

OCTOBER - eine Revolution?

von Dr. Gerald Geilert



Abb.1: Vorderseite des Einbandes: Gerald Geilert: *OCTOBER-Revolution in der amerikanischen Kunstkritik* (München: Wilhelm Fink Verlag, 2009)

Dieser Aufsatz ist aus einem Vortrag hervorgegangen, der am 15. Oktober 2008 im *Kasseler Kunstverein* gehalten wurde. Ursprünglich lautete der Titel wie der des gleichnamigen Buchs nämlich *OCTOBER-Revolution in der amerikanischen Kunstkritik*.

Der Titel des Vortrags bezog sich nicht auf die russische Oktober-Revolution. Dies zu betonen, scheint wichtig zu sein, weil der Titel in Ankündigungen oftmals fehlerhaft wiedergegeben wird. Das liegt wahrscheinlich daran, dass die MS-Word-Rechtschreibprüfung automatisch aus »OCTOBER« einen »Oktober« mit »k« macht.

Die Revolution, die im Mittelpunkt dieses Aufsatzes steht, begann im Herbst 1976 in New York City. Dort wurde von Jeremy Gilbert-Rolfe, Rosalind Krauss und Annette Michelson das Kunstmagazin *October* gegründet, über das ich meine Dissertation geschrieben habe, die im Frühjahr 2009 im Fink-Verlag erschien.

Warum October?

Heute wird der Name des Magazins seitens der Herausgeber nur noch hinter vorgehaltener Hand mit der russischen Oktoberrevolution in

Verbindung gebracht. Der offiziellen im Magazin vertretenen Sprachregelung zur Folge bezieht sich der Titel jedoch auf den Film *October* von Sergej Eisenstein, der für die Feiern zum zehnten Jahrestag der Revolution produziert wurde. Die Gründer des Magazins strebten demnach keine Glorifizierung der kommunistischen Revolution an, sondern wollten Eisensteins revolutionäre Schnitt- oder Montage-technik und seine metaphorische Bildsprache in den Vordergrund stellen. Sein Umgang mit dem Medium Film könne -glaubt man den *October*-Autoren- als paradigmatisch für die Kunst des 20. Jahrhunderts gelten, weil Eisenstein den Film als zeichenhaftes, syntaktisches Medium begriffen hatte.

Den *October*-Autoren gefiel an den filmischen Arbeiten Eisensteins und den Werken der russischen Konstruktivisten, dass „*artistic practise joined with critical theory in the project of social construction*.“¹ Die Namensgebung sollte also keinerlei nostalgische Geste sein, denn die Herausgeber beabsichtigten, in ihrem Umfeld, in New York City, einen „*October in the Arts*“² herbeizuführen. Sie wollten mit ihren Texten die Voraussetzungen für Kunstschaffende positiv verändern. In Anlehnung an diesen Ge-

danken ist der Titel des Buches zu verstehen: Ich stellte mir die Frage, ob das Magazin tatsächlich eine »OCTOBER-Revolution« in der amerikanischen Kunst oder in der Kunstkritik ausgelöst hat.

October erschien erstmals 1976. Zu dieser Zeit kauften in New York weltweit operierende Konzerne Immobilien in SoHo auf, sodass die Mieten in astronomische Höhen getrieben wurden. Die Künstler, die diesen Stadtteil überhaupt bewohnbar gemacht hatten, mussten in die Lower East Side abwandern. Trotzdem beschrieben die damals gängigen Kunstmagazine wie *Artforum* oder *Art News* Kunst und Künstler als autonom bzw. als völlig losgelöst von örtlichen, sozialen oder politischen Verhältnissen. Dieser Tendenz wollten die *October*-Autoren entgegenwirken, indem sie alle möglichen Interpretations- oder Analysemethoden nutzten und diese einer kritischen Revision unterziehen wollten.

Die Notwendigkeit, die Methoden der Kunstrezeption neu zu überdenken bzw. zu revolutionieren, entstand laut ihnen also nicht durch den so genannten »Tod der Avantgarden« oder durch einen »neuen Stil-Pluralismus«, sondern dadurch, dass der »Spät-Kapitalismus« dazu beitrug, »kulturelle Praktiken« zu radikalisieren.³

October erscheint bis heute in einem nüchternen, vornehmen, cremeweißen Einband. Auf der hochformatigen Publikation steht im oberen Drittel in Großbuchstaben der Name des Magazins. Rechts darüber auf der Titelseite ist angegeben, welchen Themenbereichen sich die Autoren verschrieben haben, nämlich der Kunst, der Theorie, der Kritik und der Politik.

Die Bandangabe ist bei den meisten Ausgaben in schwarz und bei Sonderausgaben in Malewitsch-Rot aufgedruckt. Darunter findet der Leser die Inhaltsangabe der jeweiligen Ausgabe. Für das Layout der Titelseite spielen Fotografien keine Rolle, nur auf der Rückseite des Einbands befindet sich ein relativ kleines Schwarz-Weiß-Foto. Hiermit steht das Magazin beispielsweise im Gegensatz zu Kunstmagazinen wie *Artforum*, *Flash-Art* oder *Art in America*, auf deren Titelseiten ganzseitig Hochglanzfotos abgedruckt werden.

2007 war in der Juli-Ausgabe des Magazins *Art* ein gefaketes oder gefälschtes Foto von Sanja Ivecovics »Mohnblumenfeld« abgedruckt, das mit weißer, schwer lesbarer Schrift überzogen war. Während der *documenta 12*



Abb.2: Titel- und Rückseite von *October* (Frühjahr 2002)

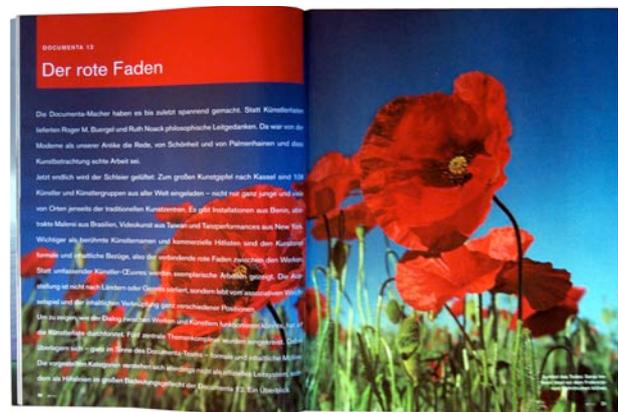


Abb.3: „Roter Faden - die wichtigsten Künstler im Überblick“, *Art* (Juli 2007) S.20-21



Abb.4: Friedrichsplatz in Kassel Juli 2007

sah der Friedrichsplatz in Kassel in diesem Monat aber anders aus: Es waren kaum blühende Blumen zu sehen. Diese die Wirklichkeit verzerrende Praxis, einfach vorgefertigte Pressebilder zu verwenden, die nicht nur von *Art* praktiziert wurde, ist sicherlich ein extremes Beispiel von »Boulevard-Kunstkritik«. Die

October-Autoren wendeten sich gegen diesen -meist durch Anzeigen finanzierten- „*pictorial journalism*“⁴, der letztendlich nur einem Philister- und Banausentum förderlich sei.

Fotografien und künstlerische Werke werden in *October* in Form von Portfolios präsentiert. Das erste Portfolio stammt von Babette Mangolte. Sie hatte Schwarz-Weiß-Fotografien von Trisha Browns Tanzperformances angefertigt, die sie 1979 chronologisch geordnet in *October* veröffentlichte. Schon am sachlichen Layout sollte ablesbar sein, dass *October* ein »High-Brow-Kunstmagazin« ist.

Aber auch inhaltlich wandten sich die *October*-Autoren gegen eine Kunstkritik, die den Eigenheiten der Kunstwerke nicht gerecht wurde. Um darzustellen, welche Methodik die *October*-Autoren kritisierten, wird an dieser Stelle der *Art News* Artikel *The abstract sublime*⁵ von Robert Rosenblum hervorgehoben. In diesem wurden Caspar David Friedrichs *Mönch am Meer* (1804-08), William Turners *Evening Star* (1830) und Marc Rothkos *Light, Earth and Blue* (1964) so untereinander abgedruckt, dass dem Betrachter eine lineare Entwicklung der Bildkonzeptionen nahegelegt wurde.

In Rosenblums Artikel wurde dem Leser ebenfalls der Gedanke nahegelegt, dass sich die Werke von Friedrich und Newman durch eine stringente, progressive Kunstgeschichte miteinander verbinden ließen, obwohl sie sich in ihrer angelegten Wahrnehmungsstruktur grundlegend unterscheiden. Friedrich hatte stellvertretend für das menschliche Maß einen Mönch ins Bild gemalt. Der Betrachter soll sich bei dieser Bildkonzeption in die Perspektive des Geistlichen versetzen und sich vorstellen, wie er selbst am Meer steht. Bei diesem Bild gibt es noch einen Grund, vor dem eine Figur zu sehen ist. Bei Newmans Bild steht man selbst vor dem »Meer«. Der Betrachter wird nur noch mit einer Fläche konfrontiert, vor der sich ein erhabenes Gefühl einstellen soll. Die Figur ist aus dem Gemälde verschwunden. Sie bleibt nur dadurch erhalten, dass der Betrachter sich nun selbst als »Figur« hinzudenken kann.

Rosenblum verglich also ein romantisches Bild, das im Rahmen an der Wand hängt und wie ein offenes Fenster den Blick aufs Meer freigibt, und ein Werk von Newman, das einer farbigen Wand ähnelt.

Innerhalb von *October* wurde diese »Historisierungssucht« oder das „*linear*‘ *pasting-over*“⁶ der Kunstkritiker von *Art News* oder auch von

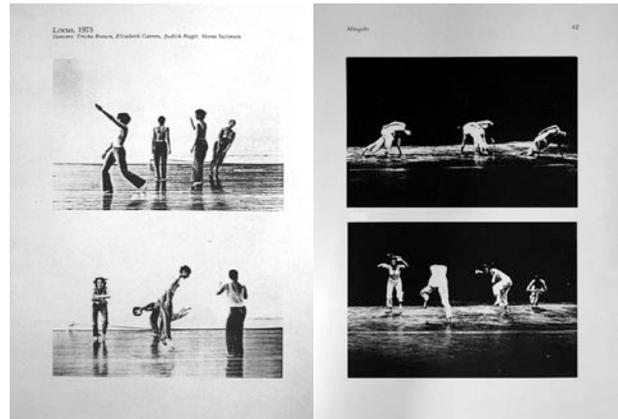


Abb.5: Babette Mangolte: „A Portfolio of Trisha Browns Work“, *October* (Herbst 1979) S.41-42

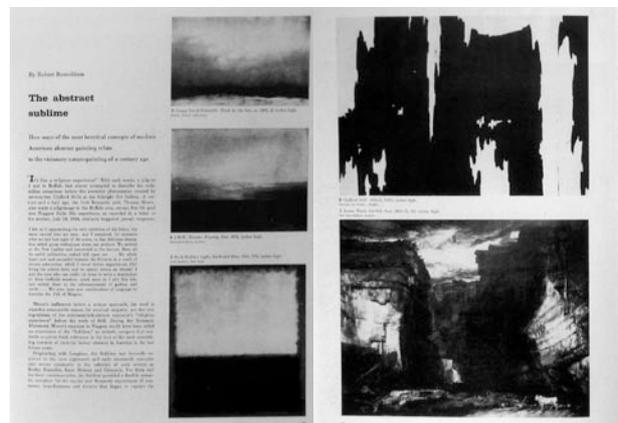


Abb.6: Robert Rosenblum: „The abstract sublime“, *Art News* (Februar 1961) S.38-39

