Re-Assembling the Sculptural. Taktilität und Form bei Robert Morris und Allan Kaprow

Dirk Hildebrandt

Ein emphatisches Eintreten für die Gattung Skulptur lief zur Mitte der 1960er-Jahre Gefahr, als anachronistisches Unterfangen abgestempelt zu werden. Zu einer Zeit, da sich ausgewiesene Avantgardisten anschickten, die Geschichte der Kunst, verstanden als eine Geschichte spezifischer Gattungen und Medien, hinter sich zu lassen, drohte der unvermeidliche Traditionsbezug der Skulptur derartige Ambitionen von vorneherein zu unterminieren. Umso mehr Aufmerksamkeit verdient daher der Umstand, dass Robert Morris die altgediente Gattung in genau jenem Moment ins Zentrum seines künstlerischen Interesses rückte. War der amerikanische Künstler noch zu Beginn der Dekade dazu bereit gewesen, die Skulptur an die „Schwelle der Nichtwahrnehmbarkeit" zu führen und sie derart möglichst „negativ" zu definieren[1], so legt seine klassisch minimalistische Produktion der mittleren 1960er-Jahre andere Schlüsse nahe.

Dass Morris in seinen berühmten *Notes on Sculpture* eine Neukonzeption von Skulptur verfolgt, deutet an, dass er gerade in ihrem Unzeitgemäßen ein Potential erkannte, das sich gewinnbringend gegen andere Neo-Avantgardisten ins Feld führen ließ.[2] Wenn er die Medienspezifik seiner Skulptur verteidigte, so muss das etwa als ein Seitenhieb gegen seinen Kollegen Donald Judd

1 Vgl. Sebastian Egenhofer, „Theater der Gestalt. Robert Morris und die Grenzen der Phänomenologie", in: Olga Moskatova, Sandra Beate Reimann, Kathrin Schönegg (Hg.), *Jenseits der Repräsentation. Körperlichkeiten der Abstraktion in moderner und zeitgenössischer Kunst*, München: Fink 2013, S. 211–231, hier S. 212f.

2 Von Neo-Avantgarde spreche ich in Anlehnung an Peter Bürgers pejorative Begriffswahl. Er grenzt die Leistungen der s.g. Historischen Avantgarde in den ersten Dekaden des 20. Jahrhunderts gegen die „sinnleere Veranstaltung" der Neo-Avantgarde nach dem 2. Weltkrieg ab, die keinen adäquaten Weg finde, um sich den Herausforderungen des Spätkapitalismus zu stellen, vgl. Peter Bürger, *Theorie der Avantgarde*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1974, S. 85. Benjamin Buchloh hat sich – gegen Bürger – um die strukturelle Funktion und Eigenlogik neo-avantgardistischer Praktiken verdient gemacht, vgl. Benjamin Buchloh, *Neo-Avantgarde and Culture Industry. Essays on European and American Art from 1955–1975*, Cambridge, Mass.: MIT Press 2000. Kaprows, in Buchlohs Topik nur schlecht beleumundeter Neo-Avantgardismus, ist allerdings nur mit signifikanter Verspätung überhaupt in dieses Diskursfeld eingeführt worden. Die Kuratorin Barbara Haskell, die dafür mit ihrer Ausstellung *BLAM!* (1984) die Weichen stellte, bezog sich dabei auf den bereits in der amerikanischen Kunstkritik der 1950er-Jahre gebräuchlichen Terminus „Neo-Dada", der sich spätestens in den 1990er Jahren als Kampfbegriff gegen die Geschichtsschreibung der offiziellen Nachkriegs-Avantgarde

gewertet werden, der das Spezifische der ihm gegenwärtigen Kunstpraktiken ausdrücklich zwischen Malerei und Skulptur verortete.[3] Gleiches gilt für Morris Feststellung, dass die neue Bedeutung, die dem Raum in seinem Konzept von Skulptur zukommt, *nicht* besage, dass eine „environmental situation" geschaffen werde.[4] Damit ist der unordentliche Erlebnisraum von Allan Kaprows Environments angesprochen, in den sich all das eingelegt findet, was der Arbeit in einem singulären Medium mit spezifischen Eigenschaften widerspricht: Gerüche liegen in der Luft, Klänge dringen an die Ohren von Besuchern, die nicht bloß mit den Augen sehen können, sondern körperlich tätig werden müssen, um sich den Weg durch diese räumlichen Konfigurationen bahnen zu können.

Dass Morris die Frontstellung zu Kaprow suchte, kann also durchaus folgerichtig erscheinen. Im Rückblick auf die Zeit um 1960, da der Künstler sein eigenes Vorgehen noch an der Arbeit des Kollegen ausrichtete[5], vor allem aber im Hinblick auf die Rolle der Skulptur in seiner Kunst, war Kaprow eigentlich ein falscher Gegner. Obgleich jener es stets vermied, von seinen Arbeiten als Skulpturen zu sprechen, legte sein Vorgehen ein Denken *mit* der Skulptur nahe. Wenn ich im Folgenden von einer Logik des Skulpturalen spreche, so will ich ein für Kaprows Arbeit spezifisches Spannungsfeld offenlegen, das seine avantgardistischen Ambitionen zwischen einer Orientierung an der künstlerischen Tradition und dem Bruch mit ihr verortet.

Es ist jedenfalls nicht so, dass Kaprow Fragen nach der medialen Spezifik seiner Arbeit einfach ausgeklammert hätte, um eine möglichst widerstandsbefreite, sozusagen klassisch avantgardistische Entgrenzung der Kunst in den lebensweltlichen Raum zu vollziehen.[6] Das deutet er an, wenn er den historischen Anspruch seiner Kunst herausstellt: „A separate kind of art is proposed here which is not to be confused with the others, nor is it in competition with them."[7] Was Kaprow hier beschreibt ist eine, freilich merkwürdig daherkommende Gattungsspezifik. Die Überschreitung der Grenzen

---

etablierte, vgl. *Neo-Dada. Re-Defining Art. 1958–1962*, Ausst.-Kat. Scottsdale Center for the Arts Arizona [u.a.], hg. von Susan Hapgood, New York: Universe Publishing 1994.

3 Vgl. Donald Judd, „Specific Objects" (1965), in: Ders., *Complete Writings 1959–1975. Gallery Reviews, Book Reviews, Letters to the Editor, Reports, Statements, Complaints*, Halifax: The Press of the Nova Scotia College of Art and Design 1975, S. 181–189, hier S. 181.

4 Vgl. Robert Morris, „Notes on Sculpture. Part 2" (1966), in: *Continuous Projects Altered Daily. The Writings of Robert Morris*, Cambridge, Mass.: MIT Press 1993, S. 11–22, hier S. 16.

5 Vgl. Branden W. Joseph, „Robert Morris and John Cage. Reconstructing a Dialogue", in: *October* 81 (1997), S. 59–69, hier S. 62.

6 Vgl. [u.a.] James Nisbet, *Ecologies, Environments, and Energy Systems in Art of the 1960s and 1970s*, Cambridge, Mass./London: MIT Press 2014, S. 18.

7 Allan Kaprow, „One Chapter from the Principles of Modern Art", in: *It is* 4 (1959), S. 51f., hier S. 52.

spezifischer Medien zugunsten intermedialer, olfaktorischer, klingender und haptischer Konfigurationen wird im Zusammenhang der Etablierung einer eigenständigen Gattung vorgestellt – die sich zum klassischen Kanon in unterschiedlichen Weisen *negativ* verhält, wie sich mit Dick Higgins konkretisieren lässt: „The concept itself is better understood by what it is not, rather than what it is."[8]

Von dieser Feststellung einer ‚uneigentlichen Medien-Spezifik' her hat man Kaprows Kunstbegriff zu erschließen. Die Berücksichtigung des Skulpturalen erscheint zudem darin aussichtsreich, zwei nur vermeintlich unversöhnliche Stränge in der nordamerikanischen Neo-Avantgarde miteinander zu vereinen. Morris und Kaprow verknüpften ihre avantgardistischen Ambitionen zu diesem Zeitpunkt mit dezidierten Rückgriffen auf die künstlerische Tradition. Beide folgten einer prinzipiellen Emphase für das traditionelle Kunst-*Werk*, bei gleichzeitigem Willen, dessen (klassische) Form aufzulösen. Auf dieser dialektisch organisierten Grenze war es möglich, das Vakuum eines interesselosen, ganz auf institutionalisierte Räume fokussierten Modernismus[9] mit einem sozialen Profil von Kunst zu konfrontieren: Was die hier verfolgte Theoretisierung des Skulpturalen in neuer Weise verbinden soll, ist ein Zusammenhang von ästhetischen Strategien, der Geschichtlichkeit von Kunst und dem, was man gemeinhin als ihr politisches Vermögen bezeichnet. Dabei wird sich zeigen, dass die *positive* Bestimmung des Skulpturalen nicht ohne die Verrechnung *negativer* Faktoren – zwiespältige Interessenslagen, Taktik, innere Widersprüche und auch das Scheitern – auskommt, die einem politischen Verständnis von Kunst erst im eigentlichen Sinne Form geben.

