

Blättler · Hrsg.  
Kunst der Serie

# TRAJEKTE

Eine Reihe des Zentrums für  
Literatur- und Kulturforschung Berlin

Herausgegeben von

Sigrid Weigel und Karlheinz Barck

# Kunst der Serie

Die Serie in den Künsten

Herausgegeben von  
Christine Blättler

Wilhelm Fink

Umschlagabbildung:  
Milena Aguilar, *Petits Fours* (2009)  
© VG Bild-Kunst, Bonn 2010

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Alle Rechte, auch die des auszugsweisen Nachdrucks, der fotomechanischen Wiedergabe und der Übersetzung, vorbehalten. Dies betrifft auch die Vervielfältigung und Übertragung einzelner Textabschnitte, Zeichnungen oder Bilder durch alle Verfahren wie Speicherung und Übertragung auf Papier, Transparente, Filme, Bänder, Platten und andere Medien, soweit es nicht §§ 53 und 54 UrhG ausdrücklich gestatten.

© 2010 Wilhelm Fink Verlag, München  
Wilhelm Fink GmbH & Co. Verlags-KG, Jühenplatz 1, D-33098 Paderborn

Internet: [www.fink.de](http://www.fink.de)

Einbandgestaltung: Evelyn Ziegler, München  
Herstellung: Ferdinand Schöningh GmbH & Co KG, Paderborn

ISBN 978-3-7705-5005-0

## Ephemere Differenzbildungen in Serie

Zu Beginn der industriellen Massenproduktion und vor dem Zeitalter des Klons stand Serialität nicht für identische Reproduktion, sie verschränkte vielmehr Ordnung und Variation. Durch diese begriffliche Fassung von Serie war es möglich, dass sie nicht allein Mittel der Standardisierung und Gesetzmäßigkeit war, sondern mit ihr auch Varianzen und Differenzen formuliert werden konnten.<sup>1</sup> Kunstgeschichtlich manifestiert die Serie – exemplarisch kann hierfür Claude Monet stehen – grundlegende konzeptionelle Veränderungen in der Auffassung von Kunst: Auf der einen Seite macht die serielle Darstellung deutlich, dass die bildende Kunst sich von ihrer repräsentativen Aufgabe<sup>2</sup> emanzipiert hatte. Das Bild war fortan keine »Form ›natürlicher Malerei‹«<sup>3</sup>, sondern eine Übersetzung, eine Transformation, die sich einem Wechselspiel denkerischer, technischer und darstellender Prozesse verdankt. Bild und bildnerische Verfahren werden erkennbar als künstlerische Verfahrensweisen, die auf je spezifische gesellschaftliche, zeitliche und ästhetische Anforderungen reagieren und diese einbeziehen.

Auf der anderen Seite sind mit der seriellen Darstellung aufgrund ihrer Reflexion der Relationen der Elemente zueinander eine Spannung zwischen Offenheit und Geschlossenheit, eine Verräumlichung von Zeit und ein Umschlag von Diachronie in Synchronie verknüpft. Die Serie in der bildenden Kunst kann als eine Figur charakterisiert werden, die Konzepten der Identität, der Sukzession und linearen Entwicklung konträr ist. Insofern verwundert es nicht, dass in den 1960er Jahren, in denen das Interesse an seriellen Verfahren, Ordnungen und Produktionen erstarkte, das Prinzip der Serie zu Reformulierungen und Verschiebungen des Kunstbegriffs beigetragen hat.

---

1 Auch in den Wissenschaften waren Bildserien im 19. Jahrhundert eine akzeptierte Darstellungstechnik: Sie waren das Mittel, Gesetzmäßigkeiten sichtbar und in einer Kausalität anschaulich zu machen. In der Embryologie wurden Bildserien konstitutiv für den Entwicklungsgedanken, wobei Entwicklung nicht Chronologie meinte, sondern die Relation der Elemente zueinander.

2 Vgl. hierzu: Gottfried Boehm: »Werk und Serie. Probleme des modernen Bildbegriffs seit Monet«, in: Daniel Hees/Gundolf Winter (Hg.): *Kreativität und Werkerfahrung. Festschrift für Ilse Krahl*, Duisburg (Gilles u. Francke) 1988, S. 17–24.

3 Die Annahme eines kontinuierlichen Übergangs zwischen Sehraum und Bildraum suggeriert die Möglichkeit einer enharmonischen Verwechslung von Leinwand und Netzwand, so »als sei das Bild im Auge eine Form ›natürlicher Malerei‹«. Peter Bexte: *Blinde Seher. Die Wahrnehmung von Wahrnehmung in der Kunst des 17. Jahrhunderts*, Amsterdam – Dresden (Verlag der Kunst) 1999, S. 24.

## Identität und Serie: der US-amerikanische kunsttheoretische Kontext der sechziger Jahre

Um die Stabilisierung der Identität der Kunst ging es in den 1940er und 50er Jahren dem amerikanischen Kunstkritiker Clement Greenberg (1909–1994). Der Kritiker, der wie kein anderer dazu beitrug, dass New York nach dem Zweiten Weltkrieg Paris als Kunstzentrum ablöste, erklärt in *Zu einem neuen Laokoon* von 1940 den Dogmatismus und die Kompromisslosigkeit ungegenständlicher Malerei, wie sie insbesondere in der Akzentuierung der materiellen Präsenz zum Ausdruck komme, als Zeichen einer Sorge um die Identität der Kunst.<sup>4</sup> Zwanzig Jahre später stärkt Greenberg angesichts dessen, dass die alleinige Betonung der Physikalität des Mediums die begriffliche Scheidung von Kunst- und Alltagsobjekten erschwert, andere Kriterien. Die physischen Eigenschaften spielen in *Modernistische Malerei*, dem Text, in dem der Kritiker seine Entwicklungsgeschichte moderner Kunst pointiert, keine wesentliche Rolle mehr. Der Kritiker hat sich hier, nachdem Künstler/innen sein Primat der Illusionslosigkeit und Identität von Kunst v. a. durch die Akzentuierung ihrer Objekthaftigkeit zu realisieren versuchten, was dazu führte, das Kunstwerk immer mehr einem physischen Objekt anzunähern, auf die visuellen Eindrücke der Betrachter und die optische Dichte des Mediums konzentriert. Dementsprechend hat die Kunst in seinen Augen zum Ziel, dass »die plane Bildfläche den Versuchen widersteht, sie zu einem realistischen perspektivischen Raum hin zu ›durchstoßen‹.«<sup>5</sup>

