

VOR UND NACH DEM MINIMALISMUS DIE SAMMLUNG DAIMLERCHRYSLER ZU GAST IN DER FUNDACIÓN JUAN MARCH

Dr. Renate Wiehager
Kunstbesitz DaimlerChrysler AG

In enger Zusammenarbeit mit der Fundación Juan March ist für das Museu d'Art Espanyol Contemporani von Palma, Mallorca, die Ausstellung *Vor und nach dem Minimalismus entstanden*. Sie zeigt erstmalig in Spanien eine Auswahl minimalistischer Tendenzen der 1960er Jahre im Kontext ihrer historischen Vorläufer sowie deren zeitgenössische künstlerische Bearbeitungen. Die Präsentation umfasst eine Auswahl aus dem Sammlungsbestand in der Form, wie insbesondere die Neuerwerbungen der Sammlung DaimlerChrysler seit dem Jahr 2000 konsequent und unter dem Titel *Minimalism and After* der Öffentlichkeit vorgestellt werden.

Minimalism and After bedeutet für die kontinuierliche Arbeit mit der Sammlung mehr als den Titel einer thematischen Ausstellungsreihe: *Minimalism and After* beschreibt den weitreichenden Blick auf eine Kunstsammlung, die auf historischem Fundament der abstrakten Avantgarden fußt und gleichermaßen deren Ideengeschichte und Traditionslinien in die zeitgenössische Kunst verfolgt. Umfassend dokumentiert der Katalog, welcher 2006 unter gleichnamigem Titel erschienen ist, den Hauptschwerpunkt der Sammlung (Renate Wiehager, *Minimalism and After. Tradition und Tendenzen minimalistischer Kunst von 1950 bis heute/ Tradition and Tendencies of Minimalism from 1950 to the Present*, Ostfildern, Hatje & Cantz).

Sammlungsausrichtung und Ausstellungskonzeption beeinflussen sich demnach gegenseitig und haben in den letzten Jahren zu einer nachhaltigen Profilierung des Sammlungsbestandes beigetragen, wie im Folgenden näher erläutert wird.

DIE ANFÄNGE

›MINIMALISM AND AFTER‹ ALS ZUSAMMENFASSUNG UND ERWEITERUNG

Das frühe, zunächst auf Bildwerke bezogene Interesse der Sammlung DaimlerChrysler galt bei ihrer Gründung 1977 vorwiegend den Künstlern aus dem süddeutschen Raum, Lehrmeistern und Schülern der Stuttgarter Akademie wie Adolf Hölzel, Oskar Schlemmer, Willi Baumeister, Jean Arp und Max Bill. Allen gemeinsam war das künstlerisch motivierte Interesse an einem interdisziplinären Dialog zwischen bildender Kunst, angewandter Gestaltung, Architektur und Graphikdesign in der Nachfolge des Bauhauses. Dieser Ausrichtung an einem forschenden künstlerischen Denken ist die Sammlung DaimlerChrysler bis heute verpflichtet, ein Denken, das sich auch stets dem Menschen, seiner Phantasie und Innovationskraft widmet. Mit dem systematischen Aufbau dieser Schwerpunkte und der konzentrierten inhaltlichen Erweiterung um geometrische, abstrakt-konstruktive und – als neue Ausrichtung – minimalistische Positionen bis in die Gegenwart hinein, hat die Sammlung ein klares und auch kunstwissenschaftlich fundiertes Profil ausgeprägt.

Die Sammlung umfasst aktuell etwa 1500 Kunstwerke von rund 400 deutschen und internationalen Künstlerinnen und Künstlern. Alle Werke sind permanent im Unternehmen oder öffentlich in Ausstellungskontexten präsent. Bis zum Jahr 2000 waren für die Sammlung die Linien von Hölzel zum Bauhaus, vom Bauhaus zur Ulmer Schule und zur Konkreten Kunst gezogen, repräsentative Werkgruppen konstruktiver Tendenzen und von De Stijl hatten Eingang gefunden, in ersten Ansätzen wurden deren Spiegelungen in der Kunst der 1990er Jahre aufgenommen. Die Orientierung an den abstrakten Avantgarden Südwestdeutschlands führte außerdem zur Erweiterung der Sammlung um Werkgruppen informeller und Farbfeld-Malerei.

Was bis zu jenem Zeitpunkt fehlte waren die Entwicklungen der abstrakten Kunst von Zero über minimalistische Positionen in Europa und den USA der 1960er/70er Jahre, weiter die internationalen Reflexionen des Minimalismus im gleichen Zeitraum, post-minimalistische Tendenzen und Neo-Geo der 1970er/80er Jahre und die systematische Verfolgung formal reduzierter Tendenzen in der internationalen Gegenwartskunst. Hier setzt die seit 2000 erweiterte Neuausrichtung der Sammlungskonzeption ein, die wir unter dem Titel ›Minimalism and After‹ zusammengefasst haben.

Diese Neuausrichtung war zunächst Teil eines Mitte der 1990er Jahre wieder erwachenden Interesses an der klassischen Minimal Art, welches sich in künstlerischen Entwicklungen ebenso spiegelte wie in Publikationen und Ausstellungen. Davon zeugen die kritischen Aufarbeitungen von u.a. James Meyer (›Minimalism‹, London 2000, und ›minimalism. art and polemics in the sixties‹, New Haven und London 2001) und Anne Rorimer (›New Art in the 60s and 70s. Redefining Reality‹, London 2001) sowie diverse Ausstellungen, welche die enorme Wirkungsgeschichte des Minimalismus bis in die unmittelbare Gegenwart hinein verfolgen (›Minimalisms‹, Berlin 1998; ›Minimal Maximal‹, Bremen u.a. 1998/99; ›Minimalia‹, New York 1999; ›minimalismos‹, Reina Sofia, Madrid 2001; ›Minimal Art‹, Karlsruhe 2001).

Vorweggenommen war mit unserer Ausstellungsreihe ›Minimalism and After‹ zugleich der wegweisende Trend der Ausstellungsjahre 2004 bis 2006. Mehrere große Museumsausstellungen zwischen Los Angeles (›beyond geometry‹, Los Angeles County Museum of Art, ›A Minimal Future?‹, Museum of Contemporary Art, 2004), Houston, New York (›Singular Forms (Sometimes Repeated)‹, Solomon R. Guggenheim Museum, New York, 2004), London, Hamburg (›Formalismus‹, Kunstverein Hamburg, 2004), Berlin (›Fast nichts‹, Hamburger Bahnhof, 2005), jüngst St. Louis (›Minimalism and beyond‹, The Pulitzer Foundation for the Arts, 2006) und Frankfurt (›Nothing‹, Schirn Kunsthalle, 2006), widmeten sich dem Minimalismus und geometrisch-konstruktiven Konzepten als einem wesentlichen, immer auch politisch motivierten Phänomen in Europa und den USA um 1960 sowie deren Ausstrahlung in die Gegenwartskunst. In das erweiterte Umfeld dieses Interesses kann man weiterhin die Ausstellungen ›Century of Innocence. The History of the Monochrome‹, Rooseum Malmö, 2000, oder ›Personal Structures‹, Ludwig Museum, Koblenz, 2005, einbeziehen – um nur diese beiden Beispiele herauszugreifen.

Ausgangsgedanke von ›Minimalism and After‹ ist es, formal reduzierte Bildkonzepte und Geometrische Abstraktion als eigenständige künstlerische Phänomene neben der klassischen Minimal Art zu positionieren. Darüber hinaus werden europäische und

amerikanische Entwicklungen nicht länger streng getrennt untersucht. Die These unserer Perspektive für die Sammlung DaimlerChrysler ist es, dass eine Wirkungsgeschichte neu zu entdecken ist, die in der ›Emigration‹ von Bauhaus und Konstruktivismus in den 1930er Jahren und deren Rezeption in den USA ihren Ausgang nimmt und bis in zeitgenössische internationale Kunst führt.