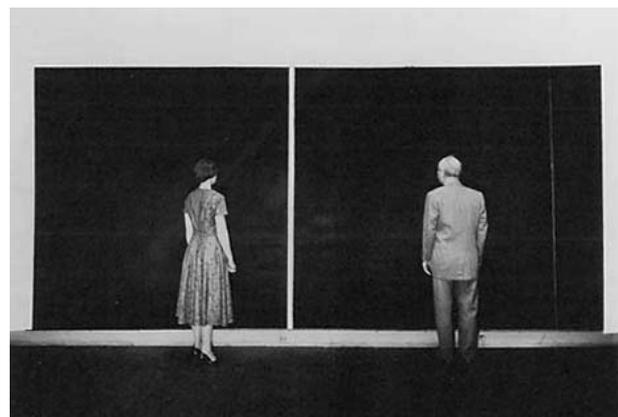


Abb.7: Barnett Newman und eine nicht identifizierbare Frau vor *Cathedra* in Newman's Atelier, 1958

Artforum kritisiert: „*it is the break and not the link [...] which must concern us.*“⁷ Die *October*-Autoren kritisierten wiederholt, dass das „*Neue fassbar gemacht werde, indem man es zu etwas Vertrautem mache: Es werde als etwas gesehen, das schrittweise aus den Formen der Vergangenheit entstanden ist.*“⁸ Zu dieser Ein-

sicht gelangten die drei Gründer des Magazin *October* noch während der Zeit, als sie in der *Artforum*-Redaktion tätig waren. Die Kunstkritik innerhalb dieses Magazins wurde zu dieser Zeit, also vor 1976, noch maßgeblich von Michael Fried bestimmt, der das Magazin im Sinne Clement Greenbergs führte.

Greenberg war ein Philosoph und Kunstkritiker, der auf der Suche nach der Essenz der Malerei propagierte, dass das »Haus der Kunst« nach dem Zweiten Weltkrieg von Paris nach New York transferiert worden sei. Für ihn lag die Essenz der Malerei in der »Flächigkeit«, ferner in der »quadratischen Bildbegrenzung« und der »Farbigkeit« des Bildträgers. Das Bild *The Triumph of the New York School* von Marc Tansey zeigt die nie vollzogene Vertragsunterzeichnung dieses Transfers.

Eine weitere wichtige Rolle, dass überhaupt von einem Erwachen oder einer Emanzipation der amerikanischen Kunst die Rede sein konnte, spielte die Arbeit des ersten Direktors des *Museum of Modern Art* Alfred Barr, der 1936 ein Schema aufstellte, mit dem er die Auswahl der Kunstwerke seiner Ausstellung *Abstract Art and Cubism* im MoMA erklären wollte. Dieses Schema avancierte in den 40er- und 50er-Jahren zum Allgemeingültigen, und Clement Greenberg prägte in den 60er-Jahren die Diskussionen über Kunst durch seinen einflussreichen, 1960 erschienenen Artikel *Modernist Painting*⁷, in dem er prägnant die Maxime seiner Kunstauffassung zusammenfasste.

Jedoch änderte sich derweil, schon in den 50er-Jahren, die Kunstproduktion. Pollock hatte 1951 in einem Film von Hans Namuth behauptet, dass er mit seiner expressiven, gestischen Malerei »emotionale Statements« machen wolle. Ein Foto, das Frank Stella 1959 beim Malen zeigt, weckt andere Assoziationen. Der Maler hockt still vor der Leinwand, die in vorher festgelegter Form an der Wand lehnt. Stella entwickelte seine Bildideen eben nicht beim Malen. Er strich die Flächen nur noch an. Daher lassen seine Bilder keine Rückschlüsse auf seine persönliche Stimmung zur Zeit der Ausführung zu. So ist der Bruch, den Stella mit dem Abstrakten Expressionismus vollzog, darin zu sehen, dass er nicht versuchte »seismographisch« Emotionen aufzuzeichnen. Stellas Kunst „rejects: art understood as “constantly a record of your sensitivity” or as an emanation expression of the artist.“⁹

Die *October*-Autoren sahen in Stella Vorläu-



Abb.8: Marc Tansey: *The Triumph of the New York School*, 1984

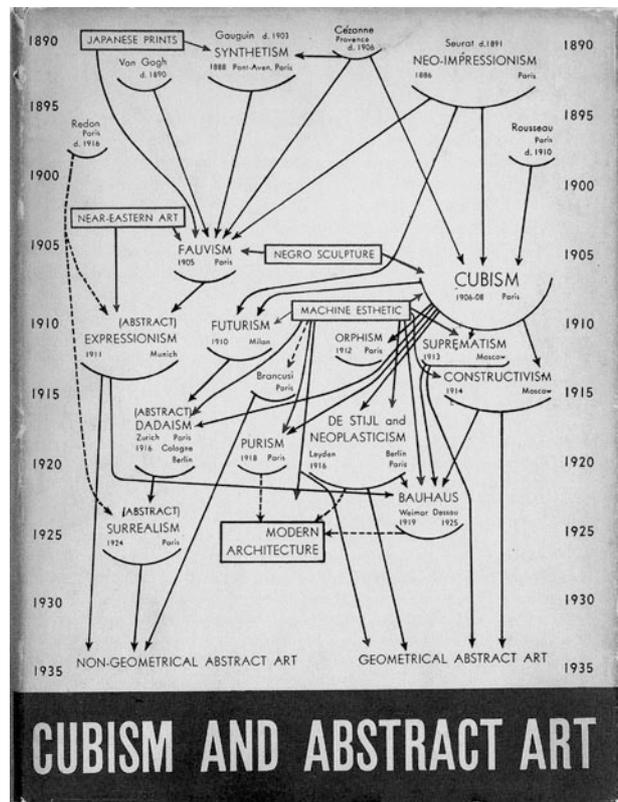


Abb.9: Alfred H. Barr: Schutzumschlag des Ausstellungskatalogs: *Cubism and Abstract Art* (New York: MoMA, 1936)

fer einer neuen Künstlergeneration und waren allesamt Befürworter des Minimalismus, mit dem die Kunst in eine postmoderne Phase eingetreten sei. Gilbert-Rolfe sprach in Bezug auf diese Kunstrichtung von »blankness«, weil die Minimalisten den Blick auf das »nackte« Material eröffnet und nicht durch irgendeinen Illusionismus verstell hätten.¹⁰

Innerhalb der *October*-Redaktion herrschte also die Überzeugung vor, dass die Kunst spätestens Mitte der 60er-Jahre in eine postmoderne Phase eingetreten sei. Zu dieser Auffassung inspiriert wurde zumindest Rosa-

lind Krauss durch Leo Steinberg, der 1972 in seinem Buch *Other Criteria*¹¹ behauptet hatte, dass Robert Rauschenberg als Erster mit der seit der Renaissance gültigen Bildkonzeption gebrochen habe.

Das Bild *Third Time Painting* stelle keinen Blick durchs Fenster mehr dar: Die Blickachse ist um 90 Grad gedreht, was an dem Ziffernblatt der Uhr zu erkennen ist. Die Oberfläche ist fest wie eine Werkbank, auf der ein Hemd wie zum Bügeln ausgelegt wurde. Als ein weiteres Beispiel zur Verdeutlichung seiner These nannte Steinberg die Handabgüsse von Auguste Rodin, bei denen ebenfalls die Koordinaten oben und unten keine Rolle mehr spielen.

»Postmodern« würde in diesem Fall bedeuten, dass die neue Kunst mit den Prämissen der alten gebrochen hat. Und, wegen dieses Bruchs wollten die *October*-Autoren sich an den Methoden der Strukturalisten, der Sprachwissenschaftler und Semiotiker orientieren. Innerhalb von *October* sollte nicht mehr »evolutionär«, »historisch« bzw. »diachron« argumentiert werden: „A new set of theoretical tools (not evolutionist, not expressionist, not religious); a new procedure (not linear); a new syntax, a new page layout.“¹² wurde eingefordert.

Die *October*-Autoren erteilten Erwin Panofskys ikonologischer Analyse oder der Ikonik von Max Imdahl eine Absage. Angestrebt wurde eine synchrone, eine Querschnitts-Analyse, weil die neuen Kunstformen wie Minimalismus, ABC-Art, Systemic Painting, etc. eben nicht an die vorangegangene Kunst anknüpften. Sie sollten daher aus ihrer eigenen Zeit heraus erklärt werden.

Um zu zeigen wie eine derartige Interpretation aussehen kann, wird im Folgenden die Grundaussage des Artikels *Raster*¹³ vorgestellt. In diesem schrieb Krauss über die von Dürer in einem Holzschnitt beschriebene Möglichkeit der Übertragung der dreidimensionalen Welt in ein zweidimensionales Bild und verglich diese Methode mit der Malerei der Abstrakten Expressionisten.

Während bei Dürer der Blick durch die Bildoberfläche auf die dargestellten Menschen, Tiere oder Objekte fällt, sehe der Betrachter beispielsweise auf Agnes Martins Bildern ein „nicht-repräsentierendes und nicht-transparentes“¹⁴ Bildzeichen. Es seien nur „Signifikanten eines anderen, früheren Systems von Rastern [zu] sehen, hinter dem sich wiederum ein noch früheres System befindet.“¹⁵ Das Raster sei ein

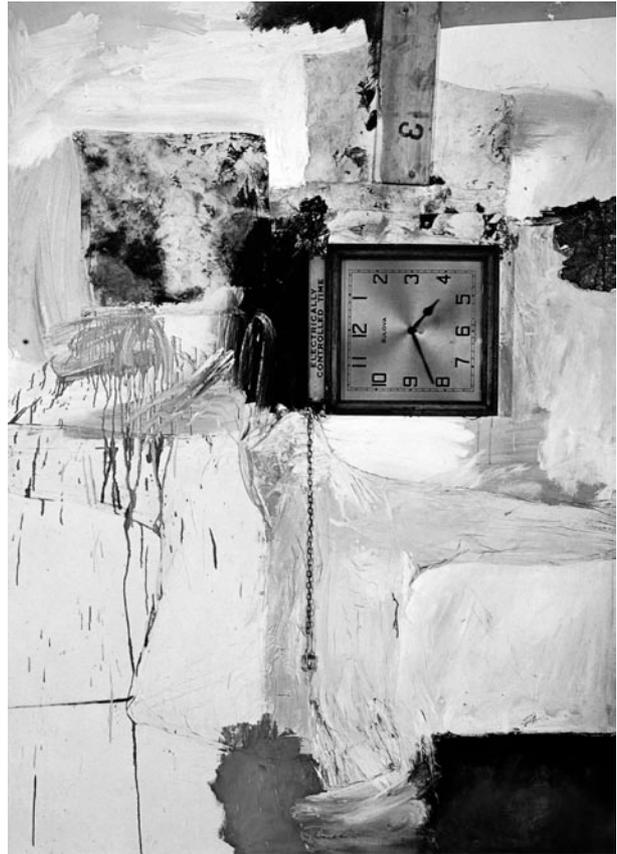


Abb.10: Robert Rauschenberg: *Third Time Painting*, 1963

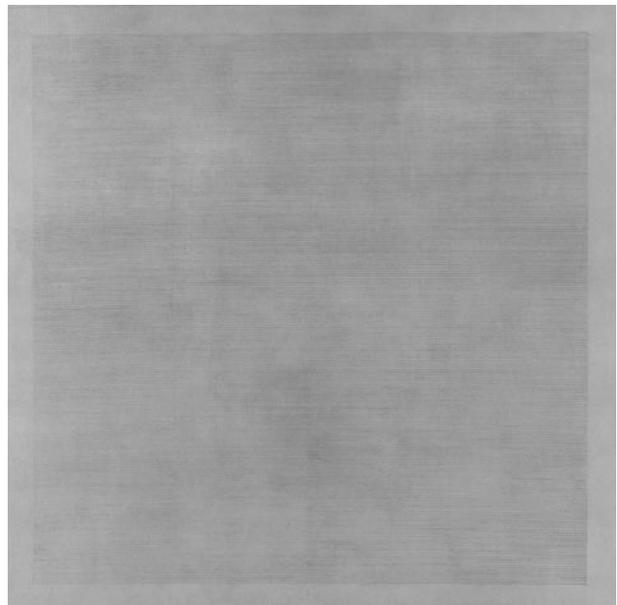


Abb.11: Agnes Martin: *River*, 1964

Denkmodell und lasse sich nicht verbildlichen. Das »opake Bildzeichen« verstelle gerade deswegen den Blick, weil es sichtbar gemacht wurde: „das Signifikat [wird] zur redundanten Bedingung eines vergegenständlichten Signifi-