Greenbergs Kunstdefinition auf der Grundlage identifizierbarer physischer Eigenschaften scheiterte an der ›Verunreinigung‹ der Kunst durch kunstäußere Medien, Mittel und Sprachen. Allerdings war es nicht erklärtes Ziel der Künstler und Künstlerinnen, welche die materielle Präsenz akzentuierten und hierdurch die Frage nach der Grenze zwischen Kunst und Design und einem Kunstwerk und bloßem Objekt aufwarfen, das Feld der Kunst aufzulösen. Im Gegenteil, Künstler wie Claes Oldenburg, Frank Stella, George Brecht, Robert Morris, Robert Rauschenberg, Arman, Larry Bell, Edward Kienholz, Tony Smith oder Dan Flavin versuchten, »spezifische Objekte«<sup>6</sup> der Kunst herzustellen, die jedoch den eingeschränkten Wirkungsrahmen

4 In seinem Artikel heißt es: »Größtenteils ist der Purismus die Übersetzung einer äußeren Beunruhigung über das Schicksal der Kunst, einer Sorge um ihre Identität [...]. Um die Identität einer Kunst wiederherzustellen, muß die Opazität ihres Mediums betont werden. In den bildenden Künsten entdeckt man die Physikalität des Mediums; daher sind reine Malerei und reine Skulptur vor allem bestrebt, den Betrachter auf eine physische Weise anzusprechen.« Clement Greenberg: »Zu einem neuen Laokoon«, in: ders.: *Die Essenz der Moderne. Ausgewählte Essays und Kritiken*, hg. v. Karlheinz Lüdeking, Dresden – Basel (Verlag der Kunst) 1997, S. 56–81, Zit. S. 56 u. 72.

5 Ebd., S. 75. Die modernistische Malerei vermeide, um die Integrität der Kunst zu wahren, »die Darstellung jener Art von Raum, in dem erkennbare Gegenstände vorkommen können«. Aus diesem Grunde sei sie abstrakt geworden, da »die leiseste Andeutung eines erkennbaren Gegenstands genügt, um Assoziationen« des dreidimensionalen Raumes wachzurufen. Clement Greenberg: »Modernistische Malerei« (Original 1960), in: ders.: *Die Essenz der Moderne* (Anm. 4), S. 265–278, Zit. S. 269.

6 Vgl. hierzu Donald Judd: »Spezifische Objekte«, in: Gregor Stemmerich (Hg.): *Minimal Art. Eine kritische Retrospektive*, Dresden (Verlag der Kunst) 1995, S. 59–73.

der Kunst übersteigen.<sup>7</sup> Für die Generation nach den abstrakten Expressionisten konnte – angesichts der Durchdringung unterschiedlicher Lebensbereiche und der Integration von Kunst und Leben im Pop – Greenbergs Diktum der »reinen Malerei« und »reinen Skulptur« nicht mehr gelten. Ihre künstlerische Praxis tendiert dementsprechend zu einer Erkenntnistheorie und nicht zu einer Ontologie. Es geht um die Wahrnehmungsbedingungen und die konventionellen Grenzen der Kunst und nicht um das formale Wesen oder das kategoriale Sein.

Das Gesetz der Serie war für Claude Monet eine Methode, durch die es ihm gelang, ein als natürlich hingenommenes Verhältnis von Natur und Kultur, wie es sich in der Konzeption von Vorbild und Abbild manifestierte, aufzubrechen. In den sechziger Jahren des 20. Jahrhunderts bildeten Künstler mittels serieller Verfahren räumliche und zeitliche Organisationsprinzipien, die der linearen Historiografie widersprachen, insbesondere dem Einfluss einer Periode auf die nächste; eine Vorstellung, wie sie auf dem Feld der Kunst etwa von Greenberg formuliert wurde.<sup>8</sup>

Die Werke der Minimal Art, die in maßgeblicher Weise auf seriellen Ordnungen und Herstellungstechniken basieren, bilden eine zeitliche Brisure, in der sogenannte moderne und postmoderne Prinzipien und Konzepte aufeinandertreffen.<sup>9</sup>

Serielle Verfahren und Ordnungen machten den *Tod des Autors* als Ursprung eines Werks manifest und ließen die *Geburt des Lesers* in seiner räumlichen und zeitlichen Verortung offensichtlich werden. Die seriellen Darstellungsweisen sind Figuren einer Struktur, die an die Stelle physischer und kategorialer Setzungen ephemere textuelle Konstellationen und ihre Lektüren treten lässt.<sup>10</sup>

Interessant in diesem Zusammenhang sind vor allem die Arbeiten Sol LeWitts. Sein diskursiv strukturiertes *Serial Project* möchte ich im Folgenden als ephemere Differenzbildung in Serie beschreiben. Durch diese wird Serie nicht mit Entwicklung und Linearität verknüpft, sondern mit Lektüre und Raum. In LeWitts Arbei-

7 In *Spezifische Objekte* schreibt Donald Judd in diesem Sinne: »Ölfarbe und Leinwand sind nicht so stark wie kommerzielle Farben oder wie Farben und Oberflächen von Materialien, insbesondere wenn die Materialien in drei Dimensionen verwendet werden. Öl und Leinwand sind vertraut und haben, wie die rechteckige Fläche, bestimmte Eigenschaften und Grenzen. Diese Eigenschaften werden vor allem mit Kunst identifiziert.« Judd: »Spezifische Objekte« (Anm. 6), S. 64.

8 Eine begriffliche Revision linearer Entwicklungsmodelle vollzog in den 1960er Jahren auch der amerikanische Kunst- und Architekturhistoriker George Kubler. In seinem Buch *Die Form der Zeit* (1962) hat er das Modell einer Formklasse entworfen. Er meint damit die Entwicklung einer originären Form innerhalb einer Serie von diskreten Serien. Kubler begreift Zeit nicht als Sukzession mit teleologischer Zwangsläufigkeit. Sie ist vielmehr ein Hintergrund einer Serie von Formveränderungen. Durch seine Perspektive gewinnt der Zusammenhang von Objekt, Betrachter und Erfahrung an Bedeutung. George Kubler: *Die Form der Zeit: Anmerkungen zur Geschichte der Dinge*, Frankfurt a. M. (Suhrkamp) 1982.

9 Vgl. dazu Hal Foster: »Die Crux des Minimalismus«, in: Stemmrich (Hg.): *Minimal Art* (Anm. 6), S. 589–633. Zu den seriell arbeitenden US-amerikanischen Künstlern gehören die Vertreter der Minimal Art, namentlich vor allem Carl Andre, Donald Judd, Sol LeWitt und Robert Morris. Die seriell gefertigten geometrischen Metallkörper dieser Kunst wirken in ihrer physischen Präsenz unmittelbar auf die Wahrnehmung der Betrachter/innen ein und strukturieren in räumlichen und zeitlichen Dimension deren Erfahrung.

