Zeitschrift: Trans : Publikationsreihe des Fachvereins der Studierenden am Departement Architektur der ETH Zürich

Herausgeber: Departement Architektur der ETH Zürich

Band: - (2011)

Heft: 19

Artikel: "Von mir aus könnte dieser ganze Kram einfach verschwinden" : Donald Judds Kritik der Komposition

Autor: Ursprung, Philip

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-919305

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 13.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

«VON MIR AUS KÖNNTE DIESER GANZE KRAM EINFACH VERSCHWINDEN». DONALD JUDDS KRITIK DER KOMPOSITION

Philip Ursprung

«Es gibt in der Kunst kein Konstruieren. Und doch kann die Kritik mit Sinn sagen: ‹Es ist schlecht komponiert.› Das schlecht Komponierte ist soweit fehlerhaft: kein Kunstwerk; wie der Baum, der schlecht komponiert ist, kein Baum ist. Dagegen ‹Es ist gut komponiert›, soll die Kritik nicht sagen. Was gut komponiert ist, ist schlecht komponiert.»
Ludwig Hohl

Im Frühling 1964 schrieb Donald Judd einen Verriss von Cy Twomblys Ausstellung in der renommierten Leo Castelli Gallery in New York. Der im Juli 2011 im Rom verstorbene Künstler stand damals am Beginn seiner Karriere. Er gehörte zu den wenigen amerikanischen Malern, die Ende der 1950er Jahre nach Europa zogen. Dass er auch in den 1960er Jahren in Italien blieb und nicht mehr in die USA zurückkehrte, hatte vielleicht mit der Feindseligkeit zu tun, mit der man ihm in New York begegnete. Judds bissige Zeilen in ‹Arts Magazine› **sind dafür charakteristisch:**

«Twombly has not shown for some time, and this adds to this fiasco. In each of these paintings there are a couple of swirls of red paint mixed with a little yellow and white and placed high on a medium-gray surface. There are a few drips and spatters and an occasional pencil line. There isn't anything to the paintings. The poster for the show is an example of Twombly's earlier work and is easily the best thing present. Twombly usually scribbles on white ground, using color infrequently. I've never thought this more than mildly interesting, but did realize that the paintings worked well and that Twombly had something in mind.»[i]

Judd war bereits in den frühen 1960er Jahren für seine apodiktischen Texte berüchtigt. Aber der Verriss der Twombly-Ausstellung war mehr als ein Seitenhieb gegen einen potentiellen Konkurrenten. Er war Teil des Programms, mit dem Judd seine Position umreissen und

sich von der Tradition der amerikanischen und europäischen Malerei abgrenzen wollte. Wenn er Twomblys Gemälde pauschal mit Formulierungen wie «Wirbel aus roter Farbe», die «hoch» platziert werden, lächerlich machte, wenn er sich über die «Tropfen und Spritzer», die «gelegentliche Bleistiftlinie» und das «Gekritzel» mokierte, dann zeugte dies von einer fundamentalen Differenz zwischen zwei künstlerischen Haltungen. Und obwohl er den Begriff in der Kurzkritik für einmal nicht verwendete, wird aus dem Text doch ersichtlich, dass sich sein Angriff in erster Linie gegen das Konzept der Komposition richtete.

«Komposition» war so etwas wie das rote Tuch einer neuen Generation von amerikanischen Künstlern, die sich Anfang der 1960er Jahre von ihren Vorgängern abgrenzen wollte. Der Begriff der Komposition stand synonym für die Vorherrschaft der Malerei und die langjährige Dominanz der europäischen Kunst. Komposition wurde gleichgesetzt mit Subordination unter einen Rahmen, mit hierarchischem Denken, mit Unterwerfung unter Autorität. Das Ausbalancieren von Binnenelementen, das Spiel von Figur und Grund, das Abwägen von Farbtönen, Kontrasten, Linien und Flächen wurzelte tief in der Welt der europäischen Akademien des neunzehnten Jahrhunderts, in der Lehre des Bauhauses und den Doktrinen der Ecole de Paris. Von dieser künstlerischen Hypothek wollten sich die Künstler ab den 1960er Jahren befreien.