8 Dick Higgins, „Intermedia" (1966), in: Ders., *Horizons. The Poetics and Theory of the Intermedia*, Carbondale [u.a.]: Southern Illinois University Press 1984, S. 18–28, hier S. 22.

9 Modernismus ist an dieser Stelle und im Folgenden als deutsche Entsprechung zum angelsächsischen *modernism* zu lesen – jener genuin amerikanische Diskurs also, den Clement Greenberg und Michael Fried in den 1960er Jahren maßgeblich prägten, und der noch bei Hal Foster die Kontrastfolie bildet, gegen die sich die Praktiken einer *post*-modernistischen Kunst abgrenzen lassen, vgl. Hal Foster, „The Crux of Minimalism", in: Ders., *The Return of the Real. The Avantgarde at the End of the Century*, Cambridge, Mass.: MIT Press 1996, S. 34–69. Dass Fosters Überlegungen ein einfaches Konzept von historischer Sukzession zu Grunde liegt, verbietet es ebenso wie Greenbergs, auf das Medium Malerei verengte Untersuchung zur modernistischen Logik, mit dem im deutschsprachigen Raum gebräuchlichen Begriff *Moderne* zu operieren, dessen vielschichtige Komplexität sich etwa die Frankfurter Schule vornahm.

1 Taktilität und Form: *„Touch is somewhere other"*

Auf dem engmaschigen Feld der nordamerikanischen Kunst markiert Robert Morris' Eintreten für eine medienspezifische Skulptur ein exemplarisches Ringen um eine Macht-Position. Zur Durchsetzung der eigenen Interessen kommt es nicht so sehr darauf an, wer zuerst da war oder wer die überzeugendere Idee verfolgt. Vor allem geht es darum, wer seine Geschichte erfolgreicher, und das heißt auch, wer sie mit den wirksameren Mitteln zu erzählen weiß. Dass es zwischen Morris und Kaprow trotz wiederkehrender Provokationen und höchst unterschiedlicher Ansätze nicht zu handfesteren Streitigkeiten kam, hat viel damit zu tun, dass beide sehr genau wussten, wie man Auseinandersetzungen zu führen hatte, wenn man nicht am spontanen Knockout, sondern an langfristigen Effekten interessiert war.[10]

In der Rhetorik der beiden Vielschreiber zeichnet sich in dieser Hinsicht eine mustergültige Diskursivierung künstlerischer Praxis ab, die nicht zuletzt vom souveränen Umgang mit kunsthistorischem Vokabular und kunstkritischer Methodologie lebt. Wenn Morris seine *Notes* in der Zeitschrift *Artforum*, einem der prominentesten kunstkritischen Sprachrohre der damaligen Zeit veröffentlichte, so wird deutlich, dass sich seine Überlegungen nicht allein gegen künstlerische Mitstreiter richten. Morris grenzt seine Position ebenso ausdrücklich gegen Clement Greenberg und Michael Fried, die maßgeblichen Wortführer dieser Diskurse ab. Allerdings entspricht seine Antwort keiner einfachen Gegenrede. Vielmehr macht er sich ihre Argumente zu eigen. Das gilt etwa für die enge Orientierung seiner Skulptur an Frieds Ausführungen zu Frank Stellas *Stripe Paintings*. Sie dienen Morris dazu, die *wholeness* seiner Skulpturen zu bestimmen, und zwar in Abgrenzung zu der durch Fried veranschlagten Reziprozität von bildlicher Darstellung und materiellem Träger dieser Bilder. Im Gegenlicht dieser Betonung der formalen Immanenz von Stellas Arbeit er-hält Morris' Setzung eines neuartigen Verhältnisses von Ganzem und Teilen schärfere Konturen: Er bezieht seine *unitary forms* auf Parameter, die ihnen nur mehr mittelbar zugehören – „space, light, and the viewer's field of vision"[11]. So wird die *Form* seiner Skulptur als etwas begreiflich, das jenseits der formalen und materiellen Grenzen eines Objekts operiert.

10 Zu den Zusammenhängen einer Geschichte, die sich ihrem ursprünglichen „Erzähler" – nicht ohne ein „Handgemenge mit den Usurpatoren" – entzieht, vgl. Stefan Germer, „Unter Geiern. Kontext-Kunst im Kontext", in: Isabelle Graw, Helmut Draxler, André Rottmann (Hg.), *Erste Wahl. 20 Jahre Texte zur Kunst – 1 Dekade*, Hamburg: Philo Fine Arts 2011, S. 84–109, hier S. 108.

11 Morris, „Notes on Sculpture. Part 2", S. 15.

Als Bindemittel von physisch manifesten und ihr nur mittelbar gegebenen Elementen treten im zweiten Teil der *Notes* rezeptionsästhetische Fragen auf den Plan, die eine zunächst nicht näher bestimmte *Taktilität*, und zwar im Sinne einer spezifischen Eigenschaft von Skulptur ins Spiel bringen. Dabei richtet sich Morris' Einsatz für ihre „essentially tactile nature" – natürlich möchte man sagen – gegen die „optical sensibilities" der Malerei.[12] So attackiert er den Vorsatz einer „reinen Visualität", die Greenberg und Fried als das unveräußerliches Wesensmerkmal der modernistischen Kunst schlechthin bestimmen.[13] Wo beide das illusionistische Potential einer ‚optischen' Malerei noch auf andere Gattungen übertragen wollten[14], legt Morris' Betonung der taktilen Qualitäten seiner Skulptur insofern ein widerständiges Potential bei, als sie eine soziale Dimension zu beziffern hilft, von der die Kritiker ihren Modernismus ausgeschieden hatten.

Der taktile Widerstand gegen rein visuelle Prozeduren hat einen kulturgeschichtlichen Grund, den Norbert Elias in seinen Untersuchungen zum Zivilisierungsprozess westlicher Gesellschaften freigelegt hat. Leitend für seine Argumentation ist, dass das Tasten im Laufe der Jahrhunderte, wie alle weiteren Sinne, dem Sehsinn untergeordnet wurde.[15] Diesen Wandel macht er unter anderem an Verhaltensregeln und Umgangsformen nachvollziehbar, die das Essen betreffen.[16] War es im Mittelalter noch allgemein üblich, Fleisch aus gemeinsamen Schüsseln mit den Fingern zu essen und Wein aus demselben Becher zu trinken, so verschoben sich Vorstellungen von Intimität und Nähe, Scham und Peinlichkeit bis ins 18. Jahrhundert enorm. Bald aß man nicht mehr mit den Händen, und teilte sich auch keine Teller und Gläser mehr. Zwischen

12 Ebd., S. 3. Grundlegend dazu Caroline Jones, *Eyesight Alone. Clement Greenberg's Modernism and the Bureaucratization of the Senses*, Chicago: University of Chicago Press 2005.

13 Zur „strictly pictorial, strictly optical third dimension" der Malerei bei Greenberg, vgl. ders., „Modernist Painting" (1960), in: *Clement Greenberg, The Collected Essays and Criticism*, Bd. 4, hg. v. John O'Brian, Chicago/London: University of Chicago Press 1993, S. 85–93, hier S. 90. Zu Michael Frieds „opticality", vgl. ders., „Shape as Form. Frank Stella's New Paintings", in: *Artforum* 5 (1966), S. 24f.