10 Text und Lektüre sind hier in ihrer poststrukturalistischen Bedeutung genutzt und nicht im Sinne der ikonografischen Methode der Lesbarkeit von Kunstwerken gemeint.

ten kommt es zu einer interessanten Allianz zwischen der materiellen Präsenz der Körper, der körperlichen Ansprache der Betrachter und einer diskursiven Ordnung, die durch die seriellen Operationen entsteht. Durch diese Liason ist die Minimal Art kein naiver Rekurs auf eine vermeintlich natürliche körperliche Wahrnehmung oder auf eine substantielle Identität der Kunst, sondern die Erprobung derselben unter diskursiven Bedingungen.<sup>11</sup>

### LeWitts *Serial Project*

Sol LeWitt ist einer der sogenannten ›Väter‹ der Minimal Art, er wurde allerdings mit seinen Texten auch für die Conceptual Art prägend. Mit seiner bildkünstlerischen Arbeit hat er versucht, so LeWitt rückblickend, sich von der formalistischen Minimal Art zugunsten einer narrativen Conceptual Art zu befreien.<sup>12</sup>

Das *Serial Project No. 1 (ABCD)* von 1966 (Abb. 1) ist eine Variante der Werkgruppe *Serial Project*, deren System Sol LeWitt in diesem Jahr erstmalig für die Konzeption seiner Arbeiten nutzte und das er bis 1968 in Form von Abwandlungen zur Grundlage seiner künstlerischen Produktion machte. Das Quadrat und die Idee von Innen und Außen bilden die Basis der gesamten Arbeit. Parallel zum *Serial Project No. 1 (ABCD)* hat LeWitt einen Text mit dem gleichen Titel publiziert. In diesem benennt er als Prämisse seines Konzepts: »eine Form innerhalb einer anderen zu platzieren und alle relevanten Variationen in zwei und drei Dimensionen zu erfassen.«<sup>13</sup>

Die Variante des *Serial Project No. 1 (ABCD)*, wie sie im Museum für Gegenwartskunst Siegen zu sehen ist, besteht aus einer Grundplatte, deren weiße Oberfläche durch schwarze vertikale und horizontale Linien in gleich große Quadrate eingeteilt ist. Auf diesen sind verschiedene kubische und quaderförmige Grundmodule angeordnet. Die Module sind einerseits als Gitterstrukturen und andererseits als massive Körper mit geschlossener Oberfläche realisiert. Die glatten, weißen Oberflächen der Module und ihre geometrische Form verweisen auf eine industri-

11 Mit dieser Verbindung von Objekthaftigkeit, physischer Präsenz und Diskursivität widerspreche ich der Lesart der Minimal Art in den 1990er Jahren, wie sie exemplarisch Rosalind Krauss vertreten hat: Im Zuge ihrer Musealisierung trat die Minimal Art vor allem als ästhetische Kunstform in Erscheinung. Insbesondere ihre Objekthaftigkeit trug dazu bei, sie als eine Kompensation zu begreifen. Die Vertreter der Minimal Art hätten sich, so Rosalind Krauss, gesellschaftlichen Veränderungen gegenüber verschlossen und in naiver Weise auf eine unmittelbare körperliche Wahrnehmung rekurriert. Rosalind Krauss: »Die kulturelle Logik des spätkapitalistischen Museums«, in: *Texte zur Kunst* 6.2 (1992), S. 131–145.

12 »I had wanted to try to escape the inhibiting ideology of minimalism which I thought of as being basically formal and conforming to the ideology of modernism. By using a basic form [...] I attempted to liberate the formalism of Minimal Art into a narrative kind of conceptualism – that is to present content instead of form.« LeWitt in einem Fax. Vgl. Elke Bippus: *Sol LeWitt. Serial Project No. 1 (ABCD)* (*Schriften des Museums für Gegenwartskunst Siegen*, 3) Siegen 2005, S. 19.

13 LeWitt: »Serial Project No. 1 (ABCD)«, in: Stemmrich (Hg.): *Minimal Art* (Anm. 6), S. 181–184, Zit. S. 182.



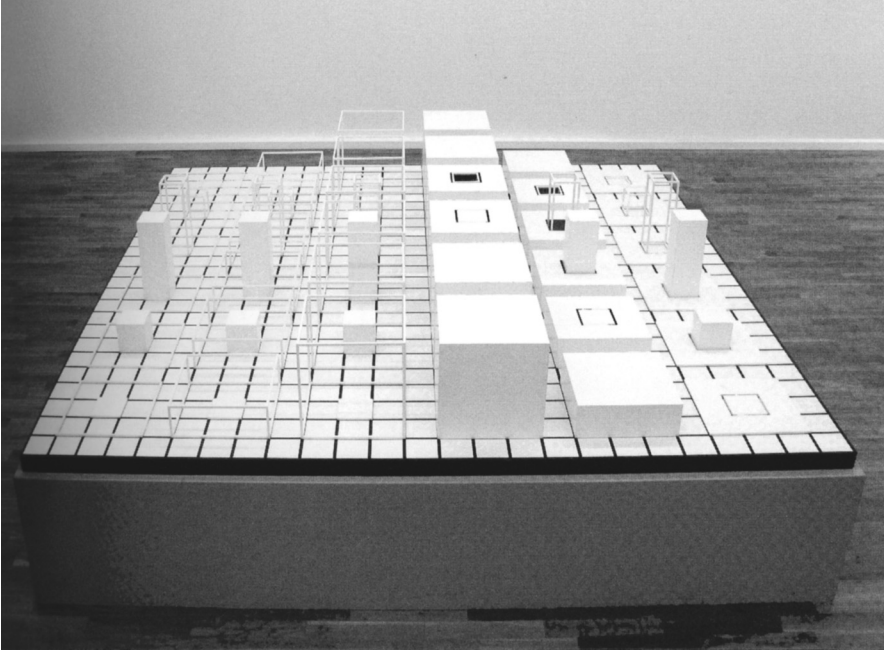


Abb. 1 Sol LeWitt: *Serial Project No. 1 (ABCD)* (1966)

elle Fertigung in Serie. Dieser Produktionsweise entspricht auch die mechanische Organisationsstruktur der Arbeit.

