal u.a. (Hrsg.): *Art since 1900: Modernism, Antimodernism, Postmodernism*, New York 2004, S. 493.

- 2004b: “‘Specific’ Objects”, in: *Res*, Vol. 46, Herbst 2004, S. 221.

- 1999: *A Voyage on the North Sea. Art in the Age of the Post-Medium Condition*, New York 1999.

- 1998: “The Material Uncanny”, in: *Donald Judd. Early Fabricated Work*, Kat.-Ausst. PaceWildenstein, New York 1998, S. 7–13.

- 1994a: “The Mind/Body Problem. Robert Morris in Series”, in: *Robert Morris. The Mind/Body Problem*, Kat.-Ausst. The Solomon R. Guggenheim Museum New York Jan–April 1994, New York 1994, S. 2–17.

- 1994b: “The Reception of the Sixties”, in: *October*, 69, Sommer 1994, S. 3–21.

- 1991: “Overcoming the Limits of Matter: On Revising Minimalism”, in: Elderfield, John (Hrsg.): *American Art of the 1960s*, Studies in Modern Art, New York 1991, S. 122–141.

- 1987: “Theories of Art after Minimalism and Pop”, in: Foster, Hal (Hrsg.): *Discussions in Contemporary Culture: Number One*, Seattle 1987, S. 59–64.

- (Hrsg.) 1986: *Richard Serra / Sculpture*, Kat.-Ausst. The Museum of Modern Art New York Feb–Mai 1986, New York 1986, S. 14–39.

- 1985: *Richard Serra. A Translation, The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*, Cambridge, MA/London 1985, S. 261–264.

- 1977: *Passages in Modern Sculpture*, London 1977.

- 1976: “Objecthood”, in: *Critical Perspectives in American Art*, Kat.-Ausst. Fine Arts Center Gallery, University of Massachusetts, Amherst April–Mai 1976, Amherst 1976, S. 25–27.

- 1973: “Sense and Sensibility. Reflection on Post 60’s Sculpture”, in: *Artforum*, Vol. 12, Nr. 3, November 1973, S. 43–53.

- 1972: “A View of Modernism”, in: *Artforum*, Vol. 11, Nr. 1, September 1972, S. 48–51.

- 1971: “Problems of Criticism, x: Pictorial Space and the Question of Documentary”, in: *Artforum*, Vol. 10, Nr. 3, November 1971, S. 68–71.

- 1966a: “Allusion and Illusion in Donald Judd“, in: *Artforum*, Vol. 4, Nr. 9, Mai 1966, S. 24–26.

- 1966b: “Allusion und Illusion bei Donald Judd“, in: Stemmrich, Gregor (Hrsg.): *Minimal Art. Eine kritische Retrospektive*, 2. erweiterte Auflage, Dresden 1998, S. 228–238.

- Kubler, George 1961: "Disjunction and mutational energy, Rezension von George Kubler über Panofsky, Erwin: Renaissance and Renascences in Western Art, Almquist & Wiksell, Stockholm 1960", in: *Art News*, Vol. 59, Nr. 10, Februar 1961, New York, S. 34, 55.
- Lawrence, James Alexander 2006: *Abdication in an artistic democracy: Meaning in the work of Barnett Newman and Donald Judd, 1950–1970 (and thereafter)*, Ph.D. Dissertation, The University of Texas at Austin, USA, Texas, 2006.
- Lehmann, Dorothee 1991: *Das Sichtbare der Wirklichkeiten: Die Realisierung der Kunst aus ästhetischer Erfahrung; John Dewey – Paul Cézanne – Mark Rothko*, Essen 1991.
- Lewis, Jeremy 2002: *Looking at Barnett Newman*, London 2002.
- LeWitt, Sol 1969: "Sentences on Conceptual Art", in: *Art Language*, Vol. 1, Nr. 1, Mai 1969, S. 11–13.
- 1967: "Paragraphs on Conceptual Art", in: *Artforum*, Vol. 5, Nr. 10, Juni 1967, S. 79–83.
- Lippard, Lucy R. 1968a: "10 Structurists in 20 Paragraphes", in: Develing, Enno: *Minimal Art*, Kat.-Ausst. Gemeentemuseum Den Haag, Den Haag 1968, S. 25-31.
- 1968b: "10 Strukturisten in 20 Absätzen", in: Stemmrich, Gregor (Hrsg.): *Minimal Art. Eine kritische Retrospektive*, 2. erweiterte Auflage, Dresden 1998, S. 309-323.
- Lohse, Richard Paul 1977: "Das Reihenphänomen in der Minimal-art", in: *Kunstnachrichten*, Vol. 13, Nr. 4, Mai 1977, S. 111.
- López-Remiro, Miguel 2006: *Mark Rothko: Writings on Art*, New Haven/London 2006.
- Liotard, François 1984: "Das Erhabene und die Avantgarde", in: *Merkur*, Vol. 38, Nr. 424, 1984, S. 151–163.
- [1983] 1986: "Der Augenblick, Newman", in: *Philosophie und Malerei im Zeitalter ihres Experimentierens*, Berlin 1986, S. 7–23.
- 1982: "Beantwortung der Frage: Was ist postmodern?", in: *Tumult*, Nr. 4, 1982, S. 131–142.
- Mancusi-Ungaro, Carol 1996: "Nuances of Surface in the Rothko Chapel Paintings", in: *Mark Rothko. The Chapel Commission*, Kat.-Ausst. The Menil Collection, Houston 1996, S. 25–29.
- McShine, Kynaston; Rosenblum, Robert; Buchloh, Benjamin H.D; Livingstone, Marco 1989: *Andy Warhol. A Retrospective*, Kat.-Ausst. Museum of Modern Art, New York Feb-Mai 1989, New York 1989.
- Merewether, Charles (Hrsg.) 1997: *Donald Judd*, Kat.-Ausst. Pace Wildenstein Gallery New York, Galería Ramis Barquet Giza García, Mexico, New York 1997.
- Merleau-Ponty, Maurice [1969] 1993: *Die Prosa der Welt*, hrsg. von Claude Lefort und übersetzt aus dem Französischen von R. Giuliani, München 1993. Original: *La Prose du*

- monde*, hrsg. Claude Lefort, Paris 1969; übersetzt ins Englische von J. O'Neill, *The Prose of the World*, London 1974.
- [1964a] 2003: *Das Primat der Wahrnehmung*, hrsg. und mit einem Nachwort versehen von Lambert Wiesing, übersetzt von Jürgen Schröder, Frankfurt am Main 2003.
 - [1964b] 1994: *Das Sichtbare und das Unsichtbare*, hrsg. und mit einem Nachwort versehen von Claude Lefort, übersetzt aus dem Französischen von Regula Giuliani und Bernhard Waldenfels, in: Grathoff, Richard; Waldenfels, Bernhard (Hrsg.): *Übergänge. Texte und Studien zu Handlung, Sprache und Lebenswelt*, Band 13, 2. Auflage, München 1994. Original: *Le Visible et L'invisible*, hrsg. Claude Lefort, Paris 1964; übersetzt ins Englische von A. Lingis, *The Visible and the Invisible*, Evanston, IL 1968.
 - [1961a] 2006: "Das Auge und der Geist", in: Dünne, Jörg; Günzel, Stephan (Hrsg.): *Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften*, Frankfurt am Main 2006, S. 180–195.
 - [1961b] 1984: "Das Auge und der Geist", in: *Das Auge und der Geist. Philosophische Essays*, hrsg. und übersetzt von Hans Werner Arndt, Hamburg 1984, S. 13–43.
 - [1960] 1964: *Signes*, Paris 1960; übersetzt ins Englische von R. McCleary, *Signs*, Evanston, IL 1964.
 - [1955] 1974: *Les Aventures de la dialectique*, Paris 1955; übersetzt ins Englische von J. Bien, *Adventures of the Dialectic*, London 1974.
 - [1948] 1964: *Sens et non-sens*, Paris 1948; übersetzt ins Englische von H. und P. Dreyfus, *Sense and Non-Sense*, Evanston, IL 1964.
 - [1947] 1969: *Humanisme et terreur*, Paris 1947; übersetzt ins Englische von J. O'Neill, *Humanism and Terror*, Boston 1969.
 - [1946] 1964: *L'existentialisme chez Hegel*, *Les Temps modernes* 1, Nr. 7, April 1946, S. 1311–1319, wiederabgedruckt in M. Merleau-Ponty, *Sens et non-sens*, Paris, 1948; übersetzt ins Englische von H.L. Dreyfus; P.A. Dreyfus, *Sense and Non-Sense*, Evanston, IL, 1964.
 - [1945a] 2006: "Der Zweifel Cézannes", in: Boehm, Gottfried (Hrsg.): *Was ist ein Bild?*, 4. Auflage, München 2006, S. 39–59.
 - [1945b] 1966: *Phänomenologie der Wahrnehmung*, übersetzt aus dem Französischen und mit einem Vorwort versehen von Rudolf Boehm, Berlin 1966. Original: *La Phénoménologie de la Perception*, Paris; übersetzt ins Englische von Colin Smith, *Phenomenology of Perception*, London 1962.
 - [1942] 1963: *La Structure de comportement*, Paris; übersetzt ins Englische von A. Fisher: *The Structure of Behaviour*, Boston, MA 1963.
 - [o.A.] 2002: "Die Unhintergebarkeit der Wahrnehmung", in: Wiesing, Lambert (Hrsg.): *Philosophie der Wahrnehmung. Modelle und Reflexionen*, Frankfurt am Main 2002, S. 248–292.
- Meyer, Franz 2003: *Barnett Newman: The Stations of the Cross: Lema Sabachthani*, Düsseldorf 2003.
- 1993: "Marfa", in: Rattemeyer, Volker; Petzinger, Renate (Hrsg.): *Donald Judd: Räume/Spaces*, *Kunst und Design, Preisträger der Stankowski-Stiftung 1993*, Ostfildern-Ruit 1993, S. 24–37.
- Meyer, James 2005: *Minimalismus*, London 2005.
- 2001: *Minimalism. Art and Polemics in the Sixties*, New Haven/London 2001.
 - 2000: *Minimalism*, London 2000.
 - 1995: *The genealogy of minimalism: Carl Andre, Dan Flavin, Donald Judd, Sol LeWitt and Robert Morris*, Ph.D. Dissertation, The John Hopkins University, USA, Maryland 1995.

- Moorhouse, Paul (Hrsg.) 2007: *Pop Art Portraits*, Kat.-Ausst. National Portrait Gallery London, Staatsgalerie Stuttgart Feb–Juni 2008, Ostfildern-Ruit 2007.
- Morris, Robert 1967: “Notes on Sculpture” [Part III], in: *Artforum*, Vol. 5, Nr. 10, Juni 1967, S. 24–29.
- 1966a: “Notes on Sculpture” [Part II], in: *Artforum*, Vol. 5, Nr. 2, Oktober 1966, S. 20–23.
 - 1966b: “Notes on Sculpture” [Part I], in: *Artforum*, Vol. 4, Nr. 6, Februar 1966, S. 42–44.
 - [1966c] 1995: “Notes on Sculpture”, [Part I + II], in: Battcock, Gregory: *Minimal Art. A Critical Anthology* [1968], Berkeley 1995, S. 222–235.
- Müller, G.H. 1983: “John Dewey. Kunst als Erfahrung“, in: *Philosophischer Literaturanzeiger*, Vol. 36, 1983, S. 123–126.
- Newman, Barnett 1990: *Selected Writings and Interviews*, hrsg. von John P. O’Neill, New York 1990.
- [1970] 1990: “Interview with Emile de Antonio”, in: Newman 1990, S. 302–308.
 - [1967] 1990: “Response to the Reverend Thomas F. Mathews”, in: Newman 1990, S. 286–290.
 - [1966] 1990: “The Case for ‘Exporting’ Nation’s Avant-Garde Art: Interview with Andrew Hudson”, in: Newman 1990, S. 268–273.
 - [1965] 1990: “Interview with David Sylvester”, in: Newman 1990, S. 254–259.
 - [1963] 1990: “Interview with Lane Slate”, in: Newman 1990, S. 251–254.
 - [1962] 1990: “‘Frontiers of Space’: Interview with Dorothy Gees Seckler”, in: Newman 1990, S. 247–251.
 - 1961a: “Editor’s letters”, in: *Art News*, Vol. 60, Nr. 3, Mai 1961, S. 6.
 - 1961b: “Editor’s letters”, in: *Art News*, Vol. 60, Nr. 5, September 1961, S. 6.
 - [1951] 1990: “Statements”, in: Newman 1990, S. 178.
 - [1949] 1990: “Ohio, 1949”, in: Newman 1990, S. 174–175.
 - [1948a] 1990: “The Sublime is Now”, in: Newman 1990, S. 170–173.
 - 1948b: “The Sublime is Now”, in: *Tiger’s Eye*, Vol. 1, Nr. 6, 15. Dezember 1948, S. 51–53.
 - [1945] 1990: “The Plasmic Image”, in: Newman 1990, S. 138–155.
- Nietzsche, Friedrich [1873] 2000: *Über Wahrheit und Lüge. Ein Essay, Aphorismen und Briefe*, hrsg. von Steffen Dietzsch, Frankfurt am Main 2000.
- Noever, Peter (Hrsg.) 2003: *Donald Judd. Architecture. Architektur*, Ostfildern-Ruit 2003.
- o.A. 1966: “Arts: That Sinking Feeling”, in: *Architectural Forum*, Vol. 124, März 1966, S. 27.
- o.A. 1955: “Art Exhibition Notes”, in: *New York Herald Tribune*, 22. Oktober 1955, S. 5.
- o.A. 1951: “A Symposium on How to Combine Architecture, Painting and Sculpture”, in: *Interiors*, 110, 1951, S. 100–105.
- o.A. 1949: “Jackson Pollock: Is he the greatest living painter in the United States?”, in: *Life*, 8. August 1949, S. 42–45.
- O’Doherty, Brian 1973: *American Masters: The Voice and the Myth*, New York 1973.

- Owens, Craig 1980: "The Allegorical Impulse: Toward a Theory of Postmodernism", in: *October*, 12, Cambridge, MA, Frühling 1980, S. 67–86.
- Panofsky, Erwin 1961a: "Editor's letters", in: *Art News*, Vol. 60, Nr. 2, April 1961, S. 6.
 - 1961b: "Editor's letters", in: *Art News*, Vol. 60, Nr. 5, September 1961, S. 6.
 - [1955a] 1975: *Sinn und Deutung in der bildenden Kunst*, Köln 1975.
 - [1955b] 1975: "Kunstgeschichte als geisteswissenschaftliche Disziplin", in: *Sinn und Deutung in der bildenden Kunst*, Köln 1975, S. 7–35.
 - [1943] 1977: *Das Leben und die Kunst Albrecht Dürers*, übersetzt von Lise Lotte Müller, München 1977.
 - 1940: *The Codex Huygens and Leonardo da Vinci's art theory*, London 1940.
 - 1927: *Die Perspektive als "symbolische Form"*, Leipzig 1927.
 - 1924/25: "Die Perspektive als symbolische Form", in: Saxl, Fritz (Hrsg.): *Vorträge der Bibliothek Warburg*, Band 4, Leipzig/Berlin 1924–1925, S. 258–330.
- Peckham, Morse 1962: *Beyond the Tragic Vision: the Quest for Identity in the Nineteenth Century*, New York 1962.
- Perica, Blaženka 2004: *Specific Objects: Theorie und Praxis im Werk von Donald Judd*, Dissertation, Universität Kassel, Kassel 2004.
- Poetter, Jochen 1989: "Hermetik und Offenheit – Präzision und Schönheit: Donald Judd in der Kunsthalle Baden-Baden", in: *Donald Judd*, Kat.-Ausst. Staatliche Kunsthalle Baden-Baden Aug–Okt 1989, Baden-Baden 1989, S. 6–32.
- Potts, Alex 2000: *The Sculptural Imagination. Figurative, Modernist, Minimalist*, New Haven/London 2000.
- Prendeville, Brendan 1999: "Merleau-Ponty. Realism and Painting: Psychophysical space and the space of exchange", in: *Art History*, Vol. 22, Nr. 3, September 1999, S. 364–388.
- Pries, Christine (Hrsg.) 1989: *Das Erhabene: Zwischen Grenzerfahrung und Größenwahn*, Weinheim 1989.
- Prokopoff, Stephen 1967: *A Romantic Minimalism*, Kat.-Ausst. Institute of Contemporary Art, The University of Pennsylvania Philadelphia Sept–Okt 1967, Philadelphia 1967.
- Rabil, Albert Jr. 1967: *Merleau-Ponty. Existentialist of the social world*, New York/London 1967.
- Raskin, David Barry 2006: "The shiny illusionism of Krauss and Judd", in: *The Art journal*, Vol. 65, Nr. 1, Frühling 2006, S. 6–21.
 - 1999: *Donald Judd's Scepticism*, Ph.D. Dissertation, University of Michigan, USA, Ann Arbor MI 1999.
- Rattemeyer, Volker; Petzinger, Renate (Hrsg.) 1993: *Donald Judd. Räume / Spaces. Kunst und Design, Preisträger der Stankowski-Stiftung 1993*, Ostfildern-Ruit 1993.
- Reise, Barbara 1969: "Untitled 1969': a footnote on art and minimal-stylehood", in: *Studio International*, Vol. 177, Nr. 910, April 1969, S. 166–172.