Am deutlichsten proklamierten dies die Protagonisten einer künstlerischen Haltung, die ab der zweiten Hälfte der 1960er Jahren als Minimal Art benannt wurde, also Donald Judd, Frank Stella, Carl Andre, Dan Flavin, Robert Morris und Sol LeWitt.

Sie alle waren nicht nur dadurch miteinander verbunden, dass sie die Spur des handwerklichen Produktionsprozesses aus den Kunstwerken tilgen wollten, dass sie nicht-figürliche Darstellungsformen favorisierten und sich für einen industriellen Look ihrer Werke interessierten. Es vereinte sie vielmehr ihre radikale Ablehnung des europäischen Erbes – und ganz besonders die Idee der Komposition. Obwohl ihre auf geometrischen Grundformen beruhenden Kunstwerke auf den ersten Blick den Werken der Konkreten Kunst, des Konstruktivismus und Suprematismus, also den Stilen der europäischen Avantgarden der Zeit vor dem Zweiten Weltkrieg, ganz nahe verwandt schienen, interessierten sich die Künstler mehr für die Unterschiede als die Gemeinsamkeiten. Ein Interview, das Bruce Glaser 1964 mit Frank Stella und Donald Judd führte, brachte diese Differenz klar zu Tage. Für Judd und Stella bestand ein «gewaltiger Bruch» zwischen der europäischen Tradition und ihrer eigenen Gegenwart. In Stellas Worten: «Ich finde die gesamte europäische Malerei – sozusagen die Nachfolger von Max Bill – an sich eine Kuriosität – ziemlich trostlos.»[ii] Stella macht die Differenz klar, wenn er sagt, dass sich die «europäischen geometrischen Maler sehr um das bemühten, was er als ‹relationale Malerei›» bezeichnete. In seinen Worten: «Ihre Grundidee ist die Balance. Man macht etwas in einer Ecke, und dann balanciert man es aus mit etwas in der anderen Ecke.»[iii] Seine eigene Kunst hingegeben bezeichnete er als «nicht-relational», denn für ihn wie für seine Kollegen sei die Balance «kein wichtiger Faktor. Wir versuchen nicht, alles herumzumanövrieren.»[iv] Judd ging noch weiter als Stella, wenn er betonte, dass er Symmetrie nur deshalb einsetze, «weil ich die Kompositions-Effekte loswerden will.»[v] Auf Glasers Frage, warum er kompositionelle Effekte vermeiden wolle, antwortete er:

«Sie neigen dazu, mit all den Strukturen, Werten und Gefühlen der gesamten europäischen Tradition belastet zu sein. Von mir aus könnte dieser ganze Kram einfach verschwinden. Wenn Vasarely optische Effekte innerhalb der Quadrate hat, reichen die niemals aus, und er braucht mindestens drei oder vier Quadrate, schräg stehend, ineinander gekippt, alles ist arrangiert. Und das ist ungefähr fünfmal so viel Komposition und Jonglererei wie notwendig.»[vi]

Für Judd und Stella hing diese kompositorische Tradition mit der rationalistischen Philosophie zusammen: «All diese Kunst beruht auf im Voraus errichteten Systemen, apriorischen Systemen; sie drücken eine gewisse Denkweise und eine Logik aus, die heute ziemlich diskreditiert ist, wenn es darum geht, herauszufinden, wie die Welt wirklich ist.»[vii] Auf die Frage, wie seine Kunst den antirationalistischen Standpunkt reflektierte, antwortete Judd, dass die «Teile nicht-relational» seien. Er meinte dazu:

«Wenn man anfängt, Teile in Beziehung zueinander zu setzen, nimmt man zunächst an, dass man ein vages Ganzes hat – das Rechteck der Leinwand – und bestimmte Teile, was schon völlig verkehrt ist, denn man sollte ein bestimmtes Ganzes haben und vielleicht gar keine Teile oder nur sehr wenige. Die Teile werden immer wichtiger genommen als das Ganze.»[viii]