Ausgehend von LeWitts Prämisse, welche den seriellen Prinzipien der Wiederholung, Kombination und Differenz entspricht, sind 36 Varianten hergestellt. Sie sind zu vier Gruppen (A, B, C und D) zusammengefügt, und jede Gruppe besteht aus je neun individuellen Kombinationen.

Durch ein Spiel von Wiederholung und Differenz entwickelt LeWitt Versionen mit minimalen Differenzen (in der Gestaltung der Bodenplatte, der Größe der Körper oder der Zusammenstellung einzelner Elemente zu neuen Konstellationen). Das Grundsetting wird durch seine variierte Wiederholung verstetigt und bestätigt, es wird aber auch verfranst, d. h. unscharf.<sup>14</sup> Die Wiederholung stabilisiert einerseits die begrenzte und starre Regel, andererseits geht aus der steten Repetition ein und desselben Prinzips in Varianten eine Dynamisierung hervor, die das geregelte System in seiner endlichen Progression und Ordnung entgrenzt, und dies, obwohl die durch Kombinationen von Setelementen oder Größenveränderungen neu entstandenen seriellen Projekte der Logik des Systems treu bleiben.

<sup>14</sup> Etwa dann, wenn die Objektvarianten nicht auf die quadratische Grundform begrenzt sind oder indem Varianten in einer anderen Größe realisiert werden. Vgl. Bippus: *Sol LeWitt* (Anm. 12), S. 24–31.

Die prozessuale Entgrenzung des Objekts ist an die Wahrnehmung gebunden und dem Prinzip von LeWitts Serialisierung/Modularisierung inhärent. Die systematische und symmetrische Anordnung des *Serial Project* in einer Gitterstruktur negiert jegliche Referenz an eine organische Gestalt mit einem oben und unten, einem links und rechts. Die Struktur ist allansichtig. Das serielle Verfahren bezieht die einzelnen Elemente zwar auf ein Ganzes, es entwirft jedoch keine integrale Gefügeordnung, kein »Gesamt-Bild« – wie es der Künstler Dan Graham in seiner Betrachtung des *Serial Project* aus dem Jahr 1967 formuliert hat.<sup>15</sup> Hierdurch unterscheidet sich das serielle Projekt von relationaler Kunst: Das Ganze ist nicht als Gestaltganzes gedacht, sondern als ein Struktursystem.<sup>16</sup>

Die kombinatorische und differentielle Wiederholung der Module bricht das Gesetz der Serie auf, wie es in der modellhaften Realisierung vor Augen geführt ist. Die Serialisierung oder besser Modularisierung, die sich im Unterschied zum Gesetz der Serie in differenten Wiederholungen vollzieht, führt jedes Objekt über die materiell und formal bestimmbare Gestalt hinaus. Das Grundmodul ist in LeWitts *Serial Project* wie in der Informatik eine sich aus mehreren Elementen zusammensetzende Einheit, also ein in sich gespaltenes Element. Diese zusammengesetzte Einheit wird wiederholt, um neue, autonome Konstellationen auszubilden. Die Varianten des *Serial Project* sind durch diese formidentischen Wiederholungen aufeinander bezogen. Das Gesetz des *Serial Project* endet nicht in dem je sichtbaren Ganzen, sondern schließt alle möglichen Varianten des zugrunde liegenden Prinzips notwendig in ihrer Potentialität mit ein. Die Gleichförmigkeit der geometrischen Elemente und die glatten Oberflächen lenken den Blick auf die Beziehungen zwischen den sichtbaren Körpern und den Raum zwischen den Teilen, so dass auch der Zwischenraum, die Raumgliederung gleichermaßen wie die physisch bestimmbaren Module bedeutsam sind. Anders gesagt: Durch das Spiel von Differenz und Wiederholung ist das jeweilige Objekt nicht auf seine sichtbaren Eigenschaften reduziert, sondern auf etwas bezogen, das seiner physischen Bestimmung gegenüber äußerlich ist.

Martina Dobbe spricht in ihrer Analyse der Skulpturenfotografien LeWitts von einer Ephemerisierung der Wahrnehmung. In LeWitts Fotografien gewinne die Erscheinung als ephemere Geltung und sei »als prozessuale Entgrenzung des Artefakts bzw. des Mediums Skulptur in der Wahrnehmung«<sup>17</sup> konzeptualisiert. Dies gilt auch für die serialisierten/modularisierten Skulpturen. Die konzeptuelle Ent-

15 Dan Graham: »Zwei Strukturen/Sol LeWitt« (Original 1967), in: Stemmrich (Hg.): *Minimal Art* (Anm. 6), S. 208–221.

16 Die seriellen Verflechtungen sprengen das einzelne Objekt konzeptuell auf. LeWitts serielle Strukturen sind insofern von der gestaltpsychologischen Definition von Struktur in den siebziger Jahren zu unterscheiden. Dort ist Struktur »als Ordnungsprinzip einer Gestalt Ganzheit definiert, eines ›integralen‹ Gefüges von Einzelheiten, welches sich von einer bloßen Summation unterscheidet«. Hans-Dieter Junker: »Die Reduktion der ästhetischen Struktur – Ein Aspekt der Kunst der Gegenwart«, in: Hermann K. Ehmer (Hg.): *Visuelle Kommunikation. Beiträge zur Kritik der Bewusstseinsindustrie*, Köln (DuMont) 1971, S. 9–58, Zit. S. 9.

17 Martina Dobbe: »Ephemeres sehen – ephemeres Sehen«, in: Ralf Schnell/Georg Stanitzek (Hg.): *Ephemeres. Mediale Innovationen 1900/2000*, Bielefeld (transcript) 2005 (*Medienumbrüche*, 11), S. 13–41, bes. S. 25f.

grenzung des Mediums Skulptur verbindet kognitiv logische und perzeptive Prozesse und bewirkt so eine Ephemerisierung der Wahrnehmung. LeWitt hat die lineare Struktur der Serie zersplittert, indem er vier diskrete Serien zu einer Serie zusammenfügte und so eine räumliche Struktur entwarf. Durch die Verklammerung kognitiver und perzeptiver Prozesse liegt der Fokus nicht mehr allein auf der Materialität und dem optischen Phänomen, sondern auf der seriellen Struktur und deren Implikationen. Auch hier wird die Begrenztheit und Medialität eines Systems oder eines Registers durch den Anschluss und seine Verschränkung mit anderen aufgebrochen: visuelle und diskursive Darstellungsweisen treten nebeneinander; die disziplinäre Ordnung der formalen Ästhetik wird ›verunreinigt‹.