kanten.¹⁶ In diesem Fall machte sich Krauss die Logik des Sprachwissenschaftlers Ferdinand Saussure zunutze und beklagte, dass innerhalb dieses Paradigmas nur Wiederholung möglich sei.

Rosalind Krauss, die bei Clement Greenberg über den Bildhauer David Smith promoviert hatte, versuchte, sich mit diesem und anderen Artikeln von ihrem Mentor zu befreien. Das Thema »Modernistische Malerei« ließ sie aber bis in die neunziger Jahre nicht los. In ihrem im Tagebuch-Stil geschriebenen Buch *Optical Unconscious*¹⁷ knüpfte sie an die Theorien des Psychoanalytikers Jacques Lacan an, der psychische Vorgänge in seinem *L-Schema* kartierte. Dieses machte sich Krauss zunutze, als sie beweisen wollte, dass es keine »reine Wahrnehmung« im Sinne Greenbergs gäbe. Für eine ausführliche Diskussion dieses Schemas verweise ich auf das entsprechende Kapitel in dem Buch *OCTOBER-Revolution in der amerikanischen Kunstkritik*.¹⁸ Festzuhalten ist aber, dass das, was Rosalind Krauss 1993 in diesem Buch schrieb, einem »ödipalen Psychodrama« gleicht.

Zur Kritik an Greenberg gehört auch, dass der *October*-Autor Douglas Crimp Selbstreflexivität im Medium Fotografie für möglich hielt. In seinem Artikel *Positiv / Negativ*¹⁹ behauptete er, dass sich schon Edgar Degas mit den mediumspezifischen Eigenschaften der Fotografie auseinandergesetzt und sie als Konventionen klar herausgestellt habe. Mit dieser Interpretation hielt sich Crimp an Greenbergs Charakterisierung der Modernen Kunst. Er deutete aber im Gegensatz zu Greenberg daraufhin, dass Selbstreflexivität auch innerhalb des Mediums Fotografie möglich sei. Die Malerei sei deshalb nicht notwendiger Weise als das Leitmedium der Künste anzusehen.

Bevor auf die eigentliche *October*-Ära eingegangen wird, soll noch kurz dargestellt werden, warum die drei Autoren die *Artforum*-Redaktion verließen. Einerseits waren sie nicht mehr bereit, die Kunstkritik von Clement Greenberg und Michael Fried mitzutragen. Probleme bereitete ihnen aber auch, dass sie sich mit Fotografie, Film und Fernsehen beschäftigten und allesamt Befürworter des Minimalismus waren. Diese neuen künstlerischen Ausdrucksformen waren verpönt, und immer häufiger wurden die von den drei Autoren eingereichten Artikel abgelehnt. Dies verschlimmerte sich nach dem Streit über ein Anzeigebild von Lynda Benglis.

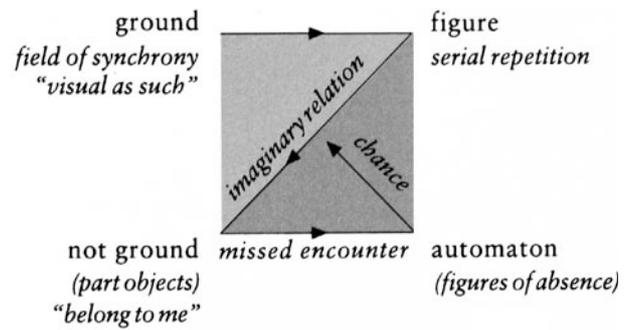


Abb.12: Diagramm aus Rosalind Krauss *The Optical Unconscious* (Cambridge, Mass.: MIT Press, 1993) S.75



Abb.13: Anzeige von Lynda Benglis, *Artforum* (November 1974)

Diese Anzeige führte zu einem Protest der Autoren, weil sie sich durch Benglis' Pose in ihrer Arbeit als Kunstkritiker oder Kunstkritikerin verunglimpft sahen. Sie interpretierten diese Anzeige so, als ob Benglis sagen wollte, dass alle Kunstkritiker »Huren des Kunstbetriebes« wären. Für sie eine inakzeptable Vorstellung.

Dieser Vorfall markierte den entscheidenden Bruch der Autoren mit der *Artforum*-Redaktion und führte dazu, dass *October* von der Amerikanerin Rosalind Krauss, von Annette Michelson, die lange Zeit in Paris gelebt hatte, und dem Engländer Jeremy Gilbert-Rolfe, der allerdings nicht lange für das Magazin arbeitete, gegründet wurde.

Die October-Ära

In den 70er-Jahren bestand allgemeine Übereinstimmung darin, dass kein einheitlicher, kollektiver Stil mehr existierte. Rosalind Krauss stellte sich in ihrem Artikel *Notes on the Index* die Frage, ob „die Abwesenheit eines kollektiven Stils das Anzeichen einer wirklichen Differenz?“²⁰ sei.

Um ihre Haltung zur postmodernen Kunst zu verdeutlichen, zog Krauss die Theorie des Semiotikers Charles Sanders Peirce heran. Seine Vorstellung von »Indexikalität« erklärte sie

anhand der Fotografie. Diese erlange ihre Bedeutung aufgrund ihres physischen (in diesem Fall optischen) Objektbezuges zu ihrem Referenten: Sie entspricht, wie ein Abdruck, ihrem Gegenüber „*Punkt für Punkt*“²¹.

Sie bezieht sich laut Peirce aber auch über Ähnlichkeit -also ikonisch- auf ihr »Gegenüber«. Ebenso ist das Selbstporträt von Marcel Duchamp aus dem Jahr 1959 auf der semiotischen Achse von Ikon und Index gespalten. Der Umriss des Gesichts wurde von Duchamp gezeichnet und verfügt daher über einen ikonischen Objektbezug. Der Gipsabdruck ist hingegen als indexikalischer Abdruck zu verstehen. Somit seien beide Eigenschaften des Objektbezugs der Fotografie in diesem Porträt enthalten, ohne dass fotografiert wurde. Dieses Porträt könne daher laut Krauss als Verweis auf die Eigenschaften der Fotografie, die Peirce herausgearbeitet hatte, und somit als „*aufschlussreiche Analyse*“²² der Fotografie verstanden werden.

In ihrer theoretischen Arbeit vernachlässigte Krauss zunehmend den ikonischen Objektbezug der Fotografie und stellte die »Indexikalität« in den Vordergrund. 1976 entdeckte sie bei der Eröffnungsausstellung des an das MoMA angegliederten *Project Studio 1* die »Index-Kunst«. Lucio Pozzi hatte zweifarbige Farbtafeln genau an der Stelle angebracht, an der auf der Wand zwei Bemalungsschichten aufeinandertrafen. Er verwies somit auf die Struktur des Gebäudes. Diese Farbfelder unterscheiden sich von gewöhnlicher Flachware in dem Sinn, dass sie keine autonomen Tafelbilder sind, die man überall ausstellen kann. Würde man sie im *Kasseler Kunstverein* aufhängen wollen, müsste das gesamte Gebäude hierher gebracht werden. Dies ist zwar möglich, aber ziemlich unsinnig. Die Bilder von Pozzi waren in ihren Kontext eingebunden und verwiesen auf den Ort, engl. »the site«. Sie seien daher »site-specific« oder ortsspezifisch. Dieses »photographische Paradigma«, das Krauss als Abstraktum dachte, verbinde die stilistisch so unterschiedlichen Kunstwerke der Postmoderne transmedial.

Ortsspezifische Arbeiten sind auch in Magazinen zu finden. Als Beispiel kann hier die schon erwähnte Anzeige von Lynda Benglis genannt werden. Ein bekannteres Beispiel für derartige Praktiken ist die Arbeit von Daniel Buren, der an unvorhersehbaren Stellen in einem Kunstmagazin Streifenbilder eingefügt hatte.

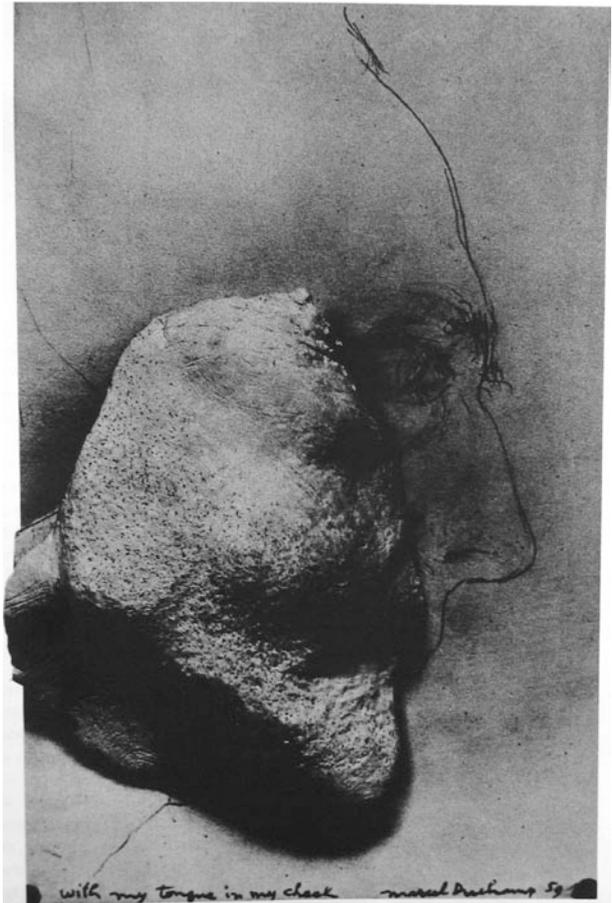


Abb.14: Marcel Duchamp: *Mit meiner Zunge in meiner Wange*, 1959



Abb.15: Lucio Pozzi: *P.S.1 Paint (10 Color Combinations)*, 1976

Naheliegender scheint aber das Thema Skulptur zu sein. Im folgenden wird ein *October*-Artikel vorgestellt, der oftmals in kunsthistorischen Seminaren diskutiert wird.