- Rewald, John 1948: *Pierre Bonnard*, New York, 1948.
- Rose, Barbara 1965a: "ABC Art", in: *Art in America*, Vol. 53, Nr. 5, Oktober/November 1965, S. 57–69.
- 1965b: "ABC Art", in: Stemmrich, Gregor (Hrsg.): *Minimal Art. Eine kritische Retrospektive*, 2. erweiterte Auflage, Dresden 1998, S. 280-308.
 - 1965c: "Tape-recorded Interview with Donald Judd, Frank Stella", 12. Dezember 1965, unveröffentlichtes Skript, Archiv der Judd Foundation, Marfa, Texas.
- Rosenberg, Harold 1978: *Barnett Newman*, New York 1978.
- 1964: "After Next, What?", in: *Art in America*, Vol. 52, Nr. 2, April 1964, S. 64–73.
- Rosenblum, Robert 1975: *Modern Painting and the Northern Romantic Tradition. Friedrich to Rothko*, London 1975.
- 1961a: "The Abstract Sublime. How some of the most heretical concepts of modern American abstract painting relate to the visionary nature-painting of a century ago", in: *Art News*, Vol. 59, Nr. 10, Februar 1961, S. 38–41, 56–58.
 - [1961b] 1969: "The Abstract Sublime. How some of the most heretical concepts of modern American abstract painting relate to the visionary nature-painting of a century ago", in: Henry Geldzahler: *New York Painting and Sculpture: 1940–1970*, The Metropolitan Museum of Modern Art, New York/London 1969, S. 350–359.
- Rothko, Mark [1954] 2006: "Brief von Mark Rothko vom 14. Juli 1954 an Katharine Kuh", in: López-Remiro, Miguel 2006: *Mark Rothko: Writings on Art*, New Haven/ London 2006, S. 90–91.
- 1947/48: "The Romantics Were Prompted", in: *Possibilities I*, Winter 1947/48, S. 84.
 - [1947] 1987: "o.A." in: *The Tiger's Eye*, Nr. 2, Dezember 1947, S. 44, wiederabgedruckt in *Mark Rothko 1903–1970*, Kat.-Ausst. The Tate Gallery Juni–Sept 1987, London 1987, S. 83.
 - [1943] 1987: "Brief von Mark Rothko und Adolph Gottlieb (unter Mitwirkung von Barnett Newman) vom 7. Juni 1943 an Edward Alden Jewell", in: *Mark Rothko, 1903–1970*, Kat.-Ausst. The Tate Gallery Juni–Sep 1987, London 1987, S. 77–78.
- Rubin, William 1970: *Frank Stella*, New York 1970.
- Rykwert, Joseph 2001: *Louis Kahn*, New York 2001.
- Sandler, Irving 1994: "Newman, Rothko, Still: Search for the sublime", in: *Newman, Rothko, Still. Search for the Sublime*, Kat.-Ausst. C&M Arts, New York 1994, o.S.
- 1965: "The New Cool Art", in: *Art in America*, Vol. 53, Nr. 1, 1965, S. 96–101.
- Santayana, George 1948: *The Life of Reason or the Phases of Human Progress*, New York 1948.
- Schapiro, Meyer [1994] 2006: "Über einige Probleme in der Semiotik der visuellen Kunst. Feld und Medium beim Bild-Zeichen", in: Boehm, Gottfried (Hrsg.): *Was ist ein Bild?*, 4. Auflage München 2006, S. 253–274.
- Schelling, Friedrich Wilhelm Josef [1807] 1983: *Über das Verhältnis der bildenden Künste zur Natur*, Philosophische Bibliothek, Band 344, hrsg. von Lucia Sziborsky, Hamburg 1983.

- Scheugl, Hans 1999: *Das Absolute. Eine Ideengeschichte der Moderne*, Wien/New York 1999.
- Schiller, Friedrich von [1795] 2000: *Über die ästhetische Erziehung des Menschen*, hrsg. von Klaus L. Berghahn, Stuttgart 2000.
- Schjeldahl, Peter 2008: "Action figures. The Fifties in Words and Paintings", in: *The New Yorker*, 26. Mai 2008, S. 84–85.
- Schmied, Wieland 1992: *Caspar David Friedrich*, Köln 1992.
- Schneider, Hans Julius 1991: "Die Leibhaftigkeit der ästhetischen Erfahrung. Ein Hinweis auf John Dewey und Francis Bacon", in: Koppe, Franz (Hrsg.): *Perspektiven der Kunstphilosophie. Texte und Diskussionen*, Frankfurt am Main 1991, S. 104–108.
- Schoenholz Bee, Harriet; Heliczer, Cassandra (Hrsg.) 2004: *MoMA Highlights, 350 Works from the Museum of Modern Art New York*, 2. Auflage, New York 2004.
- Schulz-Hoffmann, Carla (Hrsg.) 2002: *Pinakothek der Moderne. Malerei, Skulptur, Neue Medien*, Köln 2002.
- Seel, Martin 1996: *Eine Ästhetik der Natur*, Frankfurt am Main 1996.
- Selz, Peter 1976: "Robert Rosenblum. Modern Painting and the Northern Romantic Tradition: Friedrich to Rothko", in: *The Art Journal*, Vol. 36, Nr. 1, Herbst 1976, S. 84–86.
- Serota, Nicholas (Hrsg.) 2004: *Donald Judd*, London 2004.
- Shiff, Richard; u.a. 2004: *Barnett Newman: A Catalogue Raisonné*, New York/New Haven 2004.
- 2000: "Donald Judd: Fast Thinking", in: Kat.-Ausst. *Donald Judd: Late Work*, PaceWildenstein Okt–Nov 2000, New York 2000, S. 4–23.
- Silbert, Barbara 1957: "In the Art Galleries", in: *East*, Vol. 1, Nr. 45, 20. Juni 1957, S. 5.
- Smith, Brydon (Hrsg.) 1975: *Donald Judd: A Catalogue of the Exhibition at the National Gallery of Canada, Ottawa, 24 May – 6 July 1975. Catalogue Raisonné of Paintings, Objects, and Wood-Blocks, 1960–1974*, Kat.-Ausst. National Gallery of Canada Mai–Juli 1975, Ottawa 1975.
- Smith, Roberta 1995: "In Texas, a Hybrid World According to Judd", in: *The New York Times*, 26. Februar, 1995, Teil 2, S. 1, 31.
- 1975: "Donald Judd", in: Smith, Brydon (Hrsg.): *Donald Judd: A Catalogue of the Exhibition at the National Gallery of Canada, Ottawa, 24 May – 6 July 1975. Catalogue Raisonné of Paintings, Objects, and Wood-Blocks, 1960–1974*, Kat.-Ausst. National Gallery of Canada Mai–Juli 1975, Ottawa 1975, S. 3–33.
- Smith, Terry 1977: "Robert Rosenblum: Modern Painting and the Northern Romantic Tradition", in: *Studio International*, Review Issue, Nr. 1, 1977, S. 73–77.

- Stella, Frank 2001: *The Writings of Frank Stella*, hrsg. von Franz-Joachim Verspohl, Band 2, Köln 2001.
- [1999] 2001: "Bombs away. Hans Hofmann at 2000", in: Stella 2001, S. 263–267.
 - [1986a] 2001: "Picasso", in: Stella 2001, S. 79–97.
 - [1986b] 2001: "The Dutch Savannah", in: Stella 2001, S. 121–145.
- Stemmrich, Gregor (Hrsg.) 1998: *Minimal Art. Eine kritische Retrospektive*, 2. erweiterte Auflage, Dresden 1998.
- Stockebrand, Marianne 2004: "The Making of Two Works: Installations at the Chinati Foundation", Vortrag am Courtauld Institute, London, am 26. Februar 2004, in: *Chinati Newsletter*, Vol. 9, Oktober 2004, S. 45–61.
- 1989: *Donald Judd: Architektur*, *Donald Judd: Architektur*, Kat.-Ausst. Westfälischer Kunstverein Münster April–Juni 1989, Münster 1989.
- Stosch, Alexandra; Crone, Rainer 2008: *Anish Kapoor. From Colour to Darkness. Svayambh*, München 2008.
- Strick, Jeremy 1994: *The Sublime is Now – The Early Work of Barnett Newman: Paintings and Drawings 1944–1949*, Kat.-Ausst. Pace Wildenstein Okt–Nov 1994, New York 1994.
- Strickland, Edward 1993: *Minimalism. Origins*, Bloomington/Indianapolis 1993.
- Sweet, David 2004: *Michael Fried's art criticism*, Ph.D. Dissertation, University of Essex (UK), England, Essex 2004.
- Sylvester, David [1965] 1994: "The Residue of a Vision", in: Sylvester, David: *Looking at Giacometti*, London 1994, S. 33–47.
- Tabor, Jürgen 2006: "Praktiker und Philosoph: Der Künstler Donald Judd. Ein Portrait", in: *kunsttexte.de*, 4/2006, zuletzt aufgerufen 5.7.2008, <http://www.kunsttexte.de/download/gegen/tabor.pdf>.
- Taine, Hippolyte A. [1870] 1880: "Die Bilder", in: *Der Verstand*, Band I, übersetzt von L. Siegfried, Bonn 1880, S. 59–127.
- The Chinati Foundation (Hrsg.) 2002: *Light in Architecture and Art: The Work of Dan Flavin. A Symposium hosted by The Chinati Foundation, Marfa, Texas, May 5 and 6, 2001, with lectures by Tiffany Bell, Kurt W. Foster, Michael Govan, Dave Hickey, Steve Morse, Robert Rosenblum, Brydon Smith, Michael Venezia*, Marfa 2002.
- Thierolf, Corinna 2000: *Amerikanische Kunst des 20. Jahrhunderts in der Pinakothek der Moderne*, Ostfildern-Ruit 2000.
- Ubl, Ralph 2002: "Raumskeptiker – Lefebvre und Augé", in: *Texte zur Kunst*, Vol. 12, Nr. 47, September 2002, S. 135–136.
- Ullrich, Wolfgang 1998: "John Dewey", in: Nida-Rümelin, Julian; Betzler, Monika (Hrsg.): *Ästhetik und Kunstphilosophie. Von der Antike bis zur Gegenwart*, Stuttgart 1998, S. 215–221.

- Verna, Gianfranco 2007: *Donald Judd in der Schweiz: Ein Arbeits- und Freundschaftsverhältnis 1973-1994*, Kat.-Ausst. Kunstraum Alexander Bürkle Freiburg i. Br., Freiburg 2007.
- Vickery, Jonathan Paul 1999: *The dissolution of aesthetic experience: A critical introduction to the Minimal Art debate, 1963–1970*, Ph.D. Dissertation, University of Essex (UK), England, Essex 1999.
- Waldenfels, Bernhard [1986] 2006: “Ordnungen des Sichtbaren. Zum Gedenken an Max Imdahl”, in: Boehm, Gottfried (Hrsg.): *Was ist ein Bild?*, 4. Auflage München 2006, S. 233–252.
- Walther, Ingo F. (Hrsg.) 2005: *Kunst des 20. Jahrhunderts. Malerei, Skulpturen und Objekte, Neue Medien, Fotografie*, Band II, Köln 2005.
- Warburg, Aby 2000: *Der Bilderatlas MNEMOSYNE*, hrsg. von Martin Warnke u. Claudia Brink, Berlin 2000.
- Wick, Oliver 2001: “Mark Rothko. A consummated experience between picture and onlooker”, in: Fondation Beyeler (Hrsg.): *Mark Rothko*, Kat.-Ausst. Fondation Beyeler Riehen Feb–April 2001, Ostfildern-Ruit 2001, S. 23–34.
- Wiesing, Lambert 2007: *Phänomene im Bild, Bild und Text* hrsg. von Gottfried Boehm, Karlheinz Stierle, 2. Auflage, München 2007.
- 2002: *Philosophie der Wahrnehmung. Modelle und Reflexionen*, Frankfurt am Main 2002.
- Wilson, Simon 1977: “Modern Painting and the Northern Romantic Tradition: Friedrich to Rothko”, in: *The Burlington Magazine*, Vol. 119, Nr. 886, Januar 1977, S. 50–53.
- Wölfflin, Heinrich 2004: *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe. Das Problem der Stilentwicklung in der neueren Kunst*, Basel 2004.
- 1946: *Kleine Schriften. 1886–1933*, hrsg. von Joseph Gantner, Basel 1946, S. 13–47.
- Wollheim, Richard 1965a: “Minimal Art”, in: *Arts Magazine*, Vol. 39, Nr. 4, Januar 1965, S. 26–32.
- [1965b] 1995: “Minimal Art”, in: Battcock, Gregory: *Minimal Art. A Critical Anthology* [1968], Berkeley 1995, S. 387–399.
- Wyss, Beat 1993: *Ein Druckfehler. Panofsky versus Newman – Verpasste Chancen eines Dialogs*, Köln 1993.
- Zeisberg, Johanna 2009: „Raumrevolution um 1900. Rainer Maria Rilke und der raumästhetische Urknall“, in: Präsidium der Freien Universität Berlin (Hrsg.): *Fundiert. Das Wissenschaftsmagazin der Freien Universität Berlin. Räume*, 01/2009, Berlin 2009, S. 86-94.
- Zweite, Arnim 1999: *Barnett Newman. Bilder, Skulpturen, Graphik*, Ostfildern-Ruit 1999.

BIOGRAPHISCHE DATEN ZU DONALD JUDD

1928

Geboren am 3. Juni in Exelsior Springs, Missouri, als Sohn von Effie (geb. Cowser) und Roy Clarence Judd; Jugend im Mittleren Westen, in Philadelphia und New Jersey

1943–1946

Westwood High School in New Jersey

1946–1947

Militärdienst in der US Army in Korea

1948

Arts Students League, New York

1948–1949

Besuch des College of William and Mary, Williamsburg, Virginia

1949–1953

Arts Students League, New York

1949–1953

Studium der Philosophie an der Columbia University, New York

Abschluss Bachelor of Sciences

Studium der Kunstgeschichte an der Columbia University, New York

1952

Erste Teilnahme an einer Ausstellung im Montclair Art Museum, New Jersey

1957

Erste Einzelausstellung in der Panoramas Gallery, New York

1957–1963

Fortsetzung des Studiums an der Columbia University, New York, im Fach Kunstgeschichte bei Meyer Schapiro und Rudolf Wittkower

1957–1961

Teilzeit-Lehrer an der Allen-Stevenson Elementary School, New York

1959–1965

Tätigkeit als Kunstkritiker für Art News, Arts Magazine und Art International

1962–1964

Lehrer am Brooklyn Institute of Arts and Sciences in New York

1962

Entstehung der ersten freistehenden Arbeit

1963

Teilnahme an zwei Gruppenausstellungen und einer Solo-Ausstellung in der Green Gallery in New York

1964

Heirat am 14. März mit Margaret Hughan (Julie) Finch
Verfassen des Essays *Specific Objects*

1965

Reise nach Stockholm und Paris

1965

Veröffentlichung des Artikels *Specific Objects* in der Zeitschrift Arts Yearbook 8/1965
Teilnahme an der VII São Paulo Biennale auf Einladung Barnett Newmans
Stipendium des Schwedischen Instituts, Stockholm, für eine Reise durch Schweden
Teilnahme an der Ausstellung Inner-Outer-Spaces, Moderna Museet Stockholm

1966

Gastkünstler am Dartmouth College in Hanover, New Hampshire
Erste Einzelausstellung in der Leo Castelli Gallery, New York
Teilnahme an den Ausstellungen *Primary Structures: Younger British and American Sculptors*, The Jewish Museum, New York und an *Vorman van de Kleur*, Stedelijk Museum, Amsterdam;
gleiche Ausstellung im Württembergischen Kunstverein, Stuttgart und in der Kunsthalle Bern

1967

Unterricht an der Yale University, New Haven, Connecticut

1968

Geburt von Sohn Flavin Starbuck Judd am 27. Januar
Erwerb des Gebäudes 101 Spring Street in New York
Guggenheim Fellowship
Leitung des Emma Lake Artists' Workshop in Lac La Ronge, Saskatchewan
Retrospektive im Whitney Museum of American Art, New York
Teilnahme an der Documenta 4, Kassel
Teilnahme an der Ausstellung *Minimal Art*, Gemeentemuseum, Den Haag

1969

Einzug in 101 Spring Street, New York
Erste Einzelausstellung in der Galerie Sonnabend, Paris und Galerie Zwirner, Köln

1970

Geburt von Tochter Rainer Yingling Judd am 11. August
Retrospektive im Stedelijk Van Abbemuseum, Eindhoven; Kunstverein Hannover;
Whitechapel Art Gallery, London; Museum Folkwang, Essen

1971

Retrospektive im Pasadena Art Museum, Pasadena, Kalifornien
Anmietung eines Hauses in Marfa, Texas

1973

Grundstückskauf in Marfa

Beginn der Installation eigener Arbeiten in der Mansana de Chinati in Marfa

1975

Retrospektive in der National Gallery of Canada, Ottawa, Canada

Erarbeitung eines Catalogue Raisonné

1976

Erwerb von Grundstücken für die Ayala de Chinati im Presidio County, Texas

Baldwin-Professur am Oberlin College in Ohio

Stipendium des National Endowment for the Arts

1977

Beginn der Kunstprojekte für die Dia Art Foundation, New York, in Marfa, Texas

Texanische Staatsbürgerschaft

1979

Beginn der Kunstprojekte für die Dia Art Foundation, New York, auf dem Gelände des ehemaligen Fort D.A. Russell

1986

Trennung von der Dia Art Foundation und Gründung der Chinati Foundation

Eröffnung der Dauerinstallation eigener Arbeiten in zwei ehemaligen Artilleriehallen auf dem Gelände des ehemaligen Fort D.A. Russell

Beginn der Renovierungsarbeiten in Eichholzeren bei Küssnacht am Rigi, Schweiz

1987

Skowhegan Medaille für Skulptur

Brandeis University Medaille für Skulptur

1988

Arbeitsaufnahme von El Taller Chihuahuense in Marfa

1990

Eröffnung eines Studios in Köln

1991

Dr. Marianne Stockebrand gründet zusammen mit Judd den Verlag *Der Zweite Pfeil*

Ausstellung The Saint Louis Art Museum

1992

Auswärtiges Mitglied der Königlichen Akademie der Künste, Schweden

Gewähltes Mitglied der Littlefield Society, University of Texas, Austin, Texas

1993

Preisträger der Stankowski-Stiftung, Stuttgart

Preisträger der Sikkens-Stiftung, Sassenheim, Niederlande

1994

Am 12. Februar in New York an Krebs verstorben

AUSSTELLUNGSHISTORIE

Einzelausstellungen

- 1957** Panoras Gallery, New York, NY
- 1963** Green Gallery, New York, NY
- 1966** Leo Castelli Gallery, New York, NY
- 1968** The Whitney Museum of American Art, New York, NY
Irving Blum Gallery, Los Angeles, CA
- 1969** Leo Castelli Gallery, New York, NY
Galerie Ileana Sonnabend, Paris, Frankreich
Galerie Bischofberger, Zürich, Schweiz
Galerie Rudolf Zwirner, Köln, Deutschland
Irving Blum Gallery, Los Angeles, CA
- 1970** Stedelijk Van Abbemuseum, Eindhoven, Niederlande, Wanderausstellung:
Folkwang Museum, Essen, Deutschland; Kunstverein Hannover, Hannover,
Deutschland; Whitechapel Art Gallery, London, UK
The Whitechapel Art Gallery, London, UK
The Helman Gallery, St. Louis, MO
Leo Castelli Gallery and Warehouse, New York, NY
Konrad Fischer, Düsseldorf, Deutschland
Locksley Shea Gallery, Minneapolis, MN
- 1971** Pasadena Art Museum, Pasadena, CA
- 1972** The Greenberg Gallery, St. Louis, MO
Galerie Ricke, Köln, Deutschland
Galerie Daniel Templon, Paris, Frankreich
- 1973** Leo Castelli Gallery, New York, NY
Gian Enzo Sperone and Konrad Fischer, Rom, Italien
Locksley Shea Gallery, Minneapolis, MN
Galleria Gian Enzo Sperone, Turin, Italien
Contemporanea, Parcheggio di Villa Borghese, Rom, Italien
- 1974** Lisson Gallery, London, UK
Ace Gallery, Venice, CA
Portland Center for the Visual Arts, Portland, Oregon
- 1975** The National Gallery of Canada, Ottawa, Canada
Galerie Daniel Templon, Paris, Frankreich
Lisson Gallery, London, UK

