

Benjamin Kiel // Jelena Toopekoff

DIE REZEPTION DER PHILOSOPHIE LUDWIG WITTGENSTEINS IN DER ZEITGENÖSSISCHEN KUNST

Schriftenreihe des documenta-Archivs; 27



kassel
university



press

Benjamin Kiel // Jelena Toopeekoff

**Die Rezeption der Philosophie Ludwig
Wittgensteins in der zeitgenössischen Kunst**

Schriftenreihe des documenta-Archivs; 27

kassel
university



press

Die Arbeit *Ludwig Wittgensteins Ästhetik und die Wittgenstein-Rezeption in der zeitgenössischen Kunst an den Beispielen M. A. Numminen und Franz West* wurde von Jelena Toopeekoff im Sommer 2012 zur Erlangung des akademischen Grades Bachelor of Arts (BA) im Studiengang Kunstwissenschaft und Philosophie an der Universität Kassel eingereicht. Erster Gutachter: Prof. Dr. Stefan Majetschak; zweiter Gutachter: Nils-Arne Kässens.

Benjamin Kiel reichte seine Arbeit *Zum Einfluss der Philosophie Ludwig Wittgensteins auf die Entwicklung der amerikanischen Kunst in den 1960er Jahren* im Sommer 2013 zur Erlangung des akademischen Grades Magister Artium (M.A.) in den Fächern Kunstwissenschaft, Philosophie und Psychologie ein. Erster Gutachter: Prof. Dr. Stefan Majetschak; zweiter Gutachter: Prof. Dr. Kai-Uwe Hemken.

Bibliografische Information Der Deutschen Bibliothek

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

ISBN 978-3-7376-5000-7 (print)

ISBN 978-3-7376-5013-7 (e-book)

DOI: <http://dx.medra.org/10.19211/KUP9783737650137>

URN: <http://nbn-resolving.de/urn:nbn:de:0002-450139>

© 2016, kassel university press GmbH, Kassel

www.upress.uni-kassel.de

Umschlagabbildung: *Dieses Buch habe ich gelesen. – Dieses Buch habe ich nicht gelesen.* (1970) von Timm Ulrichs (© Herling/Gwose, Sprengel Museum Hannover)

Inhaltsverzeichnis

Anmerkungen zur Zitierweise und verwendete Siglen	6
Einleitende Bemerkung <i>Dr. Gerd Mörsch</i>	8
Vorwort <i>Prof. Dr. Stefan Majetschak</i>	10
Gruß aus dem Norden <i>M. A. Numminen</i>	13
Ludwig Wittgensteins Ästhetik und die Wittgenstein-Rezeption in der zeitgenössischen Kunst an den Beispielen M. A. Numminen und Franz West <i>Jelena Toopeekoff</i>	15
1 Einleitung	17
2 Eine Einordnung der Bemerkungen über Ästhetik	18
3 Ästhetische Urteile und Sprachspiele	19
3.1 Aspektsehen – »Sehen als«	33
4 Die Rezeption Wittgensteins in zeitgenössischer Kunst	44
4.1. M. A. Numminen	47
4.2 Franz West	56
5 Die Rezeption Wittgensteins in zeitgenössischer Kunst: selbst ein Aspektsehen?	62
Literaturverzeichnis	66
Korrespondenz Jelena Toopeekoff und M. A. Numminen	70
M. A. Numminen: Gedankenaustausch über Wittgensteins Bemerkungen	73
M. A. Numminen: Fragen an Ludwig Wittgenstein	75

Zum Einfluss der Philosophie Ludwig Wittgensteins auf die Entwicklung der amerikanischen Kunst in den 1960er Jahren <i>Benjamin Kiel</i>	83
1 Einleitung	85
1.1 Gliederung und Zielsetzung der Arbeit	88
2 Clement Greenberg	94
3 Jasper Johns	105
3.1 Jasper Johns' <i>Flag</i>	106
3.2 Johns und Wittgenstein	108
3.2.1 Stefan Neuner und der Hase-Ente-Kopf	109
3.2.2 Peter Higginson: <i>Jasper's Non Dilemma</i>	112
3.2.3 Zusammenfassung und Kritik	126
4 Minimal Art und Konzeptuelle Kunst	131
4.1 Minimal Art: Donald über »spezifische Objekte«	133
4.1.1 Robert Morris' <i>Anmerkungen über Skulptur</i>	137
4.1.2 Friedls und Greenbergs Kritik an der Minimal Art	141
4.2 Konzeptuelle Kunst	146
4.2.1 LeWitt: von Minimal Art zu Konzeptueller Kunst	153
5 Joseph Kosuth und die Kunst nach der Philosophie	156
5.1 Kosuth und die Philosophie Wittgensteins	168
5.1.1 Die Werkphasen Kosuths	175
5.1.2 Frühe Arbeiten und die »Bildtheorie des Satzes«	177
5.1.3 Die »ethische« Funktion der Kunst	185

5.1.4 Kunst als kritische Praxis	189
5.2. Zusammenfassung und Kritik	196
6 Mel Bochner	198
6.1 Bochners analytische Werkphase 1966–1973	203
6.1.1 <i>Theory of Painting</i>	206
6.2 Bochner und Wittgenstein	211
6.2.1 Ein Missverständnis Bochners	213
6.2.2 Sprachspiele	217
6.2.3 <i>Language is not transparent</i>	222
6.3 Bochners Illustrationen zu <i>Über Gewißheit</i>	224
6.3.1 <i>Counting Alternatives Series</i>	234
6.3.2 Zusammenfassung	242
7 Schlussbetrachtung	243
Literaturverzeichnis	249
Danksagung	257

Anmerkungen zur Zitterweise und verwendete Siglen

Die Zitation der Bemerkungen Wittgensteins folgt, soweit nicht anders angegeben, der in der Literatur zu Wittgenstein üblichen Form, indem hinter die Bemerkungen folgende Sigel gesetzt werden:

- BGM** *Bemerkungen über die Grundlagen der Mathematik.* G. E. M. Anscombe, Rush Rhees, G. H. von Wright (Hrsg.). Werkausgabe Bd. 6. Frankfurt am Main 1984
- BüF** *Bemerkungen über die Farben / Über Gewißheit / Zettel / Vermischte Bemerkungen.* G. E. M Anscombe (Hrsg.). Werkausgabe Bd. 8. Frankfurt am Main 1984
- PU** *Philosophische Untersuchungen.* Schulte, Joachim (Hrsg.). Frankfurt am Main 2003. Teil II wird mit (PU II) und der Seitenzahl der verwendeten Ausgabe zitiert, aus: *Tractatus logico-philosophicus / Tagebücher 1914–1916 / Philosophische Untersuchungen.* G. E. M Anscombe (Hrsg.). Werkausgabe Bd. 1. Frankfurt am Main 2006
- TB** *Tagebücher 1914–1916.* In: *Tractatus logico-philosophicus / Tagebücher 1914–1916/ Philosophische Untersuchungen.* G. E. M Anscombe (Hrsg.). Werkausgabe Bd.1. Frankfurt am Main 2006
- Tlp** *Logisch-philosophische Abhandlung / Tractatus logico-philosophicus.* In: *Tractatus logico-philosophicus / Tagebücher 1914–1916 / Philosophische Untersuchungen.* G. E. M Anscombe (Hrsg.). Werkausgabe Bd. 1. Frankfurt am Main 2006
- ÜG** *Über Gewißheit.* In: *Bemerkungen über die Farben / Über Gewißheit / Zettel / Vermischte Bemerkungen.* G. E. M Anscombe (Hrsg.). Werkausgabe Bd. 8. Frankfurt am Main 1984

- VÄ** *Vorlesungen und Gespräche über Ästhetik, Psychoanalyse und religiösen Glauben.* Zusammengestellt und herausgegeben aus Notizen von Yorick Smythies, Rush Rees und James Taylor von Cyril Barrett. Frankfurt am Main 2005
- VB** *Vermischte Bemerkungen.* In: *Bemerkungen über die Farben / Über Gewißheit / Zettel / Vermischte Bemerkungen.* G. E. M Anscombe (Hrsg.). Werkausgabe Bd. 8. Frankfurt am Main 1984
- Z** *Zettel.* In: *Bemerkungen über die Farben / Über Gewißheit / Zettel / Vermischte Bemerkungen.* G. E. M Anscombe (Hrsg.). Werkausgabe Bd. 8. Frankfurt am Main 1984

Verweise auf Sekundärliteratur und die Zitation anderer Autoren sind durch Fußnoten kenntlich gemacht. Grundsätzlich stehen alle Hervorhebungen, wenn nicht anders angegeben, im Original. Sind Hervorhebungen oder Anmerkungen von den Autoren selbst vorgenommen worden, sind sie durch [Herv. d. Verf.] beziehungsweise [Anm. d. Verf.] gekennzeichnet. Eingriffe der Autoren in die Originalzitate sind durch [] markiert. Hervorhebungen und wortwörtliche sowie paraphrasierte Übersetzungen aus fremdsprachigen Quellen sind durch Chevrons kenntlich gemacht.

Einleitende Bemerkung *Dr. Gerd Mörsch*

Als ich dem Totalkünstler Timm Ulrichs von den Vorbereitungen für diese Publikation berichtete, war ich nicht überrascht, als er mich an ein Werk von ihm erinnerte, das wie die berühmte Faust auf das Auge passt und sich daher nun hier auf dem Cover dieses Buches findet. Der umtriebige Totalkünstler ist bekannt für seine humorvollen Kommentare, mit denen er Kunstwissenschaftler wie Künstler darauf aufmerksam macht, dass sich in seinem umfangreichen Oeuvre ein Werk findet, in dem er sich mit jener Idee oder jenem Aspekt bereits auseinandergesetzt hat. *Tractatus logico-ulricus* betitelte René Zechlin einen Katalogbeitrag über die Bedeutung der Sprachlogik bei Timm Ulrichs und wer sich das Werk des Totalkünstlers genauer anschaut, wird zahlreiche Werke finden, die zeigen, wie treffend Zechlins Titel ist. 1968 schuf Ulrichs ein schlichtes, ironisches Werk, das die komplexe Beziehung von Benennung und Bedeutung in Form einer schematischen Gleichung auf den Punkt bringt: Auf eine Schiefertafel schrieb er *to name = to mean*. Ein Jahr später konzipierte er die 2010 anlässlich der Retrospektive in Hannover schließlich realisierte Laufschrift *...eine Tautologie ist eine Tautologie ist eine Tautologie ist eine Tautologie...*. 1970 dann bezieht Ulrichs sich explizit auf Wittgenstein und dessen *Tractatus*: Das Werk besteht aus zwei Exemplaren der Suhrkampfschen *Tractatus*-Ausgabe von 1963, die nebeneinander in einem Acrylglasrahmen positioniert sind. Unter beiden Büchern befindet sich ein eingravierter Text. Unter dem linken Buch heißt es »Dieses Buch habe ich gelesen« und unter dem rechten »Dieses Buch habe ich nicht gelesen«. Dieses für Ulrichs typische sprach-

logische Verwechslungsspiel versteht der Rezipient sofort. Das Werk visualisiert das sogenannte semiotische Dreieck, die komplexe Beziehung zwischen Gegenstand (Ding), abstrakter Bezeichnung (Begriff) und der sprachlichen Bezeichnung (Wort oder Zeichen). Doch so deutlich wie im Falle Ulrichs erschließt sich der Einfluss Wittgensteins nur bei wenigen Künstlern. Und so freut sich das documenta Archiv sehr, mit diesem Buch, der Nr. 27 der Schriftenreihe, eine kleine, aber bedeutende Fehlstelle in der kunsthistorischen Forschung ins Zentrum zu stellen und damit einen Beitrag zur bedeutenden Frage nach dem Verhältnis von Wittgenstein und der zeitgenössischen Kunst zu liefern. Neben den spannenden Ergebnissen der Forschungen der beiden Autoren Jelena Toopeekoff und Benjamin Kiel werden hiermit zugleich auch wichtige, nur schwer zugängliche Materialien über den finnischen Musiker, Komponisten, Performer und documenta 13-Teilnehmer M. A. Numminen publiziert und somit der Forschergemeinde zur Verfügung gestellt. Nach Anja Epperts Dissertation *Die documenta und der öffentliche Raum*, 2014 in der Schriftenreihe des documenta Archivs erschienen, liegt mit diesem Buch nun die zweite, von documenta Archiv und der Kasseler Universität gemeinsam geschaffene, Publikation vor, in der aktuelle (documenta) Forschung veröffentlicht ist. Und mit der Hoffnung, dass dies der Auftakt zu einer fruchtbaren Beziehung zwischen Archiv und Universität sein möge, sowie meinem herzlichen Dank an alle beteiligten Autoren, Lektoren und Unterstützer dieser Publikation beende ich nun diese Zeilen und wünsche eine erhellende Lektüre.

Gerd Mörsch, Juli 2015 Kassel

Vorwort *Prof. Dr. Stefan Majetschak*

Zu den Eigentümlichkeiten der bis heute anhaltenden Wirkung der Schriften Ludwig Wittgensteins gehört, dass sie sich nicht nur in Philosophie und Wissenschaft entfaltete, sondern auch die Künste betraf. Dabei waren und sind es nicht nur die literarischen Künste, die – z. B. in den Werken Ingeborg Bachmanns oder Thomas Bernhards – Motive Wittgensteinschen Denkens aufgriffen. Auch auf Film (Derek Jarman, Péter Forgács) und Musik (Mauri Antero Numminen) sowie auf die Bildenden Künste haben seine Schriften gewirkt. Darum scheint es kein Zufall, dass Wittgensteins Name in den theoretischen Debatten über die Künste der letzten Jahre wie kaum ein zweiter präsent war. Wer mit dem Thema »Wittgenstein und die Künste« vertraut ist, wird im Blick auf die Bildenden Künste vermutlich rasch Namen wie Joseph Kosuth oder Franz West nennen, wenn es gilt, Wittgensteinsche Einflüsse auf einzelne künstlerische Positionen namhaft zu machen. Doch wie weit reichen sie tatsächlich? Und vor allem: Wie manifestieren sie sich konkret in den Werken der genannten und anderer moderner und zeitgenössischer Künstler? Aller Wittgenstein-Präsenz in den theoretischen Debatten über die Künste zum Trotz sind diese Fragen gar nicht leicht zu beantworten und wohl darum derzeit noch kaum untersucht. Die hier veröffentlichten Arbeiten von Jelena Toopeekoff und Benjamin Kiel, die aus akademischen Qualifikationsschriften an der Kunsthochschule Kassel hervorgegangen sind, versuchen auf unterschiedliche Weisen, sie einer Antwort näher zu bringen. Jelena Toopeekoff setzt sich dabei exemplarisch mit Arbeiten von Mauri Antero Numminen und Franz West

auseinander. Numminen ist durch die Vertonung und konzertante Aufführung (auch im Rahmen der *documenta* 13) von Texten Ludwig Wittgensteins, insbesondere der *Logisch-Philosophischen Abhandlung*, weltweit bekannt geworden. Jelena Toopeekoff analysiert diese eigentümliche Aneignung Wittgensteins eingehend, wobei sie die These vertritt, dass seinen teilweise parodistisch anmutenden Darbietungen, „im Gegensatz zur bloßen Verwendung des *Tractatus* als Grundlage, ein tatsächlich inhaltlich-rezeptiver Ansatz“ (S. 49) unterstellt werden könne, man es mithin mit einer künstlerisch eigenwilligen, aber doch zugleich ernsthaften Auseinandersetzung mit inhaltlichen Aspekten der Wittgensteinschen Philosophie zu tun habe. Im Gegensatz zu Numminen ist Franz West nach Darstellung von Toopeekoff dagegen „einer der Künstler, die Wittgensteins Werke und Bemerkungen fragmentiert in ihren Arbeiten rezipieren“. (S. 60) Mit einer Arbeit wie *Wittgensteinzitat* aus dem Jahre 1985, die die Verfasserin ins Zentrum ihrer Überlegungen stellt, isoliere der Künstler einen einzelnen, ihn interessierenden Aspekt aus Wittgensteins Œuvre, ohne jedoch dessen philosophische Kontextualisierung bei Wittgenstein zu beachten. Die Untersuchungen von Benjamin Kiel stellen Wittgensteins Einfluss auf die amerikanische Kunst der 1960er Jahre ins Zentrum. Denn von einigen der bekanntesten Künstler dieser künstlerisch so produktiven Dekade – z. B. von Jasper Johns und Joseph Kosuth – hört und liest man immer wieder, dass sie von Wittgenstein inspiriert, wenn nicht gar konkret beeinflusst gewesen seien. Dabei kommt Kiel zu durchaus überraschenden Ergebnissen. Zwar sei Wittgenstein im in Frage stehenden Zeitraum insbesondere im „Zuge der fortschreitenden Kritik an den von Clement Greenberg

aufgestellten formalästhetischen Kriterien modernistischer Kunst [...] sowohl unter Künstlern als auch Kunstkritikern vermehrt rezipiert“ (S. 86) worden, seine Rezeption mithin „gerade im Hinblick auf die Ablösung der Greenbergschen Paradigmen“ (S. 88) wichtig geworden. Tatsächlich aber seien konkrete Wittgenstein-Einflüsse in den Werken kaum nachweisbar, wie am Beispiel von Arbeiten Jasper Johns’, Joseph Kosuths und Mel Bochners gezeigt wird. So hat Kiels Untersuchung in „Hinblick auf die leitende Fragestellung [...], ob die Philosophie Ludwig Wittgensteins auf die [...] Entwicklung der amerikanischen Kunst in den 1960er Jahren Einfluss genommen hat“ (S. 244), ein negatives Ergebnis, denn es sei „festzuhalten, dass sich dieser Einfluss nur bedingt nachweisen lässt, sodass diese Frage tendenziell mit »Nein« zu beantworten“ (ebd.) sei! Doch im vorliegenden Falle dürfte dieses negative Ergebnis durchaus eine positive Folge haben: Es kann den Leser vor einer Überschätzung des Einflusses von Wittgenstein auf die Bildende Kunst bewahren; eine Überschätzung, wie sie bis heute in vielen Katalogbeiträgen zur Kunst des 20. Jahrhunderts erkennbar wird. Mit ihren durchaus unterschiedlichen, vielschichtigen Deutungen und Überlegungen haben Jelena Toopekoff und Benjamin Kiel sehr dazu beigetragen, das Themenfeld »Wittgenstein und die Bildenden Künste« *übersichtlicher* werden zu lassen und damit nach Wittgensteins eigenem Maßstab für die Verbesserung der Orientierung des Lesers auf diesem Felde gesorgt. Darum wünsche ich beider Studien die ihnen gebührende Rezeption.

Stefan Majetschak, Juli 2015 Berlin

Gruß aus dem Norden *M. A. Numminen*

Es folgen einige Gedanken über mein Verhältnis zu Wittgensteins Philosophie. Ich hätte viel zu sagen, aber ich versuche, mich hier auf jene Aspekte zu begrenzen, die mit Kunst zu tun haben. Zuerst doch ein bisschen darüber, wie ich Ludwig Wittgenstein kennengelernt habe. In meiner Studentenzeit an der Universität Helsinki gab es in der dortigen Philosophie-Lehre eine sehr strikte Linie, nur der logische Empirismus wurde als Philosophie gelehrt. Und natürlich studierte ich nach diesen Plänen. Aber ich verlangte etwas anderes, wollte mehr Metaphysik! Glücklicherweise gab es im Wintersemester 1964/65 eine Vorlesung von Erik Stenius, die sich mit Wittgensteins Werk *Tractatus Logico-Philosophicus* befasste. Stenius galt seinerzeit als einer der führenden Wittgenstein-Interpreten der Welt. Wittgenstein ist bis heute in Finnland sehr wichtig. Das kommt auch daher, dass Georg Henrik von Wright, der Nachfolger auf Wittgensteins Lehrstuhl für Philosophie an der Universität in Cambridge, ein Finne war. Gleichzeitig hatte ich eine Rockband mit einem anderen Soziologiestudenten, Pekka Gronow, denn Soziologie war mein Hauptfach. Wir spielten Rhythm and Blues zusammen mit finnischem Tango. Plötzlich kam mir die Idee, Philosophie und Populärmusik zu vereinen. Und so komponierte ich meine ersten Lieder zu Wittgensteins *Tractatus*, sechs Lieder in verschiedenen Stilen und Rhythmen, meistens auf Englisch. Als ich diese Suite zum ersten Mal auf einem Jugendfestival in der Stadt Turku dem Publikum vorstellte, geriet diese Uraufführung zur Katastrophe. Lediglich das letzte Lied, »Wovon man nicht sprechen kann«, fand ein Quäntchen Zustimmung. Trotz des

Pechs machten wir, Pekka und ich, eine Schallplatte mit den ersten beiden Liedern. Das Resultat: Die Platte wurde totgeschwiegen - sowohl in Finnland wie auch im Rest der Welt. Es sollte 22 Jahre dauern, bevor die *Tractatus-Suite* an die Öffentlichkeit gelangte. Der schwedische Professor Bo Göranzon, ein alter Freund, bestellte 1988 diese Song-Suite für den internationalen philosophischen Dialogseminariet-Kongress in Stockholm. Ich führte die Suite als Duo auf: Pedro Hietanen am Klavier, und ich als Sänger. Unser Publikum war sehr international, von Australien über Japan bis hin zu den USA. Und die *Tractatus-Suite* war ein großer Erfolg. Natürlich nahm ich eine Mini-LP mit allen diesen Liedern auf, um »100 Jahre Wittgenstein« 1989 gebührend zu würdigen. Und ich konnte Ludwig Wittgensteins ursprünglichen Verleger, Routledge & Kegan Paul Ltd., für die internationale Vermarktung gewinnen. Später, 2003, wollte der deutsche Verlag Zweitausendeins die *Tractatus-Suite* als CD herausbringen. Ludwig Wittgenstein hat mich vor allem musikalisch inspiriert. Für DOCUMENTA (13) habe ich noch zwei Lieder komponiert, in denen Wittgensteins Texte meine Basis gewesen sind. Das erste heißt *Fragen an Ludwig Wittgenstein*, dafür habe ich teilweise das Buch *Über Gewißheit* benutzt. Das zweite heißt *Gedankenaustausch über Wittgensteins Bemerkungen*. Beide Stücke sind auf klassische Weise mit einer Sopranistin und einem klassischen Quintett vertont worden. Und diesmal auf Deutsch! Ich habe jedoch auch ein malerisches Interesse an Wittgenstein und habe sein Buch *Bemerkungen über die Farben* auf Finnisch gelesen (es gibt alle Wittgenstein-Bücher auf Finnisch!).