Die Prämisse des *Serial Project*, »eine Form innerhalb einer anderen zu platzieren und alle relevanten Variationen« zu erfassen, weist der Differenz eine zentrale Funktion zu. Das *Serial Project* ist kein ›Fragment‹, das in der romantischen Ästhetik gerade als Vollendung in sich gedacht wurde. Entschieden vernachlässigt es Konzepte des Ganzen und der Vollendung zugunsten einer seriellen Verkettung.<sup>18</sup> In seiner Verbindung von Gesetz und Serialisierung/Modularisierung ist das *Serial Project* geregelte Bewegung, System, Logik und zugleich Wucherung, Prozessualität und Irrationalität.

Die Verbindung verschiedener Werkgruppen und Medien wird nicht in gängiger Weise dem Interesse des Künstlersubjekts unterstellt, sondern einem seriellen Prinzip. Die Objektivität der geometrischen Körper tritt zurück; der Kubus wird »grammatisches Hilfsmittel« für etwas anderes. Durch die Übertragung eines seriellen Systems beispielsweise in die Zeichnung, sei sie an der Wand oder auf dem Papier, werden verschiedene Objekte, aber auch Darstellungsmedien – Fotografie, Zeichnung, Objekt – zu diskreten Serien verknüpft. In LeWitts *PhotoGrids* von 1977 wird deutlich, dass das Prinzip von Wiederholung und Differenz konstitutiv für eine Serie ist. Die Serie verbindet die Prinzipien Ähnlichkeit und Gleichartigkeit<sup>19</sup> und schafft darüber referentielle und formale Anschlussmöglichkeiten zu anderen Serien. (Abb. 2)

Das *Serial Project* verknüpft wahrnehmungstheoretische Aspekte, die in der Minimal Art thematisch wurden (das Verhältnis von Objekt–Raum–Subjekt), und diskursive Fragestellungen, die von der Conceptual Art in den Mittelpunkt gerückt wurden. Während bei Donald Judd, Carl Andre und Robert Morris das serielle

18 Fragment meint zunächst das Bruchstück eines ehemals Ganzen oder ein unabgeschlossenes Werk. Auch wenn es bereits in der Romantik zu einer literarischen Gattung eines *bewusst unabgeschlossenen* Gedankenentwurfs wurde, blieben die Konnotationen von einem organisch Ganzen, von Geschlossenheit und Vollendung erhalten.

19 Michel Foucault unterscheidet zwischen Ähnlichkeit und Gleichartigkeit: »Die Ähnlichkeit hat einen ›Patron‹: ein Original, das von sich aus sämtliche Kopien beherrscht und hierarchisiert, welche man von ihm herstellen kann und welche sich immer weiter von ihm entfernen. Ähnlichkeit setzt eine Referenz voraus, die vorschreibt und klassifiziert. Das Gleichartige entfaltet sich in Serien, die weder Anfang noch Ende haben, die man in dieser oder jener Richtung durchlaufen kann, die keiner Hierarchie gehorchen, sondern sich von winzigem Unterschied zu winzigem Unterschied ausbreiten. Die Ähnlichkeit dient der Repräsentation [...]; die Gleichartigkeit dient der Wiederholung.« Michel Foucault: *Dies ist keine Pfeife*, Frankfurt a. M. (Ullstein) 1983, S. 40.

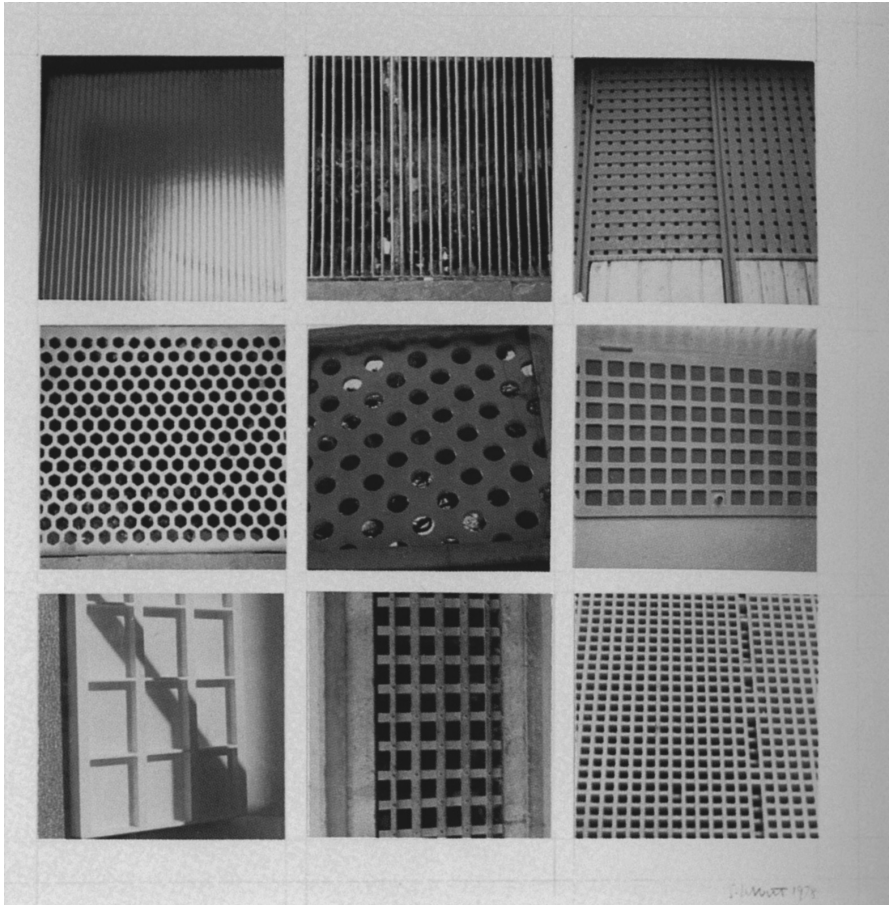


Abb. 2 Sol LeWitt: *PhotoGrids* (1977)

System technischer und operationaler Herstellungsmodus ist, ist es bei LeWitt Untersuchungsgegenstand selbst. LeWitts serielles System der sechziger Jahre weist eine Struktur auf, die eine Brücke schlagen lässt zu diskursiven Konzepten und die in ihrem differentiellen Prinzip reflektiert, dass die Werke immer schon in konstitutiver Weise mit ihrem vermeintlich anderen – dem Raum, dem Betrachter, der Sprache – verknüpft sind. Die seriellen Arbeiten fordern gerade hierdurch dazu auf, sie nicht allein als optische Phänomene, sondern sie strukturell als physische und indexikalische Zeichen zu bedenken.