- 1976** Leo Castelli Gallery, New York, NY
 Galerie Annemarie Verna, Zürich, Schweiz
 „Donald Judd: Skulpturen“, Kunsthalle Bern, Bern, Schweiz
 „Donald Judd: Zeichnungen/Drawings 1956–1976“, Kunstmuseum Basel, Basel, Schweiz, Wanderausstellung: Kunsthalle Tübingen, Deutschland; Museum des 20. Jahrhunderts, Wien, Österreich; Musée d'Art et d'Histoire, Genf, Schweiz
 Janie C. Lee Gallery, Houston, TX
 Sable-Castelli Gallery, Ltd., Toronto, Canada
 Museum of Modern Art, Oxford, UK
- 1977** Art Museum of South Texas, Corpus Christi, TX
 Heiner Friedrich Gallery, New York, NY
 Heiner Friedrich, Köln, Deutschland
 Contemporary Arts Center, Cincinnati, OH
 „Donald Judd für Josef Albers“, Moderne Galerie Bottrop, Deutschland
 „Concrete,“ Ace Gallery, Venice, CA
- 1978** Nationalgalerie, Berlin, Deutschland
 Leo Castelli Gallery, New York, NY
 „Donald Judd: Drawings 1956–1976“, Rijkmuseum Kröller-Müller Museum, Otterloo, Niederlande
 Foyer MGB, Zürich, Schweiz
 Vancouver Art Gallery, Vancouver, Canada
 Heiner Friedrich Gallery, New York, NY
 Heiner Friedrich, München, Deutschland
 Young-Hoffman Gallery, Chicago, IL
- 1979** „Donald Judd: Survey of Work 1963–1979“, Leo Castelli Gallery, New York, NY
 Akron Art Institute, Akron, OH
 Stedelijk Van Abbemuseum, Eindhoven, Niederlande
 Lisson Gallery, London, UK
 Galerie Heiner Friedrich, Köln, Deutschland
 Thomas Segal Gallery, Boston, MA
 Galerie Annemarie Verna, Zürich, Schweiz
- 1980** Galerie Annemarie Verna, Zürich, Schweiz
- 1981** Leo Castelli Gallery, New York, NY
 Newport Harbor Art Museum, Newport Harbor, CA
- 1982** Larry Gagosian Gallery, Los Angeles, CA
- 1983** Leo Castelli Gallery, New York, NY
 Carol Taylor Art, Dallas, TX
 Galerie Annemarie Verna, Zürich, Schweiz
 „Donald Judd: Eight Works in Three Dimensions“, Knight Gallery, Spirit Square Art Center, Charlotte, NC
 „Donald Judd: Early Works“, Blum Helman Gallery, New York, NY

- 1984** Neuberger Museum, Purchase, New York, NY
 Margo Leavin Gallery, Los Angeles, CA
 Leo Castelli Gallery, New York, NY
 „Donald Judd Furniture“, Max Protech Gallery, New York, NY
 „Furniture by Donald Judd“, 101 Spring Street, New York, NY
- 1985** „Donald Judd: Furniture“, Doris Lehni-Quarella und Galerie Annemarie Verna, Zürich, Schweiz
 Lia Rumma, Neapel, Italien
 Texas Gallery, Houston, TX
 Galerie Bärbel Grasslin, Frankfurt am Main, Deutschland
 Rhona Hoffman Gallery, Chicago, IL
- 1986** Waddington Galleries, London, UK
 Paula Cooper Gallery, New York, NY
- 1987** Galerie Rolf Ricke, Köln, Deutschland
 Margo Leavin Gallery, Los Angeles, CA
 Galerie Maeght Lelong, Paris, Frankreich
 „Donald Judd: Sculptures 1965–1987“, Stedelijk Van Abbemuseum, Eindhoven, Niederlande, Wanderausstellung: Städtische Kunsthalle Düsseldorf, Deutschland; Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, Frankreich; Fundació Joan Miró Barcelona, Spanien; Galerie Annemarie Verna, Zürich, Schweiz
 Castello di Rivoli, Turin, Italien
 Adair Margo Gallery, El Paso, TX
- 1988** Lawrence Oliver Gallery, Philadelphia, PA
 Galerie Nächst St. Stephan, Wien, Österreich
 Galerie Aronowitsch, Stockholm, Sweden
 Whitney Museum of American Art, New York, NY, Wanderausstellung: Dallas Museum of Art, Dallas, TX
 Vivian Horan Fine Art, New York, NY
 Paula Cooper Gallery, New York, NY
 Galerie Rolf Ricke, Köln, Deutschland
- 1989** „Donald Judd: Architektur“, Westfälischer Kunstverein, Münster, Deutschland
 Waddington Galleries, London, UK
 Donald Young Gallery, Chicago, IL
 Staatliche Kunsthalle Baden-Baden, Baden-Baden, Deutschland
- 1990** Barbara Krakow Gallery, Boston, MA
 Kunstverein St. Gallen, St. Gallen, Schweiz
- 1991** „Donald Judd: Architektur“, Österreichisches Museum für angewandte Kunst, Wien, Österreich
 „Donald Judd: New Sculpture“, The Pace Gallery, New York, NY
- 1992** „Donald Judd: Furniture“, Kasseler Kunstverein, Kassel, Deutschland

- 1993** „Donald Judd: Large-Scale Works“, The Pace Gallery, New York, NY
 „Donald Judd Furniture Retrospective“, Museum Boijmans Van Beuningen, Rotterdam, Niederlande, Wanderausstellung: Villa Stuck, München, Deutschland
 „Donald Judd: werken uit Nederlandse openbare collectives en een Belgische privéverzameling t.g.v. de Sikkensprijs 1993“, Stedelijk Museum, Amsterdam, Niederlande
 „Donald Judd: Prints 1951–1993“, Haags Gemeentemuseum, Den Haag, Niederlande, Wanderausstellung: Haus für konstruktive und konkrete Kunst, Zürich, Schweiz; Österreichisches Museum für angewandte Kunst, Wien, Österreich; Institut Valencià d'Art Modern, Valencia, Spanien
 Museum Wiesbaden, Wanderausstellung: Städtische Kunstsammlung Chemnitz, Deutschland; Badisches Landesmuseum, Karlsruhe, Deutschland; The Museum of Modern Art, Oxford, UK; Kunsthalle Brandts Klaedefabrik, Odense, Dänemark
- 1994** „Donald Judd: The Moscow Installation“, Galerie Gmurzynska, Köln, Deutschland
 „Donald Judd: The Last Editions“, Brooke Alexander Editions, New York, NY
- 1995** „Wall Pieces by Donald Judd“, The Chinati Foundation, Marfa, TX
- 1996** Centro Cultural de Bélem, Lissabon, Portugal
 „Donald Judd: Retrospektive der Druckgraphik“, Museum Wiesbaden, Deutschland
- 1998** „Donald Judd: Early Fabricated Work“, PaceWildenstein, New York, NY
- 1999** „Donald Judd: Farbe“, Sprengel Museum, Hannover, Deutschland, Wanderausstellung: Kunsthau Bregenz, Bregenz, Österreich
 „Donald Judd 1960–1991“, The Museum of Modern Art, Saitama, Japan, Wanderausstellung: The Museum of Modern Art, Shiga, Japan
- 2000** „Donald Judd: Colorist“, Sprengel Museum Hannover, Deutschland, Wanderausstellung: Kunsthau Bregenz, Österreich; Musée d'Art Moderne et d'Art Contemporain, Nizza, Frankreich
 „Donald Judd: Late Work“, PaceWildenstein, New York, NY
- 2001** „Donald Judd: Prints 1961–1994“, Susan Sheehan Gallery, New York, NY
 „Untitled (Slant Piece)“, Paula Cooper Gallery, New York, NY
- 2002** „Donald Judd: Early Work 1955–1968“, Kunsthalle Bielefeld, Bielefeld, Deutschland, Wanderausstellung: The Menil Collection, Houston, TX
 „Donald Judd: 50 x 100 x 50, 100 x 100 x 50: anodized aluminium: brass: copper: stainless steel: plexiglass: plywood: Cor-ten steel“, Pace Wildenstein Gallery, New York, NY
- 2003** „Donald Judd - Furniture, Drawings, Prints“, Gallery Yamaguchi, Osaka, Japan
- 2004** „Donald Judd“, Tate Modern, London, UK, Wanderausstellung: K20 Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf, Deutschland; Kunstmuseum Basel, Basel, Schweiz

„Donald Judd“, Galerie Annemarie Verna, Zürich, Schweiz
„Donald Judd: Plywood“, Paula Cooper Gallery, New York, NY

2005 „Donald Judd: 12 Sculptures from 1991“, Barbara Krakow Gallery, Boston, MA

2007 „Donald Judd“, Hirschl & Adler Galleries Inc., New York, NY

2008 „Donald Judd: Late Works“, Tina Kim Gallery, New York, NY
„Donald Judd: Woodcut Prints“, Paula Cooper, New York, NY

Gruppenausstellungen

- 1963** Green Gallery, New York, NY
- 1964** Green Gallery, New York, NY
- 1965** „Shape and Structure: 1965“, Tibor de Nagy Gallery, New York, NY
„Polychrome Constructions“, The Isaacs Gallery, Toronto, Canada
„Plastics“, The John Daniels Gallery, New York, NY
„VIII São Paulo Biennial“, São Paulo, Brasilien und The National Collection of Fine Arts, Smithsonian Institution, Washington, D.C.
„Seven Sculptors“, The Institute of Contemporary Art, University of Philadelphia, Philadelphia, PA
„Sculpture from All Directions“, World House Galleries, New York, NY
„Inner-Outer Spaces“, Moderna Museet, Stockholm, Schweden
- 1966** „American Sculpture: Selection I“, The Whitney Museum of American Art, New York, NY
„Multiplicity“, Institute of Contemporary Art, Boston, MA
„Primary Structures: Younger American and British Sculptors“, The Jewish Museum, New York, NY
„The Visual Development of a Structure“, Finch College Museum of Art, New York, NY
„Eight Sculptors: The Ambiguous Image“, The Walker Art Center, Minneapolis, MN
„Sound Light Silence: Art that Performs“, Nelson Gallery-Atkins Museum, Kansas City, MO
„Annual Exhibition: 1966“, The Whitney Museum of American Art, New York, NY
„Vorman van de Kleur“, Stedelijk Museum, Amsterdam, Niederlande, Wanderausstellung: Württembergischer Kunstverein, Stuttgart, Deutschland
- 1967** „Ten Years“, Leo Castelli Gallery, New York, NY
„American Sculpture of the Sixties“, Los Angeles County Museum of Art, Los Angeles, CA, Wanderausstellung: The Philadelphia Museum of Art, Philadelphia, PA
„Form-Color-Image“, The Detroit Institute of Fine Arts, Detroit, MI
„A New Aesthetic“, The Washington Gallery of Modern Art, Washington D.C.
„7 for 67: Works by Contemporary American Sculptors“, The St. Louis Museum of Art, St. Louis, MS
„Guggenheim International Exhibition: Sculpture from 20 Nations“, The Solomon R. Guggenheim Museum, New York, NY, Wanderausstellung: The Art Gallery of Ontario, Toronto, Canada; The National Gallery of Canada, Ottawa, Canada; Montreal Museum of Fine Arts, Montreal, Quebec, Canada
„Kompass III“, Stedelijk Van Abbemuseum, Eindhoven, Niederlande
„Opening Exhibition: Normal Art“, The Lannis Museum of Normal Art, New York, NY
„First Triennial“, Lalit Kala Gallery and National Gallery of Modern Art, New Delhi, Indien

- 1968** „Minimal Art“, Gemeentemuseum, Den Haag, Niederlande
 „Documenta 4“, Kassel, Deutschland
 „Plus by Minus“, Albright-Knox Art Gallery, Buffalo, NY
 „Art of the Sixties“, The Aldrich Museum of Contemporary Art, Ridgefield, CT
 „The Art of the Real: USA 1948–1968“, The Museum of Modern Art, New York, NY
 „Made of Plastic“, Flint Institute of Arts, Flint, MI
 „Annual Exhibition: Contemporary American Sculpture“, The Whitney Museum of American Art, New York, NY
- 1969** „Contemporary Art: Dialogue Between the East and the West“, The National Museum of Modern Art, Tokyo, Japan
 „Painting and Sculpture: 1940–1970“, The Metropolitan Museum of Art, New York, NY
 „Plastic and New Art“, Institute of Contemporary Art, Philadelphia, PA
 „New York 13“, Vancouver Art Gallery, Vancouver, Canada
 „New Media: New Methods“, Museum of Modern Art
 „29th Annual Exhibition of the Society for Contemporary Art“, Art Institute of Chicago, Chicago, IL
 „Contemporary Art: Dialogue between the East and the West“, The National Museum of Modern Art, Tokyo, Japan
- 1970** „69th American Exhibition“, The Art Institute of Chicago, Chicago, IL
 „Unitary Forms: Minimal Sculpture by Andre, Judd, McCracken and Smith“, Museum of Art, San Francisco, CA
 „Annual Exhibition: Contemporary American Sculpture“, The Whitney Museum of American Art, New York, NY
 „Painting and Sculpture Today“, Indianapolis Museum of Art, Indianapolis, IN
 „Attitudes“, The Brooklyn Museum of Art, New York, NY
 „Monumental Art“, The Contemporary Arts Center, Cincinnati, OH
- 1971** „The Guggenheim International Exhibition 1971“, The Solomon R. Guggenheim Museum, New York, NY
 „II Biennale Nürnberg“, Kunsthalle, Nürnberg, Deutschland
 „Works for New Spaces“, Walker Art Center, Minneapolis, MN
 „Amerikansk Kunst“, Louisiana Museum of Modern Art, Humlebaek, Dänemark
 „Sonsbeek Buiten de Perken“, Park Sonsbeek, Arnhem, Niederlande
- 1972** „Serra-Judd“, Leo Castelli Gallery, New York, NY
 „Documenta 5“, Kassel, Deutschland
 „Dealers' Choice“, La Jolla Museum of Contemporary Art, La Jolla, CA
 „60's to 72's, American Art from the Collection of Ed Cauduro“, Portland Art Museum, Portland, OR
- 1973** „1973 Biennial of Painting and Sculpture“, The Whitney Museum of American Art, New York, NY
 „Art 4“, Basel, Schweiz
 „Contemporanea“, Rom, Italien
 „American Art: Third Quarter Century“, Seattle Art Museum Pavilion, Seattle, WA

- 1974** „Some Recent American Art“, National Gallery of Victoria, Melbourne, Australien
 „Art Now“, J.F.K. Center for the Performing Arts, Washington, D.C.
 „Choice Dealers: Dealers' Choice“, The New York Cultural Center, New York, NY
 „Eight Artists: Christensen, Jenney, Judd, Lichtenstein, Rauschenberg, Stephan, Twombly, Young“, Art Museum of South Texas, Corpus Christi, TX
- 1975** „Sculpture: American Directions 1945–1975“, National Collection of Fine Arts, Smithsonian Institution, Washington, D.C.
 „Andre, Judd, Flavin, LeWitt“, Museum of Modern Art, Oxford, UK
 „72nd American Exhibition“, The Art Institute of Chicago, Chicago, IL
 „200 Years of American Art“, The Whitney Museum of American Art, New York, NY
 „American Art Since 1945“, Dallas Museum of Fine Arts, Dallas, TX
 „Functions of Drawings“, Rijksmuseum Kröller-Müller, Otterloo, Niederlande
 „20th Century Masterworks in Wood“, Portland Art Museum, Portland, OR
- 1976** „Drawing Now“, The Museum of Modern Art, New York, NY
 „Andre, Flavin, Judd, LeWitt“, Museum of Modern Art, Oxford, UK
 „Survey – Part II“, Sable-Castelli Gallery Limited, Toronto, Canada
 „Seventy-second American Exhibition“, The Art Institute of Chicago, Chicago, IL
 „200 Years of American Art“, The Whitney Museum of American Art, New York, NY
 „American Art since 1945“, Dallas Museum of Fine Arts, Dallas, TX
 „Critical Perspectives in American Art“, American Pavilion, 37th Biennale di Venezia, Venedig, Italien
 „An Exhibition for the War Resisters League“, Heiner Friedrich, New York, NY
- 1977** „Early Work: Andre/Flavin/Judd/LeWitt“, Sperone Westwater Fischer, New York, NY
 „20th Century American Art“, The Whitney Museum of American Art, New York, NY
 „Ideas in Sculpture 1965–1977“, The Renaissance Society at the University of Chicago, Chicago, IL
 „American Postwar Painting from the Guggenheim Collection“, The Solomon R. Guggenheim Museum, New York, NY
 „Two Decades of Exploration: Hommage to Leo Castelli on Occasion on his Twentieth Anniversary“, The Art Association of Newport, Newport, RI
 „Robert Barry, Don Judd, Robert Morris, Keith Sonnier“, Leo Castelli Gallery, New York, NY
 „Sculpture, Painting, Drawings“, Young Hoffman Gallery, Chicago, IL
 „Skulptur“, Münster, Deutschland
 „Jubilation, American Art During the Reign of Elizabeth II“, The Fitzwilliam Museum, Cambridge, UK
 „A View of a Decade“, Museum of Contemporary Art, Chicago, IL
 „Recent Work“, Leo Castelli Gallery, New York, NY
 „New York: The State of the Art“, The New York State Museum, Albany, NY
 „Drawings for Outdoor Sculpture: 1946–1977“, La Jolla Museum of Contemporary Art, La Jolla, CA, Wanderausstellung: Amherst College, Amherst, MA