14 Zur gattungsübergreifenden Logik einer ‚reinen Visualität', vgl. Clement Greenberg, „Sculpture in Our Time" (1958), in: O'Brian, „*Clement Greenberg, The Collected Essays and Criticism*", S. 55–61, bes. S. 60.

15 Darin hilft Elias, Martin Jays Geschichte einer Moderne zu ergänzen, die ganz auf visuelle und ‚okularzentrierte' Regime fokussiert ist, vgl. Martin Jay, „Scopic Regimes of Modernity", in: Hal Foster (Hg.), *Vision and Visuality*, Seattle: Bay Press 1988, S. 2–25.

16 Elias analysiert sie anhand von so genannten „Manierenbüchern", die er als „Instrumente der Konditionierung" zur sozialen Kontrolle innerhalb gesellschaftlicher Gefüge vorstellt, vgl. Norbert Elias, *Über den Prozeß der Zivilisation. Soziogenetische und psychogenetische Untersuchungen*, Bd. 1, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1976, S. 106.

„Körper und Körper" schob sich eine „unsichtbare Mauer von Affekten"[17] – gebaut aus dem Ekel davor, was bereits mit dem Mund oder den Händen des Anderen in Berührung gekommen war. Darin macht sich eine Distanznahme des Menschen in seiner Beziehung zur Welt geltend, die nicht umsonst in Essgewohnheiten besonderen Niederschlag findet. Dass der Einzelne mit einer Gabel, bald auch mit einem Messer isst, bedeutet nicht zuletzt, dass der unmittelbare Kontakt mit anderen Menschen und den Dingen der Welt allmählich einem nur mehr vermittelten Zugriff auf sie weicht.

Der Fortgang dieses Prozesses hat einen überraschend konzisen Ausdruck in Michael Frieds berühmter Polemik gegen die minimalistische „literalist art" gefunden[18] – eine Kunst, an der sich sicher niemand die Finger schmutzig macht. Morris, den Frieds Ausführungen in zentraler Weise betreffen, hat seine Skulpturen selbst in eine gleichsam klinische „Laborsituation" eingespeist, die das Verhältnis von Mensch und Umwelt unter den entrückten Bedingungen eines Galerieraumes zu untersuchen erlaubt[19] – eine Voraussetzung, mit der Fried absolut einverstanden war. Seine Einwände gehen vielmehr dahin, die in dieser Versuchsanordnung auf dem Spiel stehende Qualität einer Erfahrung mit Kunst gegen gewöhnliche Alltagserfahrungen abzugrenzen. Frieds Plädoyer für zeitlose Ewigkeitserfahrungen im Umgang mit guten Kunstwerken[20], ist gegen die durch Morris' Skulpturen implizierte, reale Zeit gerichtet, die ein Betrachter braucht, um sie beim Umschreiten von allen Seiten in den Blick nehmen zu können.

Es ist ihr latenter Anthropomorphismus, ihre ‚heimliche' Lebendigkeit, die dem Kritiker zu nahe rückt.[21] Im Umkehrschluss macht Frieds Argument deutlich, dass sein Kunstverständnis auf einer prinzipiellen Distanz von Betrachter und der absorptiven Kraft eines ‚leblosen' Werks gründet. Was für Kinder gilt, denen im 18. Jahrhundert beigebracht wurde, die vorgesetzte Speise zunächst nur mit den Augen zu berühren[22], gilt ergo auch für Frieds Vorstellung von

17 Ebd., S. 89.

18 Vgl. Michael Fried, „Art and Objecthood" (1967), in: ders., *Art & Objecthood. Essays and Reviews*, Chicago/London 1998: University of Chicago Press, S. 148–172, hier S. 148.

19 Sebastian Egenhofer spricht von einer „Laborsituation", um die spezifische „Beziehung von Werk und Umwelt" des Minimalismus zu beschreiben, vgl. ders., *Abstraktion – Kapitalismus – Subjektivität. Zur Wahrheitsfunktion des Werks in der Moderne*, München: Fink 2008, S. 12.

20 Vgl. Fried, „Art and Objecthood", S. 167.

21 Fried spricht vom „inner, even secret life" von Morris Skulpturen, vgl. ebd., S. 156f.

22 So etwa in Jean-Baptiste de La Salles' *Les Règles de la Bienséance et de la Civilité Chrétienne* (1774), in dem all das, was seit dem Mittelalter als allgemeine Unsitte galt, „nur noch als „Unsitte" von Kindern" vorgestellt wird, vgl. Elias, „Über den Prozeß der Zivilisation", S. 129f.

Kunstbetrachtung: Der Sehsinn fungiert als Medium einer Ersatzbefriedigung, die sich gegen Körperlichkeit und lustvolles Berühren verwahrt. Die gute modernistische Kunst, für die Fried votiert, ist und soll ein Augenschmaus bleiben.

Gegenüber diesem starken Vorrang des Visuellen versucht der Tastsinn, den Weltbezug des Menschen in seiner direkten, und das heißt auch, in seiner sozialen Beziehung zu anderen Menschen und Objekten zu verankern. Gerade im Hinblick auf Künstler wie Allan Kaprow, deren Arbeit, wie sich zeigen lässt, nur schwerlich auf der Grundlage genuin ästhetischer bzw. innerkünstlerischer Diskurse erschlossen werden kann, erweisen sich Elias' kulturhistorische Eingaben als überaus fruchtbar. Erst in der Berührung lässt sich die Grenze zwischen eigenem Körper und Objekt, Selbst und Anderem nachvollziehen. Zugleich hat Stefan Neuner darauf hingewiesen, dass der Tastsinn insofern als ein „liminaler Sinn" bestimmt werden muss, als jedes Sinnesorgan zu „haptischer Empfindung" imstande sei. Jeder Sinn bedarf eines *Mediums*, um den „Reiz" des jeweiligen Sinnesorgans zu vermitteln.[23] Folgt man diesem Argument, so gilt das, was für das Konsumieren von Speisen mit Messer und Gabel gilt, auch für das Hören, Riechen, Schmecken und Sehen. Sie alle sind zwar nicht von unmittelbarer Berührung, dafür aber von Händen, Ohren, Nasen und Körpern abhängig, ebenso wie von der vermittelnden Funktion von Luft, Licht und Wasser, also von Elementen, die Gerüche, Geräusche und Geschmäcker an sie herantragen.

Fraglos scheint dieses Verständnis einer sinnesübergreifenden Taktilität in Morris' Konzeption von Skulptur auf, deren Erfahrbarkeit durch relational strukturierte, mediale Operatoren – ‚Raum', ‚Licht' und das ‚Gesichtsfeld des Betrachters' – vermittelt ist (Abb. 8.1).

Offenbar geht es gerade nicht darum, die Betrachter seiner Kunst zu Tasterfahrungen einzuladen. Gleichwohl trägt diese taktile Latenz dazu bei, Morris' Arbeit der mittleren 1960er-Jahre in produktiver Weise zwischen einer modernistischen Privilegierung des Sehsinns und ‚anti-visueller' Geste zu verorten. Entscheidend ist, dass die Bewegungen durch den Raum, zu denen er seine Betrachter auffordert, eine Art von Berührungserfahrung nahelegen, die an die *Sichtbarkeit* seiner skulpturalen Objekte gebunden bleibt. Indem sich der Betrachter mal auf sie zubewegt, mal von ihnen distanziert, nimmt er eine Vielzahl von Blickwinkeln ein, deren Summe das Bild ihrer *Gestalt* ergeben soll – ein Bild, das als Resultat einer multisensuellen Tast-Erfahrung mit Objekten verstanden werden kann, auf die sich die Aufmerksamkeit des

23 Vgl. Stefan Neuner, „Peri Haphes. Rund um den Tastsinn – Einführende Bemerkungen", in: *31, Das Magazin des Instituts für Theorie* 12/13 (2008), S. 5–12, hier S. 10f.