Moritzus Walgenius, mit Gruss aus dem Norden

Jelena Toopekoff

**Ludwig Wittgensteins Ästhetik
und die Wittgenstein-Rezeption in der
zeitgenössischen Kunst an den Beispielen
M. A. Numminen und Franz West**

1 Einleitung

Der folgende Text basiert auf einer schriftlichen Auseinandersetzung von 2012 zum Erwerb des akademischen Grades Bachelor of Arts.¹

Die Zusammenführung der aus dem Titel hervorgehenden, eigentlich heterogenen Themen »Wittgenstein über Ästhetik und Kunst« und »Die Rezeption Wittgensteins in zeitgenössischer Kunst« resultiert aus dem damaligen Ziel, eine Arbeit über kunstästhetische Zusammenhänge mit dem Philosophen zu schaffen. Zu diesem Zweck werden zunächst Wittgensteins Bemerkungen über Ästhetik und Kunst unter Betrachtung wesentlicher thematischer Hauptstränge dargelegt: ästhetische Urteile, die regelabgeleitete Kulturgebundenheit der Ästhetik und die Bemerkungen über das Aspekt-sehen.

Anschließend wird anhand zweier Künstler, deren Rezeption Wittgensteins in ihren Werken als prägnant gelten darf, eine Auseinandersetzung mit Wittgenstein aus der Perspektive der zeitgenössischen Kunst nachvollzogen. Dabei soll die Art und Weise der Rezeption durch die Künstler im Vordergrund stehen und an Beispielen ausgesuchter Werke aufgezeigt werden.

¹ Es wurden ausschließlich kleine Veränderungen und Ergänzungen vorgenommen.

2 Eine Einordnung der Bemerkungen über Ästhetik

In den folgenden Kapiteln werden verschiedene Bemerkungen Ludwig Wittgensteins zum Thema Ästhetik aus unterschiedlichen Veröffentlichungen behandelt.² Damit ein Überblick und eine zeitliche Kontextualisierung möglich und nachvollziehbar sind, sollen hier kurz die Werke vorgestellt werden, auf die primär Bezug genommen wird.

1. Die *Vorlesungen über Ästhetik*: Die *Vorlesungen über Ästhetik* sind Notizen einer Gruppe von Wittgensteins Studenten³, die seine Vorlesungen 1938 in Cambridge besuchten. Hervorzuheben ist, dass es sich um Mitschriften handelt, die zusammengetragen wurden und die untereinander vergleichbar und ergänzend sind. Dennoch sind die Bemerkungen nicht von Ludwig Wittgenstein selbst geschrieben worden.⁴
2. Einige Bemerkungen über Ästhetik, Kunst und Musik finden sich unter dem Titel *Vermischte Bemerkungen*. Diese sind chronologisch nach Jahreszahlen geordnet und von Georg Henrik von Wright zusammengestellt worden.⁵

² Den Werken, die als Wittgensteins Spätwerk klassifiziert werden, sind unterschiedliche Schriften und Entwicklungen in Wittgensteins Philosophie zuzuordnen (vgl. hierzu: SCHULTE, Joachim: *Wittgenstein. Eine Einführung*. Stuttgart 1989, ergänzte Ausgabe 2001. S. 43–56).

³ U. a. Rush Rhees, Yorick Smythies, James Taylor, Casimier Lewy, Theodore Redpath und Maurice Dury, aus: WITTGENSTEIN, Ludwig: *Vorlesungen und Gespräche über Ästhetik, Psychoanalyse und religiösen Glauben*. Zusammengestellt und herausgegeben aus Notizen von Yorick Smythies, Rush Rees und James Taylor von Cyril Barrett. 3. Auflage. Frankfurt am Main 2005.

⁴ Vgl. WITTGENSTEIN, Ludwig: *Vorlesungen und Gespräche über Ästhetik, Psychoanalyse und religiösen Glauben*. Frankfurt am Main 2005. S. 9–10.

⁵ WITTGENSTEIN, Ludwig: *Bemerkungen über Farben / Über Gewißheit / Zettel / Vermischte Bemerkungen*. Werkausgabe Bd. 8. Frankfurt am Main 1984. S. 447–449.

3. *Teil II* der *Philosophischen Untersuchungen*: Das, was in der Literatur als *Teil II* der *Philosophischen Untersuchungen* bezeichnet wird, sind Bemerkungen, die zwischen 1945/46 und 1949 entstanden sind. Die Bemerkungen beziehen sich auf die Thematik von Wittgensteins letzten Vorlesungen als Professor in Cambridge: »Die Philosophie der Psychologie«.⁶ 1947 entstanden mehrere Manuskriptbände, von denen Teile in Maschinenschrift diktiert wurden. 1948/49 erstellte Wittgenstein aus den Maschinenschriften und den letzten Manuskripten eine Auswahl an Bemerkungen. Diese Auswahl wiederum bildete die Grundlage dessen, was in der ersten Ausgabe der *Philosophischen Untersuchungen* nach Wittgensteins Tod 1953 als *Teil II* veröffentlicht wurde.⁷

3 Ästhetische Urteile und Sprachspiele

Der Gegenstand (Ästhetik) ist sehr umfassend und wird, wie mir scheint, völlig mißverstanden. Der Gebrauch eines Wortes wie ›schön‹ führt sogar noch eher zu Mißverständnissen, wenn man die linguistische Form der Sätze, in denen es auftaucht, betrachtet. ›Schön‹ [...] ist ein Adjektiv, und so könntest du versucht sein zu

⁶ Inzwischen wurden viele der Bemerkungen aus der Zeit von 1946 bis 1949 zusammen bzw. als Entsprechungen mit den *Bemerkungen über die Philosophie der Psychologie* und *Letzte Schriften über die Philosophie der Psychologie* veröffentlicht (vgl. WITTGENSTEIN, Ludwig: *Bemerkungen über die Philosophie der Psychologie / Letzte Schriften über die Philosophie der Psychologie*. Frankfurt am Main 1984).

⁷ Vgl. SCHULTE, Joachim: *Nachwort*. In: WITTGENSTEIN, Ludwig: *Philosophische Untersuchungen*. Frankfurt am Main 2003. Erste Veröffentlichung in Deutschland 1960.

sagen: »Dies hat eine bestimmte Qualität, nämlich die, schön zu sein«. (VÄ 1)

Das obige Zitat ist eine Bemerkung Wittgensteins aus den *Vorlesungen über Ästhetik*. In einer weiteren Bemerkung von 1949 heißt es: „Wie sich ganze Zeiten nicht aus den Zangen gewisser Begriffe befreien konnten – des Begriffes ›schön‹ und ›Schönheit‹ z. B.“ (VB 562) Zunächst kann man mit Wittgenstein hier wohl darin übereinstimmen, dass man besonders im Bereich der Ästhetik – zum Beispiel bei der Betrachtung von Kunst oder dem Hören von Musik – oft hört, sie seien »schön«, »gut«, »wundervoll« oder »beeindruckend«, bzw. dass man selbst geneigt ist, als erste Reaktion Werke mit solcherlei Prädikaten zu besetzen. Die beschriebene Zange eines solchen Begriffs wie dem der Schönheit, dachte Wittgenstein allerdings, konstituiere sich aus der Annahme einer Gemeinsamkeit bzw. einer korrelativen Entität der Dinge, die mit »schön« oder »gut« bezeichnet werden (vgl. VÄ 1) – eine Vorstellung, die in der Kunsttheorie und Ästhetik Tradition hat. Denn wie Wittgenstein weiter schreibt, könnte man ja tatsächlich versucht sein anzunehmen, den Dingen, die man mit »schön« bezeichnet, werde somit gleichsam eine Qualität zugesprochen, nämlich die, schön zu sein (vgl. ebd.). Seit der griechischen Antike bzw. seit der in Platons Dialogen ausgearbeiteten Ideenlehre zieht sich durch die europäische Geistesgeschichte implizit die Vorstellung, dass es eine Idee der Schönheit, des Guten usw. gibt, welche (mehr oder weniger) alle Dinge, die mit »schön« bezeichnet werden, schön macht.⁸ In

⁸ Vgl. hierzu die Dialoge *Phaidros*, *Symposion* und *Hippias Major*, in: PLATON: *Sämtliche Werke*. Bd. 1, 2. Hamburg 2011.

Verbindung damit ist die von Wittgenstein primär in den *Philosophischen Untersuchungen* angegriffene allgemeine Auffassung, jedes Wort habe eine Bedeutung, von gesonderter Relevanz. So erliegt man nämlich wie im obigen Kontext sehr schnell der Versuchung, davon auszugehen, dass alles, was in ästhetischen Bezugnahmen mit »schön« bezeichnet wird, irgendeine Art von ontologischer Gemeinsamkeit aufweisen müsse. Aufgrund der vermeintlichen Implikation eines gemeinsamen Wesens der Dinge, die innerhalb der Sprache mit demselben Wort bezeichnet werden, entsteht so eine eigentümliche Analogie. Denn selbst wenn ein Gegenstand der Bezugnahme nicht gegeben ist, wie z. B. bei deiktischen Wörtern, wird aus der Vorstellung, der primäre Sprachgebrauch bestehe in der Bezugnahme auf die Welt, eine Entsprechung oder eine Tätigkeit als mentaler Gegenstand konstruiert. Dies beschreibt Wittgenstein, wenn er bemerkt:

Wo unsere Sprache uns einen Körper vermuten läßt, und kein Körper ist, dort, möchten wir sagen, sei ein Geist. (PU 36)

Nun lässt sich im Kontext ästhetischer und kunsttheoretischer Bezugnahmen die Frage formulieren, was bei allen ästhetischen Ausdrücken der Schönheit die vermeintlich gemeinsame Entität sein sollte, auf die man sich bezieht. Denn diese müsste nicht nur in allen Kunstwerken, die mit derlei Ausdrücken besetzt werden, vorliegen, sondern ebenso eine ähnliche subjektive Schönheitserfahrung hervorrufen können. Tatsächlich geht Wittgenstein davon aus, dass Aussagen wie: »Das ist schön!« usw. im Grunde genommen irrelevant für ästhetische Urteile oder zumindest ab einem gewissen Punkt einer Äußerung einfach nebensächlich sind, denn:

Wir beschäftigen uns nicht mit den ganz und gar uncharakteristischen Wörtern ›gut‹ und ›schön‹ [...], sondern mit den Gelegenheiten, bei denen sie benutzt werden – mit den ungeheuer komplizierten Situationen, in welchen der ästhetische Ausdruck einen Platz hat, in welchen der Ausdruck selbst aber beinahe nebensächlich ist. (VÄ 5)

Die Gelegenheiten, von denen hier gesprochen wird, lassen sich mit dem für die Spätphilosophie Wittgensteins zentralen Begriff des *Sprachspiels* charakterisieren, welcher in den *Vorlesungen über Ästhetik* von Wittgenstein folgendermaßen beschrieben wird:

Die Sprache ist ein charakteristischer Teil einer großen Gruppe von Handlungen – sprechen, schreiben, Bus fah-ren [sic.], einen Mann treffen etc. (VÄ 5)

Weiterhin tritt der Begriff des Sprachspiels wohl am prägnantesten in den *Philosophischen Untersuchungen* zu Tage, wenn Wittgenstein schreibt: „Ich [...] werde das Ganze: der Sprache und der Tätigkeiten, mit denen sie verwoben ist, das »Sprachspiel« nennen.“ (PU 7) Für Wittgenstein steht fest, dass es nicht die primäre Funktion der Sprache ist, sich mit Zeichen auf die Welt zu beziehen oder innere Vorgänge zu beschreiben (vgl. PU 19, 23, 35), sondern dass der Gebrauch der Sprache, ja sogar diese selbst, nur ein Teil eines komplexen Handlungsmusters ist. Der den Regeln eines Spiels vergleichbare bzw. regelabgeleitete Gebrauch von Sprache und Worten bildet somit nur einen Teil einer Verflechtung von mannigfaltigen „*Sprachhandlungen*“⁹ (Worten, Gesten und Handlungsweisen), welche innerhalb einer sozialen Gruppierung nach deren

⁹ MAJETSCHAK, Stefan: *Ludwig Wittgensteins Denkweg*. München 2000. S. 196.

Gebräuchen und „Gepflogenheiten“¹⁰ *gespielt* werden.¹¹ Bezogen auf den Gebrauch ästhetischer Ausdrücke bemerkt Wittgenstein nun, dass diese hauptsächlich als Interjektionen verwendet werden (vgl. VÄ 7). So lernen Kinder z. B. die Worte »schön« und »gut« als Ersatz übertriebener Mimik und Gestik des Ausdrucks der Zustimmung (vgl. VÄ 5), folglich bereits innerhalb eines Sprachspiels, als eine Interjektion. Die Untersuchung ästhetischer Ausdrücke beginnt somit, in Verbindung mit dem *Sprachspielbegriff*, nicht mit bestimmten Worten bzw. nicht mit der Suche nach dem Wesen der Schönheit im Kontext einer ästhetischen Theorie, „sondern mit bestimmten Gelegenheiten oder Handlungen“ (VÄ 6). Im Falle des häufigen Gebrauchs ästhetischer Ausdrücke als Interjektionen wären diese nach Wittgenstein z. B. in einer „primitiven Sprache“ (VÄ 7) durch andere Einwürfe wie »Oh!« oder »Ah!« (vgl. ebd.) ersetzbar, und kunsttheoretische oder philosophische Fragen nach dem wirklichen Gegenstand des Guten oder Schönen würden sich in diesem Zusammenhang gar nicht erst stellen. So sei es z. B. auffällig, dass im Zuge ästhetischer Urteile Prädikate „wie ›schön‹, ›gut‹ usw. kaum eine Rolle spielen“ (VÄ 8). Eher sind es Bemerkungen und Äußerungen wie: »Der Pinselduktus dieses Gemäldes ist anmutend skizzenhaft«; »Die Proportionen der Plastik sind nicht naturalistisch« oder, wie in dem Beispiel der Musikkritik Wittgensteins, „Die Passage ist inkohärent“ (VÄ 8), welche ein ästhetisches Urteil ausmachen. Die Begriffe, die benutzt werden, entspre-

¹⁰ Vgl. MAJETSCHAK: *Denkweg*. S. 198.

¹¹ Die Analogie des Gebrauchs einer Sprache mit einem Spiel ist nicht mit der Beliebigkeit eines Spiels in Verbindung zu bringen, vielmehr ist nach Wittgenstein der regelabgeleitete Vollzug der Sprachhandlungen hervorzuheben (vgl. hierzu: ebd., S. 196).

chen folglich eher Stellungnahmen zur Korrektheit oder Richtigkeit eines Werkes und nicht zu dessen Schönheit (vgl. ebd.). So wie man gleichermaßen die Kompetenz der Menschen, die Wittgenstein als „Kennerschaft“ (VÄ 18) oder als „[j]emand mit Urteilsvermögen“ (VÄ 17) bezeichnet, wie z. B. Kunsthistoriker, nicht daran bemisst, dass sie Ausdrücke wie „wunderbar!“ bei bestimmten Gelegenheiten [sagen]“ (ebd.).

Wenn wir über einen Gegenstand ein ästhetisches Urteil fällen, starren wir ihn nicht einfach an und sagen: »Oh, wie wunderbar!«. Wir unterscheiden zwischen Leuten, die wissen, wovon sie sprechen, und solchen, die das nicht tun. [...] [W]ir [würden] jemanden [nicht] musikalisch nennen, der »Ah!« sagt, wenn ein Musikstück gespielt wird, genausowenig wie wir einen Hund musikalisch nennen, der mit dem Schwanz wedelt, wenn Musik gespielt wird. (Ebd.)

Von dem, der geläufig als Kenner in einem ästhetischen Kontext bezeichnet wird, erwartet man, wie Wittgenstein richtig feststellt, komplexere Aussagen, welche „gewisse Vergleiche [...] [und, Anm. d. Verf.] Zusammenführungen“ (VÄ IV, 2) erstellen. Indem sie z. B. ausführen, ob der Übergang in einem Musikstück richtig dargestellt ist, oder indem sie die Fähigkeit zeigen, ein Werk korrekt in einen kunstepochalen Zusammenhang einordnen zu können (vgl. VÄ 8).

Gleichwohl lassen sich ästhetische Prädikate, wie »schön« und »gut«, nicht nur auf die Verwendung durch „Menschen, die sich nicht so gut ausdrücken können“ (VÄ 9) bzw. denen die Kompetenz des Urteilsvermögens fehlt, reduzieren. Sind doch solche Aussagen meist der Ausgangspunkt, von dem aus ein ästhetisches Urteil fortgeführt wird. Wobei die Prädikate allerdings keine lobende oder ablehnende Funktion haben sollten, wie Wittgenstein schreibt, sondern eine charakte-

risierende und beschreibende (vgl. VÄ 9).¹² Beispiele, die Wittgenstein neben „den ganz und gar uncharakteristischen Wörtern ›gut‹ und ›schön‹“ (VÄ 5) hierfür anführt, sind „frühlingshaft“ (VÄ 9), „bombastisch“ (ebd.) und „getragen“ (ebd.). Deskriptiv gesehen bleibt aber auch dieses Vokabular als charakterisierendes Element zum Versuch einer Annäherung an ein Gemälde oder eine Symphonie hinter seinen Möglichkeiten zurück, was Wittgenstein mit der Einführung von gezeichneten Gesichtern zu verdeutlichen versucht:



(Vgl. VÄ 10)

Würde man beispielsweise deskriptive ästhetische Reaktionen nicht in Form von Adjektiven zum Ausdruck bringen, sondern mittels Gesichtern, hätte man viel flexiblere und differenziertere (vgl. ebd.) Möglichkeiten, eine charakteristische Beschreibung eines Werks vorzunehmen. Abgesehen davon, dass es dies ist, was man eigentlich tut, wenn man z. B. von einem Werk wie „einem Schubert-Stück sage, es sei melancholisch, [denn, Anm. d. Verf.] dann ist es so“ (VÄ 10), wie Wittgenstein schreibt, „als gäbe ich ihm ein Gesicht“ (ebd.). Ebenso gut könnte man zu demselben Zweck auch Tanzschritte oder Gesten

¹² Vgl. MAJETSCHAK, Stefan: *Kunst und Kennerschaft. Wittgenstein über das Verständnis und die Erklärung von Kunstwerken*. In: Wittgenstein-Studien Bd. 15: „Ethik und Ästhetik sind eins“. Beiträge zu Wittgensteins Ästhetik und Kunstphilosophie. Frankfurt am Main 2007. S. 53.

verwenden, wobei man in vielen Fällen tatsächlich bestimmte Gesten benutzt, indem man z. B. auf Übergänge, Zusammenhänge und Passagen unterschiedlicher Bildelemente oder Notenfolgen eines Musikstücks durch bestimmte Gesten, Bewegungen und auch Mimik hinweist (vgl. ebd.). Zumindest wird ersichtlich, dass die ästhetischen Urteile einer Gesellschaft oder sozialen Gruppe, dem Sprachspielbegriff entsprechend, ein komplexes Handlungs- und Sprachmuster aufweisen. Bei einer Untersuchung¹³ dieser ist also nicht die Entwicklung einer Schönheitstheorie notwendig, sondern man muss sich mit den „ungeheuer komplizierten Situationen, in welchen der ästhetische Ausdruck einen Platz hat“ (VÄ 5) beschäftigen. Um dieses Handlungsmuster und die beschriebenen Situationen analysierend zu betrachten, meint Wittgenstein nun, müsse man sich auf den Gebrauch und die Gepflogenheiten der ästhetischen Sprachspiele einer Kultur, in der ästhetische Begriffe so benutzt werden, konzentrieren.

Um dir über ästhetische Begriffe klar zu werden, mußt du Lebensweisen beschreiben. Wir glauben, wir müssen über ästhetische Urteile wie ›Das ist schön‹ reden, aber wir haben gesehen, daß diese Ausdrücke gar nicht auftauchen, wenn wir über ästhetische Urteile reden, sondern ein Wort etwa so wie eine Geste benutzt wird, die eine komplizierte Handlung begleitet; es ist verknüpft mit allen Arten von Gesten und Handlungen und einer Gesamtsituation und einer Kultur. In der Ästhetik, genau wie in der Kunst, spielt das, was wir

¹³ Der Begriff »Untersuchung« legt empirische Forschung oder Verifikation nahe. Vielmehr ist aber das in den *Philosophischen Untersuchungen* von Wittgenstein beschriebene „denk nicht, sondern schau!“ (PU 66), im Sinne von Feststellungen mannigfaltiger Ähnlichkeiten und *Verwandtschaften* der sprachlichen Äußerungen und Begriffe im Gebrauch, gemeint, welches sich durch das gesamte Spätwerk Wittgensteins zieht. In den *Vorlesungen über Ästhetik* schreibt er bezogen auf den Begriff des Verfalls entsprechend: „Glaubst du, ich habe eine Theorie? Glaubst du, ich sage, was Verfall ist? Ich beschreibe verschiedene Zustände, die Verfall genannt werden.“ (VÄ 33).