Minimal Art – der Name der historischen Bewegung verbindet sich mit einigen wenigen Künstlernamen, die Anfang der 1960er Jahre in Amerika an einer Neudefinition des Kunstwerkes in seinem Verhältnis zum Raum wie zum Betrachter arbeiten. Die objektiv beschreibbaren Strukturen und Proportionen, die elementaren Formen und seriellen Reihungen, die industriellen Materialien und Produktionsformen der Minimal Art argumentieren konsequent gegen das informelle All-over und die subjektiven Malgesten der 1950er Jahre. ›Non-relational‹, unhierarchisch und antikompositionell sind die Stichworte der Zeit. Zeitgleich entwickelt sich der Minimalismus als Gesamtphänomen, das neben Malerei und Skulptur parallele Entwicklungen in Musik, Tanz und Literatur umfasste.

Der Begriff der Minimal Art ist, wie viele Termini der jüngeren Kunstgeschichte, einigen jungen New Yorker Künstlern um 1965 zufällig zugewachsen. Der Kunstphilosoph Richard Wollheim versuchte in seinem Essay ›Minimal Art‹ als allgemeines Phänomen der amerikanischen Kunst des 20. Jahrhunderts den ›minimalen Kunstgehalt‹ einiger Objekte zu charakterisieren. Zeitgleich prägen sich in der amerikanischen Kunstkritik und Ausstellungspraxis synonyme Begrifflichkeiten aus, die das schwer fassbare Phänomen literarisch zu umschreiben suchen: ABC Art, Primary Structures, Rejective Art, Cool Art oder Reductive Art. Fünf Künstlernamen stehen im Zentrum der Aufmerksamkeit – Carl Andre, Dan Flavin, Donald Judd, Sol LeWitt, Robert Morris – und prägen den ›Look‹ der frühen Ausstellungen: geometrisch-serielle Skulpturen und Wandobjekte, die ihre schieren Dimensionen und ihre konkrete Materialität machtvoll gegen den umgebenden Raum herausstreichen. Auf diese Künstler bezieht sich der historische Begriff der Minimal Art, der in Europa 1968 mit der gleichnamigen Schau im Gemeentemuseum Den Haag eingeführt wird. Konsequente Malereipositionen treten zunächst zurück, da das Bild als Objekt und Fokus einer jahrhundertealten Kunstauffassung diskreditiert schien. Aber schon für die zweite Hälfte der 1960er Jahre wird der Begriff eines Minimalismus neu geprägt, der nun ein erweitertes Feld künstlerischer Medien umfasst.

An diesem erweiterten – Skulptur, Wandrelief, Malerei und Zeichnung umfassenden – Spektrum setzt unsere 2000 konzipierte Ausstellungsserie ›Minimalism and After‹ ein. Wir beschränken uns explizit nicht auf die genannten frühen amerikanischen Künstler, die zudem in internationalen Sammlungen breit präsent sind. Stattdessen werden die Anfänge des Minimalismus ›avant la lettre‹ einerseits, die zeitlich unmittelbaren und späteren Wirkungsformen andererseits in den Blick genommen. Welches waren die Lehrer und Anreger um 1960? Wo haben Künstler/innen im Hintergrund und häufig vom Kunstmarkt übersehen wesentliche Beiträge geliefert? Welche heute vergessenen Begegnungen und historischen Parallelen gab es? Wie war das Echo in Europa? Wie formuliert sich die Diskussion des Minimalismus in der zeitgenössischen internationalen Kunst?

›Minimalism and After‹ - der Titel annonciert zweierlei.

›Minimalism‹: die vertretenen Künstler/innen repräsentieren ein breites Spektrum minimalistischer Tendenzen von etwa 1960 bis heute. Ablesbar werden die verschiedenen Formen der künstlerischen Aufarbeitung der Minimal Art über die Jahrzehnte und Generationen hinweg, von den 1965 beginnenden, konzeptuellen Stella-Nacharbeitungen Elaine Sturtevant's über die Bildobjekte eines Olivier Mosset der 1970er/80er Jahre bis zu der multivalenten Konzeptkunst Philippe Parrenos. Es gibt Entdeckungen wie die minimalistischen Werke des DDR-Abstrakten Hermann Glöckner oder die außerhalb Deutschlands selten zu sehenden Bilder Adolf Fleischmanns.

›And After‹: Dieser Zusatz unseres Titels zeigt an, dass ein deutlicher Akzent unserer Auswahl zeitgenössische internationale Künstlerinnen und Künstler betrifft, deren Werk wesentlich unter dem Gesichtspunkt der Wirkungsgeschichte des Minimalismus zu verstehen ist, wobei auch konstruktivistische Tendenzen und konzeptuelle Strategien hineinspielen. Die Werke von John M Armleder, Gerwald Rockenschaub, Heimo Zobernig oder Vincent Szarek – Bilder, Zeichnungen, Objekte, Videos, Skulpturen – spiegeln die Auseinandersetzung der internationalen Gegenwartskunst mit den ›Minimalismen‹ des 20. Jahrhunderts, wobei für die junge Kunst heute Josef Albers oder das lange vergessene Werk des britischen Minimalisten Jeremy Moon ein ebenso wichtiger Referenzpunkt sein kann.

Zeitlich setzt unsere Sammlungsausrichtung ›Minimalism and After‹ ein mit den Satzstischen von Josef Albers 1926/27 sowie mit einer 1934 konzipierten Raumbaltung von Hermann Glöckner. Repräsentanten der 1940er Jahre sind die reduzierten Entwürfe Vantongerloos, Lohses und Vordemberge-Gildewarts. Rund 20 Werke europäischer und amerikanischer Künstler der 1950er/60er Jahre spiegeln die Auseinandersetzung der Nachkriegskunst mit den Parametern der abstrakten Moderne von Malewitsch bis zum späten Mondrian und formulieren zum Teil Vorstufen der Minimal Art. Tendenzen des Post-Minimal in den USA in den 1980er Jahren sind mit Werken von Michael Heizer und Elaine Sturtevant aufgenommen worden. Zeitgleich prägen John M Armleder, Gerwald Rockenschaub, Olivier Mosset und Heimo Zobernig in Europa das Neo-Geo.

Ergänzt haben wir die Neuzugänge des Minimalismus Aspekts um thematisch hierher gehörende Bilder vor allem europäischer Vorläufer, den Lehrern der frühen Abstraktion und Vertretern der Stuttgarter Avantgarde zu Beginn des 20. Jahrhunderts – Adolf Hölzel, Oskar Schlemmer, Willi Baumeister und Johannes Itten – die seit Gründung der Sammlung 1977 erworben wurden. Entsprechend dem Charakter der Sammlung DaimlerChrysler haben wir uns auf Bildwerke konzentriert (während die historische Minimal Art die Skulptur fokussierte), die zentrale Kriterien des Minimalismus aus heutiger Sicht reflektieren: die skulpturhafte Präsenz des Bildobjekts, kühl-geometrische Strukturen, intuitiv erfahrbare Ordnungen und Proportionen, raum- und betrachterbezogene Werkinszenierungen, die alles Symbolische und Narrative zurückweisen, schließlich präformierte, häufig aus industriellen Kontexten stammende Materialien oder Oberflächen. Gleichwohl gründen die Werke in individuellen Argumentationszusammenhängen, seien diese politischer, formaler, kunstreflexiver oder rein ästhetischer Natur. Aber die ›Argumente‹ treten zurück hinter der schlichten Wahrnehmungswirklichkeit des Objekts, hinter plane Farbflächen und modulare Strukturen, hinter ›Grids, Shapes and Colors‹.