Die Werke der Minimal Art waren dadurch charakterisiert, dass sie modular organisiert waren, das heisst aufgebaut aus untereinander austauschbaren Einzelteilen, deren Beziehung zueinander wichtiger war als deren Relation zu einem Rahmen. Wenn man so will, dann hoben die minimalistischen Künstler die Gemälde aus den Rahmen und die Skulpturen von den Sockeln. Für einen «Shaped Canvas» von Frank Stella war die Kontur der Leinwand eine Folge der Binnenelemente – es war gar nicht mehr möglich, seine Gemälde in einen rechteckigen Rahmen zu setzen. Und auch Donald Judds «Specific Objects», wie er sie nannte, mussten zwangsläufig ohne Sockel auf dem Boden stehen, denn sie artikulieren keinen autonomen Raum, sondern teilen den Raum mit den

Betrachtern. Wer eine minimalistische Skulptur in einer Ausstellung auf einen Sockel stellt, zerstört deren Wirkung weitgehend. Und umgekehrt sind die Skulpturen, beispielsweise eine von Max Bill, auf Sockel angewiesen, welche die spezifische Räumlichkeit definieren, innerhalb dessen diese Kunst sich abspielt.

MAX BILL VERSUS SOL LEWITT

Dass diese Differenz auch zwanzig Jahre nach dem Auftauchen der Minimal Art gültig war, zeigte sich anlässlich der Kontroverse um die Skulptur ‹Cube› von Sol LeWitt in Zürich Mitte der 1980er Jahre. Die Walter A. Bechtler Stiftung hatte beabsichtigt, das 5 × 5 × 5 Meter grosse, aus weiss geschlämmten Zementsteinen gemauerte Werk LeWitts der Stadt zu schenken und an einem öffentlichen Ort zu platzieren. Nach langem Hin und Her wurde das Geschenk schliesslich abgelehnt. Der prominenteste Gegner war Max Bill. Bill distanzierte sich von LeWitts Cube, wies alle formale Ähnlichkeit mit seinem eigenen Oeuvre von sich und betonte, dass er selber nie «einen einzelnen würfel als plastik verkaufen» könnte.[ix] Er fragte polemisch, ob «diese würfel einfach ein zeichen sei für die anmassung, für überheblichkeit, an der der amerikanische minimalismus in der kunst seit beginn leidet.» Besonders fragwürdig schien es ihm, dieses Werk ausgerechnet in Zürich zu platzieren, «von wo aus die ganze konkrete kunstrichtung über die kriegszeit hinweggerettet wurde, als die viel späteren amerikanischen minimalisten noch schwächliche ‹abstrakte› waren.» Laut Bill handelte es sich beim ‹Cube› schlicht nicht um Kunst, denn, wie er schrieb, «ein würfel müsste in seiner durchführung eine wesentlich höhere gestaltungskraft haben, um als kunstwerk bestehen zu können als das vorliegende minimalprojekt.»

Die Crux lag in der Frage, wie die einzelnen Teile zum Ganzen stehen. Der ‹Cube› vom Sol LeWitt ist im Grunde eine Addition des immer gleichen Grundmoduls. Eine Bauanleitung vorausgesetzt, kann ein solches Kunstwerk von jedem Maurer ausgeführt werden. Aus der Perspektive der Konkreten Kunst ist die «Gestaltung» schwer zu beschreiben, die gesamte Form erscheint zufällig, beziehungsweise willkürlich. Umgekehrt stösst die Konktrete Kunst bezeichnenderweise gerade in der grossen Dimension an ihre Grenzen. Bills ‹Pavillon Skulptur› (1983) an der Zürcher Bahnhofstrasse ist dafür ein gutes Beispiel. Die Skulptur ist zwar so dimensioniert, dass die Menschen durch sie hindurch gehen können. Dennoch bleibt sie einer eigenen, abstrakten Räumlichkeit unterworfen und steht auf einem rahmenden Feld, welches die Differenz zur realen Räumlichkeit der umgebenden Architektur markiert. Es ist zwar möglich, sich drauf zu setzen, aber die bis heute ausgebliebene Popularität macht deutlich, dass die Skulptur eben nicht anthropomorph funktioniert. Die Minimal Art hingegen drehte sich um Kategorien wie «wholeness» und «directness». Während eine Plastik wie Max Bills ‹Kontinuität›, die 1986 vor dem Hauptsitz der Deutschen Bank in Frankfurt am Main platziert wurde und auf eine frühere, kleinere Variante aus der Zeit vor dem Zweiten Weltkrieg zurückgeht, im Prinzip in jeder Vergrösserung oder Verkleinerung existieren kann – eben weil sie einer autonomen Räumlichkeit unterliegt, welche sich von derjenigen der Umgebung unterscheidet – kann die Massstäblichkeit einer minimalistischen Skulptur nicht variieren. Es geht immer um Grösse («size»), nicht Massstäblichkeit («scale»).