Abb. 8.1 Installationsansicht von Robert Morris Ausstellung in der New Yorker Green Gallery, 1964

Betrachters, seine Augen, sein Körper, sein Koordinationsvermögen, gerichtet haben. Diese Art von Erfahrung hält Gesichts- und Tastsinn in Balance.[24]

Dass das Sehen in Morris' phänomenologischer Analyse nicht ohne das Tasten auskommt, stellt ein altes Dilemma im Verhältnis von Werk und Betrachter in neues Licht. Vom distanzierten Sehen zur direkten Berührung eines Kunstwerks überzugehen, ist offensichtlich nicht gleichbedeutend mit der Überwindung des Abstands, der beide voneinander trennt. Das wäre nicht nur eine äußerst banale Vorstellung davon, was Visualität und Taktilität unterscheidet, sondern auch ein Missverständnis im Hinblick auf die Möglichkeit, in der Berührung eine unmittelbarere Beziehung zur Kunst zu erleben. Sich einen Begriff von der materiellen Struktur eines Werks und den äußeren Bedingungen zu machen, in die es eingelassen ist, kann nur schwerlich mit dem kurzgeschlossen werden, was es in uns, in unserer Innenwelt berührt.

24 James Meyer hat Morris' Skulpturverständnis als „a kind of perceptual-tactile balance" beschrieben, vgl. ders., *Minimalism. Art and Polemics in the Sixties*, New Haven [u.a.]: Yale University Press, 2001, S. 198.

Richard Shiff hat genau diese Schwierigkeit ins Zentrum seiner Ausführungen zur Taktilität gestellt: „Ever so close yet preserving its distance, the sense of touch is auratic (…) The fingers and the skin feel sensation, yet ‚touch' is somewhere other."[25] Shiff erläutert eine Vorstellung von Berührung, für die der eigentliche Kontakt als Grenze bestimmt ist. In dem Moment, da man Morris' Skulptur mit den Fingern berührt, scheitert das Ideal der intendierten Erfahrung, fällt das gedankliche Bild in sich zusammen, weil es uns buchstäblich zu nahe rückt. Genau dort, wo auch der Blick fortwährend an ihrer materiellen Oberfläche abgleitet, liegt aber der Ansatzpunkt einer medialen Taktilität, die weder in bloßer Berührung noch im Selbstzweck reiner Betrachtung aufgeht. *Touch is somewhere other* – das ist die Kurzformel für den kritischen Umschlagpunkt von Nähe und Distanz, passivischem und aktivem Register von Berührung.

Demgegenüber scheint Berührung in Kaprows Fall stets *right here*, immer genau dort stattzufinden, wo die Konzentration auf das Sehen durch den spontanen Umgang mit greifbaren Gegenständen, Dingen und Materialien ergänzt wird (Abb. 8.2).

Abb. 8.2 Besucher*innen bei der Gestaltung von Allan Kaprows *Push and Pull. A Furniture Comedy for Hans Hofmann* im Santini Brothers Warehouse, New York 1963, Fotograf: Paul Berg

25 Richard Shiff, „On Passing Through Skin. Technology of Art and Sensation", in: *Public* 13 (1996), S. 14–31, hier S. 26.

In eben diesem Sinne kann man ein Environment nicht einfach betrachten. Um seinen konzeptuellen Implikationen gerecht werden zu können, muss man in seine räumliche Konfiguration eintreten, sie verändern, die dort bereitliegenden Dinge verrücken, verschieben, benutzen.[26] In Kaprows Arbeit spielt Berührung ganz offensichtlich eine Rolle jenseits der bei Morris festgelegten, ästhetischen Grenze. Gleichwohl wird man ebenso wenig behaupten können, dass Kaprow den Sehsinn zugunsten blinder Handlungswut auszuschalten suchte. Weitaus besser lässt sich ihr *modus operandi* entlang eines Begriffs von Taktilität entfalten, dem Überlegungen zur Spezifik ihrer Form untrennbar zugehören. Taktilität und Form sind die begrifflichen Achsen, an deren Schnittstellen sichtbar wird, welche Verschiebungen Kaprow am Bild eines rein visuellen Modernismus vornimmt. Insofern bleibt auch sein Projekt einer Überführung von Kunst in ein soziales Aufgabenprofil stets auf diesen Horizont bezogen, den Greenberg und Fried in ihrer kunstkritischen Arbeit durchmessen haben.

2 *Materiales Potential.* Die *Re-Arrangeable Panels*

Nun will ich mich dieser Gemengelage an der historischen Schwelle zu Environment und Happening, also jenen Kunstformen zuwenden, an denen eine durch tätiges Mit-Handeln von Betrachtern verwirklichte Kunst bereits realisiert scheint. Es gilt allerdings, einen Schritt hinter diese Standortbestimmung zurück zu tun, um Kaprows Anliegen nicht auf die *eine* Absicht zu verkürzen, passive Betrachter in emanzipierte Teilnehmer zu verwandeln. Begleitet wird es nämlich durch einen Konservatismus, der das Werk, und mit ihm einen emphatischen Traditionsbezug, zu zentralen Charakteristika seines Avantgardismus macht.[27]

Gegenstand dieser Annäherung sind die in den Jahren 1957 bis 1959 entwickelten *Re-Arrangeable-Panels*; eine mehrteilige, von Kaprow als *action collage* bezeichnete Arbeit (Abb. 8.3).

---

26 „[W]e do not come to *look* at things. We simply enter, are surrounded, and become part of what surrounds us, passively or actively, according to our talents for „engagement", vgl. Allan Kaprow, „Notes on the Creation of a Total Art" (1958), in: *Allan Kaprow. Essays on the Blurring of Art and Life*, hg. v. Jeff Kelley, Berkeley [u.a.]: University of California Press 2003, S. 10–12, hier S. 11.

27 Richard Schechner hat in einem anderen Zusammenhang auf diese Verbindung bei Kaprow hingewiesen, vgl. Ders., „The Conservative Avantgarde", in: *New Literary History* 41, 4 (2010), S. 895–913.

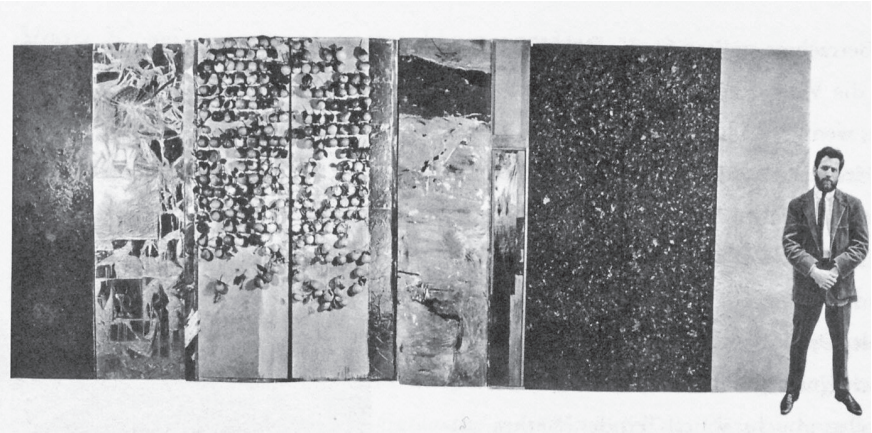

Abb. 8.3 *Allan Kaprows Re-Arrangeable Panels, 1957–1959, im Bildformat*

Ihrer formalen Struktur nach handelt es sich um eine Assemblage, die im Raum zum Stehen gekommen ist, dabei aber weiterhin an das klassische Bildformat gebunden bleibt. Der Begriff des Skulpturalen hilft darüber hinaus, ihre Rolle für die Genese eines inneren Form-Zusammenhangs von Kaprows Kunst herauszustellen, und ihr darauf beruhendes soziales Profil zu konturieren. Dazu ist die Berücksichtigung einer Recycling-Maßnahme ausschlaggebend. 1959 waren die *Panels* nämlich Teil der rahmenden Binnenarchitektur, die Kaprow für seine berühmten *18 Happenings in 6 Parts* in die New Yorker Galerie von Anita Reuben eingebaut hatte (Abb. 8.4).