Ausrufe genannt haben, eine sehr geringe Rolle. Die dort benutzten Adjektive sind enger verwandt mit »richtig«. (VÄ 35)¹⁴

Nun stellt sich jedoch die Frage, nach welchen Kriterien sich besagte Korrektheit der ästhetischen Urteile der Kennerschaft in einer Kultur manifestieren. Wie in dem obigen Zitat deutlich von Wittgenstein herausgestellt wurde, geht es nicht um die Entwicklung einer Schönheitstheorie, im Sinne des Untersuchens von Zustimmung und Ablehnung in einem ästhetischen Urteil, sondern vielmehr darum, dass das, was als »ästhetisch richtig« kulturimmanent angesehen wird, sich in den *Sprachhandlungen* eben dieser Kultur *zeigt*. Wittgenstein illustriert diesen Zusammenhang durch einen Vergleich mit einem Schneider. Das Kriterium, welches ausmacht, dass man jemandem zusprechen würde, er habe einen guten Geschmack, was Anzüge angeht, wäre, dass er bei den passenden Gelegenheiten sagt: »Das ist zu kurz«, »Das ist zu eng« oder anstatt »Richtig« könnte [er] sagen »Lassen Sie es so« (vgl. VÄ 13). Zustimmung oder Ablehnung der Art und Weise, wie Anzüge zu dieser Zeit in der Mode getragen werden, spielen eine geringe Rolle in diesem *Spiel*. Wichtig ist vielmehr die Tatsache, wie Wittgenstein anschließend bemerkt, dass, wenn jemandem ein Anzug gefällt, dies dadurch zum Ausdruck gebracht wird, dass man ihn oft trägt oder betrachtet (vgl. VÄ 13).¹⁵ Das Regelwerk, was z. B. den Maßen des Anzugs zu Grunde liegt oder – im Werkkontext – der Harmonielehre oder Darstellungskonventionen anderer Art, ist nach Wittgenstein wiederum der „Ausdruck dessen

¹⁴ Teils nach den Aufzeichnungen von James Taylor (vgl. WITTGENSTEIN: *Vorlesungen und Gespräche über Ästhetik*. S. 23).

¹⁵ Vgl. (VÄ II, 6): „Vielleicht werde ich nicht einmal sagen: »Er ist hübsch«, aber ich trage ihn oft und betrachte ihn.“

[...], was bestimmte Leute wollen“ (VÄ 16). So offenbaren oder *zeigen* sich ästhetische „Wünsche“ (ebd.)¹⁶ in den Regeln der Harmonielehre oder anderen darstellerischen Entwicklungen, wie z. B. der Zentralperspektive, als das, was zu einer bestimmten Zeit von einer Kultur, der Kennerschaft oder Menschen mit Urteilsvermögen, Komponisten oder auch Künstlern als Regel etabliert und somit *gewollt* wird (vgl. ebd.).¹⁷ Besagte Regeln können dabei auf stillschweigenden Konventionen beruhen oder deutlich festgelegt und gelehrt werden (vgl. ebd.).¹⁸ Dabei bleibt es erstens dunkel, warum sich ein gewisses Regelwerk zu einer bestimmten Zeit durchsetzt, was Wittgenstein beschreibt, wenn er bemerkt:

Erkläre, was passiert wenn ein Handwerk verfällt. Eine Periode, in der alles festgelegt ist und außerordentliche Sorgfalt auf gewisse Details gelegt wird; und eine Periode in der alles kopiert wird und über nichts nachgedacht wird. (VÄ 22)¹⁹

Zweitens verändern sich die Paradigmen dessen, was Urteilsvermögen oder „kultivierte[r] Geschmack“ (VÄ 25) genannt wird, in unterschiedlichen Epochen und Kulturen, weil vollkommen verschiedene

¹⁶ Wittgenstein erachtet den Begriff des Wunsches an dieser Stelle selbst als unpassend und beschreibt es als Tatsache, dass Regeln festgelegt worden sind bzw. dass von einer Gruppe Menschen eine Übereinkunft getroffen wurde (vgl. Aufzeichnungen nach Rush Rhees. In: WITTGENSTEIN: *Vorlesungen und Gespräche über Ästhetik*. S. 17).

¹⁷ „Wir sagen ›Menschen‹, aber tatsächlich handelt es sich um eine bestimmte Klasse ... Wenn wir ›Menschen‹ sagen, dann waren dies *einige* Menschen.“ (VÄ 16; vgl. Aufzeichnungen nach Rush Rhees. In: WITTGENSTEIN: *Vorlesungen und Gespräche über Ästhetik*. S. 17).

¹⁸ Aufzeichnungen nach James Taylor. In: WITTGENSTEIN: *Vorlesungen und Gespräche über Ästhetik*. S. 17.

¹⁹ Aufzeichnungen nach James Taylor. Vgl. WITTGENSTEIN: *Vorlesungen und Gespräche über Ästhetik*. S. 19; Vgl. VB 531: Dort heißt es in einer Bemerkung von 1947 über Musik: „Die ›Notwendigkeit‹, mit der der zweite Gedanke auf den ersten folgt. (Figaro Ouvertüre.) Nichts dümmere, als zu sagen, es sei ›angenehm‹ den einen nach dem anderen zu hören. – Aber das Paradigma, wonach das alles *richtig* ist, ist freilich dunkel.“

Sprachspiele gespielt werden, sodass das, „[w]as wir jetzt kultivierten Geschmack nennen, vielleicht im Mittelalter gar nicht [existierte].“ (VÄ 25) Worin allerdings im ästhetischen Kontext „das Schätzen“ (VÄ 18) bestimmter Regeln durch die Kennerschaft bestehe, sei beinahe unmöglich zu erklären, weil man dazu, wie Wittgenstein konstatiert, eine ganze Umgebung, eine ganze Kultur beschreiben müsste (vgl. VÄ 20). Dies wiederum würde bedeuten, zumindest moderat in einer Beschreibung, ganze Gesellschaftsgruppen und -schichten, geschlechtsspezifische Merkmale sowie jedwede andere Art sozialer Konfiguration, die im kulturellen Kontext eine Rolle spielen, zu berücksichtigen. Man müsste dann etwa beschreiben, „daß Kinder durch Erwachsene unterrichtet werden, die Konzerte besuchen usw., daß die Schulen sind wie sie sind“ (VÄ 26)²⁰; „ob Kinder Konzerte geben oder Frauen, oder ob nur Männer das tun“ (VÄ 26). Somit hängen nicht nur die eine Kultur konstituierenden „Lebensweisen“ (VÄ 35) ganz maßgeblich mit der Verwendung von ästhetischen Urteilen zusammen, sondern es ist gerade die Lebensweise, durch welche der ästhetische Ausdruck gewissermaßen seine Funktion erhält. Ein Zusammenhang, der sich erhellt, wenn man Wittgensteins in den *Philosophischen Untersuchungen* eingeführten Begriff der „Lebensform“ (PU 19) hinzuzieht:

Man kann sich leicht eine Sprache vorstellen, die nur aus Befehlen und Meldungen in der Schlacht besteht. – Oder eine Sprache, die nur aus Fragen besteht und einem Ausdruck der Bejahung und der Verneinung. Und unzähliges Andere. – Und eine Sprache vorstellen heißt, sich eine Lebensform vorstellen. (Ebd.)

²⁰ Nach den Aufzeichnungen nach Rush Rhees. Vgl. WITTGENSTEIN: *Vorlesungen und Gespräche über Ästhetik*. S. 20.

Der Begriff der *Lebensform* ist zwar umstritten²¹ – ihm wird weniger Relevanz im Spätwerk Wittgensteins zugesprochen als dem des *Sprachspiels* –, aber dennoch lässt sich durch Wittgensteins Begriff der Lebensform erneut die gesellschaftliche, vielleicht auch soziologische Verbindung von Sprache, Sprachhandlungen und dem Leben einer sozialen Gruppierung veranschaulichen. Wenn Wittgenstein schreibt, sich eine Sprache vorzustellen würde bedeuten, sich gleichsam eine Lebensform vorzustellen, hebt dies nämlich nur noch deutlicher hervor, dass sich die Funktion bestimmter Sprachspiele nicht losgelöst von der *Lebensform*, in der sie gespielt werden, verstehen lässt. So würde man gegebenenfalls die gebrauchsorientierte Funktion des Sprachspiels von Befehlen und Meldungen dadurch untersuchen, dass man die Handlungen der sozialen Gruppe beobachtet, von der es gespielt wird. Bezogen auf die ästhetischen Sprachspiele einer Kultur, und vor allem der Kennerschaft, ist jedoch nicht nur das gesamte Regelwerk der ästhetischen Sprachspiele ausgehend von der Lebensweise zu betrachten, in der ihm eine Funktion zukommt, sondern es sind in dieser Hinsicht bereits andere Basalkenntnisse relevant. Denn „[d]amit jemand englische Poesie bewundern kann“, schreibt Wittgenstein, „muß er [zumindest, Anm. d. Verf.] Englisch beherrschen“ (VÄ 17). Das Bemessen von »richtig«, »korrekt« und »passend« kann niemals außerhalb von Sprachspielen vorgenommen werden, da diese bereits durch die in ihnen angelegte Struktur das Verständnis von Gegenstandsaspekten in Werken grundlegend bestimmen. Wittgenstein schließt daher, dass, wenn man ein Kunstwerk betrachtet oder ein Stück hört,

²¹ Hierzu: MAJETSCHAK: *Denkweg*. S. 199 ff.

[d]er Eindruck, den es mir macht, mit den Dingen in seiner Umgebung zusammen[hängt] – z. B. mit unserer Sprache und ihrer Intonation, also mit dem ganzen Feld unserer Sprachspiele. Wenn ich z. B. sage: Es ist, als ob hier ein Schluß gezogen würde, oder, als ob hier etwas bekräftigt würde [...] – so setzt mein Verständnis eben die Vertrautheit mit Schlüssen, Bekräftigungen, Antworten, voraus. (Z 175)

Wittgenstein geht jedoch noch weiter und spricht im interkulturellen Sinne sogar von einem Abrichten (vgl. VÄ 15) des Regelwerks: „Er lernt Regeln – er wird abgerichtet – so wie man in der Musik in Harmonielehre und Kontrapunkt abgerichtet wird.“ (Ebd.)

So ist es durchaus naheliegend, dass Menschen einer vollkommen anderen Kultur das, was von uns in der Musik als »harmonisch« empfunden wird oder was in der Kunst unseren konventionellen Seherfahrungen eines Motivs entspricht, als disharmonisch und abwegig empfinden, da die ästhetischen Reaktionen maßgeblich mit der Erziehung durch eine Kultur und dem gemeinsamen Sprachraum zusammenhängen.²²

Abschließend bemerkt Wittgenstein, dass im Bereich der Ästhetik die vielleicht „wichtigsten“ „Reaktionen“ jene des „Unbehagen[s]“, der „Unzufriedenheit“ oder des „Abscheus“ sind (vgl. VÄ II, 10). Als Pendant dazu könnte man sich auch Reaktionen der „Begeisterung“²³ vorstellen. Doch im Gegensatz zu einem irgendwie gearteten kausalen Zusammenhang zwischen Schönheitserfahrung und Werk, wie in der

²² Vgl. (Z 164): „Denn wie läßt sich erklären, was »ausdrucksvolles Spiel« ist? Gewiß nicht durch etwas, was das Spiel begleitet. – Was gehört also dazu? Eine Kultur, möchte man sagen. – Wer in einer bestimmten Kultur ist, – dann auf Musik so und so reagiert, dem wird man den Gebrauch des Wortes »ausdrucksvolles Spiel« beibringen können.“ (Ebd.).

²³ MAJETSCHAK: *Kunst und Kennerschaft*. S. 52.

traditionellen Ästhetik, gibt es nach Wittgenstein für „ästhetische[s] Unbehagen“ (VÄ II, 19) keine kausale „Ursache“ (ebd.), sondern nur ein „Warum“ (ebd.). Der Ausdruck des Unbehagens könnte dann eine „Form der Kritik“ (ebd.) annehmen, indem man z. B. fragt: „Was ist verkehrt daran?“ (Ebd.) Von einem kompetenten ästhetischen Urteil kunstkritischer Natur wäre aber auch in diesem Zusammenhang der Bezug auf ein Regelwerk bzw. auf Korrektheit zu erwarten. Dennoch zeichnete sich im Verlauf früherer Epochen sowohl in der Kunst - als auch in der Musikgeschichte eine eindeutige Veränderung dessen ab, was als Regelwerk oder Kennerschaft bezeichnet wurde. Obwohl Sprachspiele und Prägung durch eine Kultur untrennbar verbunden sind, kann man von einer Entwicklung in der Musik sprechen – eben durch das *Verändern* der Regeln:

Man kann sagen, daß jeder Komponist die Regeln geändert hat, aber diese Änderungen waren sehr gering, und nicht alle Regeln wurden geändert. Die Musik war immer noch nach sehr vielen alten Regeln gut. (VÄ 16)

In manchen Fällen gibt es sogar Stile und Werke, die, gerade weil sie mit den tradierten Regeln brechen, auf neue Weise Maßstäbe und Regeln einführen.²⁴ Denn „im Fall einer gotischen Kathedrale spielen völlig andere Dinge eine Rolle für uns“ (VÄ 23), ebenso wie man bei einer Symphonie Beethovens gegebenenfalls nicht von deren Richtigkeit sprechen würde (vgl. ebd.). Dies markiert eine Flexibilität des ästhetischen Urteilens, bei der es letztlich, vor allem bei Erklärungen durch die Kennerschaft, darauf ankommt, dass eine „Er-

²⁴ Vgl. MAJETSCHAK: *Kunst und Kennerschaft*. S. 56.

klärung [ge]geben [wird, Anm. d. Verf.], die akzeptiert wird“ (VÄ II, 39), denn „[d]as ist der ganze Witz der Erklärung“ (ebd).

3.1 Aspektsehen – »Sehen-als«

Um dennoch der Struktur besagter Erklärungen durch die Kenner-schaft auf den Grund zu gehen, ist in jüngerer Zeit vor allem von Stefan Majetschak auf „die kunstphilosophische Relevanz [von Wittgensteins, Anm. d. Verf.] Bemerkungen über das Aspektsehen“²⁵ hin-gewiesen worden. Diese befinden sich überwiegend im sogenannten *Teil II* der *Philosophischen Untersuchungen*, wo Wittgenstein das Phänomen des »Sehen-als« (vgl. PU II, S. 518) bzw. „das Bemerk-en eines Aspekts“ (ebd.) zwar nicht Kunst-kontextualisiert, aber anhand von mehreren bildlichen Beispielen oder Figuren veranschaulicht. Obwohl Wittgenstein an anderer Stelle auch bemerkt:

Wie ist man denn überhaupt zu dem Begriff des ›Dies als das sehen‹ gekommen? Bei welchen

Gelegenheiten wird er gebildet, ist für ihn Bedarf? (Sehr häufig in der Kunst.) (Z 208)

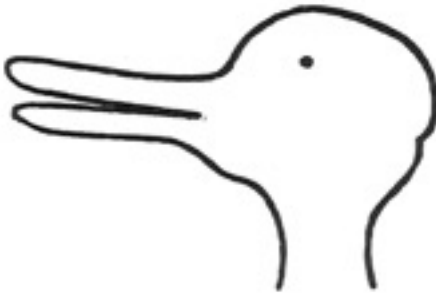
Es fällt folglich auf, dass besonders „in Gesprächen über ästhetische Gegenstände [oft, Anm. d. Verf.] die Worte gebraucht werden:“ (PU II, S. 534)

»Du mußt es *so* sehen, so ist es gemeint«; »Wenn du es *so* siehst, siehst du, wo der Fehler liegt«; »Du mußt diese Takte als Einleitung

²⁵ MAJETSCHAK: *Kunst und Kennerschaft*. S. 58ff.; vgl. hierzu auch: SCHULTE, Joachim: *Chor und Gesetz*. Frankfurt am Main 1990. S. 84 ff.

hören«; »Du mußt nach dieser Tonart hinhören«; »Du mußt es so phrasieren« [...]. (Ebd.)

Zur Erklärung dieses Phänomens benutzt Wittgenstein den durch ihn berühmt gewordenen Hase-Ente-Kopf oder „H-E-Kopf“ (PU II, S. 519), den er Joseph Jastrows „Fact and Fable in Psychology“ (ebd.) entnommen hat:



(PU II, S. 520)

Das Besondere an diesem Bild ist, dass man es sowohl als „Hasenkopf“ (PU II, S. 519) wie auch als „Entenkopf“ (ebd.) sehen kann und dass man „zwischen dem ›stetigen Sehen‹ eines Aspekts und dem ›Aufleuchten‹ eines Aspekts unterscheiden [muß]“ (PU II, S. 520). Doch die Multiperspektivität²⁶ dieses Bildes ist nicht gleichsam der Gegenstand der Identifikation, denn wie Wittgenstein anschließend schreibt, könnte einem das Bild gezeigt worden sein und man hätte darin nie etwas anderes als einen Hasen gesehen (vgl. ebd.). Um diese Einseitigkeit der Identifikation zu veranschaulichen, führt Wittgenstein zusätzlich den Begriff des „Bildgegenstandes“ (ebd.)

²⁶ Vgl. MAJETSCHAK: *Kunst und Kennerschaft*. S. 64.

ein. Dieser ist im Gegensatz zu „der je vorliegenden pikturalen Inskription [...] das, was ein Betrachter jeweils *in* einer bildlichen Inskription sieht [...]“²⁷. So sieht man sich im Falle der Multiperspektivität dieses Bildes, je nach Identifikation des Bildgegenstandes, mit einem von zwei Aspekten konfrontiert, wobei einer das „stetig[e] Sehen“ (PU II, S. 520) bestimmt und ein zweiter Aspekt „[a]ufleuchtet“ (ebd.), wenn man es *so* sieht. Natürlich ist kein auf multiple Lesarten der Perspektive ausgelegtes Bild nötig, um deutlich hervorzuheben, dass in Bildern auch andere Aspekte aufleuchten können, selbst wenn die Identifikation des Bildgegenstandes durchaus unmissverständlich erscheint. Hat man jedoch eine pikturale Inskription vorliegen, an deren Darstellungsform oder verwendete „Malweis[e]“ (PU II, S. 531) man gewöhnt ist (wie zum Beispiel eine Fotografie), hat man gewöhnlich keine Probleme, sich eindeutig auf einen Bildgegenstand zu beziehen, und man würde deshalb nicht sagen: »Auf diesem Foto sehe ich *jetzt* einen Menschen« oder »Ich sehe dies *als* einen Menschen«. Dies ist wiederum ein Phänomen, bei dem Wittgenstein auf die Gebundenheit der Rezeption an bestimmte Konventionen und Sehgewohnheiten verweist, wenn er schreibt:

Es gibt z. B. Malweisen, die mir nichts in dieser unmittelbaren Weise mitteilen, aber doch anderen Menschen. Ich glaube, daß Gewohnheit und Erziehung hier mitzureden haben. (PU II, S. 531)

Ein Aspekt, der umso plausibler wird, wenn man bedenkt, dass sich besonders in der epochalen Entwicklung der Kunstgeschichte manche darstellerischen Entwicklungen und Malweisen erst durchsetzen mussten, um etwa als naturalistisch anerkannt bzw. *erkannt* zu wer-

²⁷ MAJETSCHAK: *Kunst und Kennerschaft*, S. 61.

den. Das wohl berühmteste Beispiel in diesem Zusammenhang ist die Fotografie, welche zur Zeit ihres Aufkommens keineswegs für naturalistisch gehalten wurde. Auguste Rodin sprach, als 1839 das Patent für die Daguerrotypie anerkannt wurde, ²⁸ der Fotografie jegliche Kunstfähigkeit ab – aufgrund ihrer Farblosigkeit, ihres Glanzes und der Unfähigkeit, Bewegungen abzubilden. So ist auch die heutzutage für Naturalismus maßgebliche Darstellungsart der Fotografie letztlich Konvention und Sehgewohnheit. Weil selbst, wenn wir im Falle der „Photographie, das Bild an unserer Wand als das Objekt selbst (Mensch, Landschaft, etc.) [*betrachten*], welches auf ihnen dargestellt ist“ (PU II, S. 538),

[w]ir uns leicht Menschen vorstellen [können], die zu solchen Bildern nicht dies Verhältnis hätten. Menschen z. B., die von Photographien abgestoßen würden, weil ihnen ein Gesicht ohne Farbe, ja vielleicht ein Gesicht in verkleinertem Maßstab unmenschlich vorkäme. (Ebd.)