1979 beschäftigte sich Krauss mit dem Zustand der zeitgenössischen Skulptur. In *Sculpture in the Expanded Field*²³ stellte sie ein Schema auf, in dem neben der Skulptur »Ortskonstruktionen«, »markierte Orte« und »axiomati-

sche Strukturen« aufgeführt wurden. Krauss' Diagramme funktionieren eigentlich immer so, dass sie Gegensatzpaare bildet: Hier besteht das erste aus »Landschaft« und »Architektur«. Auf der unteren Achse hat sie die »negativen« Gegenpole eingetragen. Sie lauten »Nicht-Landschaft« und »Nicht-Architektur«. An diesem unteren Pol befindet sich die »Skulptur«.

Die Kuben von Robert Morris sind Skulpturen, die sich am Pol »Nicht Landschaft - Nicht Architektur« befinden. Dies mag noch einleuchten, weil diese Würfel nicht als Landschaft und nicht als Architektur zu verstehen sind. „Ah ha! Deswegen nennen wir das da Skulptur.“, mag man denken. Problematisch ist weiterhin, dass Krauss diese verspiegelten Kuben als Endpunkt der gesamten Skulpturgeschichte sieht. An diesem Pol befinden sich alle Skulpturen, die vor den 70er-Jahren des letzten Jahrhunderts produziert worden waren.

Am gegenüberliegenden Pol »Landschaft - Architektur« befinden sich »site-constructions« oder »Ortskonstruktionen«. Als Beispiel sei hier die *Partially Buried Woodshed* von Smithson genannt, die aus einem Haus, also Architektur, und aufgeschütteter Erde, also Landschaft, besteht.

Um das Feld, in das Krauss das zeitgenössische, bildhauerische Schaffen einbettete, zu komplettieren, sollen noch die Videokorridore von Bruce Nauman Erwähnung finden. Diese seien dem Pol »axiomatische Strukturen« zuzuordnen. Bei diesen wird das Raumgefühl des Rezipienten hintergangen. Wenn er auf die Monitore zugeht, wird er auf einem kleiner und auf dem anderen größer. Eine paradoxe Erfahrung, die gewöhnlichen Seherfahrungen widerspricht.

Als letztes Beispiel sei Smithsons Arbeit *Spiral Jetty* genannt. Sie stellt einen markierten Ort dar und befindet sich am Pol »Landschaft - Nicht Landschaft«.

Krauss' Argumentation stimmt mit Carl Andres »Skulpturgeschichte« überein, der diese in drei Phasen einteilte: „*Plastik als Form / Plastik als Struktur / Plastik als Ort.*“²⁴ Aber kann Krauss' Diagramm die Eigenheiten der Skulptur von Smithsons Werk wirklich fassen? Er habe laut Krauss »markierte Orte« wie sein *Spiral Jetty* und »Ortskonstruktionen« wie sein *Partially Buried Woodshed* geschaffen. Diese Praxis wertete Krauss als Indiz dafür, dass Künstler in der Postmoderne beliebige Materialien benutzen konnten.

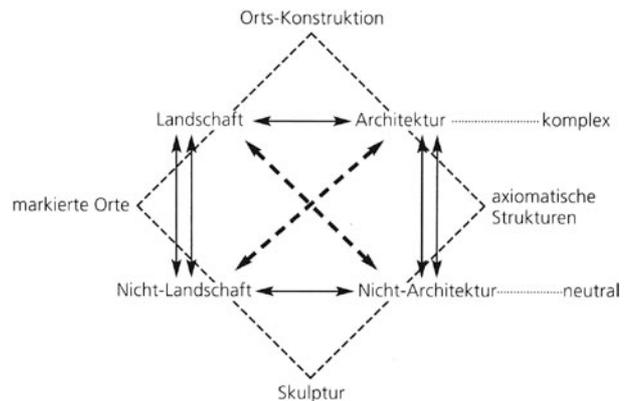


Abb.16: Diagramm aus Rosalind Krauss' *Skulptur im erweiterten Feld*, 1979



Abb.17: Robert Morris: *Mirrored Cubes*, 1971 (Nachbau eines Originals aus dem Jahr 1965)



Abb.18: Robert Smithson: *Partially Buried Woodshed*, 1970

Hier ergibt sich ein Widerspruch zwischen den Aussagen von Krauss und Smithson. Für ihn war die Wahl des Materials keinesfalls beliebig. In seinem Artikel *Eine Sedimentierung des*

Geistes: Erdprojekte schrieb Smithson, dass es ihm um eine „abstrakte Geologie“²⁵ gehe: „Erde und menschlicher Geist sind ständig in Erosion, Gedankenströme tragen abstrakte Dämme ab, Gehirnwellen unterspülen Denkklippen, Ideen zersetzen sich zu Steinen des Nichtwissens, und begriffliche Kristallisationen zerfallen zu Ablagerungen sandiger Vernunft.“²⁶ Smithsons Materialien sollten der Erosion ausgesetzt sein und korrodieren. Er wolle, so schrieb er, eben nicht wie der Bildhauer Anthony Caro etwas »produzieren« oder Materie veredeln. Smithson war an Zersetzung, Zerschmettertem oder Zerbrochenem interessiert. Er wollte Orte also nicht markieren oder etwas konstruieren, sondern metaphorisch auf destruktive Gedankenprozesse, wie z.B. das Vergessen, aufmerksam machen. Krauss' Schema kann also die eigentliche Problematik von Smithsons Werk nicht fassen: Smithson untersuchte nicht, wie Strukturen aufgebaut sind, sondern wie sie zerfallen. Nichtsdestotrotz überzeugte Krauss' Diagramm durch eine vermeintliche Objektivität.

Ein großer Teil der Artikel innerhalb von *October* lässt sich dem Bereich »Critique of Institutions« zuordnen. Einer der ersten *October*-Autoren, der über das Thema »Kritik der Institutionen« geschrieben hatte, war Douglas Crimp. Er kritisierte Rudi Fuchs' Ausstellungskonzept der *documenta 7*. Fuchs habe 1983 einen »heiligen Hain« für die Kunst errichtet, in dem ganz demokratisch verschiedenste Stile friedlich nebeneinander coexistierten. Historische oder gesellschaftliche Bezüge des Stils wurden vernachlässigt: Anything goes.

Niemals wollten die *October*-Autoren ein Kunstwerk als zeitlose, rein formale Struktur betrachten und wendeten sich damit gegen die Protagonisten der eklektischen Postmoderne. Laut Crimp hätten auf der *documenta 7* lediglich Daniel Buren, Hans Haacke und Louise Lawler diese Ausstellungspraxis subversiv unterwandert.

Daniel Buren setzte sich in mehreren Artikeln mit der Funktion des Ateliers als »Laden« oder »Verschiebebahnhof« und mit der Funktion des Museum als »Elfenbeinturm« auseinander. Durch das Verschieben des Kunstwerks vom Atelier ins Museum werde jedes Werk, laut Buren, „in seiner eigenen Wirklichkeit bis in seine Wurzeln geschwächt.“²⁷

Ein weiteres Problem des Museums bestehe darin, dass diese Institution, per se, jedem

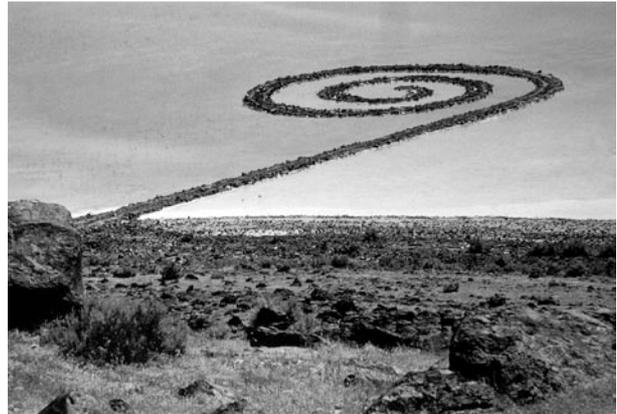


Abb.19: Robert Smithson: *Spiral Jetty*, 1970



Abb.20: Daniel Buren: *Within and Beyond the Frame*, 1973

Gegenstand in seinem Innern den Status der Kunst verleihe und dadurch verhindere, dass hinterfragt werde, was eigentlich Kunst sei. Niemand frage: „Warum Malerei? Zu welchem Zweck Malerei an der Schwelle der achtziger Jahre?“²⁸

Buren wollte nach eigener Aussage die „Frage nach dem System bzw. der herrschenden und es beherrschenden Ideologie und damit die Frage nach der spezifischen Ideologie der Kunst“²⁹ stellen und ihr nicht ausweichen. Dies erklärt, warum Burens Bilder niemals als originelle Erfindung zu verstehen sind. Sie sind ebenfalls keine autonomen Kunstwerke, deren Wert im Werk selbst liegt. Ganz im Gegenteil thematisiert Buren den Rahmen des Kunstwerks. Burens Werk *In and Beyond the Frame* geht genau durch den »(Fenster-) Rahmen«.

Hans Haacke wird innerhalb von *October* vor allem von dem Autor Benjamin H.D. Buchloh wertgeschätzt. Der Künstler hat z.B. an einem

»Roundtable-Gespräch« mit den Autoren teilgenommen. Das Gemälde *Taking Stock*, das Margaret Thatcher zeigt, wurde von Haacke eigenhändig angefertigt. Es thematisiert die Sammlertätigkeit der Saatchi-Familie in England. Auf Haackes Gemälde sind die Porträts der beiden Brüder Maurice und Charles Saatchi auf zwei zerbrochenen Tellern im Regal zu erkennen. Vordergründig geht es hier also um die Steuererleichterungen für Kunstsammler bzw. um die Verflechtungen von Politik und Kunstmarkt.

Haacke versetzte Thatcher in ein viktorianisches Ambiente. Die Möbel, die Gardine, der Tisch und selbst die Schriftart auf den Buchrücken zitieren den Stil dieses vergangenen Zeitalters. Hiermit wollte Haacke auf Thatchers Politik hinweisen: Sie habe ein »Imperial Britain« wie Queen Victoria regieren wollen. Festzuhalten ist, dass »site-specificity« von *October*-Autoren in diesem Fall auch auf den Stil eines Gemäldes bezogen wurde.