100 JAHRE GESCHICHTE DER ABSTRAKTEN AVANTGARDEN AUS DER PERSPEKTIVE DER SAMMLUNG DAIMLERCHRYSLER

Vom ›Kleinen Bauhaus‹ in Stuttgart zu internationalen Tendenzen des Minimalismus heute, 1906 bis 2006

Geburt der Moderne in Stuttgart 1906

Wenn man die Kunstgeschichtsbücher zum 20. Jahrhundert aufschlägt, wird man finden, dass die Geburt der ungegenständlichen Kunst mit dem ersten abstrakten Aquarell von Kandinsky aus dem Jahre 1910 datiert wird. Tatsächlich aber war der damals in München lebende Russe Kandinsky kein Erfinder, sondern er hat vielmehr die Summe gezogen aus Entwicklungen der unmittelbar vor ihm liegenden Jahre. So ist zum einen der Schritt in die Ungegenständlichkeit mit dem Namen von Adolf Hölzel verbunden, den Kandinsky aus dessen Münchner Zeit kannte und der seit 1906 in Stuttgart als Professor tätig war. Hölzel war durch den Jugendstil geprägt, hatte aber schon um 1905 das Spiel von Linie und Flächenornament mit Eindrücken aus der Natur verbunden und in quasi abstrakten Farbformen verdichtet. Ein radikaler Schritt, von dem seine später berühmten Schüler Willi Baumeister, Oskar Schlemmer, Johannes Itten, Adolf Fleischmann und Camille Graeser profitierten.

Hölzel verzichtete als Lehrer bewusst darauf, in die Arbeiten seiner Schüler hineinzukorrigieren und unterstützte so die Eigenart jeder persönlichen Entwicklung. Stattdessen praktizierte er eine Lehre in Form wöchentlicher Vorlesungen mit praktischen Beispielen, welche sich auf die grundlegenden bildnerischen Mittel konzentrierten: Linie und Form, Hell-Dunkel und Farbe. Diese wurden anhand von Farbtafeln und schematischen Zeichnungen sowie in der Analyse der alten Meister diskutiert: »Denn aus diesen Vorträgen kann sich jeder herausholen, was ihm passt, während ich bei Korrekturen im Bild einen gewissen Zwang ausüben würde, etwas, was eigentlich mit meiner persönlichen Empfindung zusammenhängt, dem Schüler unnütz aufzuoktroieren.« (Adolf Hölzel, zit. n. Kat.: A.H. und sein Kreis, Kunstverein Stuttgart 1961, S. 25.)

Wie befreiend, positiv und wegweisend Hölzels Lehre war, hat im Rückblick sein Schüler Willi Baumeister formuliert: »Sie haben als Mensch, als Künstler und Lehrer eine vorbildlich schöne Atmosphäre in Stuttgart geschaffen. Wir hatten durch Sie eine Schule für Kunst-Gesinnung, die den berühmtesten Pariser Schulen mindestens gleichwertig war. Die Köpfe rauchten voll der Taten, die noch ungetan waren. Es gab eine ganz seltene Ballung von Menschen und Ideen. Sie haben die Probleme aufgeworfen, die allein wichtigen Hinweise gegeben und uns damit vor einen großen Horizont gestellt, und uns aufgelockert und uns hingeführt zum rein Künstlerischen. Ich erinnere mich an Einzelheiten, die die alleinigen Wegweiser für mich wurden, – und an eine Gesamthaltung, die unentwegt befahl, dass die Kunst auf dem Plateau des Ideellen eine Forschung sei. Die Resultate dieser Forschung, die Werke, bilden die große Augenschule für die Menschheit, der neue Erkenntnisse auf diesem Weg über das Optische geschenkt werden.« (W.B. an Hölzel, 28.1.1933, in: ebd. S. 28)

Hölzels in seiner Zeit radikale malerische Experimente mit Abstraktion und theoretischer Bildanalyse ebneten einen Weg in die Moderne, der von der Hölzel-Klasse in Stuttgart zum Weimarer Bauhaus (Johannes Itten machte sich als junger Künstler Hölzels Lehre in Gestalt von Vorlesungen – ein absolutes Novum im akademischen Lehrbetrieb zu Beginn des 20. Jahrhunderts – zu eigen und entwickelte daraus den legendären ›Vorkurs‹ für das frühe Weimarer Bauhaus), weiter zur Konkreten und Konstruktiven Kunst und von dort zu den reduktionistischen Bildformen der 1940er/50er Jahre führen sollte.

›Kleines Bauhaus‹ in Stuttgart, 1906 bis 1927

Max Ackermann, Student in Stuttgart seit 1912 und Privatschüler Hölzels in den Jahren 1919/20, beschrieb das Aufbruchsklima Stuttgarts zu Beginn des 20. Jahrhunderts als ›Kleines Bauhaus‹. Was er damit zusammenfasst, ist die Initialwirkung, welche die offene Atmosphäre und die internationale Ausstrahlung der Hölzel-Klasse bewirkten, die Nähe des Hölzel-Kreises zu den revolutionären Experimenten der Tanzschule von Rudolph von Laban sowie dessen Vorreiterrolle für den Bau der Stuttgarter Weißenhofsiedlung 1927.

Mit Hölzels Antritt als Professor 1906 entfaltet sich rasch ein liberales, Theorien und Experimenten aufgeschlossenes Klima, das von der Kunstakademie in die Stadt Stuttgart hinein und weit darüber hinaus ausstrahlte. Hölzel arbeitete an einer Reform der Akademie, etwa durch Zusammenlegung von Akademie und Kunstgewerbeschule und Qualifizierung des Unterrichts für weibliche Studenten, womit wesentliche Gedanken des 1919 gegründeten Weimarer Bauhauses vorweg genommen wurden. Hölzel vermittelte seinen jungen Studenten Aufträge für grosse Wandgestaltungen, wodurch diese früh die Zusammenarbeit mit Bauherren und Architekten für öffentliche Räume lernen konnten. Wiederum strahlte Walter Gropius spartenübergreifende Konzeption des Bauhauses zurück nach Stuttgart, wo die Verbindung von Kunst, Gestaltung und Architektur zum Vorbild wurde für die 1919 begründete ›Uecht‹ Gruppe sowie für die 1921 eingerichteten ›Ludwigsburger Werkstätten‹.

So haben Hölzel und seine Schüler entschieden ein progressives Umfeld in Stuttgart mit geschaffen, Kontakte zu den Avantgardegruppen in Paris, Berlin, Weimar und Wien aufgebaut und europäische Vertreter verschiedenster künstlerischer Disziplinen nach Stuttgart gezogen. Zu letzteren zählte der Tänzer, Ballettmeister und Choreograph Rudolf von Laban (1879-1958), der mit seiner pädagogischen, choreographischen und theoretischen Arbeit für den deutschen Ausdruckstanz ein entscheidendes Kapitel der Tanzgeschichte geschrieben hat. Laban hatte von 1919-23 seine Tanzschule in Stuttgart eröffnet, hier entwickelte er eine Lehre, die auf der Befreiung von dogmatischen Regeln und auf einem bewegungsanalytische Ansatz basierte, der dem modernen Tanz eine neue Freiheit und Expressivität gab.