Nimmt man die wenigen, längst ikonischen Fotografien in den Blick, die dieses Happening dokumentieren, so wird man einer Fülle von Selbstzitaten gewahr. Besonders ein konkretes Zitat, ein mit Plastikäpfeln bespicktes Element der *Re-Arrangeable-Panels*, sticht ins Auge. Wenngleich es sich um einen Nachbau handelt, ist sein Sinn doch eindeutig auf das ‚Original' bezogen: Es erlaubt, die rahmende Architektur als ein *Re-Arrangement* der bis dahin absolvierten Etappen von Kaprows Kunstentwicklung zu verstehen. Dieser architektonische Rahmen bestand also nicht nur aus „Holzlatten, Stoffbahnen, Dachpappe, Stanniol, Leinwand und semitransparenten Plastikbahnen"[28], sondern einer Vielzahl von bildlichen Elementen, die Zeugnis von Kaprows Interesse an einer *geschichtlichen* Grundierung seiner Arbeit bezeugen.

28 Vgl. Philip Ursprung, *Grenzen der Kunst. Allan Kaprow und das Happening – Robert Smithson und die Land Art*, München: Schreiber 2003, S. 50.

Abb. 8.4
Apfel-Paneele als Wandelement in Allan Kaprows *18 Happenings in 6 Parts*, Reuben Gallery New York, 1959 / Fotograf: Fred W. McDarrah

Bevor ich zu der darin aufscheinenden Logik zurückkehre, muss Kaprows *action collage* zunächst unter historisch spezifischen Voraussetzungen in den Blick rücken. Zu dieser Kunstform war der Künstler Mitte der 1950er-Jahre gekommen, nachdem er sein Arbeitsmedium im raschen Rhythmus – von der Zeichnung zur Graphik, Malerei, Collage und Assemblage – gewechselt hatte. Sie erlaubte ihm eine direkte Konfrontation von Elementen gestischer Malerei mit den Objekten der städtischen Lebenswelt. Robert Rauschenbergs *Combines* keineswegs unähnlich, ließ sich an ihnen hochkultureller Anspruch andeuten und mit der Wirkmacht von massenkulturellen und alltäglichen Materialien durchkreuzen. Letztere haben sich auch auf den 9 hölzernen Paneelen von Kaprows Arbeit abgelagert: Farbe, Kunststoffäpfel, Laub, zerbrochenes Glas und Glühbirnen – Dinge, in denen Kaprows Materialbegriff widerhallt, den er erstmals im Rahmen einer Aufzählung, in seinem berühmten Text über Jackson Pollock, beschrieb.[29]

Während sich die modernistische Kritikerzunft (Greenberg, Fried) angesichts solcher Tendenzen verstärkt darum bemühte, die Hochkunst vom Kitsch zu sondern, kamen Kritiker wie Lawrence Alloway zu ganz anderen

29 Allan Kaprow, „The Legacy of Jackson Pollock" (1958), in: *Allan Kaprow. Essays on the Blurring of Art and Life*, S. 3–9, hier S. 9.

Schlüssen. Ihm schien es, als täten sich Künstler wie Kaprow und Rauschenberg im städtischen Raum nach den Möglichkeitsbedingungen einer antiidealistischen Ästhetik um; eine Ästhetik, die den distanzierten Nahraum des traditionellen Werks hinter sich lässt und in der Lebenswelt der Betrachter eine neuartige Intimität entdeckt: „The junk is obtruded into our space with the aim of achieving maximum intimacy. Proximity and participation replace distance and contemplation as the communicative style of the object."[30] Ein Nahraum also, der einer kontemplativen Haltung gegenüber klassischen Kunst-Objekten einen intimen Umgang mit ‚Gerümpel' entgegenhält. Das schließt gleichsam lückenlos an Kaprows eigene Ausführungen an: „I just simply filled the whole gallery up starting from one wall and ending up with the other", wie er nicht nur einmal zu Protokoll gab.[31]

Um deutlich zu machen, was einem Betrachter von Kaprows Kunst in Sachen *proximity and participation* abverlangt wird, muss man sich nicht gleich in ein Environment, geschweige denn in die 1970er-Jahre begeben, in denen sich Kaprow verstärkt mit der kommunikativen Interaktion der Akteure seiner *Activities* befasste.[32] Bereits die *Re-Arrangeable Panels* bieten Ansatzpunkte für die Durchführung gemeinschaftlicher Prozeduren. Den Schlüssel dazu bietet ihre titelgebende Re-Arrangierbarkeit, die sich auf die variable Zusammenstellbarkeit ihrer einzelnen Elemente bezieht, zugleich aber auch eine poietische, ihren Betrachtern zukommende Kapazität charakterisiert.

Die 9 Paneele lassen sich als ein so genannter *Kiosk* im Raum aufstellen, als Bildensemble an die Wand hängen oder als freistehender Paravent präsentieren (Abb. 8.5 u. 8.6).

Vor allem der *Kiosk* legt strukturelle Bezüge zu Morris' Skulpturbegriff offen. Immerhin verlangt auch er, als ein objekthaft geschlossenes Ganzes und von allen Seiten in den Blick genommen zu werden. Der entsprechende Rezeptionsprozess geschieht ebenfalls unter den Vorzeichen einer Verzeitlichung, wie sie Fried problematisierte.[33] Wenn man davon ausgeht, dass auch für Kaprow

30 Lawrence Alloway, „Junk Culture" (1961), in: *Lawrence Alloway. Imagining the Present: Context, Content, and the Role of the Critic*, hg. von Robert Kalina, London/New York: Routledge 2006, S. 77–80, hier S. 79.

31 Vgl. Allan Kaprow, *„A Statement"*, in: Michael Kirby, *Happenings. An Illustrated Anthology*, New York 1965, S. 44–52, 45.

32 Vgl. Annette Leddy, „Intimate. The Allan Kaprow Papers", in: *Allan Kaprow – Art as Life*, Ausst.-Kat. Haus der Kunst, München [u.a.], hg. v. Eva Meyer-Hermann, Andrew Perchuk u.a., London: Thames and Hudson 2008, S. 42–53.

33 Fried polarisiert die Erfahrung mit dem modernistischen Kunstwerk gegen die „duration of experience", also die reale Zeit, die man braucht, um Morris Skulptur von allen Seiten gesehen zu haben, vgl. Fried, „Art and Objecthood", S. 166f.

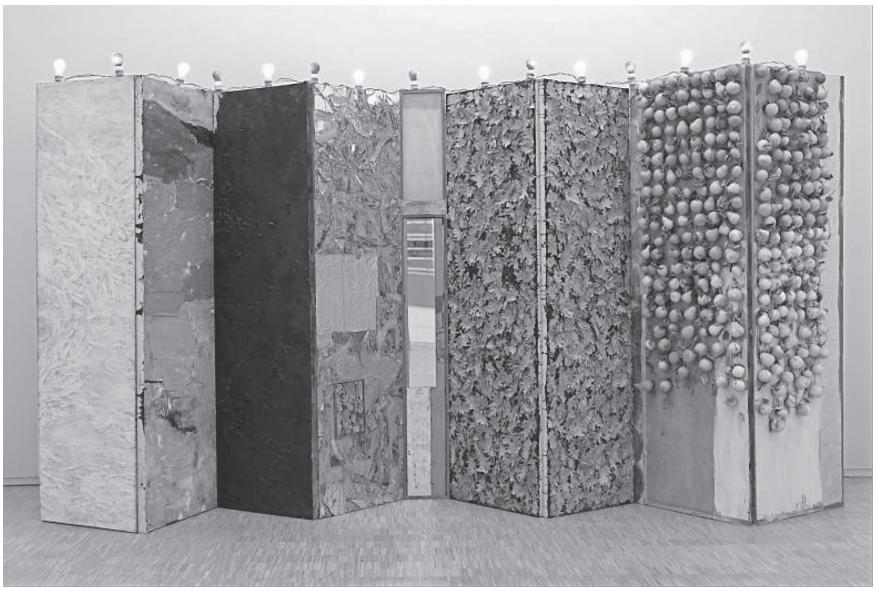

Abb. 8.5 Allan Kaprows *Re-Arrangeable Panels* (Paravent-Aufstellung)

Abb. 8.6 Allan Kaprows *Re-Arrangeable Panels* (Kiosk-Aufstellung)

der Akt der *Betrachtung* in entscheidender Weise für den Zugriff auf die im Galerieraum exponierten Absichten sorgte, so rückt hier gleichwohl ein entscheidender Unterschied zu Morris in der Vordergrund. Für die *Panels* ist nicht die phänomenologische Durchmessung des Raums als solche, sondern das daraus resultierende Bildverständnis ausschlaggebend: Die Allansichtigkeit des Ensembles macht bei einem Umlauf nicht nur deutlich, wie stark es einer Logik einzelner Schauseiten verpflichtet bleibt; vor allem wird ein Betrachter das Nebeneinander von Bildern, nämlich eine Ausstellung *en miniature*, gesehen haben. Diese spezifische *wholeness* der *Panels* lässt sich selbst auf der Ebene ihrer materiellen Bestandteile explizieren – eindrücklichstes Beispiel ist das Glas, das auf einem Paneel als ganzer Spiegel, auf einer anderen zu einem Mosaik aus Splittern geklebt ist.