1983 veröffentlichte Louise Lawler in der 26sten *October*-Ausgabe ihre fotografische Arbeit *Arrangement of Pictures*³⁰. Sie zeigt ein „Arrangement eines Arrangements und erzeugt damit ein Echo auf die Abstimmung des bereits Abgestimmtem.“³¹

Diese Publikation geht auf Lawlers erste Einzelausstellung zurück, die 1982 in der Galerie *Metro Pictures* stattfand. In dieser arrangierte sie selbst Arbeiten der durch die Galerie vertretenen Künstler im Ausstellungsraum, fotografierte Ausschnitte dieser Inszenierungen und verkaufte die Arbeiten anschließend, wofür sie zehn Prozent Provision kassierte. Später besuchte sie die Sammler und Institutionen und fotografierte die verkauften Objekte erneut in ihrem Kontext. Diese Fotos stellte sie danach wieder in der Galerie aus. Sie thematisierte also die gesamte Vermarktungskette. Interessant an Lawlers Bildern ist, dass sie durch ihre Distanziertheit dem Betrachter ihrer Bilder eine Sichtweise eröffnete, „that is neither purely sociological nor purely aesthetic.“³²

Eine weitere Möglichkeit, den Kunstbetrieb zu kritisieren und die Ideologie oder die Bewertungskriterien von Kunst zu hinterfragen, beschrieb Crimp in seinem Artikel *Das Aneignen der Aneignung*. Er unterschied „zwischen Robert Mapplethorpes modernistischer Aneignung von Stil (dem „klassischen“ Stil Edward Westons) – und Sherrie Levines postmodernistischer Aneignung von Material (der Aneignung



Abb.21: Hans Haacke: *Taking Stock*, 1983-1984



Abb.22: Louise Lawler: Ausstellungsansicht *Metro Pictures*, 1983

von Walker Evans Bildern durch bloßes Neufotografieren).“³³

Mapplethorpe orientierte sich an den formalen Eigenschaften von Westons Fotografien und näherte sich dem „neoklassizistischen Stil“. Die Fotografie *Charles* zeigt einen idealisierten, schönen Blick auf den männlichen Körper und stellt ihn als begehrenswert dar. Laut Crimp feierte Mapplethorpe die Homoerotik zu einer Zeit als AIDS zu einer Metapher für die Unterdrückung von Homosexuellen geworden war. Nur wegen dieser sozialen Funktion des

Werkes wertete er Mapplethorpes stilistische Aneignung nicht als „*deutlich regressive Praxis*.“³⁴

Sherrie Levine praktiziere hingegen die progressive, materielle Aneignung. Sie kreierte keinen eigenen Stil mehr: Ihre „*Images sind entwendet, konfisziert, angeeignet, gestohlen*.“³⁵ Als sie Bilder von Walker Evans abfotografierte, fand „*keine Kombination, keine Transformation, keine Addition, keine Synthese*“³⁶ statt. Sie re-fotografierte und fertigte »Kopien von Kopien« an.

Die Aneignungs- oder Appropriation-Künstler hinterfragten die Rolle des Autors und stellten damit nicht nur das Kunstwerk, sondern die gesamte Struktur des Kunstbetriebs bzw. die geltenden Bewertungshierarchien in Frage. Dadurch sind ihre Arbeiten ebenfalls »site-specific«. Sie beziehen sich auf den sie umgebenden Kontext.

Diese Überlegungen übertrug Crimp auch auf die Architektur. Er verurteilte den eklektischen Gebrauch von Zitaten des Architekten Michael Graves, der Stile zitierte, ohne den historischen Kontext übernehmen zu wollen. Diese Auffassung von einer eklektischen Postmoderne lehnten die *October*-Autoren ab. Ein Gegenbeispiel zu dieser beliebigen, stilistischen Aneignungspraxis sei Frank O. Gehrys Heim in Santa Monica. Gehry übernehme nach Crimp ein konkretes Objekt, das bereits existierende Schindelhaus, und keinen Stil.

Innerhalb des Forums *October* wurde viel über gesellschaftliche Probleme diskutiert. Dazu gehörte, z.B. die Immunschwäche AIDS und der damit verbundene Diskurs über Homosexualität. Aber auch feministische Standpunkte wurden innerhalb von *October* diskutiert. Angegriffen wurde beispielsweise der »Opfer-Feminismus«, der in den 70er-Jahren in dem Magazin *Salmagundi* vertreten wurde. Zu den Frauen, die sich kritisch mit dem vorherrschenden Feminismus auseinandersetzten, gehörten z.B. Carol Armstrong, die sich über erotische Fotografien Gedanken gemacht oder Gertrude Koch, die sich mit dem pornografischen Kino auseinander gesetzt hat.

Auch die »Cultural Studies« und der »postkoloniale Diskurs« fand Eingang in die Seiten von *October*. Und, wer die Bücher zur *Documenta 11* gelesen hat, konnte feststellen, dass das Theoriegebäude der Ausstellungsmacher schon ca. 10 Jahre zuvor in *October* diskutiert worden war. Jedoch wurde dieser Diskussion



Abb.23: Robert Mapplethorpe: *Charles*, 1985

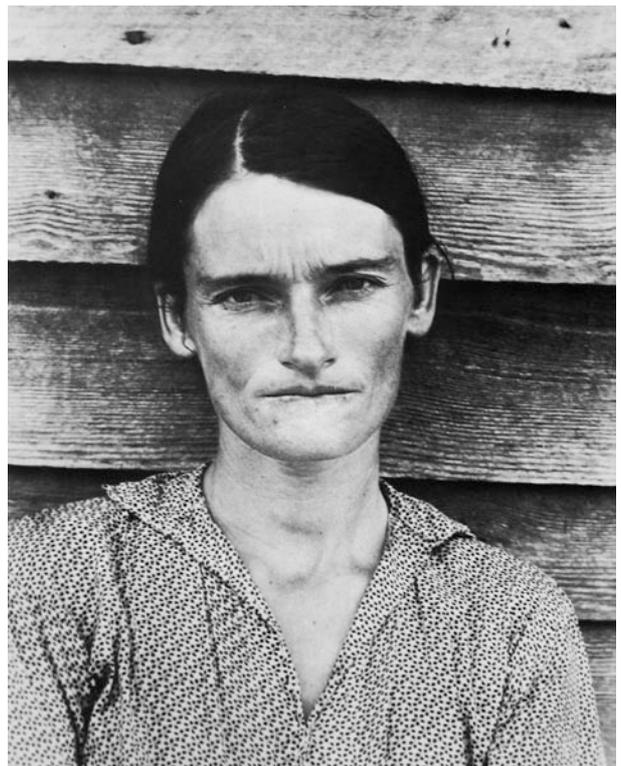


Abb.24: Sherrie Levine: *After Walker Evans*, 1981

innerhalb von *October* mit Skepsis begegnet und bald beiseite geschoben.

Wichtiger war den Autoren, sich mit gesellschaftlichen Veränderungen im eigenen Land oder in der westlichen Welt auseinanderzusetzen. In den 90er-Jahren stellte Rosalind Krauss in ihrem Artikel *Die Logik des spätkapitalisti-*

schen Museums³⁷ fest, dass sich die Persönlichkeit der Ausstellungsbesucher verändert hatte. Sie seien nur noch damit beschäftigt, Symbol- oder Zeichensysteme zu decodieren. Anzeichen dieser Entwicklung hatte Douglas Crimp schon 1976 in seinem Katalogbeitrag zur Ausstellung *Pictures*³⁸ beschrieben. Die jungen Künstler, die dort ausgestellt wurden, beschäftigten sich hauptsächlich mit Bildern, die sie in Magazinen, im Fernsehen, im Kino oder auf Plakatwänden gesehen hatten. Hierzu gehörten z.B. die Künstler Richard Prince und Cindy Sherman.

Die *Film Stills* von Cindy Sherman wurden oftmals kritisiert, weil die Frauen nicht den Eindruck erweckten, Präsident werden zu können, einen Betrieb zu führen oder ein Buch herauszugeben. Shermans Darstellungen von »Weiblichkeit« seien dieser Kritik zufolge kein Affront gegen bestehende Verhältnisse, sondern höchstens als spöttische Zustimmung zur patriarchalischen Gesellschaft zu verstehen.

Laut Krauss spielt Sherman hingegen eine Vielzahl moderner Mythen durch, um die postmoderne Auffassung von Persönlichkeit als soziales Konstrukt beschreiben und kritisieren zu können. Sherman analysiere die Mythen, die mit den dargestellten Posen einhergingen. Sie „entmythifiziere“³⁹, indem sie eine „Kopie ohne Original“⁴⁰ anfertige. Sherman zeige nicht sich selbst, sondern schaffe ein Abbild von vorgefertigten Vorstellungen, Klischees oder Mythen, um diese zu dekonstruieren.

Kürzlich hat Krauss in Anlehnung an das Theaterstück *Mimique* von Mallarmé erklärt, woran Künstler wie Cindy Sherman gearbeitet haben: Die Hauptperson Pierrot hat festgestellt, dass seine Frau Ehebruch begangen hat und will sie deshalb umbringen. Er überlegt, ob er sie erschießen oder vergiften solle. Als er sich darüber ärgert, dass bei allen dieser Morde Spuren hinterlassen würden, tritt er gegen einen Stein und verletzt sich seinen Fuß. Als er ertasten wollte, wo es am meisten weh tut, kitzelte er sich selbst und lachte ein wenig. Er beschloß daraufhin, seine Frau zu Tode zu kitzeln. Bei der Aufführung übernimmt ein Schauspieler beide Rollen. Er kitzelt sich selbst und lacht sich selbst zu Tode. Ein derartiger Tod ist natürlich undenkbar. Wichtig ist Krauss, dass es Mallarmé nicht darum ging, ein reales Ereignis darzustellen. Er habe versucht, ein Sprichwort auf die Bühne zu bringen. Es handele sich hierbei um „a pure condition of fiction“⁴¹. Ähnli-



Abb.25: Cindy Sherman: *Untitled Film Still #48*, 1979



Abb.26: Cindy Sherman: *Untitled #262*, 1992

ches ließe sich auch über Cindy Shermans frühe Werke, also die *Film Stills*, sagen. Auch hier geht es nicht darum, ein authentisches Ereignis zu beschreiben, sondern darum, bestimmte Vorstellungen oder Mythen zu hinterfragen.

Um nun zu dem letzten methodischen Schwenk zu kommen, den Krauss und andere

October-Autoren vollzogen haben, sollen noch zwei weitere Arbeiten von Sherman besprochen werden. Mit *Untitled #262* schuf Cindy Sherman ein fast zwei Meter hohes und über eineinhalb Meter breites Farbfeld. Inhaltlich hatte diese Arbeit nichts mehr mit den Arbeiten der Abstrakten Expressionisten zu tun. Das Bild kann sogar als kritischer Kommentar auf diese Kunst gewertet werden, weil Sherman keine reine Wahrnehmung im Sinne Greenbergs einforderte, sondern durch die Körperöffnung rechts oberhalb der Bildmitte auf einen lebendigen Organismus verwies, der Substanzen ausscheidet.

Das Bild *Untitled #239* wurde oftmals mit den Theorien von Julia Kristeva in Verbindung gebracht. Der Begriff »Object« stand hierbei im Vordergrund. Innerhalb von *October* wurde eher Batailles Vorstellung vom »Informe« diskutiert. Krauss sah im »Formlosen« eine Operation: „*For Bataille, informe was the cate-gory that would allow all categories to be unthought.*“⁴² Der Begriff »Informe« oder engl. »Formless« ist also vielmehr mit dem Substantiv »Norm- oder Strukturwidrigkeit« ins Deutsche zu übersetzen, weil die Operation Begrifflichkeiten und Kategorien ins Schwanken bringt und sich jeder normierten Verhaltensweise oder Struktur entzieht.

Laut Laura Mulvey, einer *Flash-Art* Autorin, zeige Sherman mit dem Bild #239 eine »Ikonographie des Weiberhasses«. Diese Kritikerin sah also auch noch in Shermans Werken der 90er-Jahre ein semiotisches System.

Krauss betonte in diesem Zusammenhang, dass Körperausscheidungen auch als Anfangsprodukt gelten können, die von keinem Konzept bestimmt seien: „*formless matter that base materialism claims for itself resembles nothing, especially not what it should be.*“⁴³ Damit kann Batailles »informe« nicht nur mit »normwidrig«, sondern auch mit »normlos« oder »konzeptlos« übersetzt werden. Es kann aus den Körperausscheidungen eine schöne Blume werden. Oder es entsteht ein Einzeller, der von einem Fisch gefressen wird, der wiederum von einem Vogel verspeist wird, der wiederum einer Katze zum Opfer fällt. Dies ist alles unabsehbar.