Ein Anlass zum Treffen der internationalen architektonischen Moderne war 1927 der Bau der Stuttgarter Weißenhofsiedlung. Ihre Bauten haben in ihrer Radikalität eine bis in die Gegenwart reichende Ausstrahlung. Die Weißenhofsiedlung entstand als Bauausstellung des Deutschen Werkbundes. Unter dem programmatischen Titel ›Die

Wohnung« wurde die Abkehr von vorindustriell geprägten Wohnformen veranschaulicht. In 33 Häusern mit 63 Wohnungen formulierten 17 Architekten aus Deutschland, Frankreich, den Niederlanden, Belgien und Österreich ihre Lösungen für das Wohnen des modernen Großstadtmenschen, verbunden mit dem Einsatz neuer Baumaterialien und rationeller Baumethoden. Ihren besonderen architekturgeschichtlichen Stellenwert bezieht die Weissenhofsiedlung aus der Beteiligung von damals nur in Avantgarde-Zirkeln bekannten Architekten, die heute als die bedeutendsten Meister des 20. Jahrhunderts gelten: Ludwig Mies van der Rohe, Walter Gropius, Le Corbusier, Hans Scharoun, Mart Stam, Hans Poeltzig oder Peter Behrens. Zeitlich parallel waren in der Plan- und Modellausstellung ›Internationale Neue Baukunst« über 60 in- und ausländische Architekten mit Modellbauten und Entwürfen vertreten, darunter die in der Weissenhofsiedlung vertretenen Architekten sowie Hugo Häring, El Lissitzky, Ernst May, Erich Mendelsohn, van der Vlugt und Frank Lloyd Wright.

Von der Stuttgarter Hölzel-Schule zum Weimarer Bauhaus Itten, Schlemmer, Kerkovius. Die Sonderrolle von Albers, Graeser und Fleischmann: Wege zur Abstraktion

»Kunst und Volk müssen eine Einheit bilden! Die Kunst soll nicht mehr Genuß Weniger, sondern Glück und Leben der Masse sein«, proklamiert 1919 Walter Gropius in dem von ihm verfassten Manifest zur Gründung des Bauhauses in Weimar. Die Idee der Heranbildung eines neuen Menschen für eine neue, freie Gesellschaft gehört zu den essentiellen Gründungsutopien des Bauhauses. Und es sind ganz wesentlich die Schüler Hölzels, die diesen revolutionären Geist, der noch das ganze 20. Jahrhundert durchweht, von Weimar, später von Dessau und Berlin aus in die Welt tragen. Johannes Itten, geboren 1888 im Berner Oberland, studierte von 1913 bis 1916 bei Hölzel und galt als sein inoffizieller Assistent. 1916 wechselt er nach Wien, wo er über Alma Mahler-Werfel deren Ehemann Walter Gropius kennenlernt, der ihn 1919 als Lehrer nach Weimar beruft. Itten vertiefte sich vor allem in die Lehre Hölzels und entwickelte daraus den für alle Bauhäusler obligatorischen ›Vorkurs«, der die Methoden der Kunsterziehung in vielerlei Hinsicht revolutioniert hat.

Oskar Schlemmer, 1888 in Stuttgart geboren, tritt 1912 als Meisterschüler in die Klasse Hölzels, kann während des Krieges zu gelegentlichen Studienaufenthalten und 1918 noch einmal ganz in die Klasse zurückkehren. 1914 vermittelt ihm Hölzel einen Wandbild-Auftrag für die Werkbundausstellung in Köln, wo der spätere Bauhaus-Gründer Walter Gropius erstmals auf ihn aufmerksam wird. Schlemmer nahm bei Hölzel vor allem die innige Verbindung von strenger Regelmäßigkeit und Intuition auf, die Parallelität objektiver Bildgesetze und subjektiver Empfindung, aus denen die künstlerische Konzeption erwächst und deren Ausgleich immer neu herzustellen ist. Hölzels Lehre der konstruktiven Verankerung von Figur und Raum im Bild entwickelt Schlemmer nach seinem Eintritt als Lehrer am Bauhaus 1920 mit geometrisch vereinfachten Raumkompositionen weiter, in welchen der Mensch als Kunstfigur frei und nach eigenen Gesetzen agiert.

Eine dritte Brücke von Hölzel zum Bauhaus ist mit Ida Kerkovius gegeben, die – 1879 geboren – bereits 1903 in Dachau als Schülerin bei Hölzel tätig ist und 1910 in Stuttgart

in seine Meisterklasse eintritt. Kurzzeitig wird Johannes Itten 1913 in Stuttgart ihr Schüler, bei dem wiederum Kerkovius sieben Jahre später am Bauhaus den Vorkurs besucht. Parallel ist sie in den Malklassen von Klee und Kandinsky sowie in der Weberei tätig. Kerkovius bleibt Hölzel bis zu dessen Tod als Freundin und Mitarbeiterin eng verbunden, wie auch ihr Werk zeitlebens sich aus der farbigen Suggestivität und der religiös durchdrungenen Figurenkonzeption ihres Lehrers speiste.

Josef Albers, der dritte legendäre Bauhauslehrer neben Schlemmer und Itten, hat zwar mit Adolf Hölzel keine unmittelbare Berührung gehabt, ist aber mit der Geschichte der Abstrakten Kunst in Deutschland durch Lehre und Kontakte eng verbunden. Albers wird nach seinem Eintritt in das Weimarer Bauhaus quasi über Nacht zum abstrakten Künstler, er fertigt Glasarbeiten aus Fundstücken, fügt funktionelle Möbel aus geometrischen Holz- und Glasflächen, entwirft Schriften und formt Metallobjekte für den Alltagsgebrauch, experimentiert in allen künstlerischen Medien und wird zwischen 1920 und der erzwungenen Schließung des Bauhauses 1933 der einflussreichste und am längsten dort tätige Lehrer. Anschließend emigrierte Albers zusammen mit seiner Frau Anni Albers in die USA, wo er bis 1949 am Black Mountain College in North Carolina arbeitete. Von 1949 bis 1959 stand er dem Art Department der Yale-Universität vor. Daneben hatte er zahlreiche Gastdozenturen (u.a. in Cambridge, Hartford, Havanna, Santiago de Chile und Ulm).

Die vier Werke von Josef Albers in der Sammlung DaimlerChrysler repräsentieren die beiden wichtigsten Werkgruppen des Künstlers. Die *Strukturalen Konstellationen* der 1950er Jahre vereinigen antagonistische räumliche Perspektivkonstruktionen in der Fläche zu einem luziden graphischen Schwarzweiß-Raster. 62 Jahre alt ist Albers, als er 1950 seine monumentale Serie der *Homage to the Square* beginnt, von denen bis zu seinem Tode 1976 etwa tausend Variationen entstehen.

Der 1892 in Esslingen geborene Adolf Fleischmann konnte während seiner zahlreichen Reisen durch Europa in der ersten Jahrhunderthälfte mit den bedeutenden Künstlern seiner Zeit Kontakte aufnehmen. Fleischmann setzte sich schon 1914, während seiner Ausbildung an den Stuttgarter Graphik-Werkstätten, dann nach seiner Militärzeit 1915-17 mit Lehre und Person Hölzels auseinander. 1952 findet Fleischmann den ihm entsprechenden Lebensort in New York. Die Beschäftigung mit Mondrians idealistischem Bildkonzept der Horizontal-Vertikal-Ordnung als fundamentalem Ausdruck des Lebens und das Thema der Vibrationsbewegung der Farbe sind ein Charakteristikum der Gemälde Fleischmanns.

Camille Graeser, der zum Kern der Züricher Konkreten gehörte, hat sein künstlerisches Programm 1944 so definiert: »Konkret ist streng logisches Schaffen und Gestalten von Kunstwerken, die Eigengesetzlichkeit haben. Konkret ist Ausschaltung alles Unbewussten. Konkret heißt Reinheit, Gesetz und Ordnung«. Graesers programmatische Strenge basiert auf einem kombinierten Studium von Innenarchitektur, Graphik und Produktgestaltung in Stuttgart, dem sich ein Jahr künstlerischer Ausbildung bei Adolf Hölzel von 1918-19 anschloss.