- „Tableaux d' Aujourd Hui“, Espace Cardin, Paris, Frankreich
- 1978** „Numerals 1924–1977“, Leo Castelli Gallery, New York, NY
 „Castelli at Greenberg“, Ronald Greenberg Gallery, St. Louis, MO
 „Project Drawings: Donald Judd, Rockne Krebs, Robert Morris“, Kansas City Art Institute, Kansas City, MO
 „Aspects of Minimal Art“, Julian Pretto Gallery, New York, NY
 „New York Now“, Mead Art Gallery, Amherst College, Amherst, MA
 „Four Major Works: Judd, LeWitt, Mangold, Ryman“, Young Hoffman Gallery, Chicago, IL
 „Twentieth Century Sculpture“, John Berggruen Gallery, San Francisco, CA
 „Summer Group Show“, Leo Castelli Gallery, New York, NY
 „20th Century American Drawings: Five Years of Acquisitions“, The Whitney Museum of American Art, New York, NY
 „10th Year Anniversary Exhibition“, Galerie Daniel Templon, Paris, Frankreich
 „Sculpture“, Richard Hines Gallery, Seattle, WA
 „American Masters of the 60's and 70's“, Brooks Memorial Art Gallery, Memphis, TN
 „American Art 1950 to Present“, The Whitney Museum of American Art, New York, NY
- 1979** „The Reductive Object: A Survey of the Minimalist Aesthetic in the 1960's“, Institute of Contemporary Art, Boston, MA
 „Art of the 70's from the Crex Collection“, Städtische Galerie im Lenbachhaus, München, Deutschland
 „Drawing“, Galerie Ricke, Köln, Deutschland
 „Aesthetic in the 1960's“, Institute of Contemporary Art, Boston, MA
 „Selected Sculpture from the Permanent Collection“, Museum of Contemporary Art, Chicago, IL
 „Summer Group Show“, Leo Castelli Gallery, New York, NY
 „Sculpture“, Kunsthalle Bern, Schweiz
 „From Allan to Zucker“, The Texas Gallery Houston, TX
 „Art of the 70's from the Crex Collection“, Städtische Galerie im Lenbachhaus, München, Deutschland
 „Minimal Art“, Greenberg Gallery, St. Louis, MO
 „Emergence & Progression: Six Contemporary American Artists“, Milwaukee Art Center, WI, Wanderausstellung: Virginia Museum of Fine Arts, Richmond, VA; J.B. Speed Art Museum, Louisville; New Orleans Museum of Art, New Orleans, LA
- 1980** „Sammlung Panza Minimal Skulpturen“, Kunstmuseum Düsseldorf, Düsseldorf, Deutschland
 „Off the Wall“, Rosa Esman Gallery, New York, NY
 „Current/New York“, Joe & Emily Lowe Art Gallery, University of Syracuse, New York, NY
 „Leo Castelli: A New Space“, Leo Castelli Gallery, New York, NY
 „From Reinhardt to Christo“, Memorial Art Museum, Oberlin College, Oberlin, OH
 „Drawings to Benefit the Foundation of Contemporary Art, Inc“, Leo Castelli Gallery, New York, NY

- 1981** „Carl Andre, Donald Judd, Sol LeWitt“, Paula Cooper Gallery, New York, NY
 „Internationale Ausstellung Köln 1981“, Köln, Deutschland
 „Leo Castelli Selects: Johns, Judd, Lichtenstein, Rauschenberg, Rosenquist, Stella“, Gloria Luria Gallery, Bay Harbor Islands, FL
 „New Dimensions in Drawing“, Aldrich Museum of Contemporary Art, Ridgefield, CT
 „The RSM Collection“, The Contemporary Arts Center, Cincinnati, OH
 „Westkunst: zeitgenössische Kunst seit 1939“, Museen der Stadt Köln, Köln, Deutschland
 „Cast, Carved, and Constructed“, Margo Leavin Gallery, Los Angeles, CA
- 1982** „Johns/Judd/LeWitt/Newman/Stella“, Kunstmuseum Basel, Basel, Schweiz
 „Castelli and His Artists: Twenty-Five Years“, La Jolla Museum of Contemporary Art, La Jolla, CA, Wanderausstellung
 „Documenta 7“, Kassel, Deutschland
 „Minimalism x 4“, The Whitney Museum of American Art/Downtown Branch, New York, NY
 „Robert Ryman, Cy Twombly, Brice Marden, Donald Judd, Sol LeWitt, Dan Flavin“, Larry Gagosian Gallery, Los Angeles, CA
 „Janie C. Lee Honoring Leo Castelli“, Janie C. Lee Gallery, Houston, TX
 „Works on Paper“, Larry Gagosian Gallery, Los Angeles, CA
 „Castelli and His Artists: Twenty-five Years“, organisiert von the Aspen Center for the Visual Arts, Aspen, CO
 „The Rebounding Surface“, Avery Center for the Arts, Bard College Center, Annandale-on-Hudson, NY
 „Works in Wood“, Margo Leavin Gallery, Los Angeles, CA
 „Block Prints“, The Whitney Museum of American Art, New York, NY
 „Group Show“, Margo Leavin Gallery, Los Angeles, CA
 „Inaugural Exhibition“, Thomas Segal Gallery/Alternative Space, Boston, MA
- 1983** „The Sculptor as Draftsman“, The Whitney Museum of American Art, New York, NY
 „Art 83 Helsinki“, Ateneum, Helsinki, Finnland
 „Minimalism to Expressionism“, The Whitney Museum of American Art, New York, NY
 „Son of Gone Fishin'“, (A Collaboration with Trisha Brown) Brooklyn Academy of Music, New York, NY
 „Drawing Conclusions – A Survey of American Drawings: 1958–1983“, Daniel Weinberg Gallery, Los Angeles, CA
 „Objects, Structures, Artifice“, SVA/Fine Arts Gallery, University of South Florida, Tampa, FL
 „Sessanta Opere“, Massimo Minini, Brescia, Italien
 „Concepts in Construction: 1910–1980“, Tyler Museum of Art, Tyler, TX
 Wanderausstellung: R.W. Norton Gallery, West Palm Beach, FL; Bass Museum of Art, Miami, FL; Cincinnati Art Museum, OH; Alberta College of Art, Calgary, Canada; Norman Mackenzie Art Gallery, University of Regina, Saskatchewan, Canada; Anchorage Museum of History of Art, CA; Palm Springs Desert Museum, CA; Neuberger Museum, State University of New York; College at Purchase
 „Sculpture: The Tradition in Steel“, Nassau County Museum of Art, Roslyn, NY

- „Science Fiction“, John Weber Gallery, NY
 „Aspects of Minimalism“, Flow Ace Gallery, Los Angeles, CA
 „Objects, Structures, Artifice: American Sculpture 1970–1978“, Center Gallery, Bucknell University, Lewisburg, PA
 „The Permanent Collection: Highlights and Recent Acquisitions“, The Grey Art Gallery, New York, NY
 „Drawings“, Galerie Annemarie Verna, Zürich, Schweiz
 „Art Contre/Against Apartheid“, Fondation Nationale des Arts Graphiques et Plastiques, Paris, Frankreich
 „Opening Show“, MOCA, Los Angeles, CA
 „Gallery Group Show“, Galerie Annemarie Verna, Zürich, Schweiz
 „Art for a Nuclear Freeze-Exhibition & Auction“, Brooke Alexander Gallery, New York, NY
 „Sculpture“ (summer '83), Leo Castelli Gallery, New York, NY
 Basel Art Fair summer '83, Basel, Schweiz
- 1984** „The Languages of Geometry“, Kunstmuseum Bern, Bern, Schweiz
 „5.000 m²“, Hallen für Neue Kunst, Schaffhausen, Schweiz
 „Carl Andre/Donald Judd/Tony Smith“, Paula Cooper Gallery, New York, New York
 „Skulptur im 20. Jahrhundert“, Basel-St. Jakob Park, Botanical Garden, Bruglingen, Basel, Schweiz
 „ROSC '84“, ROSC, Dublin, Irland
 Auction First Annual Art Auction Benefit for the Gay Men's Health Crisis, New York, NY
 Foundation for the Community of Artists
 Fundraising Auction Christie's, New York, NY
 „Blam! The Explosion of Pop, Minimalism and Performance“, The Whitney Museum of American Art, New York, NY
 „Gala! Gala! Auction“, MOCA, Los Angeles, CA
 „Die Sprache der Geometrie“, Kunstmuseum Bern, Bern, Schweiz
 „American Sculpture“, Donald Young Gallery, Chicago, IL
 „Castelli at Art Center/Sculpture at Art Center“, Art Center College of Design, Pasadena, CA
 „American Sculpture“, Margo Leavin Gallery, Los Angeles, CA
 „Familiar Forms/Unfamiliar Furniture“, First Street Forum, St. Louis, MO
 „Through the Summer“, Lisson Gallery, London, UK
 „Form That Functions“, The Katonah Gallery, Katonah, NY
 „L'Architect est absent, works from the collection of Annick and Anton Herbert“, Stedelijk Van Abbemuseum, Eindhoven, Niederlande
- 1985** „Donald Judd, Brice Marden, Cy Twombly, Andy Warhol“, The Saatchi Collection, London, UK
 „Furniture Design by Donald Judd/Robert Venturi“, (Artex 1985), Pasadena Art Center College of Design, Pasadena, CA
 „Works by Donald Judd and Dan Flavin from the Permanent Collection“, The Walker Art Center, Minneapolis, MN
 „1985 Whitney Biennial“, The Whitney Museum of American Art, New York, NY
 „Sculpture“, Paula Cooper Gallery, New York, NY

„Imágenes en Cajas“, Museo Rufino Tamayo, Mexico City, Mexico
 „Contrasts of Form: Geometric Abstract Art 1910–1980“, The Museum of Modern Art, New York, NY
 „High Styles: Twentieth Century American Design“, The Whitney Museum of American Art, New York, NY
 „Transformations in Sculpture“, The Solomon R. Guggenheim Museum, New York, NY
 „Art Minimal“, Musée d'Art Contemporain, Bordeaux, Frankreich
 „Repetitions: A Post-Modern dynamic“, Hunter College Art Gallery, New York, NY
 „An Affair of the Heart“, (1985 Fundraising Donation), Albright-Knox Gallery, Buffalo, NY
 „Les Artistes du Monde Contre L'Apartheid“, Marseille, Frankreich
 „Drawings by Sculptors“, Brooke Alexander Gallery, New York, NY
 „Minimal Art: A Survey of Early and Recent Work“, John Weber Gallery, New York, NY
 „The Maximal Implications of the Minimal Line“, Edith C. Blum Art Institute, Milton and Sally Avery Center for the Arts, The Bard College Center, Annadale-on-Hudson, NY
 Group Show (5/6), Donald Young Gallery, Chicago, IL
 „Giacometti to Johns, The Albert and Vera List Family Collection“, Hayden Gallery, Albert and Vera List Visual Arts Center, M.I.T., Cambridge, MA
 „American Abstract Painting“, Margo Leavin Gallery, Los Angeles, CA
 „Selections from the William J. Hokin Collection“, Museum of Contemporary Art, Chicago, IL
 „A Tribute to Leo Castelli“, The Mayor Gallery, London, UK
 „Affiliations: Recent Sculpture and Its Antecedent“, The Whitney Museum of American Art, Fairfield County
 „Räume heutiger Zeichnung: Werke aus dem Basler Kupferstichkabinett“, Staatliche Kunsthalle Baden Baden, Baden-Baden, Deutschland
 „Independent Curators Incorporated 10th Anniversary Auction and Exhibition“, The Puck Building, New York, NY
 „Geometric Abstraction: A Decade of Selections 1975–1985“, The Bronx Museum of the Arts, Bronx, NY
 „Changing Sculpture Exhibition“, Paula Cooper Gallery, New York, NY
 „Vom Zeichnen: Aspekte der Zeichnung 1960–1985“, Frankfurter Kunstverein, Frankfurt, Deutschland, Wanderausstellung: Kasseler Kunstverein, Kassel, Deutschland; Museum Moderner Kunst, Wien, Österreich

1986 „American Renaissance: Painting and Sculpture Since 1940“, Fort Lauderdale Museum of Art, Fort Lauderdale, FL
 Hallen für Neue Kunst, Schaffhausen, Schweiz
 „Beuys, Judd, Oldenburg und Serra“, Krefelder Kunstmuseen, Museum Haus Lange, Krefeld, Deutschland
 „Qu'est-ce que la sculpture moderne?“ Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, Paris, Frankreich
 Museum Ludwig (Opening Exhibition), Köln, Deutschland
 „Philadelphia Collects: Art Since 1940“, Philadelphia Museum of Art, Philadelphia, PA

„Individuals: A Selected History of Contemporary Art 1945–1986“, The Museum of Contemporary Art, Los Angeles, CA
 „Acquisitions“, Margo Leavin-Hilldale Gallery, Los Angeles, CA
 „Recent Acquisitions“, Donald Young Gallery, Chicago, IL
 „Definite Statements–American Art: 1964–1966“, David Winton Bell Gallery, List Art Center, Brown University, Providence, RI, Wanderausstellung: The Parrish Art Museum, Southampton, NY; Hallen für neue Kunst, Schaffhausen, Schweiz
 „1986 Musuem of Contemporary Art Benefit Auction“, Gemini G.E.L. and Margo Leavin Gallery, Los Angeles, CA
 „Red“, Missino Audiello, New York, NY
 „Changing Group Exhibition“, Paula Cooper Gallery, New York, NY
 „The Barry Lowen Collection“, The Museum of Contemporary Art, Los Angeles, CA
 „Van Abbe Museum Besoker Hovikodden“, Henie-Onstad Kunstsenter, Hovikodden, Norwegen
 Group Exhibition Paula Cooper, Gallery, New York, NY
 „Ooghoogte“ Stedelijk Van Abbemuseum, Eindhoven, Niederlande
 „In Honor of John Chamberlain“, Xavier Fourcade, Inc. New York, NY
 „Selections from the Permanent Collection“, Hillwood Art Gallery, LIU, Greenvale, NY
 „Group Exhibition“, Paula Cooper Gallery, New York, NY
 „Sculpture Installation“, Margo Leavin Gallery, Los Angeles, CA
 „The Use of Geometry in the 80’s“, University Art Galleries, Wright State University, Dayton, OH
 „Non Objective“, Hal Bromm Gallery, New York, NY
 „The Law and Order Show“, Leo Castelli Gallery, New York, NY
 „Minimal et Conceptuel“, Ecole Regionale Des Beaux-Arts Georges Pompidou, Dünkirchen, Frankreich
 „En Subjectiv Historia“, Galerie Aronowitsch, Stockholm, Schweden
 „Sculpture and Works in Relief“ John Berggruen Gallery, San Francisco, CA
 „Works form the Paula Cooper Gallery“, John Berggruen Gallery, San Francisco, CA

- 1987** „1967: At the Crossroads“, Institute of Contemporary Art, University of Pennsylvania, Philadelphia, PA
 „A Century of Modern Sculpture: The Patsy and Raymond Nasher Collection“, Dallas Museum of Art, Dallas, TX, Wanderausstellung: The National Gallery of Art, Washington, D.C.
 „L’Epoque, La Mode, La Morale, La Passion: Aspects de l’art d’aujourd’hui 1977–1987“, Musée National d’Art Moderne, Centre Georges Pompidou, Paris, Frankreich
 „Skulptur Projekte in Münster 1987“, Westfälisches Landesmuseum, Münster, Deutschland, Wanderausstellung: Städtisches Museum Abteiberg, Mönchengladbach, Deutschland
 „Leo Castelli y Sus Artistas“, Centro Cultural Arte Contemporaneo, Mexico City, Mexico
 „Leo Castelli: A Tribute Exhibition“, The Butler Intstitute of American Art, Youngstown, OH

- „Newark“, (A Collaboration with Trisha Brown), City Center of New York, New York, NY
 „Similia/Dissimilia: Modes of Abstraction in Painting, Sculpture and Photography“, Wallach Art Gallery, Columbia University, New York, NY
 Leo Castelli Gallery, New York, NY
 Sonnabend Gallery, New York, NY
- 1988** „Coleccion Sonnabend“, Centro de Arte Reina Sofia, Madrid, Spain, Wanderausstellung: Musée d'Art Contemporain, Bordeaux, Frankreich
 „Furniture as Art“, Museum Boymans-van Beuningen, Rotterdam, Niederlande
 „1988: The World of Art Today“, Milwaukee Art Museum, Milwaukee, Wisconsin
 „In Memory of Tony Castelli (1928–1987)“, The Mayor Gallery, London, UK
 „Eleven Artists from Paula Cooper“, Mayor Rowan Gallery, London, UK
 „Carl Andre, Dan Flavin, Donald Judd, Sol Lewitt, Bruce Nauman, Bernar Venet“, Galerie Ronny Van de Velde & Co., Antwerpen, Belgien
 „Sculpture Since the Sixties from the Permanent Collection of the Whitney Museum of American Art“, The Whitney Museum of Art at Equitable Center, New York, NY
 „20th Anniversary Group Exhibition“, Paula Cooper Gallery, New York, NY
 „Carl Andre, Donald Judd, Sol LeWitt“, Galeria 57, Madrid, Spanien
 „Donald Judd, Robert Mangold“, Galerie Lelong, New York, NY
 „Arte Minimal, Coleccion Panza“, Centro de Arte Reina Sofia, Madrid, Spanien
 „Donald Judd, Roy Lichtenstein, Frank Stella“, Galerie Daniel Templon, Paris, Frankreich
- 1989** „John Chamberlain, Dan Flavin, Jannis Kounellis, Luciano Fabro, Donald Judd, Mario Merz“, Margo Leavin Gallery, Los Angeles, CA
 „Modern Masters '89“, Helsingin Taidehalli, Helsinki, Finnland
 „Einleuchten: Will, Vorstel und Simul in HH“, Deichtorhallen, Hamburg, Deutschland
 „For Twenty Years: Edition Schellmann“, Museum of Modern Art, New York, NY
 „Mentalitäten und Konstruktionen in Arbeiten auf Papier“, Galerie Nächst St. Stephan, Wien, Österreich
- 1990** „Gedrucktes“, Haags Gemeentemuseum, Den Haag, Niederlande
 „Between Two Worlds: Part I“, Credit Suisse, New York, NY
 „Minimal Art“, The Contemporary Art Gallery, Tokyo, Japan
 Gruppenausstellung, Hallen für Neue Kunst, Schaffhausen, Schweiz
 „Affinities and Institutions: The Gerald S. Elliot Collection of Contemporary Art“, The Art Institute of Chicago, Chicago, IL
 „Art in Europe and in America: The 1960s and 1970s“, Wexner Center for the Visual Arts, Columbus, OH
- 1993** „American Art in the Twentieth Century: Painting and Sculpture 1913–1993“, Martin-Gropius-Bau, Berlin, Deutschland, Wanderausstellung: Royal Academy of Arts, London, UK
- 1998** „Dan Flavin/Donald Judd: Aspects of Color“, The Menil Collection, Houston, TX

- 2002** „Minimal“, William Shearburn Fine Art, St. Louis, MO
- 2003** „Sculpture“, Barbara Gladstone Gallery, New York, NY
 „Hand-made Minimal“, Peter Freeman Inc., New York, NY
 „Flavin, Andre, Judd“, National Gallery of Canada, Halifax, Canada
- 2004** „Design ≠ Art“, Cooper-Hewitt, National Design Museum, New York, NY
- 2005** „Salon D'Automne“, Galerie Annemarie Verna, Zürich, Schweiz
 „Drawings + Sculpture“, Cook Fine Art, New York, NY
- 2006** Michael Kohn Gallery, Los Angeles, CA
 „Nothing and Everything“, Peter Freeman Inc., New York, NY
 „Minimal: Works On Paper“, Senior & Shopmaker Gallery, Project
 Gallery, New York, NY
 „Modulated Abstraction: Josef Albers, Carl Andre, Donald Judd, Ellsworth Kelly,
 Sol LeWitt, Robert Mangold, Fred Sandback, Richard Tuttle“, Brooke Alexander
 Editions, New York, NY
 „An Ongoing Low-Grade Mystery“, organisiert von Bob Nickas, Paula Cooper
 Gallery, New York, NY
 „Group Sculpture - John Chamberlain, Donald Judd, Sol LeWitt, Louise Nevelson,
 Joel Shapiro“, Rosenbaum Contemporary, Boca Raton, FL
 „Josef Albers, Jenny Holzer, Donald Judd, Sol LeWitt, Sally Moore Julian Opie, Lil-
 iana Porter, Fred Sandback, Kiki Smith“, Barbara Krakow Gallery, Boston, MA
- 2007** „WALLCEILINGFLOOR: Works by William Anastasi, Donald Judd and Fred
 Sandback“, Birmingham Museum of Art, Birmingham, AL
 Exhibiting at FIA C 2007, Max Lang, New York, NY
 „Highlights from the Lunder Collection“, Colby College Museum of Art, Water-
 ville, Maine
 „Donald Judd“, Hirschl & Adler, New York, NY
 „White and Black: Prints by Celmins, Gober, Guston, Hockney, Judd, Kelly, Pli-
 mack, Mangold, Marden, Ryman, Serra“, Paula Cooper Gallery, New York, NY
 „Exhibitionism: An Exhibition of Exhibitions of Works from the Marieluise Hessel
 Collection“, Hessel Museum of Art, Annandale-on-Hudson, NY
 „The Complexity of the Simple“, L&M Arts, New York, NY
 „Structures and Surfaces“, Sean Kelly Gallery, New York, NY
 „Wall Sculptures“, Leo Castelli, New York, NY

TRANSKRIPTION DES INTERVIEWS *NEW NIHILISM OR NEW ART* (1964)

Vergleich *Questions to Stella and Judd* (1966) / *New Nihilism or New Art* (1964)

Links:

Questions to Stella and Judd: Artikel
1966

herausgegeben von Lucy R. Lippard als
gekürzte Version des Originalinterviews
(rechts) *New Nihilism or New Art* von
Bruce Glaser, in: Art News, Vol. 65, Nr.
5, September 1966, S. 55–61.