## Serialität: Dynamisierung und Entgrenzung des Gesetzes durch Wiederholung

Die Bedeutung des seriellen Systems würde übersehen, wenn man es als bloß untergeordnete funktionale Technik begriffe, die einem *Tod des Autors* Ausdruck verleiht, indem sie den Produktionsprozess mechanisiert, oder wenn es allein in phänomenologischer Hinsicht als eine explizite Ansprache und Einbeziehung der Betrachter in das Werk bedacht würde. Wird das serielle System LeWitts in Beziehung gesetzt zu poststrukturalistischen Theoriebildungen des Differenzdenkens und zu einem Konzept des Textes, wie es in den sechziger Jahren etwa von Roland Barthes und Jacques Derrida entwickelt worden ist, dann werden seine diskursiven Dimensionen benennbar, die gerade nicht darin bestehen, dass Sprache in herkömmlicher Weise einbezogen wird, sondern darin, dass diese in ihrer strukturellen Dimension bedeutsam wird.

Die seriellen Prinzipien der Differenzsetzung und Wiederholung entsprechen jenen Operationen, die Jacques Derrida als Minimalbedingungen der Schrift exponiert hat. Nicht nur dies, sondern auch LeWitts Bekundung, mit dem *Serial Project* der formalisierten Minimal Art eine narrative Conceptual Art entgegenzusetzen zu wollen, fordert dazu auf, das *Serial Project* als Transkription der differentiellen Struktur der Sprache in eine bildliche und räumliche zu untersuchen.

LeWitt scheint zunächst ein simples Kommunikationsmodell von Sender und Empfänger im Visier zu haben, wenn er über das *Serial Project* schreibt: »Die autonomen Teile sind Einheiten, Reihen, Sets oder jede beliebige logische Unterteilung, die als ein vollständiger Gedanke gelesen wird. Die Serie wird vom Betrachter in linearer Weise, wie eine Erzählung gelesen.«<sup>20</sup> Die Übertragung eines diskursiven Modells in den Raum bewirkt jedoch einschneidende mediale Veränderungen, die LeWitt ahnte, über die er jedoch hinwegging. Denn vollständig heißt der eben zitierte Satz: »Die Serie wird vom Betrachter in linearer Weise, wie eine Erzählung gelesen, obwohl in der endgültigen Form viele Sets gleichzeitig operieren, was das Erfassen erschwert.«<sup>21</sup> Dan Graham hat in seiner Lektüre die räumliche Umsetzung ins Visier genommen. Er betont denn auch die Auflösung der Subjekt-Objekt-Dichotomie und unterstreicht, dass die Struktur in jede beliebige Richtung lesbar ist. Das tradierte Kommunikationsmodell von Sender und Empfänger wird für LeWitts Struktur aus dieser Perspektive obsolet: »Alle Bezugsrahmen sind simultan erfahrbar: Objekt/Subjekt. Der Betrachter als Objekt/Subjekt betrachtet subjektiv/objektiv eine subjektiv/objektiv wörtliche, äußere räumliche ›Illusion/Realität‹ [...].«<sup>22</sup> Die Arbeit ist in ihrer dezentrierten Perspektive ohne räumliche Dichte und in ihrer nicht progressiven Räumlichkeit objektkritisch. Konzeptuell endet die differentielle Struktur nicht im Objekt, sondern setzt sich fort und betrifft Subjekt und Objekt.

20 LeWitt: »Serial Project« (Anm. 13), S. 181.

21 LeWitt geht über dieses durch die Übertragung entstehende Problem hinweg, wenn er weiter schreibt: »Das Ziel des Künstlers ist es nicht, den Betrachter zu instruieren, sondern ihm Informationen zu geben. Ob der Betrachter die Information versteht, ist für den Künstler belanglos; man kann nicht das Verständnis aller Betrachter vorhersehen.« Ebd.

22 Graham: »Zwei Strukturen/Sol LeWitt« (Anm. 15), S. 98f.

LeWitts Beitrag zu einer narrativen Conceptual Art ist insofern keine Erzählung, sondern ein Narrationsmodell des Raums, das anstelle eines linearen Konzepts des Nacheinanders eine differentielle Struktur entwirft.

An LeWitts künstlerischer Arbeit wird die Problematik der Grenzziehung zwischen minimalistischer und konzeptueller Kunst offensichtlich. Die Minimal Art gilt in den Augen zahlreicher Autoren als eine dem Paradigma der Wahrnehmung verpflichtete ästhetische Artikulation, wohingegen die Conceptual Art als eine diskursiv-soziale Handlung verstanden wird. Diese Spaltung kann dann bestärkt werden, wenn man die minimalistischen Skulpturen in ihre Objekthaftigkeit allein betrachtet. Die Skizzen, Diagramme und Texte der Künstler und mehr noch die seriellen Organisationsstrukturen modifizieren jedoch diese klare Scheidung und Einschätzung. In den Hochzeiten der Minimal Art hatten verschiedenste Medien einen wichtigen Stellenwert. Diagramme oder Skizzen verblieben nicht im Atelier, sondern wurden in Ausstellungen, Zeitschriften oder als Einladungskarten veröffentlicht. Vielen Künstlern ging es mit solchen Aufzeichnungen des ideellen und seriellen Herstellungsprozesses um eine Abwendung vom Werk und um Anschlussmöglichkeiten an gesellschaftliche Themen.

Zeitgeschichtlich lässt sich die Parallelisierung zwischen serieller Organisation und semiotischer Kritik am traditionellen Repräsentationsmodell auch durch das Interesse zahlreicher Künstler an Prozessen der Kommunikation, Dokumentation und Information bekräftigen.<sup>23</sup>

Zu fragen ist nun, welches Kommunikationsmodell die Gitterstrukturen des *Serial Project* in ihrem zeitgeschichtlichen Kontext eines Beginns der Informationsgesellschaft entwickeln. LeWitts System hebt die Trennung von Subjekt und Objekt auf und unterscheidet sich hierdurch klar von den gängigen Sender-Empfänger-Modellen, in denen ein Kanal – werkzeughaft – als Mittel gedacht ist, der das Signal vom Sender zum Empfänger überträgt. Das *Serial Project* setzt eine Struktur, die je nach Größe verschiedene Implikationen mit sich führt und Strukturmomente mit körperlicher Erfahrung verknüpft: In der modellhaften Größe der Bodenobjekte (vgl. Abb. 1), dies hat Graham benannt, ist die Gitterstruktur »lesbar bzw. erreich-