Emigration von Bauhaus und Konstruktivismus in die USA

Der Einfluss auf den amerikanischen Minimalismus

»Ich bin total desinteressiert an europäischer Kunst und glaube, es ist vorbei damit«, proklamiert 1965 Donald Judd. Und Frank Stella, wie Judd einer der Begründer der klassischen Minimal Art, stellt zwar 1964 in einem gemeinsamen Interview mit Bruce Glaser seine Verbindung mit der geometrischen Abstraktion nicht in Frage, unterstreicht allerdings auch seine Distanz zu den Vorläufern: »Obwohl sie diese grundlegenden Schemata verwendeten, hat das trotzdem nichts mit meinen Bildern zu tun. Ich finde die gesamte europäische geometrische Malerei – sozusagen die Nachfolger von Max Bill – an sich eine Kuriosität, ziemlich tristesse« (Zit. n. Gregor Stemmerich (Hrsg.), *Minimal Art*, Dresden 1995, S. 36). Ähnlich behauptete Barnett Newman 1964 die Loslösung der jungen amerikanischen Kunst von der »hinderlichen Last aus Erinnerung, Assoziationen, Nostalgie, Legende und Mythos ... , welche die Erfindungen der europäischen Kunst waren«. (Zit. n. einem Artikel von Donald Judd, geschrieben 1964, veröffentlicht in: D. J., Barnett Newman, in ›Studio International‹, Februar 1979, S. 66-69). Viele spätere Interpreten sind Judd, Stella und Newman in dieser Behauptung abrupter Loslösung der amerikanischen Kunst aus europäischen Traditionslinien gefolgt und verbanden damit das Postulat, mit der klassischen Minimal Art eine rein amerikanische Kunstrichtung begründet zu haben.

Die zeitgleichen theoretischen Schriften von Künstlern wie Judd, Andre, LeWitt oder Morris aber sprechen auch eine ganz andere Sprache, sie sind durchzogen von Huldigungen an europäische und russische Künstler der klassischen Moderne: Entscheidend für alle Grundlegungen der Minimal oder Cool Art sei die Auseinandersetzung gewesen mit Mondrian und Malewitsch, Pevsner und Gabo, Albers (den Dan Graham als Vorläufer von Sol LeWitt sieht) und immer wieder: Brancusi (über den Robert Morris seine Dissertation schrieb). Als geistesverwandt wird von den amerikanischen Minimalisten auf europäische Künstler wie Yves Klein (von dem Stella schon Anfang der 1960er Jahre ein Bild besaß) und Enrico Castellani, Vasarely und Vantongerloo verwiesen. Robert Morris, einer der Begründer der Minimal Art, schreibt bereits Ende der 1960er Jahre in einem Brief an den Kunsttheoretiker Michael Friedmann, die Minimal Art habe die Tradition des Konstruktivismus im Sinne von Tatlin, Rodtschenko, des frühen Gabo oder des De Stijl-Künstlers Vantongerloo aufgenommen.

Donald Judd mahnte als Theoretiker technische Perfektionierung und Makellosigkeit im Umgang mit dem Material an, als eine Haltung, die auch in außerkünstlerischen Bereichen Geltung haben sollte. Fast zwangsläufig resultiert aus diesem Anspruch Judds Hinwendung zu Entwurf und Herstellung von Möbeln, womit er in der Praxis die genuinen Leistungen des Bauhauses wiederaufleben lässt. Und als schöner ›Schlussstein‹ sei erwähnt, dass Judd einen neuen Ausstellungsraum auf dem Gelände seiner Chinati Foundation 1988 mit einer Einzelausstellung Richard Paul Lohses eröffnet, der ersten, wie er stolz vermerkt, in Nordamerika (s. D. J., *Architektur*, Münster 1989, S. 90). Anschließend zeigt Judd am gleichen Ort Zeichnungen von Jan J. Schoonhoven.

In einer umfassenden Studie zur Sammlung Panza di Biumo, eine der frühen europäischen Minimal und Concept Art Sammlungen, hat Germano Celant eine für den Zusammenhang unserer Ausstellung ›Minimalism and After‹ aufschlussreiche These

formuliert. Nach Celant, langjähriger Kurator am Guggenheim Museum New York, basiert die radikale Umwertung des Begriffs vom Kunstwerk in Minimalismus und Konzeptkunst auf den Bildern der ›Logic Color Painters‹ der 1950er Jahre und er relativiert damit die oft wiederholte Aussage, die Minimal Art sei ein rein amerikanisches Phänomen gewesen. Die Betonung von Verstand und Intentionalität, die Herleitung eines logischen Bildkonzepts aus dem russischen Konstruktivismus und dem holländischen Neoplastizismus, die Propagierung einer rationalen Mechanik des Malens, die Auseinandersetzung mit der Funktion von Kunst und mit ihren prozeduralen Mitteln – all diese Vorgaben der ›Logic Color Painters‹ seien von der Künstlergeneration der 1960er Jahre aufgegriffen und radikalisiert worden.

Beispielhaft nennt Celant die Namen der Künstler Ad Reinhardt, Barnett Newman, Josef Albers, Elsworth Kelly, Max Bill und Richard Paul Lohse (Vgl. Kat. Ausst.: Das Bild einer Geschichte 1956/1976, Düsseldorf 1980, S. 37). Ad Reinhardt neben Max Bill – dieser überraschenden Namhaftmachung geistiger Zeitgenossenschaft entspricht im Kontext der vorliegenden Publikation ›Minimalism and After‹ etwa die Nachbarschaft früherer Vertreter eines konstruktiv verankerten Minimalismus wie Karl-Heinz Adler, Poul Gernes, Christian Roeckenschuss oder Erwin Heerich und ihrer amerikanischen Pendants Jo Baer, Alexander Libermann oder Ilya Bolotowsky.

Als weiteres kommt hinzu, dass die Behauptung eines radikalen Bruchs mit der europäischen Tradition im Rückblick durch die Vorstellung eines fortwirkenden geistigen Dialogs Europa – Amerika ersetzt. Es sind die großen Namen der europäischen Immigranten an den amerikanischen Hochschulen, die in den 1940er/50er Jahren einer jungen Künstlergeneration den selbstbewussten Umgang mit dem Vokabular der abstrakten Avantgarden lehren. Um die bekannten Fakten hier kurz Revue passieren zu lassen: 1933 kommt Josef Albers durch Vermittlung amerikanischer Kritiker und Kuratoren in die USA. Er unterrichtete am neu gegründeten Black Mountain College in North Carolina, später u.a. an der Harvard University und an der Yale University, immer wieder unterbrochen von langen Aufenthalten, die er in Mexiko verbrachte.

Neben seiner Arbeit als Künstler und Lehrer schuf Albers ein reiches poetisches und theoretisches Werk, sein bekanntestes ›Interaction of Color‹ erschien 1963. Zu den Schülern von Albers gehören Eva Hesse, Robert Mangold, Kenneth Noland, Robert Rauschenberg und Richard Serra. Nach Albers kommen in den 1930er Jahren Fritz Glarner, László Moholy-Nagy, Walter Gropius, Marcel Breuer, Mies van der Rohe, Herbert Bayer, Piet Mondrian in die USA und sie werden – wie vor ihnen anderenorts Amedée Ozenfant, Alexander Archipenko oder Hans Hofmann – zu wegweisenden Lehrergestalten in Chicago, Cambridge und anderen Städten.

Konkrete Kunst und Neo Geo

Wenn von Josef Albers, zwischen 1920 und 1933 eine der prägenden Gestalten am Bauhaus, die entscheidenden Verknüpfungen mit der amerikanischen Kunst ausgegangen sind, dann kann von Max Bill, Schüler am Bauhaus von 1927-29, behauptet werden, dass er bezogen auf die abstrakten Avantgarden ein europäisches Beziehungsgeflecht aufgebaut hat, dass sich in den Werken der Sammlung

DaimlerChrysler vielfältig widerspiegelt. Im Kontext unserer Publikation haben wir diese Vorläufer geometrisch-reduzierter Bildkonzepte unter dem Stichwort ›Europäische Vorläufer‹ aufgenommen.