Wiederabgedruckt in: Battcock, Gregory
(Hrsg.): *Minimal Art: A Critical
Anthology* (1968), Berkeley u.a. 1995, S.
148–164.

Rechts:

New Nihilism or New Art: Interview
1964

mit Dan Flavin, Donald Judd und Frank
Stella, 57min, moderiert von Bruce
Glaser in der Reihe Art Forum, aufge-
nommen 15. Februar 1964, ausgestrahlt
am Dienstag, den 24. März 1964 um
9:15h auf dem Radiosender WBAI FM
99,5, New York.

Originalinterview als Compact Disc von
Pacifica Radio Archives, California, zur
Transkription zur Verfügung gestellt.
Transkribiert von Ulrike Rehwagen.

Abkürzungen der am Interview beteiligten Personen:

BG: Bruce Glaser

FS: Frank Stella

DF: Dan Flavin

DJ: Donald Judd

Questions to Stella and Judd (1966)

BG: There are characteristics in your work that bring to mind styles from the early part of this century. Is it fair to say that the relative simplicity of Malevich, the Constructivists, Mondrian, the Neo-Plasticists, and the Purists is a precedent for your painting and sculpture, or are you really departing from these earlier movements?

FS: There's always been a trend toward simpler painting and it was bound to happen one way or another. Whenever painting gets complicated, like Abstract Expressionism, or Surrealism, there's going to be someone who's not painting complicated paintings, someone who's trying to simplify.

BG: But all through the twentieth century this simple approach has paralleled more complicated styles.

FS: That's right, but it's not continuous. When I first showed, Coates in *The New Yorker* said how sad it was to find somebody so young right back where Mondrian was thirty years ago. And I really didn't feel that way.

BG: You feel there's no connection between you and Mondrian?

FS: There are obvious connections. You're always related to something. I'm related to the more geometric, or simpler, painting, but the motivation doesn't have anything to do with that kind of European geometric painting. I think the obvious comparison with my work would be Vasarely, and I can't think of anything I like less.

BG: Vasarely?

FS: Well, mine has less illusionism than Vasarely's, but the Groupe de Recherche d'Art Visuel actually painted all the patterns before I did – all the basic designs that are in my

New Nihilism or New Art (1964)

BG: Recently, we've been hearing a lot of talk about the evolution of a new abstraction which as yet hasn't been given any name and some of this work has been seen around in exhibitions at the Sidney Janis Gallery in a show that's entitled *The Classic Spirit in Twentieth Century Art* and this suggests that the evolution of this abstraction perhaps goes back to the early years of the 20th century and that you can find precedence for it in Malevich and Mondrian and perhaps other constructivists or Neo-plasticists. Our guests tonight Dan Flavin, Don Judd and Frank Stella seem to come under this category of the so called "classic spirit". I'm not sure the term is accurate but for want of another term perhaps we can use that temporarily. Other terms have been applied to your kind of work; I understand that there has been an editorial that appeared in a magazine just recently that referred to this time, ah, while all this work is going on as "the time of the white surface". And there are two other exhibitions about that have been put on to, ah, illuminate some points about this style of art and they are an exhibition at the Hartford Museum in Connecticut and the Jewish Museum here in New York recently closed an exhibition entitled *Black and White*. The show up in Hartford was called *Black, White and Gray*. In any event...

FS: ...

BG: Well, just to give a simple description of this work, the morphology of it may be loosely characterized as extremely simple, sometimes with a colored surface of one hue and when there is a design it is often symmetrical or repeated or both but it's exceedingly spare. And to many people these works seem to offer a minimal plastic effect. Now some of the older generation of American painters who've been an inspiration

painting – not the way I did it, but you can find the schemes of the sketches I made for my own paintings in work by Vasarely and that group in France over the last seven or eight years. I didn't even know about it, and in spite of the fact that they used those ideas, those basic schemes, it still doesn't have anything to do with my painting. I find all that European geometric painting – sort of post-Max Bill school – a kind of curiosity – very dreary.

DJ: There's an enormous break between that work and other present work in the U.S., despite similarity in patterns or anything. The scale itself is just one thing to pin down. Vasarely's work has a smaller scale and a great deal of composition and qualities that European geometric painting of the 20's and 30's had. He is part of a continuous development from the 30's, and he was doing it himself then.

FS: The other thing is that the European geometric painters really strive for what I call relational painting. The basis of their whole idea is balance. You do something in one corner and you balance it with something in the other corner. Now the "new painting" is being characterized as symmetrical. Ken Noland has put things in the center and I'll use a symmetrical pattern, but we use symmetry in a different way. It's nonrelational. In the newer American painting we strive to get the thing in the middle, and symmetrical, but just to get a kind of force, just to get the thing on the canvas. The balance factor isn't important. We're not trying to jockey everything around.

BG: What is the "thing" you're getting on the canvas?

FS: I guess you'd have to describe it as the image, either the image of the scheme. Ken Noland would use concentric circles; he'd want to get them in the middle because it's the

for the younger painters who work in this direction are Joseph Albers and Barnett Newman and Ad Reinhardt. And other artists who do this sort of thing, if you will, that you do, are Ellsworth Kelly and Paul Brach, Nassos Daphnis and many others. I thought I'd just simply start off by reading to you, and asking for your comments, an editorial from the recent issue of the *Art Voices* magazine. The editorial from the January 1964 issue says very simply "A point of saturation has been reached in abstract painting so that a simplification in some cases, in some cases over simplification of pattern seems to be emerging. From Tachism to Action Painting from this to that, abstract art seems to be in quest of greater peace of mind and is tending toward a more serene interpretation of inner impulses. We have indeed recently come across virgin surfaces reduced to the utmost simplicity, in fact almost nothing. Huge planes, harmonious spaces painted in subtle shades such as pale grey, off white, purple, yellow, blue as if we were arriving in modern painting in an era to be known as the time of the white surface. The restoral trend that considerably complicates the task of critics," in any case this editorial goes on and it says, it has a very strong exhortation to somebody to the government, to civic centers, to communities, to newspapers, to leading citizens that somebody ought to do something about it and it concludes with the line "we believe something ought to be done about it soon and by all concerned." And I was just wondering what your reaction is to this exhortation and to this description of your work. Frank, do you have some ideas about this?

FS: Well, there's a lot you can say, I mean, do something about it I don't know what they mean there but you know people like Brian O'Doherty and everything, everyone's been pointing and saying, "oh look there's

easiest way to get them there, and he wants them there in the front, on the surface of the canvas. If you're that much involved with the surface of anything, you're bound to find symmetry the most natural means. As soon as you use any kind of relational placement for symmetry, you get into a terrible kind of fussiness, which is the one thing that most of the painters now want to avoid. When you're always making these delicate balances, it seems to present too many problems; it becomes sort of arch.

BG: An artist who works in your vein has said he finds symmetry extraordinarily sensuous; on the other hand, I've heard the comment that symmetry is very austere. Are you trying to create a sensuous or an austere effect? Is this relevant to your surfaces?

DJ: No, I don't think my work is either one. I'm interested in sparseness, but I don't think it has any connection to symmetry.

FS: Actually, your work is really symmetrical. How can you avoid it when you take a box situation? The only piece I can think of that deals with any kind of asymmetry is one box with a plane cut out.

DJ: But I don't have any ideas as to symmetry. My things are symmetrical because, as you said, I wanted to get rid of any compositional effects, and the obvious way to do it is to be symmetrical.

BG: Why do you want to avoid compositional effects?

DJ: Well, those effects tend to carry with them all the structures, values, feelings of the whole European tradition. It suits me fine if that's all down the drain. When Vasarely has optical effects within the squares, they're never enough, and he has to have at least three or four squares, slanted, tilted inside each other, and

something going around" and when they say do something about it, what they mean by that is put'em in a museum show, where we have them altogether so we know what it is.

BG: Well, I have the feeling that perhaps they're searching for some kind of explanation...ah...

FS: Well, they want to categorize it, but I mean and also the complaint there is the obvious sort of public and sort of critical complaint is that it's hard to talk about because there's not enough there to talk about. That seems to be the thing that bothers them the most, but I mean, I think that, I think what we do, the sort of kind of art that they're talking about...they want to, I can't tell whether they wanna really basically to criticize it or whether they wanna actually see what it is. I mean like O'Doherty says we should have a show of this and they say the public should see it and something like that. And they want to make it I think into a movement so that they can oppose it basically to something, like you now have Pop Art and then if you could get a good name that would really stick; you could then have this other new abstraction, to make everybody happy.

BG: Do you think that's what the purpose of these shows at Hartford and at the Jewish Museum and at the Janis Gallery is, do you think...?

FS: Yeah, basically it's that idea to show that something else is going on, something new and they kind of want to crystallize it, in some way categorize it, basically. And it seems to be a pretty basic instinct of the sort of art world mechanism. I mean, people like Sam Wagstaff and Sidney Janis are certainly the barometers that are sort of always late.

BG: Are you suggesting, Frank, that the kind of thing you do and the kind of

all arranged. That is about five times more composition and juggling than he needs.

BG: It's too busy?

DJ: It is in terms of somebody like Larry Poons. Vasarely's composition has the effect of order and quality that traditional European painting had, which I find pretty objectionable....The objection is not that Vasarely's busy, but that in his multiplicity there's a certain structure that has qualities I don't like.

BG: What qualities?

DJ: The qualities of European art so far. They're innumerable and complex, but the main way of saying it is that they're linked up with a philosophy – rationalism, rationalistic philosophy.

BG: Descartes?

DJ: Yes.

BG: And you mean to say that your work is apart from rationalism?

DJ: Yes. All that art is based on systems built beforehand, *a priori* systems; they express a certain type of thinking and logic that is pretty much discredited now as a way of finding out what the world's like.

BG: Discredited by whom? By empiricists?

DJ: Scientists, both philosophers and scientists.

BG: What is the alternative to a rationalistic system in your method? It's often said that your work is preconceived, that you plan it out before you do it. Isn't that a rationalistic method?

DJ: Not necessarily. That's much smaller. When you think it out as you work on it, or you think it out beforehand, it's a much smaller

thing that Dan and Don do is simply very traditional and it doesn't augur a new trend in abstraction?

FS: No, I mean, I don't think, I mean, the thing that everyone said about what's going on is that there has always been a trend toward simpler painting and it was bound to happen in one way or another.

BG: Always, when you say always, do you mean in the 20th century or all the time?

FS: ...I think whenever painting gets complicated, say Abstract Expressionists, Surrealism, or something like that, you always get immediately or adjacent to it or somehow there there's going to be someone who's not painting complicated painting, someone who's trying to simplify. But you get that; you get that, all the time.

BG: Well, you're suggesting a kind of counter balance to a more complex movement but this Janis show seems to point out that all through the 20th century there was this very simple kind of painting, you know that simply...

FS: That's right, I mean, I think, but in that show what happened it seems to me when you get to the so called as everybody said the meat of the show, the younger generations, it seems to me that it's not continuous and I don't know. I don't know, when I first showed, Coates in *The New Yorker* said "Oh how sad it is to find somebody so young right back where Mondrian was 30 years ago." And I didn't really feel that way.

BG: In other words, you feel that there's no connection between you and Mondrian...ah?

FS: I think there are obvious connections, I mean you're always related to something, I mean, obviously it's related, I'm related to

problem than the nature of the work. *What* you want to express is a much bigger thing than *how* you may go at it. Larry Poons works out the dots somewhat as he goes along; he figures out a scheme beforehand and also makes changes as he goes along. Obviously I can't make many changes, though I do what I can when I get stuck.

BG: In other words, you might be referring to an antirationalist position before you actually start making the work of art.

DJ: I'm making it for a quality that *I* think is interesting and more or less true. And the quality involved in Vasarely's kind of composition isn't true to me.

BG: Could you be specific about how your own work reflects an antirationalistic point of view?

DJ: The parts are unrelational.

BG: If there's nothing to relate, then you can't be rational about it because it's just there?

DJ: Yes.

BG: Then it's almost an abdication of logical thinking.

DJ: I don't have anything against using some sort of logic. That's simple. But when you start relating parts, in the first place, you're assuming you have a vague whole – the rectangle of the canvas – and definite parts, which is all screwed up, because you should have a definite *whole* and maybe no parts, or very few. The parts are always more important than the whole.

BG: And you want the whole to be more important than the parts?

DJ: Yes. The whole's it. The big problem is to maintain the sense of the whole thing.

the more geometric or simpler painting, but the motivation doesn't seem to have anything to do with that, with that ... with the European geometric painting. I mean, the obvious comparison, I think, with my work would be with Vasarely and I can't think of anything I like less.

BG: Why do you compare yourself with Vasarely, Frank? Is it because, ... you don't deal with optical illusions or anything like that, do you?

FS: Well, it has less of the illusionism, less illusionism than Vasarely say, but still, there is that whole group of Vasarely. Vasarely's son ... ah... Yvaral and Morellt or Moray or something like that and these used actually, I can't think of this name but they have that group that they have and it actually painted before I did all the patterns, the basic designs that are in my painting, not the way I did it, but I mean, you could find the schemes of what would be like of what are actually the sketches I made for my own paintings have been painted in France by Vasarely and that sort of group over the last seven or eight years. I didn't even know about it, but that's the kind of thing that's there, but I mean, in spite of the fact they used those ideas, those basic schemes, it still doesn't have really anything to do with it.

BG: Well, how do you feel about that if somebody has painted your painting you know several years before you and they discarded it or they haven't made much of it, and...

FS: Right, well it just seems funny, it seems like a curio, I mean, I find essentially all that European geometric painting sort of post Bill school – I find that a kind of curiosity. It's very, it's very dreary.

DJ: There's an enormous break between that work and Frank's work and other present work in the United

<p>BG: Isn't it that there's no gestation, that there's just an idea?</p> <p>DJ: I do think about it, I'll change it if I can. I just want it to exist as a whole thing. And that's not especially unusual. Painting's been going toward that for a long time. A lot of people, like Oldenburg for instance, have a "whole" effect to their work.</p> <p>FS: But we're all still left with structural or compositional elements. The problems aren't any different. I still have to compose a picture, and if you make an object you have to organize the structure. I don't think our work is that radical in any sense because you don't find any really new compositional or structural element. I don't know if that exists. It's like the idea of a color you haven't seen before. Does something exist that's as radical as a diagonal that's not a diagonal? Or a straight line or a compositional element that you can't describe?</p> <p>BG: So even your efforts, Don, to get away from European art and its traditional compositional effects, is somewhat limited because you're still going to be using the same basic elements that they used.</p> <p>DJ: No, I don't think so. I'm totally uninterested in European art and I think it's over with. It's not so much the elements we use that are new as their context. For example, they might have used a diagonal, but no one there ever used as direct a diagonal as Morris Louis did.</p> <p>FS: Look at all the Kandinskys, even the mechanical ones. They're sort of awful, but they have some pretty radical diagonals and stuff. Of course, they're always balanced.</p> <p>DJ: When you make a diagonal clear across the whole surface, it's a very different thing.</p> <p>FS: But none the less, the idea of the</p>	<p>States... Vasarely is a continuum, a continuous development from what was going on in the 30's; in fact he was doing in the 30's. And it has a smaller scale and a great deal of composition and qualities that European geometric painting of the 20's and 30's had. And I think there's an enormous break despite the similarity in the patterns or anything, the scale itself is just one thing to pin down.</p> <p>FS: The other thing is that they really strive for a thing that they call relationships or a relation, of what I call "relational painting" and the whole scheme of their idea of balance, like you would do something in one corner you balance it with something in the other corner. Now you said they characterize the "new painting" as being symmetrical, very often like Ken Noland will put things in the center. I'll use a symmetrical pattern and stuff like that, but we use this symmetrical thing in a really different way, like it's non-relational. The impact, like in the newer American painting whatever you want to call it – say Noland, or myself, or maybe you can almost use Ray Parker... – but anyway, they strive to get the thing in the middle, and symmetrical, but it's just a kind of force, just to get the thing on the canvas, in the middle of the canvas, and the balance factor isn't very important. I mean, it's not trying to jockey everything.</p> <p>BG: What do you mean; they want to get the "thing" on the canvas? What is the "thing"?</p> <p>FS: I guess you'd have to describe it as the image, either the image or the scheme whatever it is that they're really interested in. Say, Ken would use concentric circles, he'd want to get them in the middle, because it's the easiest way to get them there, rather than to put them off to the side and he wants them there in the front sort of on the surface of the canvas</p>
---	---

diagonal has been around for a long time.