Das Beispiel einer der Fotografie fremden Kultur verdeutlicht somit nur noch stärker die besagte Gebundenheit an die konventionellen Darstellungsformen und Malweisen. Weder können wir, wie Wittgenstein an anderer Stelle bemerkt, „nach Belieben eine [Malweise, Anm. d. Verf.] wählen“ (PU II, S. 578), noch „versuchen, das konventionelle Bild eines Löwen *als* Löwen zu sehen“ (PU II, S. 539). Im Falle des H-E-Kopfes sieht man sich nun mit einem Bild konfrontiert, das bewusst darauf angelegt ist, unterschiedliche Aspekte aufleuchten zu lassen. Wenn dies jemandem entginge und er nur *einen* Bildgegenstand ausmachen würde, wäre es nicht verwunderlich, ihn

²⁸ SCHORN, Ludwig; KOLOFF, Eduard: *Der Daguerrotyp (1839)*. In: *Texte zur Theorie der Fotografie*. STIEGLER, Bernd (Hrsg.). Stuttgart 2010. S. 26.

darauf hinzuweisen, es anders oder ggf. auch *so* zu sehen. Stimmt man Wittgenstein aber zu – und solcherlei Begriffe des »Sehens als« oder »Aspektsehens« werden häufig in der Kunst verwendet – muss das Bemerkten und Hinweisen auf Aspekte durch die Kennerschaft auch im normalen Werkkontext zu finden sein. Wie Majetschak treffend hervorhebt, macht nämlich mittels solcher Bemerkungen der Kenner oder auch der Musiklehrer, wenn er darauf verweist, dass „ein Stück in einer bestimmten Weise gespielt werden [müsse]“ (VÄ 11), auf einen Aspekt des Werkes aufmerksam und hebt etwas hervor, in dessen Licht das Werk betrachtet werden kann. Durch das Bemerkten oder Verweisen auf Aspekte in Kunstwerken wird somit erst der Raum eröffnet, um ein Werk hinsichtlich seiner Richtigkeit oder Falschheit kritisieren, beurteilen oder interpretieren zu können.²⁹ Wittgenstein verdeutlicht dies in den *Vorlesungen über Ästhetik* anhand eines eigenen Erlebnisses während der Lektüre von Gedichten Friedrich Gottlieb Klopstocks:

Ich fand heraus, daß man sein Versmaß anormal betonen muss um ihn richtig zu lesen. [...] Als ich seine Gedichte auf diese neue Art las, sagte ich mir: »Aha, jetzt weiß ich, warum er das getan hat.« Was war geschehen? Ich hatte dieses Zeugs bereits gelesen und war milde gelangweilt gewesen. Aber als ich es jetzt intensiv auf diese eigentümliche Art las, lächelte ich und sagte: »Das ist großartig« [...]. Aber wichtig ist, daß ich die Gedichte ganz anders, viel intensiver laß, und daß ich zu anderen sagte: »Schaut! So müssen sie gelesen werden.« (VÄ 12)

Um die Relevanz des Bemerkens solcher Aspekte im Kontext der Rezeption eines Werkes, vom Erschließen bis hin zur Werkinterpretation,

²⁹ Vgl. MAJETSCHAK: *Kunst und Kennerschaft*. S. 59f.; vgl. EGGERS, Katrin: *Ludwig Wittgenstein als Musikphilosoph*. Freiburg im Breisgau 2011. S. 153.

aufzuzeigen, soll an dieser Stelle eine Arbeit des Künstlers Jasper Johns hinzugezogen werden, anhand derer sich die von Wittgenstein beschriebene Methodik veranschaulichen lässt. So würde gegebenenfalls der Kenner bei Jasper Johns *Cups 4 Picasso* von 1972 darauf hinweisen, dass, ähnlich dem H-E-Kopf, hier ein *Aspektwechsel* vollzogen wird und man die abgebildete Vase gleichsam *als* das sich gegenüberstehende Profil Picassos sehen *kann*. Es ist in der Literatur bereits darauf hingewiesen worden, dass Jasper Johns Wittgenstein gelesen hat.³⁰ Die Arbeit weist jedoch noch Weiteres auf, was sich im Sinne des „Erklären[s]“³¹ bzw. Erschließens ästhetischer Gegenstände durch das Verweisen auf Aspekte eines Werks, z. B. durch eine Kennerschaft, verstehen lässt. Die Multiperspektivität dieses und anderer Werke des Künstlers lassen ein Phänomen erkennen, das sich wohl mit einer Tendenz zu autoreflexiven Bildelementen beschreiben lässt – einem Prozess, der in der Kunstgeschichte in der Moderne einsetzt. Ähnlich den Landschaftsgemälden Paul Cézannes, welche sich aus sehr vielen unterschiedlichen Farbtupfern erst durch die aktive Wahrnehmung eines Rezipienten zusammensetzen, können auch die unterschiedlichen Bildgegenstände in Johns’ Arbeit erst durch das aktive Sehen aus unterschiedlichen perspektivischen Blickpunkten ausgemacht werden. Denn die bewusste Tatsache, dass es zwei zu erkennende Bildgegenstände gibt, bezieht auf eine besondere Art und Weise den Rezipienten des Werks in Wechselwirkung mit ein. Die Arbeit

³⁰ Vgl. NEUNER, Stefan: *Die Zweifelt des Bildes. Jasper Johns, Richard Wollheim und Ludwig Wittgensteins Problem des „Sehen-als“*. In: *Image and Imaging in Philosophy, Science and the Arts*. Bd. 1. HEINRICH, Richard; NEMETH, Elisabeth u. a. (Hrsg.). Heusenstamm 2011. S. 222.

³¹ MAJETSCHAK: *Kunst und Kennerschaft*. S. 58.

bleibt sozusagen mit ihren differenten *Aspekten* unvollendet, bis ein Rezipient in aktiver Wahrnehmung hinzukommt, denn erst durch dessen Wahrnehmungs- und Sehapparat erschließt sich die das Werk ausmachende Besonderheit *zweier* Bildgegenstände. Dem Rezipienten kommt damit eine entscheidende Rolle zu, denn er gewinnt gewissermaßen autorisiert die Wahl, „zwischen dem ›stetigen Sehen‹ eines Aspekts und dem ›Aufleuchten‹ eines Aspekts“ (PU II, S. 520) zu entscheiden, sofern die Wahrnehmung beider Aspekte bereits vollzogen ist.³²

Was an diesem Beispiel soeben durchgespielt wurde, veranschaulicht folglich, was der Kenner in diesem oder anderen Fällen durch das Hinweisen auf Aspekte an Kunstwerken tut. Zwar lässt sich, sowohl im Falle des H-E-Kopfs als auch im Falle von Johns' Arbeit, von einer im Bild angelegten Absicht mehrerer aufleuchtender Aspekte sprechen, und es ist in beiden Fällen nicht überraschend, wenn der Kenner die Aufmerksamkeit auf ein »Dies als das sehen« lenkt, doch ist es eben die hinweisende Mehrdeutigkeit, welche weitere „Kontextualisierungen“³³ ermöglicht.³⁴ Besonders beim Erklären ästhetischer Gegenstände ist ja nicht ausschließlich das Aufleuchten einzelner Aspekte relevant, wie Wittgenstein schließt, denn was man beim „Aufleuchten des Aspekts wahrnehme, ist nicht eine Eigenschaft des Objekts [selbst, Anm. d. Verf.], es ist eine interne Relation zwischen ihm und andern Objekten“ (PU II, S. 549). Demnach kann durch das Hinweisen auf die Multiperspektivität in Johns' Arbeit, wie

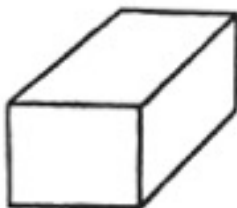
³² Vgl. NEUNER: *Die Zweifelt des Bildes*. S. 219–223.

³³ MAJETSCHAK: *Kunst und Kennerschaft*. S. 65.

³⁴ Vgl. ebd., S. 64.

erläutert, auf eine autoreflexive Bewegung in anderen kunstwissenschaftlichen Zusammenhängen geschlossen werden. Oder sogar noch weitergehend, wie Wittgenstein 1948 bemerkt, „auch ihm Verständnis für Gedichte oder Malerei beibringen, kann zur Erklärung dessen gehören, was Verständnis für Musik sei“ (VB 550). Es ist allerdings hervorzuheben, dass in den meisten Kunstwerken, Gedichten und Musikstücken das Bemerkende eines Aspektes nicht ganz so offenkundig ist wie bei Jasper Johns' *Cups 4 Picasso* oder dem H-E-Kopf. Die zu bemerkenden *Aspekte* an Werken, die zu anderen Objekten in Relationen stehen, leuchten nämlich oftmals nur auf, „weil ein Interpret das jeweilige Werk in einen passenden, bislang nicht beachteten Vergleichskontext einrückt“³⁵. Diese Kontextualisierungen, schließt Wittgenstein, – und dies ist elementar für eine kunstwissenschaftliche Deutung der Bemerkungen über das Aspektsehen – hängt jedoch keinesfalls von den objektiven Eigenschaften des Werkes selbst ab, sondern ist vielmehr deutungsvariabel: So

könnte [m]an sich denken, daß an mehreren Stellen eines Buches,
z. B. eines Lehrbuches, die Illustration



stünde. Im dazugehörigen Text ist jedesmal von etwas anderem die Rede: Einmal von einem Glaswürfel, einmal von einer umgestülpten

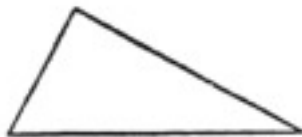
³⁵ MAJETSCHAK: *Kunst und Kennerschaft*. S. 65.

offenen Kiste, einmal von einem Drahtgestell, das diese Form hat, einmal von drei Brettern, die ein Raumeck bilden. Der Text deutet jedesmal die Illustration. (PU II, S. 518 / 19)

Deutlich wird, dass man – je nach der Kontextualisierung des Werks oder auch einer Abbildung wie der obigen – etwas „einmal als das eine, einmal als das andere Ding *sehen*“ (ebd.) kann und dass somit die Deutung des Gesehenen von der Kontextualisierung, z. B. durch einen Kenner, letztlich abhängt: „Wir deuten sie also, und *sehen* sie, wie wir sie *deuten*.“ (PU II, S 518 / 19) Die Deutung des Gesehenen muss sich allerdings nicht nur auf bildinterne Aspekte und Relationen zu anderen kunstwissenschaftlichen Zusammenhängen beziehen. Auch in der Filmtheorie lässt sich das Phänomen veranschaulichen. Im sogenannten Kuleschow-Experiment, das seit geraumer Zeit beim Schneiden von Filmen zur Charakterisierung von Protagonisten verwendet wird, zeigt sich der Effekt des deutungsvariablen *Sehens* bzw. des »Dies als das Sehen«, unabhängig von objektiven Eigenschaften, besonders deutlich. In den 1920er Jahren wollte der sowjetische Filmmacher Lew Kuleschow die Relevanz des Schneidens von Filmen gegenüber dem Schauspiel beweisen, indem er eine Aufnahme bzw. Einstellung eines Schauspielers mit dem neutralst möglichen Gesichtsausdruck mit verschiedenen anderen Einstellungen kombinierte, wie etwa der Aufnahme eines Tellers mit Essen, einer lasziv daliegenden Frau, spielenden Kindern etc. Elementar für das Experiment ist, dass besagter Schauspieler die anderen Aufnahmen nie im Realen gesehen hat. Der Effekt, der dabei beim Rezipienten hervorgerufen wird, wenn die Aufnahmen zusammengeschnitten sind, ist eine *deutende* Verknüpfung des ausdruckslosen Gesichtes und des

jeweiligen Gegenstandes. Der Ausdruck des Schauspielers wird entsprechend *als* hungrig, anzüglich oder fürsorglich *gesehen* und *gedeutet*.³⁶ Obwohl sich die folgende Bemerkung wohl tatsächlich auf bildinterne Relationen bezieht, kann man dem Experiment analog über die Verknüpfung von Aspekten mit Wittgenstein schließen, dass man „[e]ine *Art* der Aspekte »Aspekte der Organisation« nennen [könnte]. Wechselt der Aspekt, so sind Teile des Bildes zusammengehörig, die früher nicht zusammengehörig waren.“ (PU II, S. 543) Die Kontextualisierung eines Werkes durch eine Kennerschaft besteht, wie im Kuleschow-Experiment und gemäß der Feststellung Wittgensteins, dass die aufleuchtenden Aspekte nicht von objektiven Eigenschaften des Objekts abhängen, vielleicht sogar zu einem großen Anteil aus bloße „Erdichtung“ (PU II, S. 546), zu der es seitens der Kennerschaft „Phantasie“ (PU II, S. 551) und „*Vorstellungskraft*“ (PU II, S. 542) bedarf. Beispielhaft für das angewandte Vorstellungsvermögen einer ein Werk umgebenden Erdichtung beschreibt Wittgenstein ein Dreieck etwa dieser Form:

Betrachte nun als Beispiel die Aspekte des Dreiecks. Das Dreieck



kann gesehen werden: als dreieckiges Loch, als Körper, als geometrische Zeichnung; auf seiner Grundlinie stehend, an seiner Spitze aufgehängt;

³⁶ Vgl. RICHARD; Monahan, Dave: *Looking at Movies. An Introduction to Film*. (Third Edition). W.W. Norton & Company, INC. And ITS LICENSORS, 2001. *Chapter 8: Editing*.

als Berg, als Keil, als Pfeil oder Zeiger; als ein umfallender Körper, der (z. B.) auf der kürzeren Kathete stehen sollte [...] und verschiedenes anderes. (PU II, S. 530)

Besonders in kunstwissenschaftlichen Betrachtungen von Werken wird mittels Phantasie auf solche Aspekte hervorrufende Deutungsebenen von Bildgegenständen in pikturalen Inskriptionen hingewiesen. Denn gerade mit den Mitteln der Formanalyse – am Beispiel der Malerei hinsichtlich der Linienggebung (gedachter oder ausgeführter), des Pinselduktus' oder formgebender Flächen – erschließt der Kenner den kunstwissenschaftlichen Kontext bis hin zur Werkinterpretation. So werden beispielsweise in Gemälden Diagonalen oft als Abhebungsmotiv gedeutet, welches Bewegung und Dynamik suggeriert. Es lässt sich allerdings an dieser Stelle nicht von einer negativ konnotierten Erdichtung im Sinne von Erfindung sprechen. Denn was der Kenner in der Regel tut, ist, wie bereits beschrieben, ja nicht beliebig. Vielmehr wird er „gewisse Vergleiche [...] [und, Anm. d. Verf.] Zusammenführungen“ (VÄ IV, 2) erstellen, die auf dem Regelwerk und der sich in den Sprachspielen der Kultur äußernden Paradigmen beruhenden Hinweisen von Aspekten basieren. Denn so kann das Werk zu anderen Objekten eines ästhetischen Kontextes in „Relation“ (PU II, S. 549) gesetzt werden, und dies ist es, wie Wittgenstein abschließend bemerkt, „[w]as wir wirklich wollen um ästhetische Rätsel zu lösen“ (VÄ IV, 2). Letztlich kommt es bei der das Werk umgebenden Erdichtung dennoch – und hier betont innerkulturell – auf die Akzeptanz derselben an, da sowohl Erdichtung der

hervorgehobenen Aspekte als auch daraus folgende Erklärungen durch eine Kennerschaft nicht angenommen werden müssen,³⁷ denn

es ist ja nicht, als hätte ich ihm sozusagen überzeugende Gründe dafür gegeben, daß diese Stelle vergleichbar ist dem und dem. Ich erkläre ihm ja, z. B., nicht (aus) Äußerungen des Komponisten, diese Stelle habe das und das darzustellen. (VB 548)

4 Die Rezeption Wittgensteins in zeitgenössischer Kunst

Im folgenden Teil dieser Untersuchung soll, wie eingangs erwähnt, nun eine weitere Perspektive auf kunstwissenschaftliche Zusammenhänge mit Wittgenstein eröffnet werden. In zeitgenössischen Auseinandersetzungen gibt es eine beachtliche Vielzahl von Künstlern und Autoren, welche Ludwig Wittgensteins Philosophie, Leben und Persönlichkeit in ihren Werken verarbeiten und aufnehmen. Zu nennen sind beispielsweise Doris Frohnapfel, eine Fotografin, welche Wittgensteins Leben und Aufenthalte in Norwegen anhand von historischen Fotografien rekonstruiert und dies in eigenen Fotografien und Skulpturen darstellt;³⁸ der Künstler Erwin Wurm, der eine figürliche Plastik in yogaähnlicher Haltung mit Wittgensteins Antlitz schuf; sowie der bereits erwähnte Künstler Jasper Johns, welcher in seinen Arbeiten Wittgensteins Bemerkungen über das Aspektsehen reflek-

³⁷ Vgl. MAJETSCHAK: *Kunst und Kennerschaft*. S. 67f..

³⁸ Vgl. DREHMEL, Jan; JASPERS, Kristina (Hrsg.): *Ludwig Wittgenstein. Verortungen eines Genies*. Ausst.-Kat. Berlin, Schwules Museum, 2011. Berlin 2011. S. 70f..

tiert. Die Vielfältigkeit künstlerischer Auseinandersetzungen mit Wittgenstein resultiert auch daraus, dass nicht nur Wittgensteins Werk rezipiert wird – in Form der Mystifizierung³⁹ einiger berühmter Bemerkungen, wie „[w]ovon man nicht sprechen kann, darüber muß man schweigen“ (Tlp 7) oder „Ethik und Ästhetik sind Eins“ (Tlp 6.421) –, sondern für viele Künstler auch Wittgensteins Persönlichkeit und sein Leben faszinierende Anknüpfungspunkte bilden. Wobei in diesem Zusammenhang das Selbstbild des Künstlers eine entscheidende Rolle spielt. Es ist wohl jener Künstlermythos des sich immer wieder selbst infrage stellenden, über seine eigenen Grenzen hinaustreibenden Genies – eine spätestens seit der Moderne gängige Vorstellung von Künstlern –, der die Identifikation mit der Person Wittgenstein für Künstler so nahelegt. Der Künstler Hans-Peter Klie schreibt z. B. in seinem Aufsatz *Wie ich Wittgenstein kennenlernte. Oder: Was Künstler an Wittgenstein so faszinierend finden*.⁴⁰

War Wittgenstein gewissermaßen ein Künstler in seinem Metier? Ich meine schon – es war seine Haltung, die ihn dazu qualifizierte. Es war die Haltung des Künstlers, sage ich mal etwas präventiv, sich immer wieder von Neuem in Frage zu stellen und zwar in einer weit endgültigeren Weise, als seine Kritiker es je vermochten. So wie ein Künstler zweifelte er jedoch nicht nur sich selbst an, sondern an der Philosophie überhaupt.⁴¹

Klie beschreibt ebenfalls, wie er mit Wittgenstein zum ersten Mal aus Anlass einer Vorlesung in Kontakt kam, und dass ihn die Bemerkung

³⁹ Vgl. DREHMEL; JASPERS (Hrsg.): *Verortungen eines Genies*. S. 11.

⁴⁰ KLIE, Hans-Peter: *Wie ich Wittgenstein kennenlernte. Oder: Was Künstler an Wittgenstein so faszinierend finden*. In: *Wittgenstein-Studien Bd. 15: „Ethik und Ästhetik sind eins“*. Beiträge zu Wittgensteins Ästhetik und Kunstphilosophie. LÜTTERFELDS, Wilhelm; MAJETSCHAK, Stefan (Hrsg.). Frankfurt am Main 2007. S. 116.

⁴¹ KLIE: *Wie ich Wittgenstein kennenlernte*. S. 116.

Wittgensteins „Was gezeigt werden *kann*, *kann* nicht gesagt werden“ (Tlp 4.1212) besonders beeindruckte.⁴² Diese Art von Fragmentierung einiger Bemerkungen, in denen Künstler, speziell in Verbindung mit der Bemerkung:

Es ist klar, daß sich die Ethik nicht aussprechen läßt. Die Ethik ist transzendental. (Ethik und Ästhetik sind Eins) (Tlp 6.421),

natürlich einen Bezugspunkt finden, zeigt sich ebenfalls in den Überlegungen Joseph Kosuths, wenn er schreibt:

This leads to his second [...] point, that by falling *outside* the limits of this descriptive language, the question of value, ethics, and *meaning of life* must be the objects of another kind of insight and treatment. It is this second aspect of language where Wittgenstein's insights prove most useful in relation to art.⁴³

Des Weiteren lässt sich auch in amerikanischer Kunst der 60er Jahre, u. a. am Beispiel Jasper Johns' oder auch Frank Stellas, eine interessante Analogiebildung zwischen Überlegungen über das Aspektsehen und einer reflexiven Differenz zwischen Bildgegenstand und Bildträger, in autoreflexiver und analytischer Malerei ausmachen. Wobei nach der Theorie Ernst Gombrichs in piktoralen Inskriptionen immer ein »Sehen-als« stattfindet, entweder bezüglich der Materialität eines Werkes oder seines Bildgegenstandes.⁴⁴ Um nun besagte Vielfältigkeit des Bezugs auf Ludwig Wittgenstein aus der Perspektive zeitgenössischer Kunst nachzuvollziehen, werden im Folgenden zwei künstlerische Positionen und ihre sehr unterschiedlichen Ansätze einer Rezeption Wittgensteins vorgestellt.

⁴² Vgl. KLIE: *Wie ich Wittgenstein kennenlernte*. S. 113f.

⁴³ Joseph Kosuth, zitiert nach: DREHMEL; JASPERS (Hrsg.): *Verortungen eines Genies*. S. 68.

⁴⁴ Vgl. NEUNER: *Die Zweifelt des Bildes*. S. 219–250.