In Paris wurde Bill Mitglied der 1931 gegründeten Künstlergruppe ›Abstraction – Création‹, der u.a. auch die in der Sammlung vertretenen Künstler Arp, Baumeister und Vantongerloo angehörten. Die Letztgenannten bilden zusammen mit Camille Graeser, Verena Loewensberg und Richard Paul Lohse den Kern der ›Zürcher Konkreten‹, deren Wortführer und theoretischer Kopf bis in die 1960er Jahre hinein Max Bill blieb. 1950 wird Bill Mitbegründer sowie erster Rektor der Ulmer Hochschule für Gestaltung, hier versammelt er die führenden theoretischen Köpfe der abstrakten Nachkriegstendenzen und es gelingt ihm, Josef Albers von 1953-55 noch einmal für eine Gastprofessur nach Deutschland zu holen. Friedrich Vordemberge-Gildewart – kurzzeitig Student am Bauhaus in Weimar und Dessau, Mitglied von ›De Stijl‹, Mitbegründer von ›die abstrakten hannover‹, mit Bill befreundet und späterer Lehrer an der Ulmer Hochschule – berührt alle diese Kreise und kann als wichtigster Pionier der Konkreten Kunst in Deutschland angesehen werden.

Geprägt wurde der Begriff der ›Konkreten Kunst‹ 1930 in einem Manifest des ›De Stijl‹-Künstlers Theo van Doesburg: Die bildnerischen Elemente, losgelöst von jeder erzählenden oder abbildenden Inhaltlichkeit, sollten nur sich selbst bedeuten, sie sollten einfach, exakt und kontrollierbar sein. Die Gruppe ›Abstraction – Création‹ hat diese theoretischen Überlegungen weiter entwickelt, hierauf aufbauend organisierte Max Bill 1944 in Basel die erste internationale Ausstellung ›Konkrete Kunst‹. Auf diese Wirkungsgeschichte bezieht sich – subversiv und vielfältig ironisch gebrochen – Mitte der 1980er Jahre eine junge Künstlergeneration unter dem Label ›Neo Geo‹ und die Gegenwartskunst – etwa Jean-Luc Manz, Esther Hiepler und Eva Berendes – reflektiert diese noch einmal mit neuer Qualität.

›Postmoderne Seele und Geometrie‹ - unter diesem Titel versuchte das Kunstforum 1986 die ›Perspektiven eines neuen Kunstphänomens‹ zu subsumieren (Nr. 86, 1986), im gleichen Jahr veröffentlichte Donald Kuspit in den USA einen Essay über ›New Geo And Neo Geo‹, womit einer internationalen Bewegung ihr Name gegeben war (Artscribe Nr. 59, 1986). Ihr visuelles Gründungsmanifest fand diese ›Neue Liebe zur Geometrie‹ (Michael Hübl im Kunstforum, ebd.) in der 1984 von John M Armleder in Genf kuratierten Ausstellung ›Peinture abstraite‹, deren Künstlerliste bereits eine Positionierung ablesbar macht, die alle definierten und abgegrenzten Kunstrichtungen der Zeit lässig überwindet: John M Armleder, Helmut Federle, Lucio Fontana, Al Held, Sol LeWitt, Verena Loewensberg, Robert Mangold, Gerhard Merz, Olivier Mosset, Robert Motherwell, Blinky Palermo, Gerwald Rockenschau, Robert Ryman, Jean-Frédéric Schnyder, Otto Zitko. Vorgesehen waren ebenfalls Werke von Francis Picabia, Sigmar Polke, Imi Knoebel, Ellsworth Kelly, Ben Nicholson, Jean Arp und Theo van Doesburg, die aber wegen der kurzen Vorbereitungszeit der Ausstellung als Leihgaben nicht zur Verfügung standen. Der Galerieraum wurde, wie Armleder rückblickend vermerkt, »in einer Art Minimal-Ausstattung hergerichtet«. (J.A., in Kat. Ausst.: Kunstmuseum Winterthur 1987, S. 150)

Zusammengefasst sind hier zeitgleiche Phänomene in Österreich, Deutschland, USA und in der Schweiz, wobei Loewensberg für den Rückbezug auf die klassische Konkrete Kunst und Fontana für das Fortwirken und die Aktualität der offenen Bildkonzepte der Zero Avantgarde eintreten. Armleder hat mit ›Peinture abstraite‹ einer entideologisierten Sicht der minimalistischen Kunsttendenzen des Jahrhunderts eine Gestalt gegeben, die gleichfalls ein grundlegendes Movens unserer Übersicht in ›Minimalism and After‹ darstellt.

Von John M Armleder konnte für die Sammlung DaimlerChrysler ab 2000 eine Werkgruppe zusammengetragen werden, die wesentliche Aspekte von der frühen Neo Geo-Malerei über die ›Furniture Sculptures‹ bis zu einer jüngeren Multiple-Skulptur umfasst. Über die Künstlerliste in Armleders ›Peinture abstraite‹ Ausstellung hinaus werden noch Ernst Caramelle, Helmut Dorner, Günther Förg, Bertrand Lavier und Peter Halley zum ›Neo Geo‹ Umfeld gerechnet. Fast alle sind mit repräsentativen Einzelwerken in der Sammlung DaimlerChrysler vertreten. Armleders antihierarchisches Spiel mit Geometrien der 1980er Jahre wurzelt in seinen Anfängen im Genfer Fluxus-Umfeld. Konträr dazu gilt für die anderen Neo Geo-Vertreter, dass sie ihre Werke der dominanten expressiven Kunst jener Zeit entgegenstellten: Sie formulieren Absagen an die existenziellen Häutungen der Wiener Aktionisten, an den Kult um die ›Neuen Wilden‹ in Deutschland, um die ›Transavantguardia‹ in Italien oder um die ›Bad Paintings‹ in den USA.

Banalität des Materials – Symbolik des Materials

Der folgende knappe Exkurs soll das Materialverständnis der klassischen Minimal Art der 1960er Jahre im Übergang zur Gegenwartskunst beleuchten. Im Dialog von historischem Minimalismus und zeitgenössischen Tendenzen kann man von einem Paradigmenwechsel sprechen: Die Fokussierung auf die ›Hardware‹ – Material, Form, Struktur – ist einer Aufmerksamkeit für die ›Software‹ - Inhalt, Prozess, Wahrnehmung – gewichen. Ein grundlegender Impuls der Minimal Art war es, die ideologisch kontaminierten Materialien der traditionellen Kunstgattungen – Sockel, Bronzeguss, Leinwand, Rahmen – durch industriell produzierte Massenware zu ersetzen, um schon auf der Materialebene den Anspruch der Entindividualisierung und Objektvierung kategorisch und nicht selten auf Schockwirkung zielend geltend zu machen. Der Besucher der frühen Minimal-Ausstellungen war konfrontiert mit Messing, Plexiglas, Blech und Aluminium (Judd), rostendem Cor-Ten-Stahl (Serra), rohen Holzquadern und Eisenplatten (Andre), Sperrholz und PVC Folien (Schene), Stahl und Autolack (Posenenske), Lufteinschlüssen, Packpapier und Baumwollstoffen (F.E. Walther). Damit verbunden waren rigorose Formalisierung und Reduktion, die Rückführung auf Primärstrukturen, auf klar erkennbare geometrische Phänomenalität, auf das Wechselspiel von Positiv- und Negativformen und logische Raumfunktion.