23 Sol LeWitt nahm an zwei Ausstellungen teil, die in ihrem Titel den Begriff der Information tragen und die das Bedeutungsspektrum dieses Begriffs als ein formales und inhaltliches oder als ein strukturelles und soziales, wie es in dieser Zeit auf dem Feld der Kunst existierte, deutlich machen: Harald Szeemann kuratierte 1969 in der Kunsthalle Bern die Ausstellung: *Live in Your Head – When Attitudes Become Form. Werke – Konzepte – Prozesse – Situationen – Information*. Die Künstler der Ausstellung sind nach Szeemann keine Objektmacher, im Gegenteil, sie suchen »Freiheit vom Objekt und erweitern dadurch dessen Bedeutungsschichten um die sehr wichtige, über das Objekt hinaus auch *Situation* zu sein. Sie wollen, dass der künstlerische *Vorgang* auch im Endprodukt und in der »Ausstellung« noch sichtbar bleibt.« *Dokumente zur Aktuellen Kunst 1967–1970. Material aus dem Archiv Szeemann*, hg. v. Kunstkreis Luzern mit Texten von Georg Jappe, Aurel Schmidt und Harald Szeemann, Luzern 1972, unpaginiert. Während Szeemann sich für wahrnehmungs- und produktionsästhetische Fragestellungen begeistert, betont die Ausstellung *Information*, die 1970 von Kynaston McShine im Museum of Modern Art kuratiert wurde, diskursive Aspekte und wurde zu einem nachhaltigen Statement konzeptueller Kunst. *Information*, Museum of Modern Art, New York 1970. Zur Ausstellung vgl. grundlegend: Eve Meltzer: »The Dream of the Information World«, in: *Oxford Art Journal* 29.1 (2006), S. 121.

bar in jeder beliebigen zeitlichen Abfolge der In-Formation, die der Betrachter selbst bestimmt.«<sup>24</sup> Sind die Strukturen in raumgreifenden Dimensionen realisiert (Abb. 3), wird dagegen ein Überblick erschwert oder verhindert. Die Struktur tritt in Relation zu den Betrachtern. Sie wird zum Dispositiv, sie in-formiert Kultur und Gesellschaft; nicht, indem sie einen informativen Inhalt liefert, sie *in-formiert*, d. h. sie *formiert*, indem sie den Raum und die Zeitlichkeit bestimmt.<sup>25</sup> So betrachtet befasst sich das *Serial Project* mit den Wirkweisen von Formen, Darstellungen und Konventionen. Diese werden zu Medien im Sinne Marshall McLuhans. Der Medientheoretiker verstand unter Medien alle menschlichen Extensionen seiner Sinne und begriff sie als Milieu. Dieses umhüllt uns, und in ihm bewegen wir uns.<sup>26</sup>

Das *Serial Project* impliziert aus dieser Perspektive Veränderungen des Begriffs Struktur, wie sie in den sechziger Jahren auch von Jacques Derrida begrifflich gefasst wurden: 1966 hielt Derrida auf einem Kolloquium an der Johns Hopkins University in Baltimore einen Vortrag mit dem Titel *Die kritischen Sprachen und die Wissenschaften vom Menschen*. In dem publizierten Text dieses Vortrags heißt es: »Die Struktur oder vielmehr die Strukturalität der Struktur wurde, obgleich sie immer schon am Werk war, bis zu dem Ereignis, das ich festhalten möchte, immer wieder neutralisiert, reduziert: und zwar durch einen Gestus, der der Struktur ein Zentrum geben und sie auf einen Punkt der Präsenz, auf einen Ursprung beziehen wollte. Dieses Zentrum hatte nicht nur die Aufgabe, die Struktur zu orientieren, ins Gleichgewicht zu bringen und zu organisieren [...], sondern es sollte vor allem dafür Sorge tragen, daß das Organisationsprinzip der Struktur dasjenige in Grenzen hielt, was wir das Spiel der Struktur nennen könnten.«<sup>27</sup>

24 Graham: »Zwei Strukturen/Sol LeWitt« (Anm. 15), S. 220f. »Serielle Verfahren führen [so Graham weiter] zu nicht-hierarchischen und nicht-zentrierten Ordnungen und unterwerfen daher das Werk keinem Dominanz- oder Unterordnungs-Prinzip, keiner Hierarchie der Ebenen.« In-Formation definiert Graham an anderer Stelle folgendermaßen: »Meine Schriften beziehen keinen Standpunkt (weder meinen noch einen durch die Form vorherbestimmten [...]); stattdessen wandelt sich ihr Standpunkt ständig; er ist abhängig von den jeweiligen Umständen (Zeit und Umgebung) und von ihrem Verhältnis zur Leserschaft, die individuell oder kollektiv ihrer Aussage und Struktur Form verleiht (in-form).« Dan Graham zit. n. Rolf Wedewer/Konrad Fischer (Hg.): *Konzeption – Conception*, Ausst.-Kat., Köln – Opladen 1969, unpaginiert.

25 Jacques Derrida hat wie zahlreiche Künstler der sechziger Jahre die Formierung in der Information hervorgehoben: »Die Information informiert nicht nur, indem sie einen informativen Inhalt liefert, sie verleiht auch Form, sie *in-formiert*, *formiert zugleich*.« Derrida benennt allerdings v. a. die Herrschaft, die sich der Mensch durch Information sicherstellt: »Sie stellt den Menschen in eine Form, die es ihm erlaubt, seine Herrschaft über die Erde und über die Erde hinaus sicherzustellen.« Jacques Derrida: *Mochlos*, Wien (Passagen) 2004, S. 85f.

26 Dementsprechend war es McLuhans Anliegen, die psychische Wirkung von Medien auf Perception, Kognition und soziale Umgebungen zu reflektieren. Seine Medientheorie kulminiert in dem Satz: »The medium is the message.« Bedeutsam an diesem Satz ist, dass er die Medialität in den Mittelpunkt rückt. Die Form des Mediums selbst schreibt sich in die Botschaft ein, das Medium ist insofern kein bloßer Übertragungskanal von vorgängigen Inhalten. Vgl. Marshall McLuhan: *Die magischen Kanäle. Understanding Media*, Dresden – Basel (Verlag der Kunst) 1995, und ders./Quentin Fiore: *The Medium is the Message. An Inventory of Effects*, New York – London – Toronto (Bantam Books) 1967.

27 Jacques Derrida: »Die Struktur, das Zeichen und das Spiel im Diskurs der Wissenschaft vom Menschen«, in: ders.: *Die Schrift und die Differenz*, Frankfurt a. M. (Suhrkamp) 1972, S. 422–442, Zit. S. 422.