4.1 M. A. Numminen

Mauri Antero Numminen (*1940), ein finnischer Musiker, Künstler und Darsteller, begann bereits in den 60er Jahren⁴⁵ mit seiner Auseinandersetzung mit Wittgenstein. Im Gegensatz zu den zuvor genannten Künstlern, welche vornehmlich biographische Elemente Wittgensteins in ihren Arbeiten verarbeiten, bezieht Numminen seine Impulse direkt aus Wittgensteins Werk, denn er vertont es. Elementar für den Hintergrund dieser Betrachtung ist, dass Numminen 1960 an der Universität von Helsinki begann, Philosophie, Soziologie und Linguistik zu studieren.⁴⁶ Darüber hinaus ist auch eine Auseinandersetzung mit finnisch-ugrischen, Inuit- und Bantu-Sprachen bekannt.⁴⁷ Ebenfalls in den 1960er Jahren wurde Numminen als Musiker populär und gründete damals seine erste Band mit dem Namen *Viisi Vierasta Miestä*, was übersetzt *Fünf fremde Männer* bedeutet. Daraufhin trat er zunehmend mit weiteren Bands – *Orgiastic Nalle Puh Big Band* und *Sähkökvartetti* (übersetzt *Das elektrische Quartett*) – als Musiker auf.⁴⁸ Auftritte, die bereits eine Form der Performance oder Darbietung in Verbindung mit Numminens wohl als einzigartig zu bezeichnender Stimme beinhalteten. Eine der wichtigsten Arbeiten aus dieser Zeit ist die Erfindung eines elektronischen Synthesizers. Dieses Instrument, wohlgemerkt eines der ersten seiner Art, ermöglichte es, Numminens Stimme noch stärker zu verzerren und musika-

⁴⁵ Ausst.-Kat. DOCUMENTA (13), Das Begleitbuch, Kassel, u. a. Museum Fridericianum, 2012. S. 222.

⁴⁶ Vgl. <http://www.manumminen.com/de/main>, 16.01.16.

⁴⁷ Vgl. Ausst.-Kat. DOCUMENTA (13), Das Begleitbuch. S. 222.

⁴⁸ Vgl. ebd., S. 222.

lisch innovative Experimente zu testen, welche als Vorläufer zeitgenössischer elektronischer Musik aufgefasst werden können.⁴⁹ Doch auch andere Elemente wie Klassik und Jazz lassen sich in den Arbeiten des Künstlers finden. Charakteristisch für Numminens musikalische Darbietungen ist das Maß an Irritation, welches beim Publikum hervorgerufen wird, indem man sich, vermutlich dem Anteil der Performance in seinen Darbietungen geschuldet, niemals sicher sein kann, ob es sich nicht eigentlich um eine Parodie handelt. Wohl im Zuge seines Philosophiestudiums las Numminen Ludwig Wittgensteins *Tractatus logico-philosophicus*, woraufhin er begann, den Text zu vertonen. Das Ergebnis, die *Tractatus-Suite* von 1966, ist wohl das bis heute bekannteste Werk des Künstlers. Sie besteht aus fünf Teilen: 1. The World Is; 2. In Order to Tell; 3. A Thought Is; 4. A Proposition Is; 5. The Generalform of a Truth-Function; 6. Wovon man nicht sprechen kann.

1989 entstand anlässlich Wittgensteins 100. Geburtstags eine Neuaufnahme der Suite. Zusammen mit Pedro Hietanen, welcher ihn am Klavier ›begleitet‹, wurde ein Kurzfilm bzw. Musikvideo von *Wovon man nicht sprechen kann* gedreht.⁵⁰ In diesem sieht man Numminen, wie er schweigend und zu marschkapellenartiger Musik die Bühne betritt. Der Satz, „[w]ovon man nicht sprechen kann, darüber muss man schweigen“ (vgl. Tlp. 7), wird währenddessen von einem Chor im Hintergrund gesungen. Dies bildet ein entscheidendes Moment des Werks, da der Künstler im Prinzip *nonperformativ* den Satz, der

⁴⁹ Vgl. Ausst.-Kat. DOCUMENTA (13), Das Begleitbuch. S. 222.

⁵⁰ Vgl. *M. A. Numminen sings Wittgenstein*. Blue Angel / Zweitausendeins. Frankfurt am Main 2003.

im Hintergrund gesungen wird, unterstützt. Es ist bereits darauf hingewiesen worden,⁵¹ dass Numminen – gemäß der Intention Wittgensteins, in seinem Frühwerk der Sprache eine Grenze zu ziehen – genau diese Aussage darstellt, wenn er die Bühne betritt und nichts sagt und auch seine Klavierbegleitung nicht spielt. Auch der Moment, in dem Numminen beginnt, den Satz zu singen, wird, von Gestik und Mimik der Performance gestützt, zu einer Art Bekräftigung mit appellativem Charakter, denn Numminen erhebt wild die Hände und schreit den Satz dem Rezipienten förmlich entgegen. Dies legt die Vermutung nahe, dass im Gegensatz zur bloßen Verwendung des *Tractatus* als Grundlage, Numminen ein tatsächlich inhaltlich-rezeptiver Ansatz im Umgang mit Wittgensteins Bemerkungen unterstellt werden kann. Mit der Betrachtung Numminens neuerer Werke⁵² soll diese Deutung seiner Wittgenstein-Rezeption gestützt werden. Die Arbeit *Fragen an Ludwig Wittgenstein*,⁵³ welche 2011 in Helsinki Premiere hatte, basiert auf der Textgrundlage von *Über Gewißheit*, Wittgensteins Werk seiner letzten beiden Lebensjahre.⁵⁴ Das Stück wird, im Stile klassischer Musik, von einem Sopran und einem Orchester gesungen und gespielt⁵⁵ und ist wie ein Dialog aufgebaut. Wobei der Sopran die Stellung eines Fragenden einnimmt und die Antworten, Bemerkungen aus *Über Gewissheit* und somit als »Antworten« Witt-

⁵¹ Vgl. DREHMEL; JASPERS (Hrsg.): *Verortungen eines Genies*. S. 78.

⁵² Auf S. 71ff. befindet sich die vollständige Textgrundlage, nach der hier zitiert wird, ebenso wie die Korrespondenz mit M. A. Numminen bezüglich einer vom Künstler autorisierten Quelle, die in dieser Arbeit Verwendung finden darf. Diese Form wird benutzt, weil es von diesen Kompositionen noch keine veröffentlichte bzw. gedruckte Version gibt.

⁵³ M. A. NUMMINEN: *Fragen an Ludwig Wittgenstein*. Textgrundlage 2012.

⁵⁴ Vgl. MAJETSCHAK: *Denkweg*. S. 355.

⁵⁵ So zumindest bei einem Konzert am 08.06.12 in der Orangerie Kassel, anlässlich der Eröffnung der DOCUMENTA (13).

gensteins zu verstehen, von einem Orchester vorgetragen werden.⁵⁶ Diese eigentümliche Form inszeniert folglich ein fiktives, aber tatsächlich im Sinne eines »durch seine Bemerkungen antwortenden Wittgenstein«, Gespräch mit dem Selbigen. Anders als im letzten Stück der *Tractatus-Suite* manifestiert sich der inhaltliche Bezug auf Wittgensteins Werk hier nicht mittels eines performativen Anteils, durch die Handlungen des Künstlers, sondern direkt, durch den Dialog mit und durch Bemerkungen Wittgensteins. Wodurch allein die formale Struktur des Stückes einen fiktiv-interaktiven inhaltlichen Zusammenhang nahelegt. Um aber eine tatsächlich inhaltliche Rezeption zu beweisen, ist zumindest eine hinreichende Betrachtung von *Über Gewißheit* unumgänglich. In den 1969 erschienenen Bemerkungen thematisiert Wittgenstein Gedanken über menschliches Wissen, die Gewissheit bestimmter Erfahrungssätze und die Sicherheit von Wissensaussagen.⁵⁷ Vor diesem Hintergrund nimmt der Sopran in Numminens Stück gleich mit der ersten Frage die Position des Unwissenden ein, welcher Wittgenstein nach den Inhalten seines Werks fragt:

Was
bedeutet dies alles,
Herr Philosoph?
Ist die Welt wahr?⁵⁸

Die Antwort, mit einer Bemerkung Wittgensteins, im Anschluss zielt wiederum auf einen der in *Über Gewißheit* argumentierten Kernkomplexe ab:

⁵⁶ Vgl. NUMMINEN: *Fragen an Ludwig Wittgenstein*. Textgrundlage 2012.

⁵⁷ Zur eigentlichen Intention Wittgensteins in *Über Gewißheit* vgl. SCHULTE, Joachim: *Wittgenstein. Eine Einführung*. Stuttgart 2001. S. 211 ff.

⁵⁸ NUMMINEN: *Fragen an Ludwig Wittgenstein*. Textgrundlage 2012.

Mein Weltbild habe ich nicht,
weil ich mich von seiner Richtigkeit
überzeugt bin [sic].
Sondern es ist der überkommene [sic.]
Hintergrund,
auf welchem ich zwischen wahr
und falsch unterscheide. (94)⁵⁹

In *Über Gewißheit* beschreibt Wittgenstein die Begriffe Gewissheit, Zweifel und Irrtum als dem „Bezugssystem“ (ÜG 83) eines „Weltbild[es]“ (ÜG 93) korrelative Begriffe.⁶⁰ Dabei gehe Wittgenstein, wie Stefan Majetschak bemerkt, davon aus, dass sich die Sicherheit epistemischer Bezugnahmen bereits als einem Weltbild inhärentes Konzept manifestiert.⁶¹ Als Weltbild setze dieses sich aus gewissen verbindlichen Grundannahmen zusammen – in Form von Sätzen und Überzeugungen, welche unhinterfragt als sicheres *Wissen* von einer Gemeinschaft geteilt und anerkannt werden.⁶² Verbindliche Grundannahmen, derer man sich im Allgemeinen absolut sicher ist, können in diesem Zusammenhang z. B. jegliche Formen der Bestimmung sein wie „»Die Erde ist eine Kugel« oder »Kein Mensch war je auf dem Jupiter«“⁶³. Aus diesen Grundüberzeugungen „wird ein Weltbild zu einem dynamischen System von Hintergrundüberzeugungen, welche den *äußersten epistemischen Kontext* aller Urteile und Begriffe in einer Sprachgemeinschaft darstellen“⁶⁴. Die »Antwort« Wittgensteins im Stück Numminens mit ÜG 94 wird so zu einer *Erklärung* einer seiner Kernaussagen in *Über Gewißheit*. Denn die entsprechen-

⁵⁹ NUMMINEN: *Fragen an Ludwig Wittgenstein*. Textgrundlage 2012.

⁶⁰ Vgl. MAJETSCHAK: *Denkweg*. S. 355.

⁶¹ Vgl. ebd., S. 355f.

⁶² Vgl. ebd., S. 355f.

⁶³ Ebd., S. 356.

⁶⁴ Ebd., S. 356.

den Überzeugungen innerhalb eines Weltbildes, einer Gemeinschaft oder auch einer Lebensform⁶⁵ sind nach Wittgenstein nichts, was man beschreiben kann:

Nicht, als ob ich das System dieser Überzeugungen beschreiben könnte.
Aber meine Überzeugungen bilden ein System, ein Gebäude. (ÜG 102)

Vielmehr ist es so, dass „[a]lle Prüfung, alles Bekräftigen und Entkräftigen einer Annahme schon innerhalb eines [solchen, Anm. d. Verf.] Systems [geschieht].“ (ÜG 105) So ist man davon „überzeugt, daß die Sonne kein Loch im Himmelsgewölbe ist“ (ÜG 104), ohne dass dies explizit gemacht werden muss und „obgleich wohl nur Astronomen und Physiker für befriedigende Rechtfertigung dieser Überzeugungen aufkommen können“⁶⁶.

Dementsprechend bestimmen die „zu einem Netz verknüpften Hintergrundüberzeugungen [...] den Spielraum dessen [...], was die Menschen in der jeweiligen Kultur, *ohne Bedürfnis nach epistemischer Rechtfertigung* für möglich oder unmöglich, denkbar oder undenkbar, plausibel oder unplausibel halten“⁶⁷. Numminen gibt an dieser Stelle eines »Gesprächs mit Wittgenstein« folglich treffend ein Weltbild als „überkommene[n] Hintergrund, auf welchem [man, Anm. d. Verf.] zwischen wahr und falsch unterscheidet“ (ÜG 94), wieder. Dies setzt aber selbstverständlich voraus, dass Numminen die Inhalte von *Über Gewißheit* zumindest soweit reflektiert, dass sich in einem simulierten Gespräch auch im Sinne Wittgensteins *antworten lässt*. Im weiteren Verlauf des Stücks nimmt der Sopran immer von neuem

⁶⁵ Vgl. MAJETSCHAK: *Denkweg*. S. 355.

⁶⁶ Ebd., S. 358.

⁶⁷ Ebd., S. 356.

die Rolle eines Fragenden ein. Die Form kehrt sich allerdings auch um, indem der Sopran Wittgensteins Bemerkungen wiedergibt und die Rolle Wittgensteins von Numminen durch Bekräftigungen und Ausrufe ersetzt wird:

Sopran:
Mehr von Ihnen:
„Das Bild der Erde als Kugel ist ein *gutes* Bild,
es bewährt sich überall,
es ist auch ein einfaches Bild
– kurz, wir arbeiten damit,
ohne es anzuzweifeln.“ (147)

Wittgenstein:
Richtig! (Richtig. Richtig.)⁶⁸

Dass Numminen also nicht nur eine bloße Verknüpfung von Fragen und Antworten erstellt, wird an dieser Stelle ersichtlich. Denn es scheint zumindest möglich, eine inhaltliche Relation zwischen den Fragen des Soprans bzw. den indirekten Zitaten und Wittgensteins Antworten oder ›Bekräftigungen‹ herzustellen. So lässt es sich auf interpretativer Ebene vorstellbar machen, jemand hätte solcherlei Fragen an Wittgenstein stellen *können* und dieser hätte tatsächlich in dieser oder jener Weise geantwortet. Die besondere Form des Dialoges bedingt dabei, dass die Bemerkungen Wittgensteins gewissermaßen in sich selbst interpretiert werden. Basierend auf Textstellen des Originalwerkes bieten die von Numminen hinzugefügten Fragen oder fiktiven Ergänzungen ebenso eine Darstellung und Interpretation des Werkes auf inhaltlicher Ebene, wie wissenschaftliche Texte und Darstellungen es tun. Wobei vom Künstler natürlich kein wissenschaftlicher Ansatz postuliert wird, da er die Form eines fiktiven Dialoges,

⁶⁸ NUMMINEN: *Fragen an Ludwig Wittgenstein*. Textgrundlage 2012.

des gesungenen und gespielten Stücks und der Performance wählt. Dennoch würde sich in einem Gedankenspiel auch eine solche Methodik anwenden lassen, um eine Annäherung an die Inhalte der Philosophie Wittgensteins vorzunehmen. Die Bemerkungen Wittgensteins werden zwar durch den Künstler entkontextualisiert, aber die Form seiner Arbeiten legt immerhin nahe, dass durch sie ein inhaltlicher Zugang zu Wittgensteins Werk ermöglicht wird. Die Ernsthaftigkeit dieses Unterfangens wird jedoch von Numminen stetig selbst untergraben, sodass man sich als Zuschauer auch hier bis zuletzt nicht vollkommen sicher sein kann, ob es sich nicht um eine Parodie handelt. So zum Beispiel am Ende des Stückes, wo die Rolle des Soprans mit derjenigen Wittgensteins vereinigt wird, indem der Sopran, vom Orchester eingeleitet, die Bemerkung (ÜG 467) singt:

Die Orchestermitglieder singen (und spielen):
Ich sitze mit einem Philosophen
im Garten.
Er sagt zu wiederholten Malen:
(Sopran:) „Ich weiss, dass das ein Baum ist“,
(Orch.mitgl.) wobei er auf einen Baum
in unsrer Nähe zeigt.
Ein Dritter kommt daher
und hört das,
und ich sage ihm:
(Sopran:) „Dieser Mensch ist nicht verrückt:
Wir philosophieren nur.“ (467)⁶⁹

Kann doch dieses Zitat, sowohl Wittgenstein-affin gedeutet werden, da es sich um eine seiner eigenen Bemerkungen handelt, als auch die Ernsthaftigkeit des Stückes entkräftend, weil Numminen gerade mit dieser Bemerkung das Stück auf eigentümliche Weise enden lässt.

⁶⁹ NUMMINEN: *Fragen an Ludwig Wittgenstein*. Textgrundlage 2012.

Solch eine Ambivalenz zeigt sich auch in anderen Arbeiten des Künstlers. In *Gedankenaustausch über Wittgensteins Bemerkungen* von 2012,⁷⁰ einer Arbeit, die von Numminen als „Diskussion“⁷¹ beschrieben wird, ergänzt er die von Georg Henrik von Wright zusammengestellten *Vermischten Bemerkungen* Wittgensteins um eigene. So beispielsweise:

Unsere größten Dummheiten können sehr weise sein. (VB 505)
(MAN: Wir machen so viele Dummheiten, dass wir uns nicht erinnern können, welche davon weise gewesen sein könnte [sic].)⁷²

Aus einer Zusammenstellung von Wittgensteins Bemerkungen und Numminens Ergänzungen entsteht somit eine lyrisch anmutende Komposition, die – erstens – Wittgensteins Art des Schreibens in Bemerkungen, welche schnell und manchmal zusammenhanglos als Gedanken notiert sind, anschaulich macht und zweitens die Bemerkung Wittgensteins „Ich glaube meine Stellung zur Philosophie dadurch zusammengefasst zu haben, indem ich sagte: Philosophie dürfte man eigentlich nur dichten“ (VB 483) in sich ausdrückt. Dementsprechend lauten die einleitenden Sätze des Stücks: „Die Philosophie ist das Resultat des Philosophierens. Du arbeitest den ganzen Tag ohne Rast, weil du dir zu viel vorgenommen hast.“⁷³ Doch auch hier lässt sich der Künstler einen ambivalenten Spielraum, welcher an der Ernsthaftigkeit der Arbeit zweifeln lässt, indem er z. B. die Bemerkung „Manchmal kann ein Satz nur verstanden werden, wenn man ihn im

⁷⁰ NUMMINEN: *Gedankenaustausch über Wittgensteins Bemerkungen*. Textgrundlage 2012.

⁷¹ Ebd.

⁷² Ebd.

⁷³ Ebd.

richtigen Tempo liebt. Meine Sätze sind alle langsam zu lesen“ (VB 531) durch „Aha, ein Wegbereiter der Entschleunigung!“⁷⁴ kommentiert. Dennoch zeigt sich, so die These dieser Arbeit, in Numminens *Wittgenstein Compositions, Wittgenstein goes Pop (Tractatus Suite)* und *Wittgenstein goes Classic (Fragen an Ludwig Wittgenstein, Gedankenaustausch über Wittgensteins Bemerkungen)* eine primär inhaltliche und deskriptive Rezeption und Interpretation von Wittgensteins Bemerkungen.

M. A. Numminen: „Ich finde Wittgensteins Philosophie lockend und wichtig, als Poesie und als Wissenschaft [...].“⁷⁵

4.2 Franz West

Der Installationskünstler Franz West, welcher 1947 in Wien geboren wurde, setzt eine Rezeption Wittgensteins in seinem Hauptmedium, der Plastik, um. Von 1977 bis 1982 studierte West an der Akademie der bildenden Künste in Wien. Während dieses Zeitraums entstand eine für die Kunst Wests bezeichnende Reihe von Plastiken, die er „*Paßstücke*“ nennt.⁷⁶ Diese sind, wie Harald Szeemann es treffend formuliert, „Stücke die passen [...], die dafür bestimmt sind, von Personen getragen zu werden“.⁷⁷ Die Tatsache, dass die Plastiken getragen bzw. angelegt werden sollen und folglich auf körperliche Interaktion angelegt sind,

⁷⁴ NUMMINEN: *Gedankenaustausch über Wittgensteins Bemerkungen*. Textgrundlage 2012.

⁷⁵ Vgl. M. A. Numminen *sings Wittgenstein*. Blue Angel / Zweitausendeins. Frankfurt am Main 2003.

⁷⁶ Vgl. Ausst.-Kat., *Franz West In & Out*. Karlsruhe, ZKM Karlsruhe, 2000. S. 34.

⁷⁷ Ausst.-Kat. *Franz West In & Out*. S. 34.

suggeriert eine Art des Gebrauchsgegenstandes oder eines vermeintlich funktionalen Gebildes. Damit vervollständigen erst die Reaktionen und Handlungen des Rezipienten die Plastik.⁷⁸ Dies geht einher mit einer Doppeldeutigkeit der Arbeiten Wests im Allgemeinen, welche sich zwischen künstlerischer Plastik bzw. Skulptur und Gegenstand im Sinne des Alltags- und/oder Gebrauchsgegenstandes bewegt.⁷⁹ Eine Doppeldeutigkeit, wie sie sich in zahlreichen Installationen plastischer Möbelstücke und seinen berühmten, im Jahr 2000 entstandenen Außen-skulpturen „Sitzwürste“⁸⁰ zeigt. Die großformatigen Plastiken in der Form von länglichen Würsten sind durchaus zur Nutzung bestimmt: Auf ihnen kann der Betrachter tatsächlich sitzen oder sich darauflegen, und dennoch verweisen sie durch ihre starke Farbigkeit und längliche Form auf einen Bruch mit der Umgebung, was sie einer nur alltagsgegenständlichen Sitzgelegenheit entfremdet und sie so zu einem Kunstwerk in Form einer großformatigen Plastik transformiert.⁸¹ Mit der Umgebung bzw. der Ambivalenz der Kontextualisierung seiner Arbeiten spielt West auch bei den *Paßstücken*. Der Betrachter begegnet zunächst nämlich zwar Plastiken im musealen Raum, welche auf einem Sockel platziert sind, ist aber gleichsam mit der Anweisung konfrontiert, sie an den eigenen Körper anzulegen und interaktiv mit ihnen umzugehen. Damit erschließen sich die Werke auch als eine Art Gebrauchsgegenstand, der aber, im Gegensatz zu einem wirklichen *Werkzeug*, durch seine Form keine zweckorientier-

⁷⁸ Vgl. Ausst.-Kat. *Franz West In & Out*. S. 45.