Judd war der Meinung, dass das Ganze wichtiger sei als die Teile: «Es geht um das Ganze. Das grosse Problem ist, ein Gefühl des Ganzen zu bewahren.»[x] Wenn eine Skulptur, wie die meisten seiner Werke, aus Einzelteilen zusammengesetzt war, so sollte nicht der Eindruck entstehen, dass einzelne davon den anderen untergeordnet wären oder diesen dienten. Das Ganze sollte sich dem Betrachter auf Anhieb erschliessen. Diese Idee hat allerdings nichts mit Einfachheit oder Reduktion zu tun, jenen Kategorien, die gerade die europäische Architektur in den 1980er Jahren gerne mit Minimalismus assoziierte. Im Gegenteil: Einfach sind allenfalls die Grundelemente, aus denen die Kunstwerke entwickelt werden. Die Wahrnehmung hingegen ist äußerst komplex. Die stereotype Bezeichnung «Untitled», die so manche Werke der Minimal Art tragen, handelt nicht von Abstraktheit und Offenheit, sondern viel eher davon, dass es unmöglich ist der phänomenologischen Vielfalt durch Sprache gerecht zu werden. Dan Flavin verwendete zwar handelsübliche Fluoreszenzröhren. Deren optische Wirkung im Raum, das Spiel von Licht und Schatten, die Farbnuancen und die Veränderung des Körpergefühls der Betrachter, die sie bewirken, sind allerdings derart komplex, dass sie sich der Beschreibung entziehen. Die Regeln, nach denen Sol LeWitts ‹Cube› aufgebaut ist – und das ärgerte Bill – mögen noch so einfach sein, die daraus resultierende Gestalt ergibt unendlich viele Durchblicke und Überlagerungen. Und obwohl es sich bei den grau gefassten Holzstrukturen, die Robert Morris Mitte der 1960er Jahre produzierte, um scheinbar einfache Grundformen handelt, ergeben sich für die Betrachter verwirrende Passagen, Rahmen und Plattformen. «Simplicity of shape does not necessarily equate with simplicity of experience», wie er sagte.[xi]

Es ging den Minimal Künstlern also keineswegs darum, die Dinge zu abstrahieren oder zu vereinfachen. In Frank Stellas Worten: «Diese ‹Ökonomie der Mittel› hat etwas Unangenehmes an sich. Ich weiss nicht warum, aber es widerstrebt mit sofort. Ich gebe mir keine besondere Mühe, ökonomisch zu sein.»[xii] Donald Judd betonte: «Ich wehre mich gegen diese ganze Idee der Reduktion, denn es ist nur eine Reduktion der Dinge, die man nicht haben will. Wenn meine Arbeiten reduktionistisch sind, dann deswegen, weil sie nicht die Elemente enthalten, die sie nach Ansicht der Leute

enthalten sollten. Aber sie haben andere Elemente, die mir gefallen.»[xiii] **Und Sol LeWitt schrieb:** «The most interesting characteristic of the cube is that it is relatively uninteresting. [...] Therefore it is the best form to use as a basic unit for any more elaborate function, the grammatical device from which the work may proceed.»[xiv]