Schon die Entwicklungen der späten 1960er Jahre, die der Kunstkritiker Robert Pincus-Witten mit Bezug auf Werke von Keith Sonnier, Eva Hesse, Richard Tuttle, Bruce Nauman u.a. als »postminimalistisch« bezeichnet (ders. in: Artforum, Nov. 1966), stellen neu die Aufmerksamkeit für künstlerische Verfahrensweisen, Prozesshaftigkeit und die konstituierende Bedeutung von produktions- und rezeptionsästhetischen Aspekten in

den Vordergrund. Der veränderte Umgang mit dem Material, die Thematisierung künstlerischer Produktion und die Einbeziehung des Betrachters in den Prozess der Werkschaffung sind in ausdifferenzierter Qualität für die zeitgenössischen Tendenzen des Minimalismus relevant. Die Akzentuierung des ›Kontextes‹ durch die klassische Minimal Art qualifiziert sich zu Beginn der 1990er Jahre zu einer erweiterten Wahrnehmung und Bearbeitung für Phänomene aus den Bereichen Politik, Kommunikation und Ökonomie, für Design, Sprache wie auch für die unser Bewusstsein prägenden Zeichen und Strukturen der Computerästhetik.

So arbeitet beispielsweise der junge New Yorker Künstler Vincent Szarek an lackierten Fiberglasobjekten, die auf computergenerierten Entwürfen nach Designelementen aus dem Fahrzeugbau basieren, und, bis zum letzten Finish, über eine von Szarek eigens entwickelte Produktionsstraße gefertigt werden.

Gesellschaftspolitische Horizonte Absalon und Mosset

Wenn die Frage, aus welchen Vorgaben heraus der Minimalismus sich entwickelt hat, bis Ende der 1990er Jahre eher marginal behandelt wurde, dann gilt dies nicht weniger für den politischen Horizont dieser Kunst. Dabei sind die formalen und ästhetischen Entscheidungen des Minimalismus ganz wesentlich aus den Protestbewegungen der 1960er Jahre in Europa und Amerika herausgewachsen und artikulieren diese in einem ganz substantiellen Sinne. Das gilt ganz wesentlich für Olivier Mosset, für Daniel Buren und für Ian Burn. Eine solche Aussage mag zunächst verwundern. Was sollten Streifen, L-förmige Winkel, Faltungen und monochrome Flächenformen mit Politik zu tun haben?

Man muss zunächst daran erinnern, dass das Grundprinzip der Kunst, welches die Minimal Künstler zu überwinden suchten, das der Komposition war. Komposition aber war unlösbar verbunden mit der Suche nach Ordnung, Logik und Schönheit, es war untrennbar von Wertbegriffen des alten Europa: Hierarchie, Rationalismus, Individualismus. Im Festhalten an der Komposition sahen die jungen Künstler immer die rationalistischen und hierarchischen Aspekte der europäischen Gesellschaft mit. Die Wirklichkeit aber: der Zusammenbruch der Werte, die beschleunigten Erkenntnisse und Entwicklungen in Wissenschaft und Technik, die Aushöhlung und Denunzierung der Sprache – diese Wirklichkeit war der überlebten Gesellschaftsordnung in allen Punkten entgegengesetzt. Der Minimalismus ist der Idee einer antihierarchischen, antikompositionellen Gesamtheit verpflichtet, er ist an der Vision einer neuen Ganzheit interessiert. Und diese Vision wird, kompromisslos und durchaus mit aggressiven Untertönen, der Gesellschaft entgegengehalten, um sie auf die gravierenden Mängel und die fundamentale Diskrepanz ihres Selbstbildes aufmerksam zu machen (Vgl. Enno Develing, Kat. Minimal Art, Den Haag/Düsseldorf, 1968/69).

Beispielhaft für diese aktionistisch-politische Fundierung einer minimalistischen Objektauffassung sind – innerhalb der Generation der um 1940 geborenen Künstler – in unserem Kontext Olivier Mosset und Absalon.

Die Wohnentwürfe des israelischen Künstlers Absalon sind skulptural-architektonische Umsetzungen existenzieller Körpererfahrung und symbolische ›Besetzung‹ öffentlicher Räume zugleich, wie beides auch im Denken der Minimal Art verankert ist. Absalon beginnt um 1990 die Arbeit an kleinen Wohneinheiten, sog. ›Zellen‹, die er auf sein Körpermaß hin zuschneidet und für elementare Bedürfnisse des Lebens ausstattet. Absalons Ziel, seine Wohnzellen weltweit in urbane Strukturen zu integrieren und sie temporär zu bewohnen, erfüllte sich aufgrund seines frühen Todes nicht mehr.

Radikal: Der Begriff kennzeichnet nicht nur eine Richtung der abstrakten Malerei, die Olivier Mosset in den 1970er Jahren in New York mitbegründet hat, sondern mehr noch Werk und Haltung des Künstlers. Die Grundlegung dafür war sein politisches Engagement im Umfeld der Unruhen vom Mai 1968 in Paris. 1966 begann der Künstler eine Serie von minimal reduzierten Kreisbildern und schloss sich mit Daniel Buren, Niele Toroni and Michel Parmentier zur Gruppe B.M.P.T. zusammen. Mit öffentlichen Malaktionen, die das klassische Tafelbild zu Grabe tragen sollten, und agitatorischen Streitschriften versuchten die Künstler, die Formulierung eines neuen, radikalen Werkbegriffs mit politischer Sprengkraft zu verbinden.

Pars pro toto – Dialoge von Nachmoderne und Gegenwart **Minimalistische Tendenzen in der internationalen Gegenwartskunst**

Von besonderer Bedeutung für unsere Reihe ›Minimalism and After‹ ist die programmatische Einbeziehung der zeitgenössischen Kunst, wie es aktuell die Schau des New Yorker Guggenheim, ›Singular Forms (Sometimes Repeated)‹, oder die Albright Knox Gallery in Buffalo, N.Y., mit ›Extreme Abstraction‹ vergleichbar unternommen haben. Das zeitgenössische Aufgreifen der oben beschriebenen Wirkungsgeschichte und die Rückbesinnung auf viele heute zu Unrecht vergessene Künstler/innen ist aus unserer Sicht insofern relevant, als eine kontinuierliche Diskussion der ästhetischen, politischen und formalen Grundlagen des Minimalismus als ein Movens der Gegenwartskunst zu beobachten ist. Dass die interessantesten Vertreter in Design und Architektur ebenfalls eine hoch differenzierte, auf Prämissen von Mies van der Rohe bis Donald Judd zurückgreifende Formensprache entwickelt haben, sei hier am Rande erwähnt.

Einem durchgehenden Schwerpunkt der Sammlung DaimlerChrysler folgend, versucht die Auswahl der Neuerwerbungen die Diskussion in der zeitgenössischen Kunst zu spiegeln. Wolfgang Berkowski, Stephen Bram, Benoit Gollety, Esther Hiepler, Michael Zahn haben in den 1990er Jahren ganz eigenständige Werkgruppen entwickelt, die mit verschiedenen Aspekten des Minimalismus kommunizieren und diese weiter- und ausformulieren: Ihre Werke prägt ein verknapptes Formenvokabular, die Betonung von Objekthaftigkeit, Materialität und Visualität des Bildes sowie eine Reduktion auf einfache Grundstrukturen.