⁷⁹ Vgl. Ausst.-Kat. *Franz West Proforma*. Wien, Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien, 1996. S. 7.

⁸⁰ Ausst.-Kat. *Franz West In & Out*. S. 122.

⁸¹ Vgl. ebd., S. 70.

te Handhabung zulässt.⁸² Neben dieser Ambivalenz ist charakteristisch, dass viele Arbeiten von West fragil erscheinen und eine unregelmäßige Oberfläche aufweisen. So sind sie größtenteils aus Gips, Polyester und Draht gefertigt, wie auch das Werk *Wittgensteinzitat* von 1985⁸³, auf das anschließend Bezug genommen wird. Ein zweiter Teil, der das Gesamtwerk Wests – neben der Besonderheit seiner plastischen Werke, sich zwischen Kunst und bloßem Objekt zu bewegen – ganz entscheidend bestimmt, ist ein sich in seinen Arbeiten spiegelndes Bezugssystem von Literatur, Philosophie und Kunstgeschichte. Dieses Bezugssystem wird vom Künstler mit eigenen Assoziationen besetzt, fragmentiert und jeweilig auf die eigenen Werke übertragen.⁸⁴ Die philosophische Rezeption des Künstlers zeichnet sich so vor allem dadurch aus, dass West zwar beinahe permanent und obsessiv philosophische Werke liest und Verweise zur Kunst herstellt, aber kein Künstler ist, der philosophische Inhalte in seinen Werken zu visualisieren versucht.⁸⁵ Auf die Rezeption Wittgensteins bezogen, lässt sich das eben beschriebene Phänomen durch eine Aussage Wests in einem Interview mit Andreas Reiter Raabe von 1988 deutlich machen:

Ich bin dann auf Wittgenstein gestoßen, auf den Tractatus, weil das zum Genius loci irgendwie dazugehört. Und da kommt dann vor, daß das Leben gar nicht mit der Hilfe der Philosophie gelöst werden kann und das Leben sie gar nicht berührt. Und in der Straßenbahn ist mir dann das Gegenstück dazu eingefallen: Die Philosophie

⁸² Vgl. Ausst.-Kat. *Franz West In & Out*. S. 45.

⁸³ Vgl. ebd., S. 42f.

⁸⁴ Vgl. Ausst.-Kat. *Franz West Proforma*. S. 7f.

⁸⁵ Vgl. ebd., S. 66.

transformiert das Unverstehbare ins Unverständliche. Das zum Tractatus.⁸⁶

Der Künstler soll über seine Auseinandersetzung mit philosophischen Werken auch gesagt haben, er lese die Philosophie wie eine Illustrierte beim Friseur.⁸⁷ Wests Bezug zu Werken Wittgensteins, Hegels, Adornos und Freuds, die u. a. von ihm beansprucht werden, äußert sich demnach vor allem in den seinen Werken beigelegten Texten sowie Zitaten im Titel der Arbeiten.⁸⁸ Wie auch in der Plastik *Wittgensteinzitat*, bei der West einen Teil einer von Wittgenstein gemalten „sinnlose[n] Kurve“ (VÄ IV, 5) nachbildet. Wobei sich speziell über Wests Wittgenstein-Rezeption sagen lässt, dass hauptsächlich die Bemerkungen des *Tractatus*, in denen Wittgenstein auf den Solipsismus eingeht, oder generell solche, in denen Wittgenstein gezeichnete Abbildungen benutzt, von West verwendet werden.⁸⁹ In diesem Zusammenhang nutzt der Künstler beispielsweise eine Bemerkung (Tlp 5.6331), um eigene Werkanweisungen zu geben: „[V]on den anderen Sitzen ist der Blick in den öffentlichen Raum gerichtet. Hier wären »Löcher« ins Gesichtsfeld zu schauen.“⁹⁰ Im Gegensatz zu Numminen ist Franz West folglich einer der Künstler, die Wittgensteins Bemerkungen fragmentiert in ihren Arbeiten rezipieren. Im Falle Wests findet dies sogar in einer gesteigerten Form statt, da er eine vollständige Fragmentierung jeglicher philosophischer Werke, welche er mit eigenen Assoziationen besetzt, vorzieht.

⁸⁶ SCHLEBRÜGGE, Johannes; TURIAN, Ines (Hrsg.): *Franz West. Gesammelte Gespräche und Interviews*. Bonn 2005. S. 92.

⁸⁷ Vgl. Ausst.-Kat. *Franz West Proforma*. S. 66.

⁸⁸ Vgl. ebd., S. 66.

⁸⁹ Vgl. ebd., S. 68.

⁹⁰ Ausst.-Kat. *Franz West In & Out*. S. 121. Die Bemerkung (Tlp 5.6331) wird unter dem zitierten Satz abgedruckt (vgl. ebd., S. 121).

Betrachtet man nun die Plastik *Wittgensteinzitat* von 1985, welche hier beispielhaft angeführt werden soll, lassen sich zunächst einige Ähnlichkeiten zu den *Paßstücken* erkennen.

Auch *Wittgensteinzitat* hat eine unregelmäßige Oberfläche und scheint von geringer Stabilität. Das Material der Plastik besteht aus Bronze, Eisen und Papiermaché, welche zusammengefügt Löcher in der Oberfläche aufweisen. Die Linienggebung ist gemäß der Zeichnung Wittgensteins derart geschwungen, als würde man eine Kurve bzw. einen unregelmäßigen „[K]ritzeln“ (vgl. VÄ IV, 5) zeichnen. Übersetzt in eine Plastik überlagern sich die Elemente natürlich dreidimensional, und die Arbeit kann nur vollständig erschlossen werden, indem man sie umrundet. Im Gegensatz zu den benutzbaren *Paßstücken* ist die Plastik aber nicht auf Interaktion ausgelegt, sondern ganz Kunstobjekt, und wird auf einem entsprechenden Sockel im musealen Raum präsentiert. Bezugnehmend auf die anderen Arbeiten des Künstlers und vor allem auf seine Arbeitsweise kommt hier die Frage auf, warum er diese Zeichnung Wittgensteins in seiner klassischen Formsprache modelliert und dann die Interaktion verweigert. Es sind zwei Erklärungen denkbar, um diesen Umstand plausibel zu machen: Erstens entwickelte West Mitte der 80er Jahre eine Wende in der Präsentation seiner Kunst im Ausstellungsraum, indem er vermehrt auch die *Paßstücke* fixierte und Arbeiten auf Podesten zeigte. Im Gegensatz zu einer physischen Annäherung an seine Werke beginnt der Künstler, durch eine Fixierung seiner Arbeiten einen rein visuellen, *geistigen* Zugang im Sinne einer autonomen Skulptur zu ermöglichen.⁹¹ Ist diesem Umstand Geltung zu tragen, kann auch die Plastik *Wittgensteinzitat* dazugezählt werden, und

⁹¹ Vgl. Ausst.-Kat. *Franz West Proforma*. S. 191f.

das durch den Künstler vermittelte Referenzsystem von Philosophie, Kunstgeschichte und Literatur schlägt sich im mentalen Sinne in der Arbeit nieder. So notierte West 1986 anlässlich einer Ausstellung in der Neuen Galerie Graz neben der Arbeit *Wittgensteinzitat* den Satz: „Die verstandene Schlichtheit Wittgensteins trägt das Styling dieser Figur.“⁹² Zweitens ist es überaus bezeichnend, dass West in seiner Arbeit eine Zeichnung Wittgensteins nachbildet, welche dieser als „sinnlose Kurve“ (VÄ IV, 5) beschreibt. Gemäß dem obigen Zitat, in welchem West die Philosophie als etwas darstellt, das Unverstehbares ins Unverständliche übertrage, rezipiert er gerade eine Bemerkung Wittgensteins, welche dieser selbst im Zuge einer Erläuterung der Wiedererkennung des Ausdrucks als sinnloses Beispiel anführt (vgl. ebd. 5). Damit ist ein Verweis auf Wests Haltung in diesem Sinne gegeben, und er positioniert die Arbeit, die er im Gegensatz zu seinen sonstigen auch nutzbaren Objekten als traditionelles Kunstwerk präsentiert, als Transformation des visuell-philosophisch Sinnlosen in ein Kunstwerk. Dementsprechend wird die vollständige inhaltliche Entfremdung der Wittgensteinschen Bemerkungen in Wests Arbeiten deutlich. Damit kann eine inhaltlich bzw. wissenschaftlich unabhängige Freiheit des Künstlers in Philosophierezeptionen und Interpretation betont werden.⁹³

⁹² Ausst.-Kat. *Franz West Proforma*. S. 200.

⁹³ Vgl. ebd., S. 68.

5 Die Rezeption Wittgensteins in zeitgenössischer Kunst: selbst ein Aspektsehen?

Mit den beiden künstlerischen Positionen, die vorgestellt wurden, lassen sich nun zwei unterschiedliche Standpunkte einer Rezeption Wittgensteins in zeitgenössischen Arbeiten ermitteln.

Zum einen eine tatsächlich inhaltliche Rezeption von Wittgensteins Bemerkungen, die durch die Betrachtung der Werke M. A. Nummiens aufzuzeigen versucht wurde, und zum anderen die bereits mehrfach angesprochene Fragmentierung von Bemerkungen Wittgensteins, welche bei dem Künstler Franz West in der wohl radikalsten Weise zum Ausdruck kommt. Bei beiden Positionen kann aber dennoch ein interessantes Merkmal des Umganges mit Wittgensteins Philosophie festgestellt werden, welches das Fazit dieser Arbeit bildet: Aus der Perspektive der Künstler ist die Rezeption Wittgensteins selbst eine Form des Aspektsehens. Die Bemerkungen werden von den Künstlern gewissermaßen aus dem Gesamtwerk extrahiert und in ein künstlerisches Medium übersetzt. Franz West beispielsweise, der sich zwar vollkommen von einer inhaltlichen Bezugnahme losspricht und aus einer Zeichnung Wittgensteins eine Plastik formt, löst diese gleichsam aus ihrem ursprünglichen Kontext und macht einen neuen *Aspekt* sichtbar. Auch hier findet folglich ein »Dies als das sehen« statt.

Obwohl betont werden muss, dass im Falle Wests das ursprüngliche »Zitat« derart entfremdet ist, dass von einer Rezeption wohl nur im Sinne eines Verweises zu sprechen ist, welcher Teil des Bezugssys-

tems des Künstlers ist. Bei M. A. Numminen findet im Gegensatz dazu eine Auseinandersetzung statt, welche sich tatsächlich als inhaltlich ausweisen lässt. So wird gerade durch die neue Illustration der Bemerkungen eine *Deutung* derselben vorgenommen, da der Künstler die Bemerkungen in einem neuen Kontext plausibel zu machen versucht. Durch die Freiheit des künstlerischen Umgangs, welcher im Gegensatz zu einer wissenschaftlichen Interpretation steht, können somit *Aspekte* von Wittgensteins Philosophie neu beleuchtet werden.

Wobei natürlich ein Spannungsfeld zwischen einem bloß impulsgebenden Moment und einer inhaltlich-ästhetischen Rezeption besteht. Je nach Verlagerung dieses rezeptiven Spannungsfeldes bietet aber speziell das Medium der Kunst die Möglichkeit, neue oder wissenschaftlich differente *Gegenstandsaspekte* an philosophischen Schriften aufzuzeigen. Denn diese hat in ihrem ästhetischen und inhaltlichen Umgang freiere Handlungsmöglichkeiten, die sich einer stetigen Rechtfertigung des wissenschaftlichen Beleges weitestgehend entziehen. Der sich in der Moderne entwickelnde Ansatz von Kunst als Wissenschaft mit ästhetischen Mitteln, die Gebiete der Philosophie, Soziologie und Naturwissenschaft für sich erschließt, wird somit auch in der Rezeption Wittgensteins durch zeitgenössische Künstler besonders deutlich.

In Verbindung damit sollen an dieser Stelle erneut die Arbeiten Jasper Johns' angeführt werden, die Stefan Neuner in seinem Aufsatz „Die Zweiheit des Bildes. Jasper Johns, Richard Wollheim und Ludwig Wittgensteins Problem des ‚Sehen-als‘“⁹⁴ analysiert. Neuner

⁹⁴ NEUNER: *Die Zweiheit des Bildes*. 2011.

verbindet die Theorie Gombrichs mit Entwicklungen des Abstrakten Expressionismus, z. B. anhand von Willem de Kooning bis hin zur Analytischen Malerei, beispielsweise Frank Stellas.⁹⁵ Dabei soll der Bezug zwischen dem Spiel der unterschiedlichen Bildgegenstände und des materiellen Bildträgers in Werken von Johns wie beispielsweise *Flag* von 1954/55⁹⁶ aufgezeigt werden. Auf dem Gemälde erkennt man eine Darstellung der amerikanischen Flagge – eines oft gesehenen Motivs – als Bildgegenstand, welcher in rezeptivem Konflikt zu der eindeutig erkennbaren Strichführung und Collagetechnik des Bildträgers steht.⁹⁷ Diese Überlegungen, welche Wittgensteins Bemerkungen über das Aspektsehen in eine generell kunstepochale Entwicklung der reflexiven Kunst einordnen, bilden einen interessanten, aber primär wissenschaftlichen Zugang zu der Rezeption Wittgensteins durch Künstler. Wobei dies natürlich nicht zwangsläufig eine Lektüre Wittgensteins voraussetzt, sich aber dennoch eine deutliche Verbindung zwischen seinen Bemerkungen über das Aspektsehen und diesem bildelementreflexiven Ansatz ziehen lässt.⁹⁸

Abschließend bleibt die Überlegung, was Wittgenstein zu all diesen unterschiedlichen Erscheinungen seines Werks in Kunst und Musik wohl gesagt hätte. Man könnte sich vorstellen, wie Wittgenstein z. B. ein Konzert von Numminen besucht hätte. Entsprechend Wittgensteins Leidenschaft für Musik und seiner Vorstellung, die Musikgeschichte sei mit Brahms beendet⁹⁹, wäre er wahrscheinlich bei einer

⁹⁵ Vgl. NEUNER: *Die Zweierheit des Bildes*. S. 225 ff.

⁹⁶ Ebd., S. 226.

⁹⁷ Vgl. ebd., S. 227.

⁹⁸ Vgl. ebd., S. 219, 223.

⁹⁹ Vgl. MONK, Ray: *Wittgenstein. Das Handwerk eines Genies*. Stuttgart 1992. S. 30.

Darbietung von *Wittgenstein goes Pop* entweder wütend aus dem Raum gelaufen oder mäßig belustigt gewesen über eine Vertonung seines Tractatus – aber das ist nur Spekulation.

Literaturverzeichnis

EGGERS, Katrin: Ludwig Wittgenstein als Musikphilosoph. Freiburg 2011

MAJETSCHAK, Stefan: Ludwig Wittgensteins Denkweg. München 2000

MONK, Ray: Wittgenstein. Das Handwerk eines Genies [Ludwig Wittgenstein .The Duty of Genius]. Übers. v. Holl, Hans Günter u. Rathgeb, Eberhard. Stuttgart 2004 [New York 1990]

PLATON: Phaidros, Symposion und Hippias Major, in: Platon. Sämtliche Werke. Übers. Schleiermacher, Friedrich. Bd. 1, 2. Hamburg 2011

SCHULTE, Joachim: Wittgenstein. Eine Einführung. Ergänzte Ausgabe. Stuttgart 2001; Chor und Gesetz. Frankfurt am Main 1990

WITTGENSTEIN, Ludwig: Bemerkungen über die Farben / Über Gewißheit / Zettel / Vermischte Bemerkungen. G. E. M. Anscombe (Hrsg.). Werkausgabe Bd. 8. Frankfurt am Main 1984

Logisch-philosophische Abhandlung / Tractatus logico-philosophicus. Schulte, Joachim (Hrsg.). Frankfurt am Main 2003

Philosophische Untersuchungen. Schulte, Joachim (Hrsg.). Frankfurt am Main 2003

Tractatus logico-philosophicus / Tagebücher 1914–1916 / Philosophische Untersuchungen. G. E. M. Anscombe (Hrsg.). Werkausgabe Bd. 1. Frankfurt am Main 2006

Vorlesungen und Gespräche über Ästhetik, Psychoanalyse und religiösen Glauben. Zusammengestellt und herausgegeben aus Notizen von Yorick Smythies, Rush Rees und James Taylor von Cyril Barrett. 3. Auflage. Frankfurt am Main 2005

Aufsätze / Interviews / Lexikon-Artikel

KLIE, Hans-Peter: Wie ich Wittgenstein kennenlernte oder: Was Künstler an Wittgenstein so faszinierend finden. In: „Ethik und Ästhetik sind eins“. Beiträge zu Wittgensteins Ästhetik und Kunstphilosophie. Lütterfelds, Wilhelm; Majetschak, Stefan (Hrsg.): Wittgenstein-Studien Bd. 15. Frankfurt am Main 2007

MAJETSCHAK, Stefan: Kunst und Kennerschaft. Wittgenstein über das Verständnis und die Erklärung von Kunstwerken. In: „Ethik und Ästhetik sind eins“. Beiträge zu Wittgensteins Ästhetik und Kunstphilosophie. Lütterfelds, Wilhelm; Majetschak, Stefan (Hrsg.): Wittgenstein-Studien Bd. 15. Frankfurt am Main 2007

NEUNER, Stefan: Die Zweiheit des Bildes. Jasper Johns, Richard Wollheim und Ludwig Wittgensteins Problem des „Sehen-als“. In: Image und Imaging in Philosophy, Science and the Arts. Heinrich, Richard; Nemeth, Elisabeth u. a. (Hrsg.). Bd. 1. Heusenstamm 2011

SCHLEBRÜGGE, Johannes; TURIAN, Ines (Hrsg.): Franz West. Gesammelte Gespräche und Interviews. Bonn 2005

SCHORN, Ludwig; KOLOFF, Eduard: Der Daguerrotyp (1839). In: Texte zur Theorie der Fotografie. STIEGLER, Bernd (Hrsg.). Stuttgart 2010

Ausstellungskataloge

DREHMEL, Jan; JASPERS, Kristina (Hrsg.): Ausst.-Kat., Ludwig Wittgenstein. Verortungen eines Genies. Schwules Museum, Berlin 2011

Ausst.-Kat., Franz West In & Out, Karlsruhe, ZKM Karlsruhe, Karlsruhe 2000

Ausst.-Kat., Franz West Proforma, Wien, Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien, Wien 1996

Ausst.-Kat. DOCUMENTA (13), Das Begleitbuch, Kassel, u. a. Museum Friedericianum, Kassel 2012

Andere Medien

The Kuleshov Experiment, aus: Barsam, Richard; Monahan, Dave: Looking at Movies. An Introduction to Film. (Third Edition). W.w. Norton & Company, INC. And ITS LICENSORS, 2001. Chapter 8: Editing [DVD]

M. A. Numminen sings Wittgenstein. Blue Angel / Zweitausendeins. Frankfurt am Main 2003 [CD]

<http://www.manumminen.com/de/main>, 16.01.16

Offizielle Quelle M. A. Numminens Arbeiten: *Gedankenaustausch über Wittgensteins Bemerkungen* (2012) und *Fragen an Ludwig Wittgenstein* (2011). Auf Seite 71ff. dieser Arbeit befindet sich die vollständige Textgrundlage, ebenso wie die Korrespondenz mit M. A. Numminen, bezüglich einer vom Künstler autorisierten Quelle, die in dieser Arbeit Verwendung finden darf. Diese Form wird benutzt, weil es von diesen Kompositionen noch keine veröffentlichte bzw. gedruckte Version gibt.

Abbildungsquellen

S. 25 (VÄ 10): *Vorlesungen und Gespräche über Ästhetik, Psychoanalyse und religiösen Glauben*. Zusammengestellt und herausgegeben aus Notizen von Yorick Smythies, Rush Rees und James Taylor von Cyril Barrett. 3. Auflage. Frankfurt am Main 2005. S. 14

S. 34 (PU II, S. 520): *Tractatus logico-philosophicus / Tagebücher 1914–1916 / Philosophische Untersuchungen*. G. E. M. Anscombe (Hrsg.). Werkausgabe Bd. 1. Frankfurt am Main 2006. S. 520

S. 40 (PU II, S. 518/19): *Tractatus logico-philosophicus / Tagebücher 1914–1916 / Philosophische Untersuchungen*. G. E. M. Anscombe (Hrsg.). Werkausgabe Bd. 1. Frankfurt am Main 2006. S. 518f.