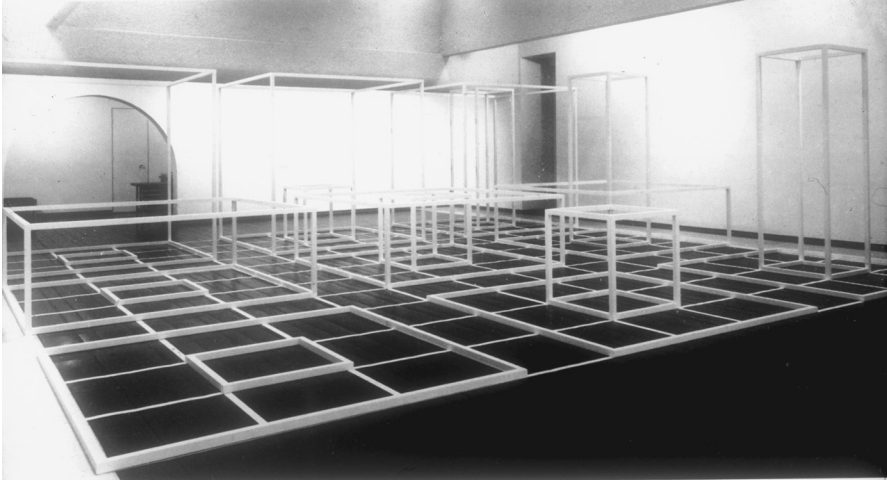


Abb. 3 Sol LeWitt: *Series A* (1967) [heutiger Titel: *Serial Project No. 1, Set A*]

Die Abwesenheit eines Zentrums oder Ursprungs hat dagegen zur Folge, dass »alles zum Diskurs wird [...], das heißt zum System, in dem das zentrale, originäre oder transzendente Signifikat niemals absolut, außerhalb eines Systems von Differenzen, präsent ist. Die Abwesenheit eines transzendentalen Signifikats erweitert das Feld und das Spiel des Bezeichnens ins Unendliche.«<sup>28</sup>

LeWitt hat mit seinem *Serial Project* dieses Spiel der Struktur entfacht und damit nicht nur zu Irrungen und Verwirrungen auf dem Feld der Kunst und ihrer disziplinären Grenzziehungen beigetragen, sondern auch transdisziplinäre und -mediale Anschlussmöglichkeiten eröffnet. Das Strukturmodell des *Serial Project* geht nicht mehr von statischen und taxinomischen Motiven aus, sondern von transformativen und produktiven Funktionen der Differenz.<sup>29</sup>

### Ephemerisierung anstelle von Dematerialisierung

Mit der Perspektive auf das serielle System LeWitts und seine Potentiale möchte ich im Unterschied zur viel diskutierten *Dematerialisierung der Kunst*, die Lucy Lippard und John Chandler 1968 in die Diskussion brachten, von einer Ephemerisie-

<sup>28</sup> Ebd., S. 424.

<sup>29</sup> Im Kunstdiskurs der sechziger Jahre wurden poststrukturalistische Konzepte, mit denen LeWitts Modell vergleichbar ist, kaum diskutiert. Allein Marcelin Pleynet bezieht sich in seinem Versuch, einen Shift vom Bild zu Malerei darzulegen, auf Roland Barthes' Verschiebung vom Werk zum Text und auf Jacques Derridas und Julia Kristevas intertextuelle Konzeptionen. Marcelin Pleynet: »Malerei und ›Strukturalismus««, in: Stemmerich (Hg.): *Minimal Art* (Anm. 6), S. 418–443.



nung der Kunst sprechen. Der Begriff lenkt die Aufmerksamkeit nicht auf eine vermeintliche Immaterialität der Kunst, die als Versuch einer abstrakt-platonischen Ideenkunst gelesen werden könnte. Durch ihn wird vielmehr die Sinnbildung als situative und veränderliche einbeziehbar, die u. a. aus ihren zeitlichen, historischen oder kulturellen Kontexten bedingt ist.

Die Ensembles des *Serial Project* betonen ihre geometrische, klar umrissene Form und damit ihren Objektcharakter. Das *Serial Project* ist jedoch, indem es erst mit und durch die Betrachter in-formiert wird, einer wiederholten Beobachtung und vollständigen Kontrolle entzogen. Mit anderen Worten, der Objektcharakter hat nicht die Funktionen einer substantiellen Identifizierung. Durch die Setzung je neuer Konstellationen wird das *Serial Project* als Modell ephemerer und ereignishafter Sinnbildungsprozesse lesbar, das in seinem Wiederholungscharakter deren potentielle Unendlichkeit aufruft. Die seriellen Arbeiten LeWitts sind also nicht ephemere durch die bewusste Einsetzung zeitlich begrenzt existierender Materialien, wie es beispielsweise für Dieter Roths Arbeiten gilt. Ephemere werden LeWitts Werke, weil sie den Akt der Wahrnehmung dynamisieren, die Zeitlichkeit an Bedeutung gewinnt und sie ihre diskursive Verkettung strukturell reflektieren.

Das Gesetz der Serie diente Claude Monet dazu, das Repräsentationsmodell der Kunst zugunsten der Elemente der Kunst aufzubrechen. In den sechziger Jahren kann das System der Kunst nicht mehr länger als eine geschlossene Serie gedacht werden. Mit dem *Serial Project* schuf LeWitt ein Modell, das die Verklammerung von Strukturen des Diskursiven und Visuellen reflektiert und das Verhältnis von Subjekt und Objekt als ein räumlich und zeitlich je spezifisches und veränderbares kenntlich macht.

#### ABBILDUNGSNACHWEIS:

Abb. 1: Sol LeWitt: *Serial Project No. 1 (ABCD)* (1966)

Eisen, einbrennlackiert, 22,5 x 175,0 x 175,0 cm

Museum für Gegenwartskunst Siegen

Foto: Elke Bippus

© VG Bild-Kunst, Bonn 2010

Abb. 2: Sol LeWitt: *PhotoGrids*, New York (Rizzoli) 1977, unpaginiert.

© VG Bild-Kunst, Bonn 2010

Abb. 3: Sol LeWitt: *Series A* (1967) [heutiger Titel: *Serial Project No. 1, Set A*]

Installation Dwan Gallery in Los Angeles 1967

Aluminium, weiß lackiert, Klebeband, 9 Teile, 743,75 x 743,75 x 205,75 cm

Hallen für neue Kunst, Schaffhausen

Entnommen aus: *Sol LeWitt. Structures*, Ausst.-Kat. Museum of Modern Art,

Abb. 59.

© VG Bild-Kunst, Bonn 2010