Eine Reihe von Werken junger deutscher und amerikanischer Künstler/innen spiegelt die in den frühen Werken angelegte Grenzüberschreitung Konstruktivismus – Geometrische Abstraktion – Minimalismus wieder. Den konstruktiv-geometrischen Pol vertreten hier vor allem die Amerikaner Douglas Melini und John Tremblay, auf europäischer Seite Jens Wolf und Beat Zoderer. Die Traditionslinie des minimalistischen

Bildobjekts wird zeitgenössisch weiter verfolgt im Werk der Deutschen Katja Strunz und Anselm Reyle sowie im glänzenden Finish der Objektbilder des New Yorkers Vincent Szarek. Die Architekturbilder Ascan Pinckernelles schließlich vermitteln in unserem Kontext die in den 1960er Jahren wurzelnden, idealistischen Architekturentwürfe von Erwin Heerich mit den minimalen Strukturen einer Michelle Grabner. Für den Australier John Nixon ist die »Radikale Moderne (historische Avantgarde) ein unbeendbares Projekt, das das Verlangen nach Experiment und die Geschichte dieses Experiments darstellt. Mein Interesse ist nicht so sehr eine Rückkehr zur Geschichte als eine Entwicklung dieser Geschichte. Ich sehe meine Arbeit als eine Fortführung des Projekts der radikalen Moderne« (J.N. Ausst. Kat. Australian Centre for Contemporary Art 1994, o.S.). Tadaaki Kuwayama und Yuji Takeoka schließlich repräsentieren exemplarisch reduktionistische Bildkonzepte japanischer Provenienz.

In den 1950er Jahren hat Alexander Liberman, berühmt geworden als langjähriger Art Director der Zeitschrift ›Vogue‹, an einer Serie von Kreisbildern gearbeitet. Unsere Erwerbung aus dem Jahre 1959 steht schon am Abschluss dieser akribisch entwickelten Bildfolge. Parallel dazu arbeitete Liberman an leuchtend rot bemalten, abstrakten Skulpturen für den öffentlichen Raum. Darf man bei Liberman einen Nachhall der Elementarformen des russischen Suprematismus annehmen, so fällt bei seinen amerikanischen Zeitgenossen Benjamin, Hammersley und Bolotowsky das Fortwirken der Prinzipien von De Stijl und Josef Albers ins Auge. Andere Akzente setzen die Bilder von Jo Baer und Al Held. Jo Baer erweitert den monochromen Bildkörper der Minimal Art um eine ornamental schwingende, das Bild als Raumkörper definierende Linie; Al Held verknüpft die Idee des monochromen, leeren Bildfeldes mit Elementen der frühen Pop Art, insofern als man in den zeichenhaften Setzungen des Bildes die Abkürzung einer Zahl oder eines Buchstabens erkennen darf. Interessant sind im Vergleich der genannten Arbeiten mit den zeitgleichen Werken von Quinte und Gernes die unterschiedlichen Ansätze, das Bild in seiner Objektivität zu betonen: Das Bild wird antiillusionistisch auf seine logische Flächenhaftigkeit reduziert und gleichsam als Ausschnitt aus einer umfassenderen räumlichen Bildidee aufgefasst.

Gemeinsam ist den Repräsentanten amerikanischer, reduktionistischer Malerei, dass sie am Anfang stehen bzw. Teil der Entwicklung und Ausbildung dessen sind, was wenig später als spezifische amerikanische Ausprägung des Minimalismus hervortritt. Die Kalifornier Benjamin, Hammersley und McLaughlin waren, wie oben erwähnt, 1959 in Los Angeles in der Ausstellung ›Four Abstract Classicist‹ vertreten. Diese wegweisende Ausstellung bestimmte die Parameter für eine nachfolgende Künstlergeneration an der amerikanischen Westküste, mit Namen wie David Novros, Paul Mogensen, John McCracken, Craig Kauffman, Robert Irwin, Judy Chicago oder Larry Bell, die bereits der Hochzeit des Minimalismus zugerechnet werden. Al Held war 1962 in der wegweisenden Ausstellung ›Geometric Abstraction in America‹ des New Yorker Whitney Museums vertreten und war als einer der wenigen Maler immer wieder im Umfeld der Minimal Art präsent. Jo Baer schließlich zählt neben Anne Truitt, Judy Chicago und Patricia Johanson in New York bzw. Hanne Darboven und Charlotte Posenenske in Deutschland zu den wenigen herausragenden Frauengestalten des Minimalismus.

Unter den vielen Ausstellungen, die in den letzten Jahren zwischen Los Angeles und London zu Minimalismus und Geometrie als Phänomene der Nachkriegsavantgarde zu

sehen waren, haben nur wenige Ausstellungen den Schritt gewagt, diese Traditionslinie bis in die Gegenwart weiter zu verfolgen. Ein solcher Dialog historischer und aktueller Positionen bildete hingegen beispielsweise den Auftakt der Ausstellung ›Minimalism and After III‹, Berlin 2004, und zwar mit dem raumsprengenden Bild von Oli Sihvonen aus dem Jahr 1968, den poppigen Farbkreisen von Poul Gernes aus dem gleichen Jahr und dem in 2004 entstandenen, monumentalen schwarzen *total object* von Gerold Miller. Die Thematik des eleganten, schwarz-weiß-roten Kreisbildes von Alexander Liberman aus dem Jahr 1959 kehrte in dieser Konstellation als ein nachgerade explosives Gemisch aus minimaler Gestalt, farbiger Opulenz und körperhafter Präsenz des Bildobjektes wieder.

Von den rein für dekorative Zwecke konzipierten, wilden Farbkreisen eines Gernes und den lackglänzenden Oberflächen eines Millers ist es dann ein nahe liegender Schritt zu den Werken von Absalon, Vincent Szarek und den Amish People. Ein Stück erlaubte Dekoration für die ansonsten ganz schmucklosen Wohnräume der Amish People im amerikanischen Pennsylvania waren die so genannten *Quilts*. Die gelegentlich als Gemeinschaftswerk mehrerer Frauen gewebten Bildteppiche beziehen sich auf Formen und Muster aus der Natur und wurden jüngst vom New Yorker Whitney Museum als spezifisch amerikanischer Weg zu Bildformen der Abstraktion gewürdigt. Wir haben sie in dieser Auswahl integriert, weil viele amerikanische Künstler des 20. Jahrhunderts diese Modifikationen angewandter Ungegenständlichkeit als wichtige Anregung angesehen haben. Dies gilt in unserer Auswahl etwa für zwei zeitgenössische Positionen: Michelle Grabner bezieht sich mit ihrer Form von Abstraktion unmittelbar auf Muster von Heimtextilien; Douglas Melinis Bilder funktionieren wie ein Patchwork abstrakter Muster unterschiedlicher ›Texturen‹.

Ein anderer Sprung in die Gegenwart: Der junge New Yorker Bildhauer Vincent Szarek nahm 2003 von DaimlerChrysler den Auftrag an, sich künstlerisch mit dem SLR, dem Mercedes-Benz Sportwagen der Luxusklasse, auseinanderzusetzen. Entstanden sind neben Studien und Entwürfen zwei Wandobjekte. Szarek hat Teile des Automobildesigns im Computer bearbeitet und diese ›getunten‹ Elemente dann wieder in einer selbst entwickelten Fertigungsstraße, wie Prototypen eines Serienwagens, produziert. Im Ergebnis rufen die gecoverten Ikonen des Automobildesigns Erinnerungen an die lackglänzenden Skulpturen der kalifornischen Minimalisten Craig Kaufmann und John McCracken der 1960er Jahre hervor.

Im Grenzbereich von minimalistischer Form und funktionalem Gebrauch bewegen sich auch die Skulpturen von Absalon. Seine ›Wohnzellen‹ waren als temporäre Aufenthaltsorte für den Künstler konzipiert, die er sich auf großen öffentlichen Plätzen aufgestellt dachte. Während unser Wandobjekt eine puristisch-zeichenhafte Vorstellung solchen ›Wohnens in beweglichen Schachteln‹ gibt, zeigt das Video den Künstler in einer performanceähnlichen Situation als Teil seiner Skulptur. Auch von solchen Dialogen über Zeiten und Räume hinweg erzählt ›Minimalism and After‹.