S. 42 (PU II, S. 530): *Tractatus logico-philosophicus / Tagebücher 1914–1916 / Philosophische Untersuchungen*. G. E. M. Anscombe (Hrsg.). Werkausgabe Bd. 1. Frankfurt am Main 2006. S. 530

Korrespondenz Jelena Toopeekoff und M. A. Numminen

Jelena Toopeekoff > M. A. Numminen

Dear M. A. Numminen,

my name is Jelena Toopeekoff and I am working as a guide for DOCUMENTA (13). I am writing to you today, because I desperately need your support. Besides being a *worldly companion* I am writing my final exam in art history and philosophy. The topic of my Bachelor thesis is Ludwig Wittgenstein's aesthetic and the reception of Wittgenstein in contemporary art. Since I am very impressed by your work, I included you in my thesis. Unfortunately I did not have the chance to see your concert last year in Helsinki, when *Fragen an Ludwig Wittgenstein* had its premiere, but through my preparation for the d (13) *maybe education*, I had the possibility to get acquainted with this art piece. I like it very much and even more so it challenged me to integrate it into my thesis. Therefore I am in the urgent need of an official printed version, which I can use as resource. You would really do me a great favor, if you could send me a paper, including your agreement for official use. In the hope that this wish of mine will have a positive feedback, I am sending you my very best regards.

Jelena Toopeekoff

M. A. Numminen > Jelena Toopeekoff

Dear Jelena,

yes, have got your mail. I am just working with the texts of *Fragen an Ludwig Wittgenstein*. I have it already in German, which was the original language of my work. But just wait a couple of hours and you get the English translation, too.

With alert greetings

M .A. Numminen

Jelena Toopeekoff > M. A. Numminen

Dear M. A. Numminen

Thank you so much for your answer !!!!!!!

But a German text would be absolutely fine, because I am German.

With the best wishes and you really saved my life!!!

M. A Numminen > Jelena Toopeekoff

Dear Jelena,

excuse me, I thought you are a Russian woman – because of your name and you wrote me in English.

Now I have the both texts. The First text, *Gedankenaustausch*, is based on Wittgenstein's book *Vermischte Bemerkungen*. The second one, *Fragen an L. W.*, which I just got ready is based on his book *Über Gewissheit (On Certainty)*. This bilingual version I must send as a

pdf because the texts are in parallel lines with each other. Both musical pieces will be performed on Thursday and Friday in GERMAN.

I hope you can have get some use of these texts. Perhaps we see at the Gartensaal.

Gladly / Mit Munterkeit

M. A. Numminen

M. A. Numminen > Jelena Toopeekoff

Dear Jelena,

of course I help you! We play *Fragen* and a new composition *Gedankenaustausch über Wittgenstein's Bemerkungen* on Thursday 7th and Friday 8th of June, after a couple of days, in Kassel. So, please come and see and hear!

I include you here the texts of both works. *Fragen* is also in English translation, *Gedankenaustausch* only in German. Both works I have composed in the style of classical music. So it is perhaps something new for you.

Gladly,

M. A. Numminen

**M. A. Numminen:
Gedankenaustausch über Wittgensteins Bemerkungen**

(In dieser »Diskussion« stammen die nummerierten Sätze aus Wittgensteins *Vermischte Bemerkungen*. Frankfurt am Main 1977. „MAN“ steht für M. A. Numminens Gedankenaustausch.)

Libretto: M. A. Numminen

Die Philosophie ist das Resultat des Philosophierens.

*Du arbeitest den ganzen Tag ohne Rast,
weil du dir zu viel vorgenommen hast.*

Seite 124

Beim Philosophieren muss man in das alte Chaos hinabsteigen, und sich dort wohlfühlen.

(MAN: Beim Philosophieren fühlt man sich zuweilen zufrieden.)

Seite 119

Man vergisst immer wieder, auf den Grund zu gehen. Man setzt die Fragezeichen nicht tief genug.

(MAN: In der Lebensphilosophie kann man sich tiefsinnig oder oberflächlich ausdrücken. Beide Möglichkeiten können von Nutzen sein.)

Seite 117

Das Schicksal steht im Gegensatz zum Naturgesetz. Das Naturgesetz will man ergründen, und verwenden, das Schicksal nicht.

Seite 110

Manchmal kann ein Satz nur verstanden werden, wenn man ihn im richtigen Tempo liest. Meine Sätze sind alle langsam zu lesen.

(MAN: Aha, ein Wegbereiter der Entschleunigung!)

Seite 80 *Unsere größten Dummheiten können sehr weise sein.*

(MAN: Wir machen so viele Dummheiten, dass wir uns nicht erinnern können, welche davon weise gewesen sein könnte.)

Seite 81 *Du musst Neues sagen und doch lauter Altes. Du musst allerdings nur Altes sagen – aber doch etwas Neues.*

Seite 53 *Ich glaube meine Stellung zur Philosophie dadurch zusammengefasst zu haben, indem ich sagte: Philosophie dürfte man eigentlich nur dichten.*

M.A.Numminen:

Fragen an Ludwig Wittgenstein

(Die numerierten Antworten sind vom Buch *Über Gewissheit*.

Wittgensteinin numeroidut suomenkieliset vastaukset ovat Heikki Nymanin kääntämästä kirjasta *Varmuudesta*.)

Sopran:

Was	Mitä
bedeutet dies alles,	tämä kaikki tarkoittaa,
Herr Philosoph?	herra filosofi?
Ist die Welt wahr?	Onko maailma totta?

Wittgenstein (=Orchester):

Mein Weltbild habe ich nicht,	Maailmankuvaani minulla ei ole siksi,
weil ich mich von seiner <i>Richtigkeit</i>	että olen vakuuttunut
überzeugt bin.	sen paikkansapitävyydestä.
Sondern es ist der überkommene	Se on peritty tausta,
Hintergrund,	jolla teen eron
auf welchem ich zwischen wahr	toden ja epätoden välillä.
und falsch unterscheide. (94)	

Sopran:

Ludwig Wittgenstein,	Ludwig Wittgenstein,
können Sie mir, bitte, sagen,	voisitteko sanoa minulle,
wie man das Weltbild sehen muss.	miten maailmankuva täytyy nähdä.

Wittgenstein:

Die Sätze, die dies Weltbild beschreiben,	Lauseet, jotka kuvaavat tämän
könnten zu einer Art <i>Mythologie</i> gehören.	maailmankuvan, voisivat kuulua
Das Spiel der Sätze	eräänlaiseen mytologiaan.
kann man auch rein praktisch lernen. (95)	Lauseiden peli on mahdollista oppia
	vain käytännössä.

Sopran:

Kann ich dieses mit <i>Gewissheit</i> lernen?	Voinko oppia tämän aivan varmasti?
--	------------------------------------

Wittgenstein:

Die <i>Gewissheit</i> ist gleichsam ein Ton,	Varmuus on <i>ikään kuin</i> äänensävy,
in dem man den Tatbestand feststellt. (30)	jolla henkilö toteaa asiantilan.

Sopran:

Is es also wahr, dass ich sicher darüber sein kann? Onko siis totta, että voin olla varma siitä?

Wittgenstein:

Die Sätze, zu denen man, wie gebannt, wieder und wieder zurückgelangt, möchte ich aus der philosophischen Sprache ausmerzen. (Ausmerzen, ausmerzen.) (31)

Lauseet, joihin palaamme kuin noiduttuina yhä uudelleen, haluaisin karsia pois filosofian kielestä.

Sopran: Ein Zitat von Ihnen:

”Wir merzen also die Sätze aus, die uns nicht weiterbringen.” (33)

Lainaus Teiltä:

”Karsimme siis pois ne lauseet, jotka eivät vie meitä eteenpäin.

Wittgenstein:

Richtig! (Richtig. Richtig.)

Oikein! (Oikein. Oikein)

Sopran:

Mehr von Ihnen:

”Das Bild der Erde als Kugel ist ein *gutes Bild*, es bewährt sich überall, es ist auch ein einfaches Bild – kurz, wir arbeiten damit, ohne es anzuzweifeln.” (147)

Lisää teiltä:

Kuva maasta pallona on hyvä kuva. Se osoittautuu oikeaksi kaikkialla, se on myös yksinkertainen kuva. Lyhyesti sanoen: toimimme sen mukaan sitä epäilemättä.

Wittgenstein:

Richtig! (Richtig. Richtig.)

Oikein! (Oikein. Oikein)

Sopran:

Mehr von Ihnen:

”Warum überzeuge ich mich nicht davon, dass ich noch zwei Füße habe, wenn ich mich von dem Sessel erheben will? Es gibt kein warum. Ich tue es einfach nicht. So handle ich.” (148)

Miksi en varmistu siitä, että minulla on yhä kaksi jalkaa, kun haluan nousta tuolista? Ei ole mitään syytä. En yksinkertaisesti tee niin. Näin minä toimin.

Wittgenstein:

Richtig! (Richtig. Richtig.)

Oikein! (Oikein. Oikein)

Sopran:

Noch eins:

**”Mein Leben zeigt,
dass ich wiess oder sicher bin,
dass dort ein Sessel steht, eine Tür ist
und so weiter.**

**Ich sage zu meinem Freunde
zum Beispiel**

**’Nimm den Sessel dort’,
’Mach die Tür zu’
et cetera, et cetera.” (7)**

Vielä yksi:

Elämäni osoittaa, että tiedän
tai olen varma,
että tuolla on tuoli, ovi
ja niin edelleen.

Sanon ystävälleni esimerkiksi:

”Ota tuoli tuolta”,
”sulje ovi”
ja niin edelleen, ja niin edelleen.

Wittgenstein:

Selbstverständlich!

Was ich weiss, das glaube ich. (177)

**Mein Leben besteht darin,
dass ich mich mit manchem
zufriedengebe. (344)**

Tietysti!

Mitä tiedän, sen uskon.
Elämäni sisältö on siinä,
että tyydyn
moniin asioihin.

Orchester (singt und spielt):

**”Alles Sprachspiel beruht darauf,
dass Wörter und Gegenstände
wiedererkannt werden.**

**Wir lernen mit der gleichen
Unerbittlichkeit,
dass dies ein Sessel ist,
wie dass zweimal zwei ist vier.” (455)**

Kaikki kielipelit perustuvat siihen,
että sanat ja esineet tunnistetaan.

Me opimme samalla
taipumattomuudella,
että tämä on tuoli, kuin opimme
että kaksi kertaa kaksi on neljä.

Sopran:

**Warum haben Sie,
Ludwig Wittgenstein,
mein Lieblingsphilosoph,
den Satz zweihundert
neun-und-neunzig**

Miksi te, Ludwig Wittgenstein,
mielifilosofini, olette
kirjoittanut Varmuudesta-kirjan
lauseen kaksisataa
yhdeksänkymmentä yhdeksän

**im Buch "Über Gewissheit"
auf Englisch geschrieben?**

Sie haben ihn so gefasst:

**"We are satisfied
that the earth is round."**

Sie hätten schreiben müssen:

**Wir sind zufrieden,
dass die Erde rund ist.**

englanniksi?

Olette kirjoittanut näin:

"We are satisfied
that the earth is round."

Teidän olisi pitänyt kirjoittaa:

Wir sind zufrieden,
dass die Erde rund ist. (Olemme
tyytyväisiä että maa on pyöreä.)

Die Orchestermitglieder singen (und spielen):

**Ich sitze mit einem Philosophen
im Garten.**

Er sagt zu wiederholten Malen:

(Sopran:) "Ich weiss, dass das ein Baum ist",

(Orch.mitgl.) wobei er auf einen Baum

in unsrer Nähe zeigt.

Ein Dritter kommt daher

und hört das,

und ich sage ihm:

(Sopran:) "Dieser Mensch ist nicht verrückt:

Wir philosophieren nur." (467)

Istun filosofin kanssa
puutarhassa.

Hän sanoo toistuvasti:

"Tiedän, että tämä on puu."

osoittaen samalla

lähellämme olevaa puuta.

Joku kolmas henkilö

tulee paikalle ja kuulee tämän.

Sanon hänelle:

"Tämä ihminen ei ole hullu.

Me vain filosofoimme."

Svenska:

Sopran:

Vad betyder allt detta,

herr filosof?

Är världen sann?

English:

Soprano:

What does it mean, all this,

Mr. philosopher?

Is the world true?

Wittgenstein:

Min världsbild har jag inte
därför, att jag förvissat mig
om dess riktighet.

Utan den är den nedärvda
bakgrund,
mot vilken jag skiljer mellan

I did not get my picture of the
world by satisfying myself of its
correctness.

No: it is the inherited
background
against which I distinguish

sant och osant.

Sopran:

Ludwig Wittgenstein,
var god, kan Ni säga mig,
hur man borde se
världsbilden?

Wittgenstein:

De satser, som beskriver denna världsbild,
kunde höra till ett slags mytologi.
Spelets satser
kan man också lära sig rent praktiskt.

Sopran:

Kan jag lära mig detta med visshet?

Wittgenstein:

Vissheten är liksom ett tonfall,
med vilket man fastslår fakta.

Sopran:

Är det alltså sant, att jag kan vara
säker därom?

Wittgenstein:

De satser, till vilka man, som förhäxad,
gång pågång kommer tillbaka,
skulle jag vilja gallra ut ur
det filosofiska språket.

between true and false.

Sopran:

Ludwig Wittgenstein,
please, can You tell me
how one should see the picture
of the world?

Wittgenstein:

The propositions discribing this
might be as part a kind of
mythology. The game of the
propositions can be learned
purely practically.

Sopran:

Can I learn this with certainty?

Wittgenstein:

Certainty is as it were a tone of
voice in which one declares
how things are.

Sopran:

Is it true that I can be sure
of it?

Wittgenstein:

The propositions which one
comes back to again and again
as if bewiched — these I should
like to expunge from
philosophical language.

Sopran:

Ett citat av Er:

”Vi gallrar alltså ut de satser,
som inte för oss vidare.”

Wittgenstein:

Riktigt! (Riktigt. Riktigt.)

Soprano:

Mera av Er:

”Bilderna av jorden som ett klot är en god bild,
den består proven överallt, den är också
en enkel bild, — kort sagt, vi arbetar
med den utan att betvivla den.”

Wittgenstein:

Riktigt! (Riktigt. Riktigt.)

Sopran:

Mera av Er:

”Varför övertygar jag mig inte om att
jag ännu har två fötter, när jag vill resa
mig ur stolen?

Det finns inget varför.

Jag gör det helt enkelt inte.

Så handlar jag.”

Wittgenstein:

Riktigt! (Riktigt. Riktigt.)

Soprano:

A quotation by You:

”Thus we expunge the sentences
that don't get us any further.”

Wittgenstein:

Right! (Right. Right.)

Soprano:

More by You:

”The picture of the earth as a ball
is a good picture, it proves itself
everywhere, it is also a simple
picture — in short, we work with
it without doubting it.”

Wittgenstein:

Right! (Right. Right.)

Soprano:

More by You:

”Why do I not satisfy myself that
I have two feet when I want to
get up from a chair?

There is no why.

I simply don't.

This is how I act.”

Wittgenstein:

Right! (Right. Right.)

Sopran:

Ännu ett:

”Mitt liv visar, att jag vet, eller är säker på,
att där står en stol, där finns en dörr, osv.

Jag säger till min vän ’Tag den där stolen’,
’Stäng dörren’, etc., etc.

Wittgenstein:

Självklart!

Vad jag vet, det rör jag.

Mitt liv består i,

att jag nöjer mig med det ena
och det andra.

Orkester (sjunger och spelar):

Varje språkspel är beroende av,
att man känner igen
ord och föremål.

Vi lär oss med samma
obeveklighet,
att detta är en stol,
som att $2 \times 2 = 4$.

Sopran:

Varför har Ni,

Ludwig Wittgenstein,
min favoritfilosof,
skrivit satsen tvåhundra
nittionio i boken Om visshet
på engelska?

Ni har skrivit såhär:

”We are satisfied
that the earth is round.”

Ni måste ha skrivit:

Soprano:

One more:

”My life shows that I know or am
certain that there is a chair over
there, or a door, and so on. I tell a
friend ’Take that chair over there’
’Shut the door’, etc. etc.

Wittgenstein:

Self-evidently!

What I know, I believe.

My life consists in my being
content to accept many things.

Orchestra (sings and plays):

Every language-game is based on
words ’and objects’ being
recognized again.

We learn with the same
inexorability that
this is a chair
as that $2 \times 2 = 4$.

Soprano:

Why have You,

Ludwig Wittgenstein,
my favourite philosopher
written the proposition
two hundred ninety nine in the
book On Certainty in English?

You have written so:

”We are satisfied
that the earth is round.”

You should have written:

”Wir sind zufrieden,
dass die Erde rund ist.”
(Vi är tillfreds, att jorden är rund.)

Orkester sjunger och spelar:

Jag sitter med en filosof i trädgården.
Han säger gång på gång:
”Jag vet, att det där är ett träd”,
varvid han visar på ett träd
i vår närhet.
En tredje person anländer
och hör detta,
och jag säger till honom:
”Denna människa är inte galen:
vi filosoferar bara.”

”Wir sind zufrieden,
dass die Erde rund ist.”

Orchestra sings and plays:

I am sitting with a philosopher in
the garden. He says again and
again: ”I know that that’s a tree”,
pointing to a tree
that is near us.
Someone else arrives
and hears this,
and I tell him:
”This fellow is not insane.
We are only doing philosophy.”

Benjamin Kiel

**Zum Einfluss der Philosophie
Ludwig Wittgensteins auf die Entwicklung der
amerikanischen Kunst in den 1960er Jahren**

Eine Untersuchung anhand der Werke Jasper Johns', Joseph
Kosuths und Mel Bochners

1 Einleitung

Eine Auseinandersetzung mit Leben und Werk Ludwig Wittgensteins findet sich in der zeitgenössischen Kunst in unterschiedlichsten Genres, sei dies in Literatur, Bildhauerei, Malerei, Film oder Musik. So unterschiedlich die Genres sind, so vielfältig ist auch die Art und Weise der Rezeption Wittgensteins in den Werken verschiedenster Künstler: Sie reicht von Zitationen seiner Bemerkungen ohne inhaltliche Bezugnahme auf sein philosophisches Werk, über Darstellungen seiner Biographie bis hin zu einer inhaltlich-reflexiven Interpretation seiner Philosophie, die sich mehr oder weniger deutlich in den Arbeiten der jeweiligen Künstler niederschlägt.

Die Anzahl der Künstler, die sich in ihren Werken entweder ausdrücklich oder indirekt auf Wittgenstein beziehen, ist allerdings zu groß, um hier eine detaillierte detektivische Auflistung erfassen zu können.¹ Zu bekannteren Werken zählen beispielsweise der Film *Wittgenstein* des britischen Regisseurs Derek Jarman sowie die unter anderem auf der dOCUMENTA (13) im Jahr 2012 aufgeführten Musikstücke *Tractatus-Suite* und *Fragen an Ludwig Wittgenstein* des finnischen Tangomusikers Mauri Antero Numminen. In der österreichischen Literatur finden sich mit Ingeborg Bachmann und

¹ Zu einigen Künstlern, die sich mit Wittgenstein beschäftigt haben, siehe u. a.: SCHULTE, Joachim: *Ludwig Wittgenstein. Leben – Werk – Wirkung*. Frankfurt a. M. 2005, S. 131 ff.; SPIELMANN, Yvonne: „Alone and unobserved“. *Respons zu Wittgenstein in Kunst und Medien*. In: DREHMEL, Jan; JASPERS, Kristina (Hrsg.): *Ludwig Wittgenstein. Verortung eines Genies*. Ausst.-Kat. Berlin, Schwules Museum, 2011. Hamburg 2011, S. 67–71. BROGOWSKI, Leszek: *Wittgenstein mit den Augen der Künstler gesehen*. In: GOPPELSRÖDER, Fabian (Hrsg.): *Wittgensteinkunst*. Berlin 2006, S. 63–82.

Thomas Bernhard zwei weitere prominente Künstler, auf die Wittgensteins Denken in unterschiedlicher Weise Einfluss genommen hat.

Der Vorteil einer künstlerischen Auseinandersetzung mit Leben und Werk Wittgensteins besteht zweifelsohne darin, dass sich eine solche nicht nach akademischen Restriktionen zu richten hat, wie dies bei einer wissenschaftlichen Abhandlung über die Philosophie Wittgensteins der Fall wäre. Davon ausgehend erscheint es gleichsam als Fehler, Künstler, die sich mit Ludwig Wittgenstein beschäftigt haben, strikt als ein „Vollzugsorgan philosophischer Thesen“² und die aus dieser Beschäftigung resultierenden Werke ausschließlich als Exemplifikationen seiner Überlegungen anzusehen, die es gilt, auf ihre Richtigkeit hin zu überprüfen. Nichtsdestotrotz oder gerade deswegen könnte eine künstlerische Auseinandersetzung mit Wittgenstein außerhalb des fachphilosophischen Diskurses möglicherweise neue, gewinnbringende Perspektiven auf sein Werk eröffnen, welche sich sowohl für den Philosophie- als auch für den Kunstdiskurs selbst als fruchtbar erweisen können. Dies bildet die zu überprüfende Hypothese der in der vorliegenden Arbeit angestellten Untersuchung.

Die Philosophie Wittgensteins hat es vor allem innerhalb des Kunstdiskurses der 1960er Jahre in der New Yorker Kunstszene zu einer gewissen Popularität gebracht. Im Zuge der fortschreitenden Kritik an den von Clement Greenberg aufgestellten formal-ästhetischen Kriterien modernistischer Kunst wurde Wittgenstein sowohl unter

² SCHMIDT-DENGLER, Wendelin: *Ludwig Wittgenstein und die österreichische Literatur nach 1945*. In: *Wittgensteinkunst*. S. 83.