Um ihre Überlegungen in Bezug auf die Kunst zu verdeutlichen, nahm Krauss Bezug auf Batailles Text *Die Geschichte des Auges*⁴⁴. Roland Barthes habe gezeigt, dass Bataille in dieser Geschichte eine Kette von runden Formen und eine Reihung von Flüssigkeiten an-



Abb.27: Cindy Sherman: *Untitled #239*, 1987

gelegt habe, um seine Philosophie zu verdeutlichen.

In dieser Geschichte verbindet eine Assoziationskette „*eye to sun to egg to testicles*“⁴⁵. Die Flüssigkeiten mutierten von „*tear to yolk to semen*“⁴⁶. Erst das Überkreuzen dieser Achsen ergebe Batailles eindringliche Metaphern. Krauss betonte wie Barthes, dass keinem der oben genannten Wörter ein bestimmter, ultimativer Sinn zuzuordnen sei: Jeder Begriff sei ein Signifikant eines anderen. Die von Bataille angelegten Assoziationsketten seien in einem ständigen Wandel begriffen, der z.B. zu einem Zusammenbruch von sexuellen Unterschieden führe. So werde beispielsweise das Auge zu einem runden Phallus.

Ebenso verursache Giacomettis *Schwebende Kugel* Irritationen. Die keil- oder lippenförmige untere Form wurde von Krauss als phallich interpretiert, während „*the active, presumably masculine element of the work, in its cloven roundness, is yieldingly vaginal*“⁴⁷. Beide Formen könnten aber auch andersherum als Phallus und Gesäß gedeutete werden. Eine

dritte Objektzuordnung entwickelte Krauss in Anlehnung an den surrealistischen Film *Un Chien andalou*: In dieser Lesweise symbolisierte die Kugel ein Auge und das untere Element eine Rasierklinge. Somit »mutiere« ein Element immer wieder in ein anderes. Verwundern mag, dass diese neue Kunstkritik von Krauss nahezu »anti-strukturalistisch« ist.

Die Darstellung der Bataille-Rezeption innerhalb von *October* ist auf Grund der gebotenen Kürze unvollständig. Festzuhalten ist aber, dass innerhalb von *October* die Ansichten von Bataille gegenüber denen von André Breton bevorzugt wurden. Dies mag daran liegen, dass Bataille in seinem Buch über Manet eine alternative Geschichte der Moderne entworfen hatte.

Laut Bataille gab es zu Beginn der Moderne zwei Strömungen. Die eine sei die »reine Optikalität«, die andere handle von einer Intensität, die zur Erblindung führen oder das Sehvermögen zerstören könne. Die Vision des schreienden Manns auf Goyas Bild erscheine nur, um zu vergehen: „*es ist die Erscheinung des Todes selbst, jenes Todes gerade, den wir niemals erkennen, weil sein Erscheinen die Vernichtung des erkennenden Bewusstseins bedeutet. In diesem 3. Mai hat Goya den Blitzschlag des Todes gestaltet, dessen Licht jedes andere Licht auslöscht und damit auch den Vorgang.*“⁴⁸ Das Aufleuchten des Moments des Todes lösche alles Sichtbare aus und übersteige es sogar.

Laut Krauss ist die Annahme, dass Goya auch als Modernist gelten könne, mehr als ein „*false start*“⁴⁹. Das Bild markiere „*an alternative, contradictory beginning*“⁵⁰. Bataille habe diese augenblickliche Unterbrechung des offiziellen Paradigmas der westlichen Kunst nie aus den Augen verloren. »Blindness« sei das Paradigma, das den Gegenpol zur »reinen Malerei« bilde. Entscheidend sei an Batailles Überlegungen, dass jedwede Ästhetik erst durch den Betrachter erfahren werden müsse. Er mache klar, dass „*the very body of the perceiver, in all of his or her physical, material existence*“⁵¹ der Ort sei, an dem Sichtbarkeit entstehe.

Goya, so schrieb Bataille, sei der »Erste der Moderne«, weil er das Schlimmste darstellen wollte und behauptete im selben Satz: „*obgleich es erst Manet war, der dem Modernen bewußt den Weg geöffnet hat.*“⁵² Diese auf den ersten Blick widersprüchlichen Aussagen erklärte Bataille dadurch, dass die beiden Maler

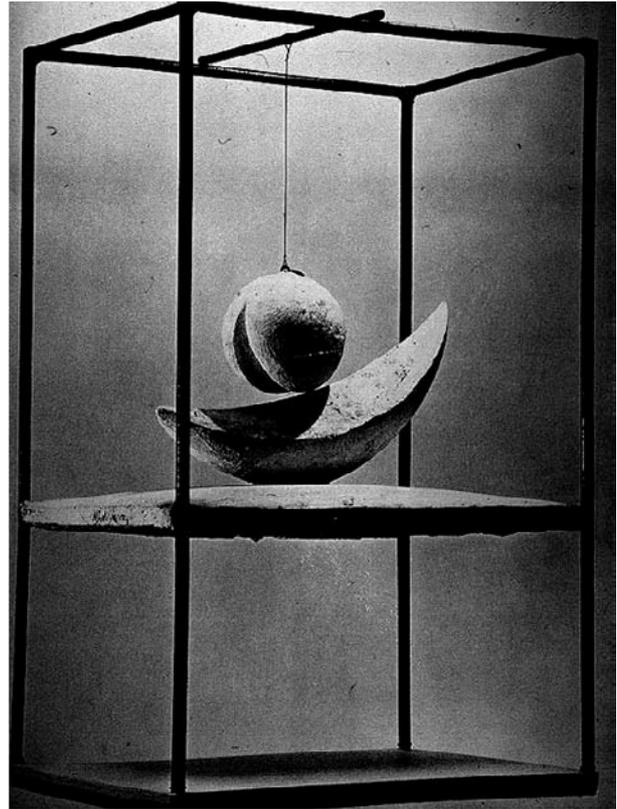


Abb.28: Alberto Giacometti: *Schwebende Kugel*, 1930-1931



Abb.29: Francisco de Goya: *Der 3. Mai 1808*, 1814-1815

unterschiedliche Ziele verfolgten: „*Die moderne Malerei, obgleich sie keinen Glauben voraussetzt, erreicht durch die Abwesenheit – durch diesen verlorenen Blick, der sich dem Spiele des Lichtes öffnet –, was innerhalb einer noch feierlich und geachteten Welt der Exzeß Goyas erreicht.*“⁵³ Bataille hatte also schon sehr früh die Malerei von Manet kritisiert, den Greenberg als den »ersten Modernisten« bezeichnet hatte. Krauss hatte einen prominenten Mitstreiter

für ihren Kampf gegen ihren ehemaligen Mentor gefunden. Außerdem sei diese zweite, alternative Kunstgeschichte der heutigen Kunstproduktion eher angemessen.

Eine weitere alternative Kunst- oder genauer Mediengeschichte stammt von dem Philosophen Jonathan Crary. Er spricht von einer ständigen Modernisierung der optischen Wahrnehmung und stützt seine Thesen auf die Veränderungen von optischen Apparaturen, die unsere optische Wahrnehmung beeinflussen und an die wir unsere Sehgewohnheiten immer wieder neu anpassen müssen.

Crary betonte eben nicht wie zahlreiche andere Autoren die Analogie zwischen Auge und Camera obscura. Er betonte hingegen, dass das Subjekt in der Camera obscura die Stellung eines sich in einem Innenraum befindlichen Beobachters einer äußeren Welt innehat. Somit unterscheidet sich diese Beobachtungsmethode von zentralperspektivischen Bildkonstruktionen, da sie nicht bloß eine gerahmte, zweidimensionale Illusion von Wirklichkeit erzeuge. Crary greift auf John Locke zurück, demzufolge im 17. Jahrhundert »in camera« zu sein bedeutete, sich in den Räumen eines Richters oder einer adeligen Person aufzuhalten. Locke habe weiterhin geschrieben, dass Sinneseindrücke »von außen her zur Vernehmung im Gehirn« oder dem »Audienzzimmer des Geistes« geleitet würden. Der Lichtstrahl, der in den dunklen Raum ein falle, sei also mit dem Licht der Erkenntnis gleichzusetzen. Diese Vorstellung von optischer Wahrnehmung wich, laut Crary, spätestens im 19. Jahrhundert anderen Sehmodellen. Wissenschaftler beschäftigten sich mit retinalen Nachbildern und Simultankontrasten, also mit Bildern die ganz dem Körper des Betrachters entspringen und keine äußere Entsprechung haben.

Crary besprach unter anderem das Thaumatrope, das Phenakistoskop und das Praxinoskop. Die fehlenden optischen Informationen werden bei diesen Gerätschaften jeweils vom Betrachter mit dem Nachbild verbunden und zu einem Gesamteindruck ergänzt. Durch Bewegung wurden optische Effekte hervorgerufen, die belegen, dass zwischen optischer Wahrnehmung und äußerer Ursache große Divergenzen bestehen.

Auch die Stereoskope beruhen auf einer Eigenschaft der optischen Wahrnehmung, die vor dem Erscheinen von Crarys Buch kaum besprochen wurden. Der Benutzer eines Whe-

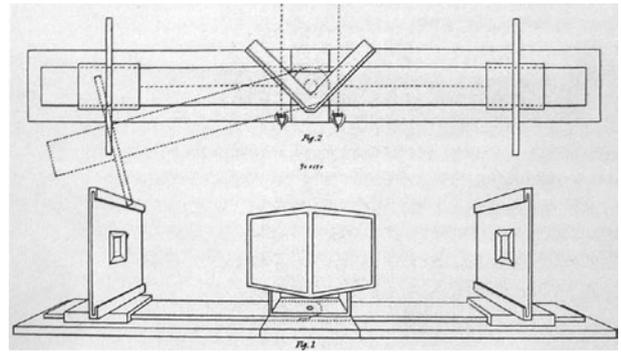


Abb.30: Diagramm der Funktionsweise des Wheatstone Stereoskops

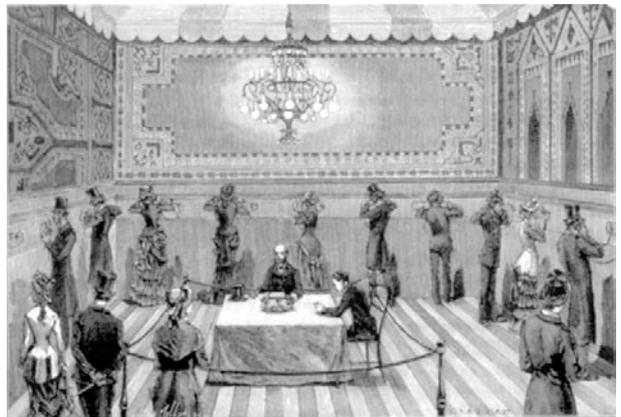


Abb.31: Raum mit Telefonen auf der *Exposition d'Electricité*, 1881, Paris

atstone-Stereoskops schaut auf zwei Spiegel, die den Blick auf die seitlich befindlichen optischen Informationen freigeben. Vor den Augen des Betrachters befinden sich jeweils nur zwei um ca. 45° gedrehte Spiegelbilder. Die optische Verbindung zum Gegenüber ist nur eine Illusion. Ähnliches ließe sich auch über die neuen digitalen Medien sagen. Hier gibt es ebenfalls kein Gegenüber mehr. Die Daten liegen irgendwo auf irgendeinem Server.