DJ: That's true; there's always going to be something in one's work that's been around for a long time, but the fact that compositional arrangement isn't important is rather new.

Composition is obviously very important to Vasarely, but all I'm interested in is having a work interesting to me as a whole. I don't think there's any way you can juggle a composition that would make it more interesting in terms of the parts.

BG: You obviously have an awareness of Constructivist work, like Gabo and Pevsner. What about the Bauhaus? You keep talking about spareness and austerity. Is that only in relation to the idea that you want your work "whole", or do you think there was something in Mies's Bauhaus dictum that "less is more"?

DJ: Not necessarily. In the first place, I'm more interested in Neo-Plasticism and Constructivism than I was before, perhaps but I was never influenced by it, and I'm certainly influenced by what happens in the United States rather than by anything like that. So my admiration for someone like Pevsner or Gabo is in retrospect. I consider the Bauhaus too long ago to think about, and I never thought about it much.

BG: What makes the space you use different from Neo-Plastic sculpture? What are you after in the way of a new space?

DJ: In the first place, I don't know a heck of a lot about Neo-Plastic sculpture, outside of vaguely liking it. I'm using actual space because when I was doing paintings I couldn't see any way out of having a certain amount of illusionism in the paintings. I thought that also was a quality of the Western tradition and I didn't want it.

or upfront and that you end up, if you're that much involved with the surface of anything you're bound to the symmetrical thing is the most natural thing to do. As soon as you get into any kind of a symmetrical placement you get into a terrible kind of fussiness, which I think is the one thing that most of the painting now wants to avoid and it sort of that kind of fussy choice, it becomes sort of arched; I mean when you're always making these delicate balances it seems to present too many problems.

BG: Do you, Dan, find a relationship in your work to what Frank is talking about in reference to his work?

DF: Well, yes and no, one thing that I'd like to say is that I don't look upon my work as a distinct reaction to Abstract Expressionism. I look at it as a proposal you know which digs into ground which stood long before, before turgid painting reiterated itself. Ah...I have in the context of my own work proposed other things that were simple, other propositions but...ah...which, you know, in a sense, you know might have been more clearly a reaction to say, de Kooning, but I think what I do now doesn't relate in that way and I don't feel it that way, I feel it as a proposal. But now, design wise, in a sense of the mechanics, ah... I don't look on asymmetrical / symmetrical difference as being ...you know being...fussy against the straight or something like that. Ah, I think I can live with either, you know when the situation presents itself. And in fact I was thinking about using fluorescent tubes the way I do, they always seem to me to maintain their own distinction while working with each – they remain, they keep their own distinction in the group, each tube exists of itself, ah, you know as an equal entity in the whole. So it almost looks like it works against symmetry and asymmetry, and I've been thinking about this more and more lately that they are independent of each other,

BG: When you did the horizontal with the five verticals coming down from it, you said you thought of it as a whole; you weren't being compositional in any way or opposing the elements. But, after all, you are opposing them because vertical and horizontal are opposed by nature; and the perpendicular *is* an opposition. And if you have space in between each one, then it makes them parts.

DJ: Yes, it does, somewhat. You see, the big problem is that anything that is not absolutely plain begins to have parts in some way. The thing is to be able to work and do different things and yet not break up the wholeness that a piece has. To me the piece with the brass and the five verticals is above all *that shape*. I don't think of the brass being opposed to the five things, as Gabo or Pevsner might have an angle and then another one supporting it or relating on a diagonal. Also the verticals below the brass both support the brass and pend from it, and the length is just enough so it seems that they hang, as well as support it, so they're caught there. I didn't think they came loose as independent parts. If they were longer and the brass obviously sat on them, then I wouldn't like it.

BG: You've written about the predominance of chance in Robert Morris's work. Is this element in your pieces too?

DJ: Yes. Pollock and those people represent actual chance; by now it's better to make that a foregone conclusion – you don't have to mimic chance. You use a simple form that doesn't look like either order or disorder. We recognize that the world is ninety percent chance and accident. Earlier painting was saying that there's more order in the scheme of things than we admit now, like Poussin saying order underlies nature. Poussin's order is anthropomorphic. Now there are no

though they can appear to be related. For instance, I can use all white tubes and yet there are different whites, there're four or five whites.

BG: Well, then actually the problems that you deal with, of course, don't necessarily require that you consider the problem of symmetry or asymmetry. In other words, you're working in another realm; it would seem to me, you're working with another kind of vocabulary, so to speak.

DF: Yes, but it can appear to be the old stuff or the old fussy stuff, if you will.

FS: Yeah, but it's pretty hard I mean of the work of your stuff that I've seen seems to me that that major force in your work comes towards a kind of the obvious thing that they talk about the simplification and also it tends to be symmetrical... It seems to me like how can you avoid it basically when you take a box situation? You've sort of forced yourself into a symmetrical situation. The chances you'd be making a box that's a sort of outlandishly long say rectangle one way or the other are very slim. It's going to tend to be more square given the things that you use.

DF: Well, I think, I think though what you're talking about I've had that experience.

FS: Well, I would say that the boxes were symmetrical and that the thing you're putting the long fluorescent light on the wall at an angle say that might lean toward something but it seems to me that would lean, I don't know, it reminds me, anyway other, of the idea of the balancing act, it strikes me as something like some of the Kandinsky things with the long poles sort of that kind of thing floating in space, at that kind of angle.

DF: Well, I'll have to think about that.

preconceived notions. Take a simple form – say a box – and it does have an order, but it's not so ordered that that's the dominant quality. The more parts a thing has, the more important order becomes, and finally order becomes more important than anything else.

BG: There are several other characteristics that accompany the prevalence of symmetry and simplicity in the new work. There's a very finished look to it, a complete negation of the painterly approach. Twentieth-century painting has been concerned mainly with emphasizing the artist's presence in the work, often with an unfinished quality by which one can participate in the experience of the artist, the process of painting the picture. You deny all this, too; your work has an industrial look, a non-man-made look.

FS: The artist's tools or the traditional artist's brush and maybe even oil paint are all disappearing very quickly. We use mostly commercial paint, and we generally tend toward larger brushes. In a way, Abstract Expressionism started all this. De Kooning used house painter's brushes and house painter's techniques.

BG: Pollock used commercial paint.

FS: Yes, the aluminum paint. What happened, at least for me, is that when I first started painting I would see Pollock, de Kooning, and the one thing they all had that I didn't have was an art school background. They were brought up on drawing and they all ended up painting or drawing with the brush. They got away from the smaller brushes and, in an attempt to free themselves, they got involved in commercial paint and house-painting brushes. Still it was basically drawing with paint, which has characterized almost all twentieth-century painting. The way my own painting was going, drawing

BG: I've heard one statement that somebody said that they find symmetry extraordinarily sensuous and this came from an artist who works more in your vein and on the other hand I've heard some people or generally the comment that symmetry is very austere. I was wondering what your intentions are in either case, that is if you use symmetry say either Frank or Don because I guess maybe in your two cases it applies more. Do you think you're trying to create a sensuous effect or an austere effect? Do you think this is relevant to the operation of the surface, of your work? Don?

DJ: No, I don't think it has either one. I'm interested in sparseness, but I don't think it has any connection to symmetry.

FS: Well, actually your work, well from what I've seen, it's sort of, it's really symmetrical, actually. The only piece I can think of that really deals with any kind of symmetry is sort of that one box, it's sort of square with the plane cut out ... and that's not really symmetrical, in a way, not consistently symmetrical.

DJ: Yeah, but I don't have any ideas as to symmetry or lack of it. I think they're symmetrical because as you indicated, I didn't want to get into any – I wanted to get rid of any compositional effects, and the obvious way to do it is to be symmetrical. Now, if you can not have any composition and still be asymmetrical, which you certainly can I think, then you may as well do that, too. I don't intend to do it as a symmetrical work forever.

BG: Why is it you want to avoid these so called compositional effects, Don?

DJ: Well, it has all the structure, values, feelings and everything of the whole European tradition, which suits me fine if it's down the drain. To point out that when Vasarely painting in

was less and less necessary. It was the one thing I wasn't going to do. I wasn't going to draw with the brush.

BG: What induced this conclusion that drawing wasn't necessary any more?

FS: Well, you have a brush and you've got paint on the brush, and you ask yourself why you're doing whatever it is you're doing, what inflection you're actually going to make with the brush and with the paint that's on the end of the brush. It's like handwriting. And I found out that I just didn't have anything to say in those terms. I didn't want to make variations; I didn't want to record a path. I wanted to get the paint out of the can and onto the canvas. I knew a wise guy who used to make fun of my painting, but he didn't like the Abstract Expressionists either. He said they would be good painters if they could only keep the paint as good as it is in the can. And that's what I tried to do. I tried to keep the paint as good as it was in the can.

BG: Are you implying that you are trying to destroy painting?

FS: It's just that you can't go back. It's not a question of destroying anything. If something's used up, something's done, something's over with, what's the point of getting involved with it?

DJ: Root, hog, or die.

BG: Are you suggesting that there are no more solutions to, or no more problems that exist in painting?

FS: Well, it seems to me we have problems. When Morris Louis showed in 1958, everybody (*Art News*, Tom Hess) dismissed his work as thin, merely decorative. They still do. Louis is the really interesting case. In every sense his instincts were Abstract Expressionist, and he was terribly involved with all of that, but he felt he had to move, too. I

the Janis show that while has optical effects within the squares they're never enough and he has about three or four squares, one slanted, tilted rather inside the other, and this is all arranged, which is about five times more composition and juggling than he needs.

If you take it into...

BG: In other words, it's too busy.

DJ: The terms of somebody like Poons or something. But this composition has the effect of the type of order and quality that old European painting had, which I find pretty objectionable.

BG: Well, there seems to be several other characteristics that accompany you know this prevalence of symmetry in these paintings also and it seems to be inferred from the things we said, there's a very finished look in all of this work, there's a complete negation of the painterly approach, that I think characterizes the majority of 20th century painting. Writers have written that the 20th century painting is being mainly concerned with...ah...emphasizing the artist's presence in the work. In other words, that you felt that there was this unfinished quality that was there and you felt that you could experience or feel that you could relive the experience of the artist painting the picture. And all this seems to be denied in your work, too; in fact, it has very clearly an industrial look, and I'm wondering about that.

FS: Well, I think you can characterize it very simply, I mean, the thing that's disappearing very quickly is the artist's tools or the traditional artist's brush and maybe even artist's oil paint. You said industrial and you'll see I think all of us three, Dan maybe you use oil paint on some of them but it's mostly commercial paint, I think that all of three of us use...

DF: And it takes on the look anyhow.

always get into arguments with people who want to retain the old values in painting – the humanistic values that they always find on the canvas. If you pin them down, they always end up asserting that there is something there besides the paint on the canvas. My painting is based on the fact that only what can be seen there *is* there. It really is an object. Any painting is an object and anyone who gets involved enough in this finally has to face up to the object-ness of whatever it is that he's doing. He is making a thing. All that should be taken for granted. If the painting were lean enough, accurate enough, or right enough, you would just be able to look at it. All I want anyone to get out of my paintings, and all I ever get out of them, is the fact that you can see the whole idea without any confusion....What you see is what you see.

BG: That doesn't leave too much afterwards, does it?

FS: I don't know what else there is. It's really something if you can get a visual sensation that is pleasurable, or worth looking at, or enjoyable, if you can just make something worth looking at.

BG: But some would claim that the visual effect is minimal, that you're just giving us one color or a symmetrical grouping of lines. A nineteenth-century landscape painting would presumably offer more pleasure, simply because it's more complicated.

DJ: I don't think it's more complicated.

FS: No, because what you're saying essentially is that a nineteenth-century landscape is more complicated because there are two things working – deep space and the way it's painted. You can see how it's done and read the figures in the space. Then take Ken Noland's painting, for example, which is just a

FS: Yeah, and also generally you tend toward larger brushes, and in a way Abstract Expressionism started I mean sort of de Kooning seeing the house painter's brushes and the house painter's technique.

BG: Pollock's use of commercial paint.

FS: Yeah, the aluminum paint and stuff like that. I think that what happened is gradually, I mean at least for me, I'll just talk for my way, what happened is that I was, well, when I first started painting was sort of, I would see Pollock, de Kooning, sort of New York School, Abstract Expressionism and you'd just the basic thing there, the one thing they all had which I didn't have was an art school basis. In other words, they were brought up on drawing and basically, they all ended up painting or drawing with the brush, and they got away from smaller brushes in an attempt to free themselves they got involved in commercial paint and house painting brushes, but still it was basically the drawing with the brush or the drawing with the paint, which I think has characterized almost all of the 20th century painting up to now anyway. And it just seemed to me or the way my painting kept going that was less and less necessary, and in fact the one thing that wasn't going to do, I wasn't going to really draw with the brush...

BG: What induced this conclusion that it wasn't necessary anymore? That you didn't need to execute the painting?

FS: Well, it seems to me that what happens is that... when you have a brush and you've actually got paint on the brush, and you ask yourself why you're doing whatever it is you're doing with what inflection you're actually going to make with the brush and with the paint that's on the end of the brush, it's all, it's like well the obvious thing, it's handwriting, it's inflection or something like

few stains on the ground. If you want to look at the depths, there are just as many problematic spaces. And some of them are extremely complicated technically; you can worry and wonder how he painted the way he did.

DJ: Old master painting has a great reputation for being profound, universal, and all that, and it isn't necessarily.

FS: But I don't know how to get around the part that they just wanted to make something pleasurable to look at, because even if that's what I want, I also want my painting to be so you can't *avoid* the fact that it's supposed to be entirely visual.

BG: You've been quoted, Frank, as saying that you want to get sentimentality out of painting.

FS: I hope I didn't say that, I think what I said is that sentiment wasn't necessary. I didn't think then, and I don't now, that it's necessary to make paintings that will interest people in the sense that they can keep going back to explore painterly detail. One could stand in front of any Abstract-Expressionist work for a long time, and walk back and forth, and inspect the depths of the pigment and the inflection and all the painterly brushwork for hours. But I wouldn't particularly want to do that and also I wouldn't ask anyone to do that in front of my paintings. To go further, I would like to prohibit them from doing that in front of my painting. That's why I make the paintings the way they are, more or less.

BG: Why would you like to prohibit someone from doing such a thing?

FS: I feel that you should know after a while that you're just sort of mutilating the paint. If you have some feeling about either color or direction of line or something, I think you can state it. You don't

that. And I found that I just didn't have anything to say in those terms. And I didn't want to make variations, I didn't want to record a path, I didn't want to do anything of those things, I wanted basically to get the paint out and one of the things that I got into with a wise guy, or whatever you want to call him, who used to make fun of my paintings, and he didn't like Abstract Expressionism anyway, but he wasn't a painter. He said well they would be good painters if they could only keep the paint as good as it is in the can... And that's all what I tried to do. I tried to keep the paint...

BG: Well, actually what you're implying is that you're really making, Don at least has implied this and Frank has, Dan hasn't, is that you're trying to make a break with traditional painting. Dan says that he's trying to make a proposal and he's not trying to destroy painting but it seems to me what you, what Frank and Don are doing is trying to destroy painting, wouldn't you say this?

FS: Well, it's just that you can't go back, it's not a question of destroying anything I mean if something's used up, something's done, something's over with, what's the point of you being involved with it?

DJ: Root, hog, or die... Go forward or...

BG: In other words are you suggesting that there are no more solutions to or no more problems that exist in painting that a painter can work with?

FS: Well, it seems to me we have a set of problems that are at least it seems to us anyway, we have problems.

DF: I mean, I mean, one indication of this kind of work is Morris Louis's "Instant Masterpieces," you know, where as soon as they appear everybody looks at them and says they are masterpieces. The late diagonals you

have to knead the material and grind it up. That seems destructive to me; it makes me very nervous. I want to find an attitude basically constructive rather than destructive.

BG: You seem to be after an economy of means, rather than trying to avoid sentimentality. Is that nearer it?

FS: Yes, but there's something awful about that "economy of means". I don't know why, but I resent that immediately. I don't go out of my way to be economical. It's hard to explain what exactly it is I'm motivated by, but I don't think people are motivated by reduction. It would be nice if we were, but actually, I'm motivated by the desire to make something, and I go about it in the way that seems best.

DJ: You're getting rid of the things that people used to think were essential to art. But that reduction is only incidental. I object to the whole reduction idea, because it's only reduction of those things someone doesn't want. If my work is reductionist it's because it doesn't have the elements that people thought should be there. But it has other elements that I like. Take Noland again. You can think of the things he doesn't have in his paintings, but there's a whole list of things that he *does* have that painting didn't have before. Why is it necessarily a reduction?

FS: You want to get rid of things that get you into trouble. As you keep painting you find things are getting in your way a lot and those are the things that you try to get out of the way. You might be spilling a lot of blue paint and because there's something wrong with that particular paint, you don't use it any more, or you find a better thinner or better nails. There's a lot of striving for better materials, I'm afraid. I don't know how good that is.

know, because the...you know...the terminology is so clearly abroad in a sense you know it was almost like it was expected.

FS: Well, Louis is a really, it's hard to go into him because he's the really interested case. I mean, there's someone that was in every sense all his instincts were Abstract Expressionist and he was terribly involved...

DF: Well, that's what I'm hinting at, I think.

FS: When I was at his opening at French and Company I was like the only one there for about 20 minutes or so and they were like...I don't know, nobody looked at those paintings. I mean like Marsicano or somebody, I don't know, had an opening and that was the thing to do. They wouldn't even go look at the paintings when they showed them at French and Company, literally. And they were dismissed as thin, I mean, they still are. I mean, in *Art News*... Tom Hess can't find them anything more than merely decorative. But anyway but those painting they're tied in, but he felt he had to move, too, in a way.

DF: I want to say two things, which is off the track in a sense: the thing is, first of all my work becomes more and more an industrial object in the way I accept the fluorescent light for itself, you see. It is an industrial object; it's just a reiteration of it or a disorientation of it, so I just wanted to put that in. And the other thing is the thing – I think is important to talk about – I think Don has a sense of this is the painting as object, you know, as a physical object. I think Frank is the farthest from that of us.

BG: What do you mean by that?

DF: Well, then let's find out...

FS: Well, it isn't – any painting is an object. I mean, the argument that I

DJ: There's nothing sacrosanct about materials.

FS: I lose sight of the fact that my paintings are on canvas, even though I know I'm painting on canvas, and I just see my paintings. I don't get terribly hung up over the canvas itself. If the visual act taking place on the canvas is strong enough, I don't get a very strong sense of the material quality of the canvas. It sort of disappears. I don't like things that stress the material qualities. I get so I don't even like Ken Noland's paintings (even though I like them a lot). Sometimes all that bare canvas gets me down, just because there's so much of it; the physical quality of the cotton duck gets in the way.

BG: Another problem. If you make so many canvases alike, how much can the eye be stimulated by so much repetition?