Während sich derart auch der Anteil des Betrachters in gleichsam plakativer Weise anzeigen lässt, der sich darin spiegelt, und sich so, im besten Fall, als transitorischer Bestandteil des Arrangements begreifen kann, markieren sie zugleich eine negative Differenz. Der *Kiosk* exponiert sie, ganz im Sinne der paradoxalen Medienspezifik, der Kaprow seine Arbeit anheimstellt: Er entwirft gedanklich einen negativen Binnenraum, der von den *en bloc* präsentierten Paneelen eingeschlossen wird. Das ist in einem präzisen Sinne die Scharnierstelle, die die *Re-Arrangeable Panels* im Horizont einer skulpturalen Logik besetzen. Sie vermitteln Kaprows absolvierte Arbeit in klassischen Gattungen mit der Konversion dieser Vorgeschichte in eine ebenso betretbare wie bildhafte Konfiguration, und sie machen die damit verbundene Verschiebung einer medialen zu einer literalen Taktilität nachvollziehbar.

Auf der Grundlage dieses konstruktivistischen Avantgardismus' hat man die Weigerung zu verstehen, Kaprow die Weihe eines Neo-Avantgardisten zu erteilen. Benjamin Buchloh hat ihn ob seiner starken Emphase für eine auf Handlung und Teilhabe gründende Kunst in nachhaltiger Weise für naiv erklärt – eine Einschätzung, die er in erster Linie damit begründet, dass Kaprow seine „new participatory aesthetic" lediglich *behauptet* habe.[34] Die Arbeit, die Kaprow in die auf *longue durée* angelegte Form seiner Werkstruktur investiert, sieht er nicht. Buchlohs Problem besteht, anders gesagt, darin, Kaprow in seinem Interesse ernst zu nehmen, ein klassisch avantgardistisches Denken unter historischen Vorzeichen zu aktualisieren – ein Denken, das der

34 Vgl. Benjamin Buchloh, „Andy Warhol's One-Dimensional Art. 1956–1966", in: Ders., *Neo-Avantgarde and Culture Industry. Essays on European and American Art from 1955–1975*, Cambridge 2000, S. 461–529, hier S. 481.

Vorstellung von Kunst als einem ‚Reservoir der Zukunft'[35] verpflichtet bleibt, wie es sich im Binnenraum der *Panels* mitdenken lässt, aus dem sich der Antriebsstoff für gesellschaftliche Veränderung speisen lässt.

Kurz gesagt: Kaprows Vorgehen bringt konservative und genuin avantgardistische Interessen, ihren „rechten" und „linken" Impetus zur Deckung.[36] Unter künstlerischen Vorzeichen ist dies interessant, weil die *Re-Arrangeable Panels* in diesem Szenario den *post*-modernistischen Zug eines auf Handlung und Teilhabe gründenden Werk-Betrachter-Verhältnisses mit einer durch und durch modernistischen Vorstellung von Kunst vermitteln – keine Emanzipation eines passiven Betrachters zu einem Handelnden ohne den am Werk aufgezeigten Hintergrund. Er fungiert als geschichtliche Belegstelle, die den über einen langen Zeitraum geführten Prozess im Rahmen einer Geschichte der Kunst nachvollziehbar hält.

In ebendieser Hinsicht sind die Unterschiede zwischen Kaprows *Panels* und Morris' Skulpturen überaus aufschlussreich. Wo die *unitary objects* eine den einzelnen Betrachter adressierende Versuchsanordnung darstellen, simulieren die *Panels* den geteilten Raum einer an ihre objekthaften Körper gebundene Ausstellung. Es ist eine *Logik der Exposition*, die gerade in der Nähe zu einem der Kunst exklusiv vorbehaltenen Dispositiv Anschluss an das Außerhalb räumlicher Strukturen sucht. Folglich ist es nicht zielführend, Kaprows Arbeit daraufhin zu untersuchen, ob sie im Sinne eines institutionskritischen Kunstverständnisses satisfaktionsfähig ist. Interessant wird es erst, wenn man danach fragt, wie und in welcher Weise das Interesse an der formalen Immanenz seines Kunstbegriffs mit einer sozialen Wirklichkeit zusammengeht, die zu erreichen und gestalten sich der Künstler vorgenommen hatte.

3 *Arbeit als Produkt*. Das Skulpturale neu zusammensetzen

Aber was meint hier ‚sozial', und von was für einer ‚Logik' ist die Rede? Kaprow traute seiner Arbeit ‚latent soziale Werte' zu, und erkannte in den Produkten seiner Kunst Instrumente zur Kritik konkreter, etwa stadtplanerischer Prozesse.[37] Den Weg dorthin, wo die Kunst in dieser Weise ins Leben eingreifen

35 So formuliert Thierry de Duve einmal zum avantgardistischen Potential der Malerei Barnett Newmans, vgl. Thierry de Duve, „Who's afraid of Red, Yellow, and Blue", in: *Artforum* 22 (September 1983), S. 30–37, hier S. 31.

36 Zur Unterscheidung einer „rechten" von einer „linken" Avantgarde, vgl. Stefan Neuner, Markus Klammer, „Gartenkunst", in: *kritische berichte* 3 (2006), S. 61–70.

37 Vgl. Richard Schechner, „Extensions in Time and Space. An Interview with Allan Kaprow", in: *Tulane Drama Review* 12, 3 (1968), S. 153–159, hier S. 156.

kann, das sollte gleichwohl klar geworden sein, ebnet Kaprows Beharren auf einer Kunst, deren Geschichtlichkeit in ebenso sichtbarer wie materieller Hinsicht gegenwärtig bleibt. Folgt man seiner Konzeption, so ist das Soziale mithin nichts, was sich nach dem Ende der Kunst in einer neuen Lebenspraxis verwirklicht; es kann nur durch sie, als ein sie konstituierendes Element verwirklicht werden. Das Verlassen der Kunst, der unablässig vorgetragene Akt ist das erklärte Ziel, nicht die Destruktion der ästhetischen Grenze, die beide Sphären voneinander trennt.[38]

Um Kaprows Anspruch folgen zu können, das modernistische Projekt in diesem Sinne *anders*, oder besser – denken wir an Morris' Vorgehen – in *seinem* Sinne zu erzählen, ist es also notwendig, das ‚Soziale' durch die innere Logik einer kunstimmanenten Narration zu supplementieren. Kaprow hat diesen Ansatz schreibend entworfen. „I am at present working on what is only barely begun in my show: the synthesis of music, the spoken or written word, painting, sculpture, and moving parts", berichtet er der Kunstkritikerin Dore Ashton 1957, dem Jahr, in dem seine *Re-Arrangeable Panels* entstehen.[39] Sein Gedanke zur Synthese der Künste eignet sich offensichtlich gut, um das Kommende zu charakterisieren. Zu diesem historischen Moment *vor* dem Environment, sind allerdings die *Panels* Kaprows avanciertester Referenzpunkt. Nicht, dass er die Räumlichkeit im Sinne einer Bedingung für seine zukünftige Kunst nicht längst in den Blick genommen hätte; dennoch hält er sich selbst, wie gesagt: im Jahre 1957, zu mehr Geduld an: „It must go slowly of course […] I am often tempted to tackle ideas far beyond my immediate experience […] I therefore have tried to move logically."[40]

Die *Re-Arrangeable Panels* in den logischen Entwurf einer langsam zu realisierenden Kunstform einzubinden heißt, ihnen eine bestimmte Funktion beizumessen. Ich habe bereits ausgeführt, wie Kaprow ein, ihnen gestalterisch nachempfundenes Element in den *18 Happenings* verbaut, um den inneren Zusammenhang seiner Kunst ebenso wie ihren historischen Eigensinn anzuzeigen. Das Skulpturale kann so in einem präzisen Sinne als eine materiale Schnittmenge von fertigem Produkt und fortlaufender Produktion, *action*-Anteil von Kaprows Collage und dem verstanden werden, was die *Panels* zu sehen geben. Die zeitliche Komponente, die mit ihrer Wiederverwendung in Kaprows Happening ins Spiel kommt, bringt die Logik einer extensiven Form

38 So hat man auch Kaprows Kurzformel zu verstehen, mit deren Hilfe er sein Anliegen zu Beginn der 2000er-Jahre noch einmal auf den Punkt gebracht hat: „Leaving art *is* the art", vgl. Kaprow, „Notes on the Creation of a Total Art", S. XXIX.