Eine wichtige Beobachtung, die Crary machte, wird heute bei der Diskussion der Neuen Medien häufig verdrängt: Sie isolieren die Betrachter und fördern somit die Zellenbildung und vor allem die Trennung einzelner Subjekte. Nachweisen ließ sich diese Tendenz schon Ende des 19. Jahrhunderts. Als Beispiel nennt Crary das Kaiserpanorama und einen Raum mit Telefonen auf der *Exposition d'Electricité* in Paris 1881.

Crary schreibt in seinen Büchern kritische Kommentare zur heutigen Medienwelt und überdenkt die Voraussetzungen, unter denen wir optische Informationen wahrnehmen. Leider können seine Ansichten an dieser Stelle nicht

weiter ausgeführt werden. Der Hauptpunkt, den Cray meiner Meinung nach machen wollte, war, dass der Abstand, mit dem der Nutzer einer Camera obscura auf die Welt schaute, heute nicht mehr existiert: „*Every notion of „interiority“ ceases to be relevant*“⁵⁴. Verwiesen sei in diesem Zusammenhang auf den Film *Videodrome* von David Cronenberg. In diesem Kinofilm schießt der Hauptdarsteller auf sein Bild im Fernsehen und fällt selbst getroffen zu Boden. Der Unterschied zwischen Fernsehrealität und Realität scheint aufgehoben. Diese Position von Cray ist als Gegenstück zu der Medieneuphorie zu verstehen, die große Teile der heutigen Kunsthistoriker erfasst hat. Auch von Cray wurde zur Kunstgeschichtsschreibung kritisch Stellung bezogen.

Zusammenfassung

October existiert schon über 30 Jahre und erscheint heute in einer Auflage von 3000 Stück. Inzwischen sind aus dem vierteljährlich erscheinenden Magazin zwei Buchserien hervorgegangen. Dies sind zum einen die *October Books* und zum anderen die *October Files*:

Die erste Ausgabe der Serie *October Books* war eine vergriffene Sonderausgabe über AIDS, die 1987 in gebundener Form wieder aufgelegt wurde. Sie entwickelte sich in den nächsten Jahren zu einer Serie, in der Anthologien oder Monografien einzelner Autoren erschienen. So zum Beispiel das empfehlenswerte Buch *Suspension of Perception*⁵⁵ von Jonathan Cray. Die *October Files* erschienen erstmals im Jahr 2000. In den sechs Ausgaben wurden jeweils die bekanntesten *October*-Artikel über die Künstler Richard Serra, Eva Hesse, Andy Warhol, Cindy Sherman, James Coleman und Robert Rauschenberg abgedruckt.

Oftmals wird versucht, die Diskussionen über Künstler in eine neue Richtung zu lenken oder ihnen einen neuen Impuls zu geben. In der Ausgabe über Andy Warhol wurde der Künstler z.B. nicht als verwirrt und geistig abwesend beschrieben. Ganz im Gegenteil wurde Warhol eben nicht als dummer Konsument, sondern als aufmerksamer Analyst der modernen Medienwelt beschrieben.

Diese beiden Serien wurden herausgegeben, um das Werk der *October*-Autoren besser recherchierbar zu machen. Auch lässt sich die Absicht erkennen, dass die *October*-Autoren ihr Werk canonisch machen wollten. 2004 wur-

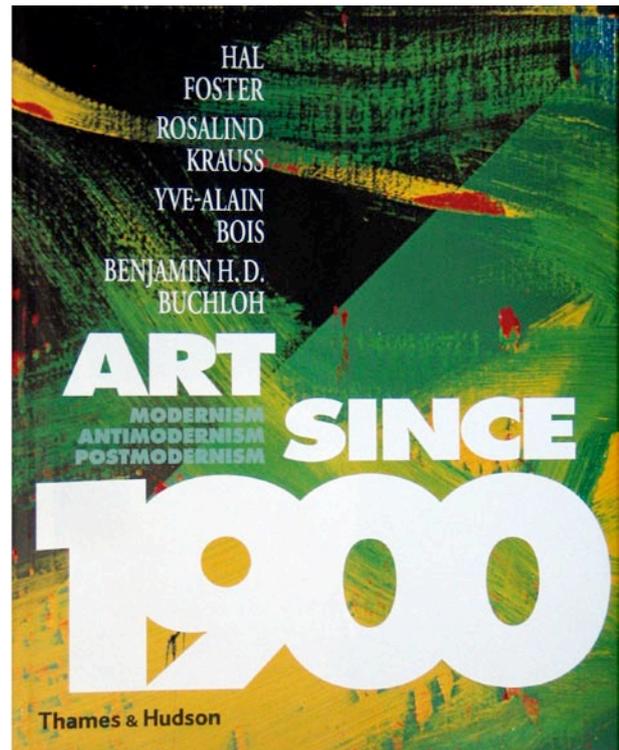


Abb.32: *Art Since 1900: Modernism, Antimodernism, Postmodernism*, hrsg. von Hal Foster u.a. (London: Thames & Hudson, 2004)

de bei Thames & Hudson ein dickes Buch herausgebracht, das getrost als »October-Bible« bezeichnet werden kann. Dieses Buch soll ein Lehrbuch sein, das an der Universität dazu dienen soll, die Kunst des 20. Jahrhunderts zu vermitteln. Zahlreiche Querverweise und vier systematische Einleitungen sollen diesen dicken Wälzer besser handhabbar machen. Als pädagogischen Tipp machen die Verfasser darauf aufmerksam, dass die vier Einleitungen die vier Stränge der Kunst des 20. Jahrhunderts darstellen, die sie in diesem Buch aufzeigen wollen. Diese vier Themenbereiche lauten: *Psychoanalysis in modernism and as method*⁵⁶, *The social history of art: models and concepts*⁵⁷, *Formalism and structuralism*⁵⁸, *Poststructuralism and deconstructivism*⁵⁹.

Wirklich revolutionär ist an dem Buch, dass die Autoren dialogisch alternative Erklärungsmuster für die Kunstgeschichtsschreibung entwickeln. Niemand wird bevorzugt behandelt. Inhaltlich ist das Buch nicht so revolutionär. Krauss macht weiter wie zuvor. Sie beschäftigt sich mit dem Poststrukturalismus und der Philosophie Batailles. Bois macht das, was er in seinem *October Book Painting as Mode*⁶⁰ getan hatte. Er beschrieb, dass Formalismus und Strukturalismus keine diametralen Gegen-

sätze seien müssen. Buchloh „drifts towards a gnostic post-Frankfurt school idiom“⁶¹, wie es in einer Buchbesprechung hieß. Hal Foster covered fast im Alleingang die letzten Jahrzehnte, da die drei älteren Autoren wahrscheinlich das »arsing around« von jungen Künstlern wie Mike Kelley oder Paul McCarthy einfach nicht mögen. Daher wird ihr Werk auch eher der Rubrik »infantile Regression« und nicht der Sparte »dummer Humor« zugerechnet.

Im Hauptteil des Buches sind die Einträge mit Jahreszahlen versehen. Sie berichten von Ausstellungen oder Werken einzelner Künstler. Insgesamt fehlen 26 Jahre des letzten Jahrhunderts, in denen wohl nichts Erwähnenswertes passiert ist. Andere Jahre werden mit bis zu vier Einträgen bedacht.

Die Geschichte der Kunst des 20. Jahrhunderts wird in diesem Buch aus amerikanischer Perspektive erzählt. Erstaunlicherweise beginnt es in Wien mit der Arbeit von Sigmund Freud, der bekanntlich kein bildender Künstler war. Erwähnt wird das Ende des Impressionismus, der Kubismus, der Futurismus, etc.. Marcel Duchamp habe zum ersten Mal die Frage nach der Autonomie und dem Warenwert der Kunst gestellt. Die Berliner Dadaisten und die russischen Konstruktivisten hätten dann den politischen Aktivismus in der Kunst befördert, der durch den Faschismus und den Stalinismus beendet wurde. Duchamp und Dada seien politisch korrekt. Alles andere -so die Botschaft- sei, wie z.B. der deutsche Expressionismus, reaktionär.

Um 1945 wird das Buch unterbrochen. Von nun an werden hauptsächlich amerikanische Künstler besprochen. David Smith, über den Krauss promoviert hatte, Pollock, Newman, Reinhardt stehen in den 50er-Jahren im Mittelpunkt. Jedoch lesen sich diese Einträge wie eine Gegengeschichte zu Greenberg, denn die von ihm propagierte Autonomie der Kunst sei als reaktionärer Rückzug zu verstehen. Am deutlichsten wird diese Kritik bei Rosalind Krauss. Sie stellt Pollocks Horizontalität der Greenbergschen Vertikalität entgegen.

In den 60er-Jahren habe sich die Konsumgesellschaft verfestigt. Selbst die Kunst sei so vom Kapitalismus infiziert worden, dass sie ihr kritisches Potential verlor. Erst die Künstler, die sich der Institutionellen Kritik zuwandten, die IC-Artist, hätten dieses Potential wieder genutzt. Diese Künstler hätten, wie die *October*-Autoren selbst, die »Ratifikationsmaschinen«



Abb.33: Ansicht der Ausstellung *Art of the Motorcycle*, 1999, Bilbao

wie z.B. das *Museums of Modern Art* kritisiert. Die Künstler, die hier besprochen wurden, wurden bereits erwähnt.

Auch in der »October-Bible« steht die Kritik der sogenannten »mass culture« im Vordergrund. Künstler, die diese kritisierten, werden innerhalb des Buchs bevorzugt behandelt. Die Quintessenz ist, so lässt sich vermuten, dass »gute« Kunst vor allem die Massen-Kultur kritisiert. Die Moderne erscheint hauptsächlich als ein kritisches Reservoir im Widerstreit mit dem Kapitalismus.

Was ist nun aus der *October*-Revolution geworden? Wurde das Ausstellungswesen revolutioniert? Um diese Frage zu beantworten, sei die Ausstellung *Art of the Motorcycle* im Guggenheim Museum Bilbao erwähnt, die von Thomas Krens kuratiert wurde. Die Skulpturen von Richard Serra fügen sich stromlinienförmig in die Ausstellung ein. Es scheint so, als ob sich die Arbeit dieses -laut den *October*-Autoren als »institutions-kritisch« einzuschätzenden Künstlers, nahtlos in das Konzept des profitorientierten Ausstellungsmachers einfügt. Auch die Arbeiten von Lawler werden mittlerweile überall gezeigt. Die IC-Artists gehören heute dazu. Ihre Kritik wird erwartet.

Was bleibt? Durch die Tätigkeit der *October*-Autoren wurde die amerikanische Kunstkritik mit neuen Ansätzen der Kritik bereichert. Sie publizierten beispielsweise Texte aus Frankreich und Deutschland, die zuvor in den USA unbekannt gewesen waren. Es wurden alternative Kunstgeschichten präsentiert, die mehrere Möglichkeiten, Kunst zu besprechen zu lassen. Diese wissenschaftlichen Ansätze und

Theorien, auch wenn sie manchmal aus heutiger Sicht nicht so überzeugend wirken, haben Künstler, wie Michael Asher, Cindy Sherman, Richard Prince, etc. in ihrem Tun inspiriert, bestärkt und bestätigt. Andere Künstler wie Eva Hesse, Louise Bourgeois oder Lydia Clark wurden von den Autoren zurecht »rehabilitiert« und wurden in Folge dessen ebenfalls in den »Olymp der Künstler« aufgenommen.