FS: That really is a relative problem because obviously it strikes different people different ways. I find, say, Milton Resnick as repetitive as I am, if not more so. The change in any given artist's work from picture to picture isn't that great. Take a Pollock show. You may have a span of ten years, but you could break it down to three or four things he's done. In any given period of an artist, when he's working on a particular interest or problem, the paintings tend to be a lot alike. It's hard to find anyone who isn't like that. It seems to be the natural situation. And everyone finds some things more boring to look at than others.

BG: Don, would it be fair to say that your approach is a nihilistic one, in view of your wish to get rid of various elements?

DJ: No, I don't consider it nihilistic or negative or cool or anything else. Also I don't think my objection to the Western tradition is a positive

always had, or that you always get into with people that want the old values in painting, essentially they're all the humanistic values, is that they always find on the canvas, if you pin them down, there's always something there more than actually the paint on the canvas. In other words that would not be for say Alexander Eliot or the general public or any kind of really felt, any kind of really felt opinion has it that always something there more than what's actually there and certainly my painting is sort of based on the fact that only what's there is there. And that makes it an object, I mean, because it really is an object, and I think that anyone who actually does it or gets involved enough in it finally has to face up to the objectness of whatever it is that he's doing. He is making a thing.

BG: Are you trying to say that what you're doing is when you want to assert the painting as an object or the construction as an object but you want it to be felt as a three-dimensional presence rather than say a compositional...?

FS: Well, that's one thing I don't want. I mean, I think that all of that should be taken for granted, like I mean, basically I think the discussion of the thing as object is sort of in a sense ridiculous, I mean a painting, I don't know, is a painting. The thing I would like to see is sort of if the thing is either lean enough, accurate enough or right enough, you would just be able to look at it. In other words all I want anyone to get out of my paintings or all I ever get out of them is the fact that you can see it all without any confusion. In that sense "what you see is what you see".

BG: Yes, but that doesn't leave too much though after that, does it?

FS: Well, I mean, I don't know what else there is. I mean if you can really get a visual sensation that is pleasurable, or worth looking at, or enjoyable, or

quality of my work. It's just something I don't want to do, that's all. I want to do something else.

BG: Some years ago we talked about what art will be, an art of the future. Do you have a vision of that?

DJ: No, I was just talking about what my art will be and what I imagine a few other people's art that I like might be.

BG: Don't you see art as kind of evolutionary? You talk about what art was and then you say it's old hat, it's all over now.

DJ: It's old hat because it involves all those beliefs you really can't accept in life. You don't want to work with it any more. It's not that any of that work has suddenly become mad in itself. If I get hold of a Piero della Francesca, that's fine. I wanted to say something about this painterly thing. It certainly involves a relationship between what's outside – nature or a figure or something – and the artist's actually painting that thing, his particular feeling at the time. This is just one area of feeling, and I, for one, am not interested in it for my own work. I can't do anything with it. It's been fully exploited and I don't see why the painterly relationship exclusively should stand for art.

BG: Are you suggesting an art without feeling?

DJ: No, you're reading me wrong. Because I say that is just one kind of feeling – painterly feeling.

FS: Let's take painterly simply to mean Abstract Expressionism, to make it easier. Those painters were obviously involved in what they were doing as they were doing it, and now in what Don does, and I guess in what I do, a lot of the effort is directed toward the end. We believe that we can find the end, and that a

something or if it really does something to see, I mean, just to make something worth looking at.

BG: But some would claim that – as I had said at the very beginning – that the effect is, the plastic effect, so to speak is minimal, that is you're just giving us a symmetrical grouping of lines and you're giving us, maybe, one color and stripes. One would assume that a 19th century landscape painting offers more for contemplation than your painting does. Simply because it's more complicated, if for no other reason.

DJ: I don't think it is more complicated, actually.

BG: You don't?

FS: No, because you see I mean, if you really start, what you're saying essentially is that it's more complicated because there are two things working: you have the deep space and then you have the actual way it's painted. In other words, you have the painterly application, you have paint applied in such a way you can see how that's done and then you can read how the figures work in the thing and what kind of depth there is. Well, if you look closely enough at all – let's get off my painting a little bit – or any say modern painting, take Ken Noland's, for example, which is say even simpler, just a few stains on the ground, on the ground, and if you want to look hard enough, if you want to wait around long enough, you want to look at the depth, and the problem there, there is just as much problematic space, just as much space you can actually get involved in looking at, and there's just as much involvement if you want it, it's a little bit more simplified, but technically you can worry and wonder how he painted it the way he did. And in say some of them they're actually extremely complicated the way he would say have to tip the canvas or have to the way he

painting can be finished. The Abstract Expressionists always felt the painting's being finished was very problematical. We'd more readily say that our paintings were finished and say, well, it's either a failure or it's not, instead of saying, well, maybe it's not really finished.

BG: You're saying that the painting is almost completely conceptualized before it's made, that you can devise a diagram in your mind and put it on canvas. Maybe it would be adequate to simply verbalize this image and give it to the public rather than giving them your painting?

FS: A diagram is not a painting; it's as simple as that. I can make a painting from a diagram, but can you? Can the public? It can just remain a diagram if that's all I do, or if it's a verbalization it can just remain a verbalization. Clement Greenberg talked about the ideas or possibilities of painting in, I think, the *After Abstract Expressionism* article,¹ and he allows a blank canvas to be an idea for a painting. It might not be a *good* idea, but it's certainly valid. Yves Klein did the empty gallery. He sold air, and that was a conceptualized art, I guess.²

BG: *Reductio ad absurdum*.

FS: Not absurd enough, though.

DJ: Even if you can plan the thing completely ahead of time, you still don't know what it looks like until it's right there. You may turn out to be totally wrong once you have gone to all the trouble of building this thing.

FS: Yes, and also that's what you want to do. You actually want to see the thing. That's what motivates you to do it in the first place, to see what it's going to look like.

DJ: You can think about it forever in all sorts of versions, but it's nothing

would drip the canvas in order to get it to do those things. The technical problems would be just as complex, I mean you can get just as involved if you really wanted to make the effort. I mean, like a lot of the things about the Old Master and 19th century painting is talking about the glazes, what you mixed, how he did this and so it's supposedly complicated.

DJ: It's got a great reputation for being profound, universal and all of that, and it doesn't necessarily...

FS: But I don't know how to get around the part that it just wants to make something that's interesting to look at or worth looking at. I mean, basically, I want it to be so that you can't get around the fact that it's supposed to be entirely visual.

BG: In other words you want to completely destroy any...

FS: I don't want to destroy anything; I just want to say it's worth doing to make something for the eyes, that's all. Basically, there's something there to look at.

BG: But then there comes another problem, if you make so many canvases like one another, you know how much can the eye be – how should I say – stimulated by so much repetition that is one canvas after the other looking like the next one. How do you...?

FS: Well, that really is a relative problem because obviously it strikes different people different ways and also I mean, I find, say, Milton Resnick, for example, as repetitive as I am, if not more so. I mean, the change in any given artists work sort of picture to picture isn't that great. I mean, look at the, take the Pollock show, if you want to take, say in the Pollock show, you have a big span of years you could break it down to say three or four things. But any given period say any given interest of the artist,

until it is made visible.

BG: Frank, your stretchers are thicker than the usual. When your canvases are shaped or cut out in the center, this gives them a distinctly sculptural presence.

FS: I make the canvas deeper than ordinarily, but I began accidentally. I turned one-by-threes on edge to make a quick frame, and then I liked it. When you stand directly in front of the painting it gives it just enough depth to hold it off the wall; you're conscious of this sort of shadow, just enough depth to emphasize the surface. In other words, it makes it more like a painting and less like an object, by stressing the surface.

DJ: I thought of Frank's aluminum paintings as slabs, in a way.

FS: I don't paint around the edge; Rothko does, so do a lot of people; Sven Lukin does and he's much more of an object painter than I am.

BG: Do you think the frequent use of the word "presence" in critical writing about your kind of work has something to do with the nature of the objects you make, as if to suggest there is something more enigmatic about them than previous works of art?

FS: You can't say that your work has more of this or that than somebody else's. It's a matter of terminology. De Kooning or Al Held paint "tough" paintings and we would have to paint with "presence," I guess. It's just another way of describing.

BG: Nobody's really attempted to develop some new terminology to deal with the problems of these paintings.

FS: But that's what I mean. Sometimes I think our paintings *are* a little bit different, but on the other hand it

when he's working on a particular interest or problem whatever it is, the paintings tend to be a lot alike. I think it's really hard to find any artist that isn't like that. It seems to me a natural thing rather than an unnatural thing. And also obviously you object to some kinds of painting... Everyone finds something more boring than others, and it obviously works in visual schemes.

BG: Did you want to make some comments?

DJ: I wanted to say something about this painterly thing. That I think it certainly involves a relationship between what's outside, nature or a figure or something and the artist's actually painting that thing, and his particular feelings at the time and I think this is certainly just one area of feeling, and no larger an area of feeling than any other. And I, for one, am not interested in it in my own work, and I can't do anything with it, I don't think and I think it's been fully exploited and I think it's probably false for a lot of reasons, and I don't see why it should be made exclusively art.

BG: In other words, are you suggesting that there should be an art without feeling, or am I reading you wrong?

DJ: No, you're reading me wrong. Because I say this is one kind of feeling, this painterly feeling.

BG: I see, well, how would you characterize the feeling, say, in your work, if it's not austere or if it's not finished, how might you... what are you striving for?

DJ: I can't paraphrase the quality of what something is, really... I am better talking around it, I am.

BG: Ok, if you can talk around it...

DJ: Certainly, it's austere somewhat but that's a very loose word.

seems that they're still dealing with the same old problems of making art. I don't see why everyone seems so desperately in need of a new terminology, and I don't see what there is in our work that needs a new terminology either to explain or to evaluate it. It's art, or it wants to be art, or it asks to be considered as art, and therefore the terms we have for discussing art are probably good enough. You could say that the terms used so far to discuss and evaluate art are pretty grim; you could make a very good case for that. But nonetheless, I imagine there's nothing specific in our work that asks for new terms, any more than any other art.

BG: Meyer Schapiro once suggested that there might be an analogy between, say, a Barnett Newman with a field of one color and one simple stripe down the middle and a mosaic field of some Byzantine church, where there was a completely gold field and then a simple vertical form of the Madonna.

DJ: A lot of things look alike, but they're not necessarily very much alike.

FS: Like the whole idea of the field. What you mean by a field in a painting is a pretty difficult idea. A mosaic field can never have anything to do with a Morris Louis field.

DJ: You don't feel the same about a Newman and a gold field because Newman's doing something with his field.

FS: Newman's is in the canvas and it really does work differently. With so-called advanced painting, for example, you should drop composition. That would be terrifically avant-garde; that would be a really good idea. But the question is, how do you do it? The best article I ever read about pure painting and all that was Elaine de Kooning's *Pure Paints a Picture*.³ Pure was very pure

FS: One of the things I would say characterize your work – it's easier to talk about somebody else's work – is that or the thing about trying to keep it involved with that painterly business, is that obviously it take painterly simply now to mean Abstract Expressionism, to make it easier, well, they were obviously involved in what they were doing, I mean, as they were doing it. And now, obviously, the thing is that is that in what Don does, and I guess what I do, is that a lot of the effort is always directed toward the end. We sort of really believe that we can find the end, and that it will be finished. And they always felt it was very problematical when the painting was finished, and certainly I think we'd be more readily say, more readily accept the idea that our paintings are finished and say well, it's either a failure or it's not, rather than say, well, maybe it's not really finished, or something like that.

BG: Well, this brings up another very important problem, you see, what you're saying is that the painting is almost conceptualized in the mind before it's actually made, and that in other words, you can devise a diagram in your mind and actually put it on canvas. But I'm wondering whether, and this is the question, whether it's just not adequate enough to simply verbalize this image and give it to the public rather than giving them your paintings?

FS: Well, ... the simple thing is a diagram is not a painting; it's as simple as that. I can make a painting from a diagram, but can you, or sort of can the public? I mean, in other words, it can just be, it just remains a diagram if that's all I do, or if it's a verbalization it just remains a verbalization. And there are infinite. Clement Greenberg talks about the ideas or possibilities of painting. I think it's in the "After Abstract Expressionism" or something like that, and he allows a blank canvas to

and he lived in a bare, square white loft. He was very meticulous and he gave up painting with brushes and all that and he had a syringe loaded with colorless fluid, which he injected into his colorless, odourless foam rubber. That was how he created his art objects – by injecting colorless fluid into a colorless material.

DJ: Radical artist.

FS: Well, Yves Klein was no doubt a radical artist, or he didn't do anything very interesting.

DJ: I think Yves Klein to some extent was outside of European painting, but why is he still not actually radical?

FS: I don't know. I have one of his paintings, which I like in a way, but there's something about him... I mean what's not radical about the idea of selling air? Still, it doesn't seem very interesting.

DJ: Not to me either. One thing I want is to be able to see what I've done, as you said. Art is something you look at.

BG: You have made the point that you definitely want to induce some effective enjoyment in your work, Frank. But the fact is that right now the majority of people confronted by it seem to have trouble in this regard. They don't get this enjoyment that you seem to be very simply presenting to them. That is, they are still stunned and taken aback by its simplicity. Is this because they are not ready for these works, because they simply haven't caught up to the artist, again?

FS: Maybe that's the quality of simplicity. When Mantle hits the ball out of the park, everybody is sort of stunned for a minute because it's so simple. He knocks it right out of the park, and that usually does it.

be an idea for a painting; it might not necessarily be a good idea, for a painting, but it's certainly a valid idea for a painting. I mean Yves Klein did the empty gallery. He sold air and that was a conceptualized art, I guess...

BG: Well, it has sort of gone in some instance you know to *reductio ad absurdum*.

FS: Not absurd enough, though, in a way.

DJ: But even if you can plan the thing completely ahead of time you still don't know what it looks like, until its right there, you see. You may be totally wrong once you have gone all the trouble of building the thing.

FS: Yes, and also that's what you want to do. You actually want to see the thing. I mean, that's what motivates you to do it and to see what it's going to look like.

DJ: You can think about it forever in all sorts of varieties, and they're nothing until you really...

BG: Yes, but the problem then is say I go to an exhibition of such work, it doesn't matter to me it seems if I never see these paintings again as long as I carry the image around in my mind.

FS: But, come on, you can't carry it more than 10 seconds. How far can you carry it?

DJ: You can't have any impression of it...

FS: I can think of a Pollock painting I saw the other day, something that I liked, and I can't really remember it that well. I don't know but there are supposedly the people with photo memories, I don't know what those are like, but you can't carry it very far.

¹ Clement Greenberg, „After Abstract Expressionism,“ *Art International*, V.7, No. 8, 1962.

² Yves Klein’s exhibition, Iris Clert Gallery, Paris, April, 1958, consisted of an empty, white-walled gallery.

³ Elaine de Kooning. „Pure Paints a Picture,“ *Art News*, V. 56, No. 4, Summer 1957, pp. 57, 86-87.

DJ: Yes.

BG: Well, I was wondering about another term that seems to be relevant to this discussion also. Often, I’ve read quite a few reviews and I’ve heard some reviews talk about “presence” in a work. And in fact, I heard one reviewer recently who said that “presence is something that tells you that a work is great even when you’re not looking at it.” In other words, you can feel it from behind you, even when you’ve got your back turned to the painting, and even if you’ve never looked at the painting you just know that you’re in the presence of a great work of art. And I was just wondering about this: do any of you have an idea about what constitutes presence?

DJ: It means, the work is very good and interesting, that’s about it means.

FS: It means, you like it and you’d like to think about it some more, and you’re able to; I mean you’d rather think about that then something else.

BG: Would any of you say that it’s a factor you’re aware of, or something that you strive for while you’re making a painting?

FS: I don’t think you can, I mean, I think it’s like suicide; it’s like always saying, well, that would mean constantly comparing yourself to something. Like saying, am I really as good as Titian, sort of every time you put the brush in the bucket.

BG: Well, the only thing is that I have the feeling that this word “presence” is frequently applied more to paintings of this so called new classic spirit than it is to more traditional paintings.

FS: What do you mean Poons optical stuff?

BG: Yes, paintings such as yours and Don’s and Dan’s. I have a feeling

that people talk about “presence” in the face of those works more than they do in the presence of regular works. In other words, do you think that’s because there’s so little that you can say in terms of verbalization before your works?

DJ: So little that they can say.

BG: So little that the critics can say, yeah, that’s what I mean, ... or do you think that your work generally has more “presence” than traditional works of art?

FS: Well, I mean, you can’t say that your work has more of this or that than somebody else’s work, unless you want to say that. But I don’t know, I mean it’s a kind of, I mean the thing about presence is it goes back to what we said before, it’s what you like. And people who’ll talk about strong paintings, tough paintings, those are more popular I mean, like the Abstract Expressionists we use that instead of “presence” and they want to talk about something that’s really good. De Kooning or Al Held paint “tough” paintings and we would have to paint “paintings with presence”, I guess. I think it’s sort of terminology. I mean, it’s just another way of describing.

DJ: In other words, saying you’re very impressed by it. I’d like to get rid of the word classic, though, while we’re at it.

FS: Yeah, let’s get rid of that.

DJ: It has nothing to do with what any of us are doing.

DF: Or you might say it’s after the fact.

DJ: Other people in the Janis show...

FS: I don’t think it had to do with anybody in that show either, what did they got, who in that show cared about classic art?

BG: Well, I think that the catalogue for that show simply defined classic as something that was not romantic.

DJ: Well, that's not really good either...

BG: Well, I think one might conclude from that show, that you get the feeling that anything that had a hard edge or a very tight, taught line or used geometrical shapes might be considered classic and since your work does have that, is it, do you think? It's...?

DJ: That would certainly give Poussin a pain in the neck to hear that.

BG: In other words, you think it's alright to call Poussin classic, but –

DJ: Well, he asked for it.

BG: Yeah, I see, but you didn't. What do you feel about it?

DJ: And I don't think it should be. It infers or implies that Abstract Expressionism is romantic which isn't accurate for it either. Anyway the two terms belong in the beginning of the last century and they're better off there...

FS: Give back'em to Friedlander or whatever...

BG: I have the feeling that so many of these terms are just simply picked up by people who are putting on exhibitions and because they have the vaguest resemblance to modern work. But nobody's really attempted to develop some kind of new terminology or new vocabulary to deal with the problems that these paintings deal with, and, well...

FS: But that's the thing, I mean, at one time I think the painting what we're trying to do is a little bit different, but on the other hand it seems to me that they're still dealing basically with the problems that painting or making art always has pretty much

the same old problems. I don't see why everyone feels so desperately in need for a new terminology, and I don't see what there is in our work, I hope I can speak for the others, that really needs a new terminology either to explain or to evaluate it. I mean, it seems to me that art, it's art or it wants to be art, or it asks to be considered as art, and therefore the terms that we have for discussing art are probably good enough. And I don't see that it necessarily needs new ones. You could say that the terms that have been used so far to discuss and evaluate art are pretty grim; you could make a very good case of that. But none the less I mean, I think there's nothing necessary in the newer work now; I mean nothing specifically in our work that asks for new terms, any-more than any other art.