39 Vgl. Allan Kaprow, Brief an Dore Ashton, 14. Februar 1957,, Getty Research Institute (GRI), Box 64, Folder 10.

40 Vgl. ebd.

aufs Tableau – eine Form, die nicht nur all jene historischen Schritte vereint, die zu ihrer Genese geführt haben, sondern es darüber hinaus schafft, diese Schritte auf einen Schlag, als ein Bild sichtbar zu machen.

Dieser verzeitlichte Form-Zusammenhang tritt im Jahre 1967 in frappierender Weise aus der Latenz, und zwar indem Kaprow die eng gefügte Verbindung von historischem Interesse und sozialem Handeln, Geschichte und Gegenwartsbezug auftrennt. Das heißt nicht, dass ihre Verbindung aufgegeben wird. Formbildung und Handlung laufen allerdings fortan über zwei unterschiedliche Register: Einerseits gewährleistet Kaprow den Fortlauf einer Geschichte der Form von Environment und Happening, indem er das Gebot ihrer Neuerfindung organisiert; andererseits kommt mit der *Activity* ein anders gelagertes Format ins Spiel, das das Handeln zu einer ganz eigenen Sache der Kunst macht.[41]

1967 ist nicht von ungefähr das Datum, an dem die Naht von Werkstruktur und ‚sozialem' Handeln aufgefädelt wird. Ein Jahr, nachdem die Ausstellung *Primary Structures* (1966) erfolgreich den Institutionalisierungsprozess der *Minimal Art* angestoßen und Robert Morris zu einem ihrer Hauptvertreter gemacht hatte, zeigte Kaprow die erste große Gesamtschau seiner Kunst. An ihrer Zusammenstellung für das *Pasadena Museum of Art* wirkte der gerade 40jährige Künstler höchst aktiv mit. Nicht nur hatten die Besucher im Museum die Möglichkeit, Neuauflagen mehrerer, bereits realisierter Environments zu betreten. Sie konnten auch eine Vielzahl von Kaprows *action collages*, Zeichnungen, Graphiken, Assemblagen und Malereien aus den 1940er- und 50er-Jahren in Augenschein nehmen. Was sich in den Räumlichkeiten des Museums nacheinander abschreiten ließ, war nichts anderes als das zu einem Nebeneinander von Ausstellungsstücken gefügte Nacheinander der Entwicklungsetappen seiner Kunst.

Die Ausstellung machte somit Schritt für Schritt die immanente Logik des Formzusammenhangs nachvollziehbar, den Kaprow Dore Ashton schon eine Dekade zuvor begreiflich zu machen gesucht hatte. Für seine Realisierung ist es entscheidend, dass der Parcours durchs Museum nicht bloß Exponate zu sehen gibt. Die Neuauflage verschiedener Environments ermöglichte den Besuchern taktile Erfahrungen, und das im musealen Raum. Dies unterstreicht, dass es hier nicht allein darum ging, ein künstlerisches Oeuvre zu präsentieren. Ein Besucher sah sich mit einer ausufernden Version jenes Recycling-Prozesses konfrontiert, den die *Re-Arrangeable Panels*, zumal als Element des architektonischen Rahmens der *18 Happenings* bezeugen. Entscheidend ist, dass

41 Vgl. Milena Tomic, „Reinvention as Parallax. Allegorical and Other Afterlifes of Kaprow's Un-Art", in: *Word & Image* 33, 2 (2017), S. 109–126.

das Umhertragen und Erklettern alter Autoreifen (*Yard*, 1961) ebenso wie das Verschieben von Möbeln (*Push & Pull. A Furniture Comedy for Hans Hofmann*, 1963), nunmehr ganz in die historische Substanz von Kaprows Arbeit eingegangen war. Das Pasadena Museum of Art stellte seine Räumlichkeiten als temporäres Gehäuse einer ebenso haptischen wie sichtbaren Form zur Verfügung. Man kann also nicht behaupten, dass Kaprow zu diesem Zeitpunkt an einer Relokalisierung der Kunst „beyond the confines of the institution" interessiert gewesen wäre.[42]

Dieser Teil von Kaprows Retrospektive, die starke Affirmation des musealen Raumes, fällt in gewisser Weise aus der Zeit. Bereits vor den Streiks der *Art Workers Coalition*, die das Museum of Modern Art exemplarisch als eine Einrichtung zu entlarven suchte, die wenig mehr als die Kunst weißer Männer ausstellte, stand die altehrwürdige Institution unter Druck. Vor diesem Hintergrund forderte der bereits zu Wort gekommene Lawrence Alloway sie dazu heraus, das eigene Selbstverständnis dahin gehend zu ändern, sich nicht nur die Bewahrung der Vergangenheit, sondern auch die Förderung der unmittelbaren Gegenwart auf die Fahnen zu schreiben.[43] Ganz anders lesen sich Harold Rosenbergs zur selben Zeit verfassten Ausführungen, in denen er Museen, die sich der Ausstellung zeitgenössischer Kunst widmen, mit Kinos und Bowlingbahnen, also Orten der städtischen Konsumkultur vergleicht.[44] Beim Nachdenken über ein Environment, das Kaprow, nur wenige Wochen nach Pasadena, ebenfalls im musealen Raum eingerichtet hatte, spitzt Rosenberg seine Schlussfolgerung noch zu: „But the Museum of Contemporary Art [Los Angeles, Anm. D.H.] goes all the way with Kaprow, stopping just short of not existing."[45]

Rosenbergs Einwände gegen eine allzu kooperationswillige Institution lassen sich noch besser auf den zweiten Teil von Kaprows Retrospektive beziehen. Parallel zu dem, was sich innerhalb der Mauern des Museums abspielte, konnte er, durch die tätige Mithilfe des Hauses, das Happening *Fluids* initiieren. Am 10. Oktober 1967, ab 8:30 Uhr früh, wurden mehrere Teams von Freiwilligen im Pasadena Museum of Art durch den Künstler dazu instruiert,

---

42 Auf dieser Grundlage hat Branden Joseph Kaprow nur ein weiteres Mal Naivität vorgeworfen, vgl. Joseph, „Robert Morris and John Cage. Reconstructing a Dialogue", S. 59f.

43 Zu Alloways durch die *Art Workers Coalition* nur zusätzlich befeuerte Politisierung, vgl. Julia Bryan-Wilson, „The Present Complex. Lawrence Alloway and the Currency of Museums", in: Lucy Bradnock u.a., *Lawrence Alloway: Critic and Curator*, Los Angeles 2015, S. 166–187.

44 Harold Rosenberg, „Museum of the New", in: *New Yorker* 43, 39, S. 225–234, S. 233f.

45 Ebd., S. 225.

an verschiedenen Orten im Stadtraum von Pasadena und Los Angeles gemeinschaftlich Eisarchitekturen zu errichten (Abb. 8.7).

Abb. 8.7 Allan Kaprow, *Fluids*, Beverly Hills 1967, Fotograf: Julian Wasser

Dazu hatte die *Union Ice Company* insgesamt 202.500 Kilogramm Eis zur Verfügung gestellt, das zur Erbauung mehrerer, 9,18 m langer, 3,06 m breiter und 2,45 m hoher, nicht begehbarer Quader genutzt wurde. Nach ihrer Fertigstellung setzte man die türlosen Strukturen der kalifornischen Sonne aus: „They are left to melt."