Die Skepsis, mit der die Autoren großen kunsthistorischen Erzählungen begegneten, ist oftmals angebracht. Und, auch in Deutschland wurde ein Kunstmagazin gegründet, das sich an dem Format von *October* orientiert. In *Texte zur Kunst* werden bis heute *October*-Texte ins Deutsche übersetzt, um sie in Deutschland publik zu machen. Allerdings muss angemerkt werden, dass es befremdlich ist, dass die Autoren von *Texte zur Kunst* wie in *October* stilische »Roundtable-Discussions« veranstalten, und nicht einfach an einem runden Tisch diskutieren. Und, auch die Leitthemen werden häufig einfach von *October* übernommen.

Interessant ist, dass die *October*-Autoren bis heute relativ unabhängig vom Kunstmarkt operieren und immer noch auf Werbeanzeigen verzichten können. Die *October*-Revolution besteht vielleicht darin, dass die Herausgeber eine autonome, wissenschaftliche Plattform für Kunstkritik geschaffen haben. Wie sich das Magazin in Zukunft entwickeln wird, ist kaum absehbar. Es wird an den jüngeren Autoren liegen, ob sie der jetzigen, nach-postmodernen Kunst Impulse geben können.

Ich hoffe, dass ich Ihnen mit diesem Artikel die Grundzüge und Schwerpunkte des Magazins nahegebracht habe. Ich denke, dass die in *October* vertretenen Ansichten weiterer Diskussionen bedürfen und dass ich mit meiner Dissertation die Grundlage für diese eingehendere Diskussion gelegt habe.

Endnoten

- ¹ „Introduction“, in: *OCTOBER / The First Decade*, hrsg. von Joan Copjec u.a. (Cambridge, Mass: MIT Press, 1987) S.IX
- ² Jeremy Gilbert-Rolfe, Rosalind Krauss und Annette Michelson: „About October“, *October*, Nr.1 (Frühjahr 1976) S.3
- ³ Vgl. „Introduction“, in: *OCTOBER / The First Decade*, hrsg. von Joan Copjec u.a. (Cambridge, Mass: MIT Press, 1987) S.X-XI
- ⁴ Jeremy Gilbert-Rolfe, Rosalind Krauss und Annette Michelson: „About October“, *October*, Nr.1 (Frühjahr 1976) S.5
- ⁵ Robert Rosenblum: „The abstract sublime“, *ART News* (Februar 1961) S.38-41; 56; 58
- ⁶ Jean-Claude Lebensztejn: „Star“, *October*, Nr.1 (Frühjahr 1976) S.98
- ⁷ ebd. S.95
- ⁸ Rosalind Krauss: „Skulptur im erweiterten Feld“, in: dieselbe: *Die Originalität der Avantgarde und andere Mythen der Moderne* (Dresden: Verlag der Kunst, 1985) S.331
- ⁹ Jean-Claude Lebensztejn: „Star“, *October*, Nr.1 (Frühjahr 1976) S.89
- ¹⁰ Vgl. <http://www.uchicago.edu/research/jnl-crit-inq/issues/v24/v24n1.rolfe.html> (12.03.2004)
- ¹¹ Leo Steinberg: *Other Criteria / Confrontations with Twentieth Century Art* (New York: Oxford University Press, 1972)
- ¹² Jean-Claude Lebensztejn: „Star“, *October*, Nr.1 (Frühjahr 1976) S.102
- ¹³ Rosalind Krauss: „Raster“, in: dieselbe: *Die Originalität der Avantgarde und andere Mythen der Moderne* (Dresden: Verlag der Kunst, 1985) S.51-66
- ¹⁴ Rosalind Krauss: „Die Originalität der Avantgarde und andere Mythen der Moderne“, in: dieselbe: *Die Originalität der Avantgarde und andere Mythen der Moderne* (Dresden: Verlag der Kunst, 1985) S.210
- ¹⁵ ebd.
- ¹⁶ ebd.
- ¹⁷ Rosalind Krauss: *The Optical Unconscious* (Cambridge, Mass.: MIT Press, 1993)
- ¹⁸ Vgl. Gerald Geilert: *OCTOBER-Revolution in der amerikanischen Kunstkritik* (München: Wilhelm Fink Verlag, 2009) S.191-199
- ¹⁹ Douglas Crimp: „Positive / Negative: A Note on Degas' Photographs“, *October*, Nr.5 (Sommer 1978) S.90-100
- ²⁰ Rosalind Krauss: „Anmerkungen zum Index: Teil 1“, in: dieselbe: *Die Originalität der Avantgarde und andere Mythen der Moderne* (Dresden: Verlag der Kunst, 1985) S.249
- ²¹ Charles Sanders Peirce, „Die Kunst des Rationierens“, in: ders.: *Semiotische Schriften*, Bd. 1, hrsg. von Christian Kloesel und Helmut Pape (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1986) S.193
- ²² Rosalind Krauss: „Anmerkungen zum Index: Teil 1“, in: dieselbe: *Die Originalität der Avantgarde und andere Mythen der Moderne* (Dresden: Verlag der Kunst, 1985) S.260
- ²³ Rosalind Krauss: „Sculpture in the Expanded Field“, *October*, Nr.8 (Frühjahr 1979) S.31-44
- ²⁴ Benjamin Buchloh: „Die Konstruktion (der Geschichte) der Skulptur“, im Ausstellungskatalog: *Skulptur Projekte Münster*, hrsg. von Klaus Bußmann und Kaspar König (Köln: DuMont, 1987) S.374
- ²⁵ Robert Smithson: „Eine Sedimentierung des Geistes: Erdprojekte“, in: *Kunsttheorie im 20. Jahrhundert / Künstlerschriften, Kunstkritik, Kunstphilosophie, Manifeste, Statements, Interviews*, hrsg. von Charles Harrison und Paul Wood, Bd.2 (Stuttgart: Verlag Gert Hatje, 1998) S.1056
- ²⁶ ebd.
- ²⁷ Daniel Buren: „Funktion des Ateliers“, in: ders.: *Achtung! Texte 1967-1991* (Basel: Verlag der Kunst, 1995) S.158
- ²⁸ Douglas Crimp: „Das Ende der Malerei“, in: ders.: *Die Ruinen des Museums* (Dresden: Verlag der Kunst, 1993) S.106
- ²⁹ Daniel Buren: „Funktion des Ateliers“, in: ders.: *Achtung! Texte 1967-1991* (Basel: Verlag der Kunst, 1995) S.163
- ³⁰ Louise Lawler: „Arrangement of Pictures“, *October*, Nr.26 (Herbst 1983) S.3-16
- ³¹ Isabelle Graw: „Wo Aneignung war, soll Zueignung werden / Faszination, Subversion und Aneignung in der Appropriation Art“, in: *Louise Lawler and Others*, hrsg. von Philipp Kaiser (Ostfildern Ruit: Hatje Cantz Verlag, 2004) S.32
- ³² Johannes Meinhardt: „The Sites of Art: Photographing the in-Between“, in: *An Arrangement of Pictures* (New York: Assouline Publishing, 2000)
- ³³ Douglas Crimp: „Fotografie am Ende des Modernismus“, in: ders.: *Über die Ruinen des Museums* (Dresden: Verlag der Kunst, 1993) S.26
- ³⁴ Douglas Crimp: „Das Aneignen der Aneignung“, in: ders.: *Über die Ruinen des Museums* (Dresden: Verlag der Kunst, 1993) S.141

³⁵ ebd. S.133

³⁶ ebd. S.145

³⁷ Rosalind Krauss: „Die Logik des spätkapitalistischen Museums“, *Texte zur Kunst* (Juni 1992) S.131-144

³⁸ Der Katalogbeitrag wurde 1979 in einer überarbeiteten Version in *October* abgedruckt: Douglas Crimp: „Pictures“, *October*, Nr.8 (Frühjahr 1979) S.75-89

³⁹ Rosalind Krauss: „Die Film Stills“, in: *Cindy Sherman 1979-1993* (München: Schirmer und Mosel, 1993) S.20

⁴⁰ ebd. S.17

⁴¹ Mallarmé, zitiert von Rosalind Krauss: „Post-structuralism and deconstruction“, in: *Art Since 1900: Modernism, Antimodernism, Postmodernism*, hrsg. von Hal Foster u.a. (London: Thames & Hudson, 2004) S.47

⁴² Rosalind Krauss: „Corpus delicti“, in: *L'Amour fou / photography & surrealism* (New York: Abbeville Press, 1985) S.64

⁴³ Yve-Alain Bois: „Base Material“, in: *Formless / A User's Guide* (New York: Zone Books, 1997) S.53

⁴⁴ Georges Bataille: „Die Geschichte des Auges“, in: ders.: *Das obzöne Werk* (Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1977) S.7-61

⁴⁵ Rosalind Krauss: „Part Objects“, in: *Formless / A User's Guide* (New York: Zone Books, 1997) S.155

⁴⁶ ebd.

⁴⁷ ebd.

⁴⁸ Georges Bataille: *Manet / Biographisch-kritische Studie* (Genf: Skira, 1955) S.51

⁴⁹ Rosalind Krauss: „Antivision“, *October*, Nr.36 (Frühjahr 1986) S.152

⁵⁰ ebd. S.153

⁵¹ ebd.

⁵² Georges Bataille: *Manet / Biographisch-kritische Studie* (Genf: Skira, 1955) S.56

⁵³ ebd.

⁵⁴ Jonathan Crary: „Fernsehen im Zeitalter des Spektakels“, in: *TV-Kultur / das Fernsehen in der Kunst seit 1879*, hrsg. von Thomas W. Gaehtgens u.a. (Amsterdam: Verlag der Kunst, 1997) S.276

⁵⁵ Jonathan Crary: *Suspensions of Perception* (Cambridge, Mass.: MIT Press, 1999)

⁵⁶ Hal Foster: „Psychoanalysis in modernism and as method“, in: *Art Since 1900: Modernism, Antimodernism, Postmodernism*, hrsg. von Hal Foster u.a. (London: Thames & Hudson, 2004) S.15-21

⁵⁷ Benjamin Buchloh: „The social history of

art: models and concepts“, in: *Art Since 1900: Modernism, Antimodernism, Postmodernism*, hrsg. von Hal Foster u.a. (London: Thames & Hudson, 2004) S.22-31

⁵⁸ Yve-Alain Bois: „Formalism and structuralism“, in: *Art Since 1900: Modernism, Antimodernism, Postmodernism*, hrsg. von Hal Foster u.a. (London: Thames & Hudson, 2004) S.32-39

⁵⁹ Rosalind Krauss: „Poststructuralism and deconstructivism“, in: *Art Since 1900: Modernism, Antimodernism, Postmodernism*, hrsg. von Hal Foster u.a. (London: Thames & Hudson, 2004) S.40-48

⁶⁰ Yve-Alain Bois: *Painting as Model* (Cambridge, Mass.: MIT Press, 1991)

⁶¹ Steve Edwards: „October's tomb“, *Third Text* (März 2006) S.44