DF: I've always felt in my own work, to start another side, is that there is a physical element, a distinct physical element I think Don, we've mentioned this one time up to four o'clock in the morning, if I remember, and I think it has to be called up. I think it concerns him very much even more than it does me and we were talking about the thickness and weight of Frank's canvases. You know the cut-out part; this is all to call attention to this quality, I think.

FS: Well, you two make objects, it's that simple, I mean so they are object sculpture or something like that, but the reason I make the canvas deeper than ordinarily, is I didn't do it for any reason. It began accidentally, if you want to call it that. I turned one-by-threes on edge to make a quick frame, to but-end them when I first started stretching canvases, and then I liked what that did in the sense that when you stand directly in front of the painting it gives it just enough depth to sort of hold it off the wall; you're just conscious of this sort of shadow, just enough depth so that actually it emphasizes the surface. So

in other words to make it more like a painting and less like an object, so that it began to simply emphasize the surface part.

BG: It is very curious I've heard several artists have referred to your paintings as sculptural in form because of that thickness, it's very interesting that you say this, that this was simply an accidental feature.

DJ: I thought of the aluminum ones, of Frank's, as slabs in a way. They seem objects in a way to me.

DF: I was thinking because you can think of the difference say from Rothko, you know he hinted that he was going to add a certain weight to the stretcher I think, I get that feeling. You know that the painting goes around the corner.

FS: Yes, well I think, he did paint around the edge, yeah but I don't.

DF: Well, we had to get it out...because it means something.

FS: I don't paint around the edge...right here... A lot of people, Sven Lukin in the show at Janis paints around the edge, too. Now, he's much more object in painting than I am. That's real.

BG: Yes, but his paintings are also in relief, too, in a sense.

FS: Right, right it is relief.

DF: Well, that's what's always been suggested.

DJ: I think actually, too, your flat surface made it seem more like an object. That was pretty rare. I think it was the first time.

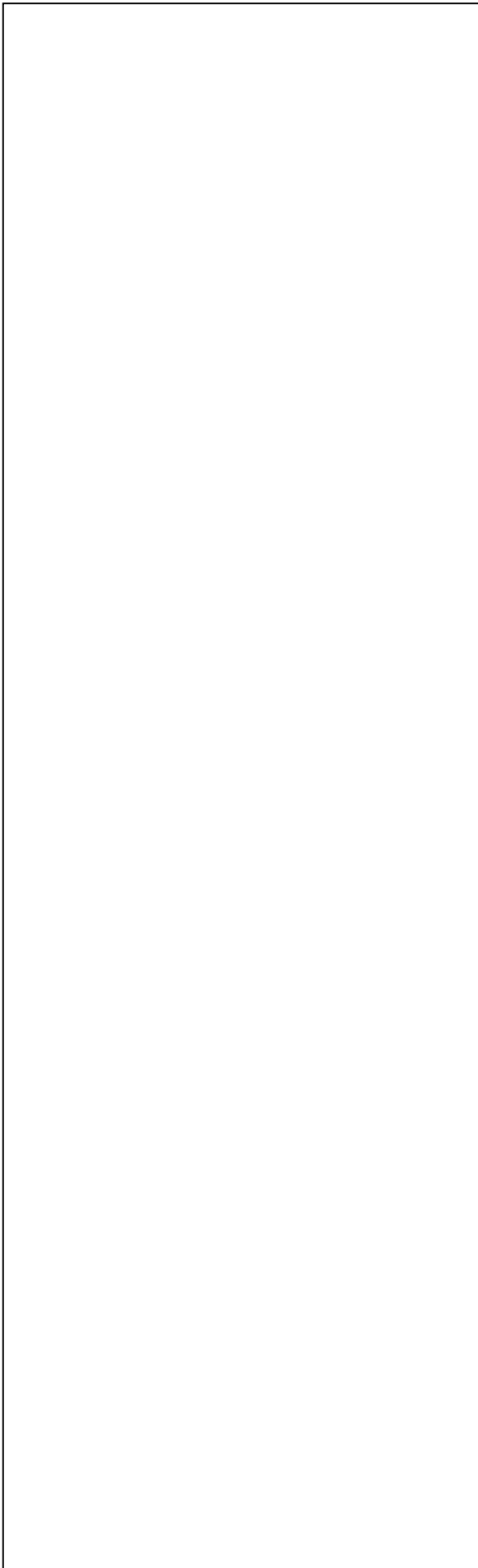
BG: What about this problem of sentimentality in painting? I've heard often that, I think, you've been quoted, Frank, as saying that you want to get the sentimentality out of

painting. But ... I've seen to read something like that in Sam Wagstaff's article in the *Art News* about the show in (Hartford)...

FS: I said they have 19th century in that, too...I hope I didn't really say that. Well, I think what I said is I didn't think it was necessary, and I didn't then and I don't now think it's necessary to make art objects or make paintings that will interest people in the sense that they can keep going back to explore a certain kind of painterly detail, like I hate to keep using Milton Resnick but he's such a nice example. I mean one could if one wanted to stand in front of anyone of Milton Resnick's paintings at the Wise now for a long time and walk back and forth in front of it and inspect the depths of the pigment and sort of the inflections and all the painterly brush work actually for hours. But I mean, I wouldn't particularly want to do that, and I also wouldn't ask anyone to do that kind of thing in front of my painting and I guess to go further I would like to prohibit them from doing that in front of my painting. So that's why I make the paintings the way they are, more or less.

BG: Well, maybe you can, maybe, this is searching too much, but why would you like to prohibit somebody from doing such a thing?

FS: Basically, I guess it's a criticism of other painters, see I just used Resnick to make it simple and in a sense I feel that you shouldn't you know after a while you're just sort of mutilating the paint. I mean, I don't feel that the paint ever did anything to deserve that. I mean, if you have some feeling about either color or maybe you want direction or line or something like that I think you can state it, you can either state it or, you know, make it. It's more simply than that, I don't think you have to, kind of, I never go or I've never gone into the kind of art which is sort of



kneading of material and sort of really grinding it up. I mean, that kind of seems sort of destructive to me, it makes me very nervous. I want to find an attitude basically destructive rather than constructive.

DJ: Piece meal contemplative sort of thing.

BG: In other words, it seems to me that you seem to suggest that most of you are after an economy of means rather than trying to avoid sentimentality that would perhaps be a more accurate way of phrasing it.

FS: Yes, but there's something awful about that "economy of means", I don't know why, I get so I really resent that like almost instantly. I mean I don't go out of my way to be economical in any way.

DJ: And all these lines, that's not economical.

FS: Yeah, that's true.

DF: You know that's what you have discussed before reducibility. As far as I'm concerned it's irrelevant to me and it's no concern and I don't want you to pin my ears back on it either, you know, because I'm 30 years old and have a lot to do...I hope.

FS: It seems to me you're motivated by, it's hard to explain what exactly it is you're motivated by, but I mean I don't think people are motivated by reduction. It would be nice actually if we were, but actually you're motivated by, you want to make something, and you go about it in a way that seems best.

DJ: You're reducing the things that people earlier thought were essential to art. That's what you're getting rid of but that's only incidental...

FS: You want to get rid of things, too, also that you think get you into trouble. I mean, it seems to me, at

least the more you paint or as you keep painting, as you keep doing things you find things are getting in your way a lot and those are the things that you tend to try to get out of the way. I mean, I can just say...I mean you might be having...you might be spilling a lot of a particular blue paint all over something and it's because there's something wrong with that particular paint and then you don't use that or you find a better thinner or you work in those kind of ways...or you get better nails or there's a lot of striving for better materials, I'm afraid, I don't know how good that is.

BG: Well, there's just one more question that I'm bothered by. You've... Several of you made the point that you certainly want to create some effective enjoyment in your work. I think Frank, specifically, made that comment, that you want people to come look at your paintings and enjoy them and you don't want do, to be bothered with a lot of complex effects of color and depth and illusionism, or what have you, but the fact is that right now the majority of people that come before your works, that come before your canvases, seem to have some trouble in this regard and they don't get this enjoyment that you seem to be very simply presenting to them. That is, they are still stunned and taken aback by the utter simplicity of it, and do you think this is just because they have not come up to the point where they can comprehend these works? That is they're just simply behind the artist again, the way it is all through the history of art or what?

FS: Maybe that's the quality of simplicity. I mean, when somebody hits the ball out of the park, say Mantle or something like that, everybody is sort of stunned for a minute because it's very simple. He knocks it right out of the park and that usually does it.

DF: Well, what I've been noticing is the difference between Frank's attitude and mine. I really... Bob Rosenblum said to me recently that I had destroyed painting for him. Well, I'm just getting a real sense of this, in a sense, I never, I don't communicate that much with Frank, and I can see I've done it for myself unconsciously you know, I don't think in the terms which he is thinking at all, and it's a surprise to me. But I had considered myself a painter in a sense. But I can see the difference, that's good.

FS: What are some of the differences, I'd like to know what they are?

DF: Ok, no I mean, consciousness of the way paint works and what you don't want to do with it, you know what you've seen done with it. I don't even think about it in a sense. Very rarely, I don't think about that, at all now. I think more like an arrangement of sticks, of color sticks or luminous if that, you know. The thing is more and more an object for me.

FS: Yeah, but what do you do with the sort of I mean, how do you well – I won't say rationalize – how do you deal with sort of structural things or compositional things? For example, I mean, we're all left with that. That's what I wanted to say, part of the point about the terms, I mean the problems aren't any different. I mean, for us we have to still basically all of us well I have to compose a picture and if you make an object you have to organize it or structure it, and it seems to me that you still, basically... I mean, all I'm saying is that finally I don't think our work is that radical in any sense because I mean, I don't think between the three of us you can find any structure, any compositional element or any really new structural element. I mean, I don't know if that exists; it's like the idea of a color you haven't seen before, is there something, let's say, not a diagonal?

Or not a straight line or not a compositional element that you can describe.

BG: So, Don, even your efforts to get away from European painting and its traditional compositional effects is somewhat limited because you're still going to be using the same sort of, some of the same devices that they used.

DJ: No, I don't think so.

BG: You don't think so.

DJ: No, totally uninterested in European painting and I think it's over with.

FS: Yeah, but I mean, how can you say you don't use any of the traditional devices?

DJ: You can use a diagonal, but no one there ever used as direct a diagonal as say Louis did, for example.

FS: No, right...ah

DJ: There's no such bare diagonal in all the history of European painting. That's one of his...

DF: It's like white on white?

FS: Yeah, yeah there.

DJ: They're all 20th century things.

FS: All the Kandinskys look at those – even the mechanical ones – they're sort of awful, but they have some pretty radical diagonals and stuff. Of course they're always balanced.

DJ: Yeah, but when you make a diagonal clear across the whole thing, in the main thing it's a very different thing.

FS: But none the less the idea of the diagonals had been around for a long time.

DJ: Yeah, well actually, that's true. There's always going to be

something in one's work that's been around a long time, but the fact, for example, now that the structural arrangement probably isn't even that important is rather new. It's obviously very important to Vasarely but really all I'm interested in is having a thing interesting to me in a lump, and I don't think there's any way you can juggle a structure especially that would make it more interesting for the parts...

BG: Don, I'm wondering, are you concerned with getting away from European painting because it's European or because it's European painting?

DJ: No, because I'm uninterested in the quality of it.

BG: Aha...not just in the quality of it...

DJ: I think it belongs to another period, and I'm not promoting American painting. There are Europeans who are doing this, too; I think Yves Klein to some extent is out of European painting.

BG: Well, it's very interesting, Meyer Schapiro once said that there might be I think he suggested that there might be an analogy between, say a Barnett Newman with a field of one color and one simple stripe down the middle if you looked at say at the apse mosaic of some Byzantine church, where you might find a completely gold field and then a simple vertical form of the Madonna, and so perhaps even here we have some indication of some kind of precedent for 20th century painting. You have utter simplicity, a great, big field that's just enjoyed for the sake of itself, and then the vertical division in the most symmetrical and obvious way.

DJ: A lot of things look alike, but they're not necessarily very much alike.

FS: Yeah, like the whole idea is so

complex, well not so complex, but the idea of a field, what you mean by a field in a painting is a pretty difficult idea. I mean, well, just say in terms of a mosaic, a field can never have anything to do with, say a field, like you would get it in a Morris Louis...

DJ: You don't feel like that in a Newman, like you would be in a plain gold field because Newman is doing something with this field.

FS: Yeah, it's in the canvas...and it really does work differently.

DF: I didn't answer Frank, I think, and in fact I don't think I can right now, but one thing I was trying to write a letter to Bob Rosenblum about what I was thinking about and I found out what I was saying in fact was that I was trying to drop composition and I don't see how I can do it right now.

FS: But that's the kind of thing you get in with so called really advanced painting for example would drop composition. That would be terrifically avant-garde, that would be a really good idea but the question is how you do it?

DF: That's right.

BG: That goes even beyond eliminating nothing on the canvas, you're eliminating the canvas.

FS: The best article I ever read about pure painting and all that was that thing Elaine de Kooning wrote in *Art News* years ago: "Pure paints a picture".

DF: I was too young to read that.

FS: That was really fantastic, the way it ended was Pure was very pure and he lived in a stainless steel white loft, but anyway finally what he did was he was very meticulous and he gave up painting in brushes and all that and he had a syringe which he

loaded with a colorless fluid which he injected in his clear, odourless styrene, that was how he created his art objects by injecting colorless fluid into a colorless material.

DF: Like Yves Klein.

DJ: Radical artist.

FS: Well, Yves Klein was no doubt a radical artist but a bad artist or he didn't do anything very interesting. But why is Yves Klein sort of not radical? That seems to me kind of interesting, I don't know. I mean, like, I have one of his paintings which I sort of like in a way. But there's something about him that is not radical. I mean what's not radical about the idea of selling air? It doesn't seem very interesting.

DJ: No, it's not very interesting to me. One thing I want to do in art is be able to see it, as you said. It's really; it is something you look at.

BG: Well, it seems you all end on a happy note, you ultimately affirm some kind of plastic value: you must see the work of art.

FS: My paintings work, I do lose sight of the fact that it's canvas, even though I know I'm painting on canvas, and I just do see it, in a way. I mean, I don't get terribly hung up over the canvas, in other words if the thing is going on the canvas strong enough, if the paint actually and the design whatever it is, if the visual act taking place here is strong enough, I don't get a very strong sense of the material quality of the canvas. It sort of disappears, but I don't like things that stress the material qualities, like a lot of times, I get I don't like even though I like the paintings a lot say Ken's paintings. Sometimes those big canvases with all the bare canvas get me down because there's so much canvas, the physical quality of the cotton duck sort of just gets in the way. ***

Curriculum Vitae

von

Ulrike Alice Susanne **Rehwagen**

geboren am 21.11.1978 in München, Deutschland

Akademische Ausbildung

09/1989 – 07/1998	Max-Josef-Stift-Gymnasium / München
05/1998	<i>Abitur, Note: 1,6</i> Leistungskurse: Französisch und Kunst
10/1999 – 03/2002	Albert-Ludwigs-Universität / Freiburg i. Br. <i>Doppelstudium - Grundstudium</i> Volkswirtschaftslehre auf Diplom Kunstgeschichte auf Promotion
08/2002 – 06/2003	University of Wisconsin – Madison / USA <i>DAAD – Stipendium</i> Business School / School of Letters and Sciences
10/2003 – 07/2006	Ludwig-Maximilians-Universität / München <i>Doppelstudium – Hauptstudium</i> Betriebswirtschaftslehre auf Diplom Kunstgeschichte auf Promotion
09/2005 – 02/2006	Università di Bologna / Bologna, Italien <i>Sokrates-Stipendium</i> Kunstgeschichte
04/2006	Ludwig-Maximilians-Universität / München <i>Hochschulabschluss, Diplom-Kauffrau, Note: 1,6</i> Diplomarbeit, Note: 1,0
08/2006 – 11/2009	Kathol. Universität Eichstätt-Ingolstadt / Eichstätt <i>Promotion in Kunstgeschichte, Note: magna cum laude</i> bei Prof. Dr. Michael Zimmermann NF: Betriebswirtschaftslehre, Volkswirtschaftslehre

Praktische Erfahrungen

09/1998 – 03/1999	Hofmann & Voges Filmproduktion / München <i>Praktikum – Produktionsassistentz</i>
07/2001 – 10/2001	Escada AG / München <i>Praktikum – Department Overseas / PR</i>
10/2001 – 03/2002	Albert-Ludwigs-Universität, Freiburg i. Br. <i>Wissenschaftliche Mitarbeiterin am Lehrstuhl für Wirtschaftsinformatik, Prof. Schober</i>
04/2002 – 07/2002	Kunsthalle der Hypo-Kulturstiftung / München <i>Praktikum – Kuratorische Assistentz</i>
03/2004 – 04/2004	Hiscox AG / München <i>Praktikum – Underwriting (Kunstversicherung)</i>
09/2004 – 10/2004	Peggy Guggenheim Collection / Venedig, Italien <i>Praktikum – Museum / Management</i>
09/2005 – 11/2005	51st Biennale di Venezia / Venedig, Italien <i>Assistentz im Amerikanischen Pavillon (Ed Ruscha)</i>
03/2006 – 06/2006	The Chinati Foundation / Marfa, Texas, USA <i>Praktikum – John Chamberlain Symposium</i>
06/2006 – 08/2006	Accenture GmbH / München <i>Werkstudentin – Assistentz eines Beraterteams</i>
10/2006 – 12/2006	Artinvestor Magazin / München <i>Praktikum: Redaktionelle Assistentz</i>
04/2007 – 03/2008	Kunstverein München / München <i>Kaufmännische Leiterin</i>
01/2009 – 04/2009	Axa Art Versicherung AG / Köln <i>Praktikum: Art Underwriting / Kunstsachverständige</i>
04/2009 – heute	Technische Universität München / München <i>Wissenschaftliche Referentin des Präsidenten</i>

Erklärung

Ich erkläre an Eides Statt, dass ich die vorliegende Arbeit ohne unzulässige Hilfe Dritter und ohne Benutzung anderer als der angegebenen Schriften und Hilfsmittel angefertigt und die den benutzten Werken wörtlich oder inhaltlich entnommenen Stellen kenntlich gemacht habe. Insbesondere habe ich für die Erstellung der Dissertation keine entgeltliche Hilfe von Vermittlungs- bzw. Beratungsdiensten (Promotionsberatern oder anderen Personen) in Anspruch genommen.

Ulrike Rehwagen