Im vorliegenden Fall geht es offensichtlich nicht um das Essen, diese Tätigkeit, an der Norbert Elias die Verschiebung von einer taktilen zu einer schauenden Gemeinschaft feststellt.[46] Derweil steht für die spezifische Taktilität von *Fluids* der Begriff der Arbeit, *work*, im Zentrum, der auch dem zwischen Produkt und Produktion angesiedelten Skulpturalen eine neue Bedeutungsebene erschließt, ja, ihre Voraussetzungen in neuer Weise zusammenzusetzen erlaubt. Während man mit Michael Kirby vom „sculptural character" der kurzlebigen Eisarchitekturen sprechen kann, öffnet die zu ihrer Errichtung aufgewendete Aktivität den Blick für eine andere Vorstellung von Skulptur, deren

46 Gleichwohl ist Kaprows Kunst voll von ebensolchen Aktivitäten, wie schon die Namen von Environments wie *Apple Shrine, Chicken, Mushroom* oder *Eat* belegen.

Material zwischenmenschliche Beziehungen und gemeinschaftliche Tätigkeiten sind.[47]

Gegenüber dem in kapitalistischen Gesellschaften geläufigen Modell von Erwerbsarbeit erzeugt die Arbeit derjenigen, die sich zur Errichtung der Architekturen zusammengefunden haben, offensichtlich kein bleibendes Produkt. Das rasche Schmelzen der Eisblöcke trägt vielmehr dazu bei, den Prozess des Bauens als Resultat einer genuin ästhetischen Arbeit zu präsentieren – eine Arbeit, die den Mythos des Steine rollenden Sysiphos in Erinnerung ruft, und zwar in einem positiven Sinne. Der Erfolg von *Fluids* bemisst sich offensichtlich nicht daran, was, wieviel und wie erfolgreich geschafft wurde. Vielmehr ist es der endlose Leerlauf, die exzessive Verschwendung von Arbeitskraft zu künstlerischen Zwecken, die hier auf dem Programm steht.[48]

Man kann *Fluids* also durchaus damit befasst sehen, die durch Kapitalismus und Massenkommunikation verursachten ‚Brüche im sozialen Gefüge' zu kitten, Intimität und Nähe gegen jene Distanz aufzubieten, die sich, marxistisch gesprochen, in der Warenform aufgehoben findet.[49] Anders als Fließbandarbeit führt die unproduktive Produktivität von *Fluids* hin, oder besser, zurück zum Kern einer Gemeinschaft, die eine an der Herstellung von Beziehung interessierte Kunst gegen den entfremdenden Kapitalismus in Anschlag bringt. Die unmittelbare Berührung des Materials, das Umhertragen und Spüren der kalten Eisblöcke ist mit Beteiligung und gemeinschaftlicher Produktion kurzgeschlossen: Von der Anonymität der „assembly line" zu den vielgestaltigen Erfahrungen einer „assemblage of people".[50]

Derart kann man die Einlösung von Kaprows Hoffnungen auf eine soziale Form von Kunst skizzieren. Es scheint mir allerdings offensichtlich, dass sich

---

47 Vgl. Michael Kirby, *The Art of Time. Essays on the Avant-Garde*, New York: Dutton 1969, S. 167.

48 Eine solche Pointe macht Philip Ursprung mit Hilfe von Maurizio Lazzaratos Konzept einer an der „Herstellung sozialer Relationen"interessierten „immateriellen Arbeit" im Hinblick auf Kaprows *Activity Echo-Logy*, vgl. Philip Ursprung, *„‚Echo-Logy'. Arbeiten mit Allan Kaprow"*, in: Marc Carduff [u.a.], *Die Kunst der Rezeption*, Bielefeld: Aisthesis-Verlag 2015, S. 97–110, hier S. 102.

49 Ich formuliere hier in Anlehnung an Nicolas Bourriaud, der die relationale Kunst der 1990er-Jahre damit befasst sieht, „cracks in the social bond" zu verfüllen, vgl. Nicolas Bourriaud, *Relational Aesthetics*, Dijon: Presses du Réel, 2002, S. 36.

50 In dieser Richtung wird Kaprows skulpturale Produktion im Horizont der Assemblage-Theorie lesbar. Gilles Deleuze hat eine Assemblage (frz. „agencement") als Multiplizität bestimmt, „made up of many heterogeneous terms and which establishes liaisons, relations between them (…) Thus the assemblage's only unit is that of co-functioning", vgl. Gilles Deleuze u. Claire Parnet, *Dialogues II*, New York: Columbia University Press 2007, S. 69.

der Künstler im Nachgang der Ereignisse von 1967 gerade keinen Vorstellungen von einer konfliktfrei funktionierenden und auf Freiwilligkeit basierenden Gemeinschaftsbildung durch Kunst hingab. Im Gegenteil spricht Vieles für ein verstärktes Bewusstsein davon, dass Teilhabe und Trennung, Nähe und Distanz im Raum der Kunst, notwendig aufeinander bezogen sind. In genau diesem Sinne besteht Kaprows Leistung darin, der Neo-Avantgarde die Unvereinbarkeit von Kunst und Leben, aber eben auch die Unmöglichkeit der Trennung beider Bereiche, noch einmal vorgeführt zu haben. Das stellt jedenfalls die in Pasadena praktizierte Auftrennung von musealisierter Form und künstlerischem Handeln eindrücklich zur Schau. Kaprow scheiterte nicht am Versuch, der Kunst abseits ihrer historischen und institutionalisierten Pfade zu einer sozialen, gleichsam ungefilterten politischen Wirksamkeit zu verhelfen. Es scheiterte vielmehr der Versuch, eine Kunst zu etablieren, die unabhängig von Galerie und Museum operiert. Die mit historischem Sinn aufgeladene Form ist jedenfalls nicht allein dazu imstande, Kaprows Arbeit jene Unabhängigkeit zu verschaffen, die im Zeitalter des Spätkapitalismus eben immer auch die Supplementierung finanzieller und personeller Möglichkeiten einschließt. Ausgerechnet in dem Moment, da es dem Avantgardisten gelingt, sich den musealen Raum zu eigen zu machen, schlägt die Euphorie in einen Schwanengesang um. Nach Kaprows Retrospektive wird zunehmend deutlich, wie stark gerade diese Kunstpraxis von kulturellen Institutionen und ihren Distributionsstrukturen abhängig ist und bleibt.

Während Robert Morris die kapitalisierte Kultur in den späteren 1960er-Jahren melancholisch beklagte[51], stilisierte Kaprow die ‚soziale Sphäre' auch weiterhin zum eigentlichen Kern seiner Kunst.[52] Sein langer Atem scheint sich, wenn auch mit einiger Verzögerung, bezahlt gemacht zu haben. Mit Genugtuung hat der Künstler in Performance und Installationskunst eine Tradierung seiner Arbeit durch nachfolgende Generationen erkannt: „The Installation is to the Environment as the Performance is to the Happening: *retardaire forms of radical prototypes*."[53] Für eine angemessene Bewertung dieser eigens konstruierten Tradition kommt alles darauf an, welche Rolle man dem Wört-

51 vgl. Robert Morris, „*Notes on Sculpture. Part 4*" (1969), in: ders., *Continuous Projects Altered Daily. The Writings of Robert Morris*, S. 51–70, hier S. 69.

52 „It may be proposed that the social context and surroundings of art are more potent, more meaningful, more demanding of an artist's attention than the art itself", vgl. Allan Kaprow, „The Shape of the Art Environment" (1968), in: *Allan Kaprow. Essays on the Blurring of Art and Life*, S. 90–94, hier S. 94.

53 Allan Kaprow, „Introduction to a Theory", in: *Bullshit 01*, hg. von Gino di Maggio, Mailand 1991, n.p.

chen ‚radikal' zugesteht. Versteht man es gemäß der hier entfalteten Logik des Skulpturalen im Sinne des reflexiven Potentials einer medial, taktil, geschichtlich und sozial strukturierten Form; oder bürdet man der Kunst eine abstandslose Radikalität auf, die an gesellschaftlichem Wandel in direkter Weise beteiligt sein könnte. Es bleibt zu zeigen, ob Kaprows assemblierte Skulptur dazu im Stande ist, für diese Art von politischer Hoffnung Pate zu stehen.