Die Idee der Reduktion war den Minimal Künstlern nicht zuletzt deswegen so suspekt, weil sie im Zentrum des modernistischen Wertekanons steht, also einer Vorstellungswelt, die in der europäischen Ideengeschichte des mittleren 19. bis mittleren 20. Jahrhunderts fusst. Ein anderer Begriff dafür ist «Essentialismus», **also die Vorstellung, dass es so etwas wie eine Essenz, ein inneres Wesen, eine innere** «Natur» **der Dinge gibt, welches freizulegen beziehungsweise zu erreichen den Sinn der Kunst und Architektur ausmache. Statt** «Essenz» **sprechen die Minimal Künstler denn auch lieber von** «Präsenz».

Die Minimal Art markiert den Übergang von einer genuin modernistischen Suche nach dem Wesen der Kunst zu einer Thematisierung ihres Ortes. Ein Kunstwerk muss für sie nicht «wahr» **oder** «authentisch» **sein, wie für ihre modernistischen Vorgänger, sondern vor allem, wie sie es nennen,** «interessant.» **Das Interesse der Architektur in den 1980er Jahren für authentische Materialien wäre also aus Sicht der Minimal Künstler ein Anachronismus. Donald Judds galvanisierte Stahloberflächen und Richard Artschwagers Formica-Beschichtungen handeln nicht von Authentizität, sondern von Faktizität. Es hat aus ihrer Perspektive keinen Sinn, den Kern hinter den Fassaden zu suchen oder eine vermeintlich a priori bestehende Bedeutung** «freizulegen.» **Ihr Interesse handelt nicht davon, eine feststehende Bedeutung (wieder) zu finden – im Sinne einer hermeneutischen Denktradition – sondern davon, wie diese Bedeutung jeweils neu produziert werden kann – im Sinne einer pragmatischen Denktradition. Oder in Frank Stellas Worten:** «Man sieht das, was man sieht.»[xv]

i Judd, Donald: «Cy Twombly», in: Arts Magazine, May/June 1964, wieder abgedruckt in: Judd, Donald: Complete Writings 1959-1975, The Press of Nova Scotia College of Art and Design, , Halifax, 1975 (Reprint New York University Press, 2005), S. 128-129.
ii Glaser, Bruce: «Fragen an Stella und Judd», Radiogespräch, Februar 1964, zuerst veröffentlicht in Art News (September 1966), auf deutsch in: Stemmrich, Gregor (Hrsg.): Minimal Art: Eine kritische Retrospektive, Verlag der Kunst, Dresden, 1995, S. 35-57, hier: S. 36.
iii ebd., S. 37.
iv ebd.
v ebd., S. 38.
vi ebd.
vii ebd., S. 39.
viii ebd., S. 40.
ix Dieses und die folgenden Zitate aus einem Brief von Max Bill an den Tages-Anzeiger, redigiert von Fritz Billeter, unter dem Titel «Bill: Es fehlt die globale Idee», in: Tages-Anzeiger, 25. November 1986.
x Glaser, 1964, S. 40.
xi Morris, Robert: «Notes on sculpture» (1966), in: Battcock, Gregory (Hrsg.): Minimal Art: A Critical Anthology, Dutton, New York, 1968, S. 222-235, hier: S. 228.
xii Glaser, 1964, S. 49.
xiii ebd.
xiv LeWitt, Sol:«The Cube» (1966), in: LeWitt, Sol: Ausstellungskatalog, Museum of Modern Art, New York, 1978, S. 172.
xv Glaser, 1964, S. 47.

Philip Ursprung, geb. 1963 in Baltimore, USA, ist seit Frühling 2011 Professor für Kunst- und Architekturgeschichte am Institut gta der ETH Zürich. Er lehrte an der HdK Berlin, der Universität Zürich und der Columbia University New York. Im Herbst 2011 ist er Gastprofessor am Barcelona Institute of Architecture. Er ist Herausgeber von ‹Herzog & de Meuron: Naturgeschichte›(2002) und ‹Caruso St John: Almost Everything›(2008). Zuletzt erschien ‹Die Kunst der Gegenwart: 1960 bis heute›(2010).