Künstlern als auch unter Kunstkritikern vermehrt rezipiert.³ So äußerte etwa Lawrence Weiner 1995, dass er „natürlich“⁴ Wittgenstein in den sechziger Jahren gelesen habe, und auch Bruce Nauman berichtet von seiner Beschäftigung mit der nach dem Tod Wittgensteins veröffentlichten Schrift *Philosophische Untersuchungen*. Insbesondere habe er sich für Wittgensteins Art und „Weise des Nachdenkens über Dinge“⁵ interessiert, auch wenn man keine seiner Arbeiten „exakt als Ergebnis der Lektüre Wittgensteins ausmachen“⁶ könne. Darüber hinaus schien es vor allem für die der abstrakt-expressionistischen Malerei, Pop und Minimal Art nachfolgende Künstlergeneration *en vogue* gewesen zu sein, sich Theorien des Strukturalismus oder der analytischen Philosophie zuzuwenden,⁷ um die Loslösung der Kunst von den Paradigmen Greenbergs zu forcieren, die bis in die Mitte der 1960er Jahre weitestgehend den Kunstdiskurs dominierten.

Der enorme Einfluss Greenbergs legt es nahe, dass sich ein Großteil der Künstler in den 1960er Jahren dadurch vor allem von dem aus

³ Unter anderem greifen Barbara Rose und Rosalind Krauss zu dieser Zeit in ihren Kritiken auf die Philosophie Wittgensteins zurück (vgl. ROSE, Barbara: *ABC Art*. In: STEMMRICH, Gregor (Hrsg.): *Minimal Art. Eine kritische Retrospektive*. Basel, Dresden 1995, S. 280–308, insb. S. 298; vgl. KRAUSS, Rosalind: *Sinn und Sinnlichkeit*. In: STEMMRICH, Gregor (Hrsg.): *Minimal Art. Eine kritische Retrospektive*. S. 471–497).

⁴ WEINER, Lawrence: *Das einzige, was seine eigene Essenz kennt, ist die Sache selbst. Interview von Carles Guerra*. In: FIETZEK, Gerti; STEMMRICH, Gregor (Hrsg.): *Gefragt und Gesagt. Schriften & Interviews von Lawrence Weiner 1968–2003*. Ostfildern-Ruit 2004, S. 365.

⁵ NAUMAN, Bruce: *Die ersten fünf Jahre. Von den Glasfaserskulpturen zum Performancekorridor. Ein Interview mit Willoughby Sharp*. In: HOFFMANN, Christine (Hrsg.): *Bruce Nauman. Interviews 1967–1988*. Dresden 1996, S. 35.

⁶ Ebd.

⁷ Vgl. BRACHT, Christian: *Kunstkommentare der sechziger Jahre*. Weimar 2002, S. 249 f.

der traditionellen europäischen Philosophie übernommen und dem von Greenberg beibehaltenen Zusammenhang zwischen Kunst und Ästhetik zu lösen versuchte. Deutlich formuliert dies der Konzeptuelle Künstler Joseph Kosuth in seinem 1969 veröffentlichten Essay *Art after Philosophy*. Dort attestiert er der Philosophie unter Bezugnahme auf eine Überlegung aus Wittgensteins Schrift *Logisch-philosophische Abhandlung*, an ein Ende gelangt zu sein, womit er zuvorderst das Ziel verfolgte, die Kunst von der Philosophie – vor allem von einer Philosophie der Ästhetik – zu trennen, und mithin seine Kunst und die Kunst anderer Künstler begründen zu wollen. Hieran schließt sich die grundlegende und zentrale Fragestellung der vorliegenden Arbeit an: Hat die Philosophie Wittgensteins, gerade in Hinblick auf die Ablösung der Greenbergschen Paradigmen, Einfluss auf die Kunstentwicklung in den 1960er Jahren genommen? Und wenn ja, inwieweit ist dieser nachweisbar?

1.1 Gliederung und Zielsetzung der Arbeit

Im Kontext der oben genannten Fragestellung werden in dieser Arbeit die Werke von drei Künstlern untersucht. Dazu zählt neben Joseph Kosuth (*1945) mit Mel Bochner (*1940) ein weiterer Künstler, der sich mit der Philosophie Wittgensteins beschäftigte und ebenso wie Kosuth der Konzeptuellen Kunst zugeordnet werden kann. Hinzu kommt mit dem Maler Jasper Johns (*1930), der als Bindeglied zwischen abstrakt-expressionistischer Malerei, Pop und

Minimal Art angesehen wird, ein weiterer Künstler, von dem weithin behauptet wird, er habe Wittgenstein gelesen.

Der Aufbau der Arbeit folgt dabei einer gewissen Chronologie: Da sich sowohl Joseph Kosuth als auch Mel Bochner intensiv mit den von Clement Greenberg aufgestellten Kriterien modernistischer Kunst auseinandersetzten und diese Auseinandersetzung sowie der Entwicklungsverlauf der amerikanischen Kunst in den 1960er Jahren erst vor dem Hintergrund der Greenbergschen Argumente an Kontur gewinnt, wird im ersten Kapitel auf dessen Schriften eingegangen. Dabei steht vor allem Greenbergs Essay *Modernistische Malerei*, in welchem er das Programm der modernistischen Kunst prägnant dargelegt hat, im Zentrum der Erörterung. In diesem Essay charakterisiert Greenberg die moderne Kunst im Allgemeinen – vor allem aber die Malerei – als reflexiven Prozess, der bestimmte Konventionen und Kriterien von Kunstgattungen infrage stellt sowie Bezug auf zuvor erlangte Ergebnisse und Erkenntnisse dieses Prozesses nimmt.

An diese in die vorliegende Untersuchung einleitende Darstellung der Gedanken Greenbergs anknüpfend folgt mit Jasper Johns der erste Künstler, dessen Werke im Hinblick darauf vorgestellt werden, inwiefern sich in ihnen eine Rezeption der Philosophie Wittgensteins auf- und nachweisen lässt. Die Position Jasper Johns' ist dabei insofern für die Fragestellung dieser Arbeit von Interesse, als dass sein Wirken auf Künstler und die Entwicklung der eben genannten Kunstrichtungen vielfach betont und hervorgehoben worden ist.⁸ Hierzu

⁸ Siehe hierzu u. a.: BOIS, Yve-Alain; BUCHLOH, Benjamin H. D.; FOSTER, Hal u. a. (Hrsg.): *Art Since 1900*. London 2004, S. 407 f.

wird detailliert ein Essay Peter Higinsons referiert, der häufig als Quelle angeführt wird, wenn es gilt, die Behauptung zu stützen, die Lektüre der Philosophie Wittgensteins habe die Entstehung der Werke Jasper Johns' beeinflusst. Dem vorangestellt ist eine kurze Diskussion eines Beitrags von Stefan Neuner zum 33. Internationalen Wittgenstein Symposium im Jahr 2010 in Kirchberg, Österreich. Dies geschieht, um daran das Problem eines Nachweises einer Wittgenstein-Rezeption zu verdeutlichen, das sich ergibt, wenn sich in den jeweiligen Arbeiten eines bestimmten Künstlers keine eindeutigen Hinweise einer solchen Rezeption – etwa in Form von Zitationen von Bemerkungen Wittgensteins – auf den ersten Blick erkennen lassen. Da Neuner in seinem Beitrag unter anderem Peter Higinson als Beleg dafür heranzieht, dass Johns Wittgenstein gelesen hat, wird im Anschluss daran auf dessen Essay eingegangen. Higinson versucht darin, einen Zusammenhang zwischen verschiedenen Bemerkungen Wittgensteins und Werken Johns' herzustellen. Higinson bezieht sich dabei vor allem auf Gedanken und Überlegungen, die dem Spätwerk Wittgensteins zugeordnet werden können, und stellt diese Gemälden Johns' vergleichend gegenüber. Gleichzeitig kann anhand des Vorgehens Higinsons eine mögliche Methode vorgestellt werden, wie sich ein Nachweis einer Wittgenstein-Rezeption in den Werken eines Künstlers erarbeiten lässt. In einem das Kapitel abschließenden Abschnitt werden die Quellen, in denen behauptet wird, Johns habe Wittgenstein gelesen, und auf die Higinson und Neuner in ihren Essays zurückgreifen, dargestellt und diskutiert.

Um die Arbeiten Kosuths und Bochners in einen kunsthistorischen Kontext einordnen zu können, werden daraufhin sowohl grundlegende

Merkmale der Konzeptuellen Kunst als auch der Minimal Art vorgestellt. Die Erwähnung der Minimal Art, die weitaus mehr Einfluss auf Konzeptuelle Künstler ausübte als etwa die Pop Art, erfolgt, um den Unterschied zwischen ihr und Konzeptueller Kunst deutlich zu machen. Diesbezüglich werden Texte von Donald Judd und Robert Morris referiert, die zeigen, dass sich die Minimal Art durchaus als Fortführung des von Greenberg aufgestellten Programms modernistischer Kunst verstehen lässt. Überdies gilt die Minimal Art als unmittelbarer Bezugspunkt Konzeptueller Künstler, die sich nicht nur bestimmter Verfahren und Strategien, die in der Minimal Art etabliert wurden, bedienen, sondern darüber hinaus deren Kritik an den von Greenberg aufgestellten Kriterien modernistischer Kunst intensivierten. Anhand dieser Darstellung kann so zum einen die sukzessive Entwicklung der amerikanischen Kunst im Rahmen des modernistischen Programms deutlich gemacht werden und zum anderen können dadurch Unterschiede und Gemeinsamkeiten beider Kunstrichtungen herausgestellt werden. Mit Sol LeWitts *Paragraphen über konzeptuelle Kunst* und einer Interpretation eines seiner Werke werden diese Unterschiede und Gemeinsamkeiten weiter verdeutlicht.

Anders als LeWitt fasst Joseph Kosuth den Begriff »Konzeptuelle Kunst« auf. Nicht zuletzt gilt sein im obigen Abschnitt erwähnter Essay als eine Art »Manifest« Konzeptueller Kunst und wird daher im darauffolgenden Kapitel eingehend dargestellt. Durch seine in diesem Essay aufgestellte These, dass die Philosophie an ein Ende gelangt und Kunst demnach kein Gegenstand philosophischer Diskurse mehr sei, sondern dass es nun die Aufgabe der Kunst sei, nach

dem Wesen der Kunst zu fragen, hebt er die Kunst gewissermaßen in den Status ihrer eigenen Philosophie. Diese Überlegung führt Arthur C. Danto zu dem Schluss, dass zu diesem Zeitpunkt „die Geschichte der Moderne vorbei“⁹ gewesen sei.

Kosuth nimmt folglich innerhalb des modernistischen Diskurses sowie der Entwicklung der amerikanischen Kunst in den 1960er Jahren – und dementsprechend in der vorliegenden Untersuchung – eine bedeutende und zentrale Position ein, da zudem mehrheitlich davon ausgegangen wird, es sei im Besonderen Wittgensteins Schrift *Logisch-philosophische Abhandlung* (nachfolgend auch unter *Tractatus* angeführt) gewesen, die Kosuth maßgeblich beeinflusst und auf die er zur Konzeption seiner Arbeiten zurückgegriffen habe.

Im darauffolgenden Kapitel werden sowohl der Essay Kosuths als auch einige seiner Werke der »Frühphilosophie« Wittgensteins vergleichend gegenübergestellt. Kosuth bildet in *Kunst nach der Philosophie* eine Analogie zwischen Kunst und sprachlichen Systemen wie beispielsweise der Logik, wodurch es naheliegt, einen Vergleich zwischen Wittgensteins im *Tractatus* formulierten Bemerkungen über Sätze der Logik, anzustreben. Im Anschluss daran wird ein Vergleich zwischen Wittgensteins »Bildtheorie des Satzes« und einigen Werken Kosuths gegeben. Ein die Vorstellung der Position Kosuths abschließender Exkurs soll einen weiteren Zusammenhang zwischen der Philosophie Wittgensteins und dem Werk Kosuths deutlich machen: diesmal im Hinblick auf die von Kosuth zu einem späteren Zeitpunkt formulierte »ethische« Funktion von Kunst, die

⁹ DANTO, Arthur Coleman: *Das Fortleben der Kunst*. München 2000, S. 36.

laut Kosuth bereits in seinem Frühwerk vorhanden gewesen sei. Hinsichtlich der die Untersuchung leitenden Fragestellung sei an dieser Stelle jedoch bereits auf zwei Einwände verwiesen, die der zu überprüfenden These entgegengehalten werden können. Zum einen handelt es sich dabei um einen Einwand Dieter Rahns, der behauptet, Kosuth habe die Konklusionen des *Tractatus* missverstanden, und zum anderen um einen Einwand Christian Brachts, der Kosuths Werk *One and Three Chairs* mit der Philosophie Platons in Verbindung zu bringen weiß.

Mit Mel Bochner wird anschließend der letzte Künstler dieser Untersuchung vorgestellt. Ihn zeichnet das für die Konzeptuelle Kunst typische analysierende Vorgehen und das kritische Hinterfragen des von Greenberg postulierten modernistischen Programms aus. Mel Bochners Beschäftigung mit der »Spätphilosophie« Wittgensteins zeigt sich, so wird zumindest von verschiedenen Interpreten behauptet, in verschiedenen Werken, die demnach als Beiträge zum zu dieser Zeit geführten Diskurs innerhalb der amerikanischen Kunst interpretiert werden können. Auch seine Arbeiten werden der Philosophie Wittgensteins vergleichend gegenübergestellt. Darüber hinaus ist mit den Illustrationen Bochners zu den posthum unter dem Titel *Über Gewißheit* veröffentlichten Bemerkungen Wittgensteins ein Beispiel gegeben, wie eine explizite Adaption von Überlegungen Wittgensteins an ein künstlerisches Medium geschehen kann. Um im Zuge der Interpretation dieser Arbeit nicht auf jede von Bochner illustrierte Bemerkung Wittgensteins eingehen zu müssen, werden zuvor die Grundgedanken Wittgensteins in *Über Gewißheit* wiedergegeben.

Neben dem hauptsächlichen Ziel, die Frage zu beantworten, ob die Philosophie Wittgensteins einen Einfluss auf die Kunstentwicklung der 1960er Jahre genommen hat, verfolgt die Arbeit zwei weitere Ziele, die eng mit ersterem verknüpft sind: Es wird anhand der vorgestellten Künstler beispielhaft gezeigt werden, wie, erstens, Künstler eine Interpretation der Philosophie Wittgensteins vornehmen und wie sich diese in ihren Werken nachweisen lässt; und zweitens wird – dies sei an dieser Stelle vorweggenommen – eine Kritik an den unterschiedlichen Positionen und auch vorgestellten Interpretationen anderer Autoren angestellt werden.

2 Clement Greenberg: *Modernistische Malerei*

Clement Greenberg galt in den 1950er und 1960er Jahren als der einflussreichste Kunstkritiker der USA. Seine Theorie des Modernismus, die er vor allem in seinem Essay *Modernistische Malerei*¹⁰ dargelegt hat, übte maßgeblichen Einfluss auf die Entwicklung der amerikanischen Kunst in diesem Zeitraum aus. In diesem Essay charakterisiert Greenberg die künstlerische Moderne als einen Verlauf, in dem jede Kunstgattung ihre spezifischen Eigenschaften, die in ihrem Medium begründet liegen und die sie mit keiner anderen Kunstgattung gemein hat, in einem fortlaufenden, selbstkritischen Prozess herauszustellen habe:

¹⁰ GREENBERG, Clement: *Modernistische Malerei*. In: LÜDEKING, Karlheinz (Hrsg.): *Die Essenz der Moderne. Ausgewählte Essays und Kritiken*. Dresden 1997.

Das Wesen des Modernismus liegt [...] darin, die charakteristischen Methoden einer Disziplin anzuwenden, um diese Disziplin ihrerseits zu kritisieren – nicht um sie zu untergraben, sondern um ihre Position innerhalb ihres Gegenstandsbereichs zu stärken.¹¹

Greenberg verweist in seiner Argumentation auf Immanuel Kant und dessen Schrift *Kritik der reinen Vernunft*. Greenberg sah in Kant den „ersten wirklichen Modernisten“¹², da dieser der erste gewesen sei, „der die Mittel der Kritik ihrerseits der Kritik unterwarf“.¹³ Diese Methode der Reflexivität übertrug Greenberg auf die Kunst. Die Entwicklung der Malerei, an deren vorläufigem Ende zum Zeitpunkt des Erscheinens des Essays aus der Sicht Greenbergs die amerikanische, abstrakt-expressionistische Malerei der New York School stand, liegt laut Greenberg unter anderem in diesem selbstkritischen Prozess begründet, in welchem jede Gattung, sei es Skulptur oder Malerei, mit ihren spezifischen Mitteln ihr eigenes Medium zu hinterfragen habe. Ziel einer solchen Selbstkritik sei eine „Selbstdefinition“¹⁴ der jeweiligen Gattung, die von allem, was dem Medium nicht wesentlich sei, nach diesem Prozess bereinigt wäre.¹⁵ Thema der Malerei war folglich die Malerei selbst: eine Auseinandersetzung mit den sie definierenden Konventionen und formalen, medien-spezifischen Eigenschaften.

Es stellte sich in der Entwicklung der modernen Malerei laut Greenberg heraus, dass für das Medium der Malerei vor allem die

¹¹ GREENBERG: *Modernistische Malerei*. S. 265.

¹² Ebd.

¹³ Ebd.

¹⁴ Ebd., S. 267.

¹⁵ Vgl. ebd.

„Flächigkeit des Bildträgers“¹⁶ essentiell ist: Denn die – rechteckige – Begrenzung des Bildes durch den Rahmen sei eine Eigenschaft, die die Malerei mit dem Theater teile, was ebenso auf die Eigenschaft »Farbigkeit« zuträfe. Diese teile die Malerei darüber hinaus mit der Gattung Skulptur. Aufgabe modernistischer Malerei sei es daher, die Flächigkeit eines Bildes zu betonen. Allein dies ermögliche es, ein Gemälde „zuerst als Bild“¹⁷ zu sehen, was nach Greenberg die „beste Art [ist], ein Bild zu betrachten“¹⁸ – wohingegen etwa realistische oder naturalistische Malerei das Medium durch die Anwendung von Techniken wie der Zentralperspektive oder Trompe-l’œil-Effekten noch zugunsten des Dargestellten zu verdecken suchte.¹⁹ Aus diesem Grund sehe man bei Gemälden der „alten Meister“²⁰ erst das, „was innerhalb des Bildes geschieht, bevor man das Bild sieht“²¹. Die das Medium der Malerei definierenden Eigenschaften – Flächigkeit des Bildträgers, die Begrenzung der Leinwand durch den Rahmen und bestimmte Eigenschaften der Farbe – „wurden von den alten Meistern noch als negative Faktoren behandelt“²², die sie zu verbergen suchten. „Der Modernismus betrachtete dieselben Einschränkungen als positive Faktoren, die [...] offen anerkannt wurden“²³ und die es hinsichtlich ihrer Relevanz für die Gattung Malerei im Kontext des Modernismus zu überprüfen galt.

¹⁶ GREENBERG: *Modernistische Malerei*. S. 268.

¹⁷ Ebd. S. 269.

¹⁸ Ebd.

¹⁹ Vgl. ebd., S. 267 ff.

²⁰ Ebd., S. 269.

²¹ Ebd.

²² Ebd., S. 267.

²³ Ebd.

Dass die modernistische Malerei keinen Bruch mit der Tradition der Malerei darstellt, betont Greenberg wiederholt und ausdrücklich. In dem Streben nach einer Autonomie der Malerei gegenüber anderen Kunstgattungen wie der Skulptur, von der die Malerei lernte, wie durch „Modellierung“²⁴ und „Schattierung“²⁵ die Illusion von Plastizität und die eines dreidimensionalen Raumes hervorgerufen werden konnte, hätten seit dem 16. Jahrhundert Künstler auf verschiedenste Weise versucht, sich des »Skulpturalen« in der Malerei „zu entledigen“²⁶. Den Beginn der modernen, reflexiven Malerei schreibt Greenberg Eduard Manet zu. Als erster habe dieser die Widersprüchlichkeit zwischen der planen Oberfläche des Bildträgers und der auf ihr hervorgerufenen Illusion eines dreidimensionalen Raumes aufgezeigt.²⁷ Künstler des Impressionismus und Neoimpressionismus betonten durch ihre Technik, die Farbe ungemischt und in kurzen, nebeneinander gesetzten Strichen oder Punkten auf die Leinwand aufzutragen, wie Manet den „Gegensatz [...] zwischen der rein optischen Erfahrung und einer von taktilen Assoziationen überlagerten oder modifizierten optischen Erfahrung“²⁸. Auf diese Weise hätten sie das »Skulpturale« in der Malerei kritisiert, das Assoziationen an den dreidimensionalen Raum – als dem Bereich der

²⁴ GREENBERG: *Modernistische Malerei*. S. 270.

²⁵ Ebd.

²⁶ Ebd. Allerdings geschah dies, wie Greenberg betont, zuvorderst „im Namen der Farbe“ (ebd.). Zudem hätten die „alten Meister“ (ebd. S. 268) immer die „Integrität der Bildfläche“ (ebd.) berücksichtigt, d. h. darauf geachtet, wie die Bildelemente auf der Bildfläche konfiguriert sind, wodurch sie die „fortwährende Präsenz der Flächigkeit“ (ebd.) andeuteten.

²⁷ Vgl. LÜDEKING, Karlheinz: *Vorwort zu Clement Greenberg*. In: *Die Essenz der Moderne*. S. 17.

²⁸ GREENBERG: *Modernistische Malerei*. S. 271.

Skulptur – hervorrief. Paul Cézanne wiederum orientierte die Struktur des Bildes an der rechteckigen Form des Bildrahmens und wandte sich im Gegensatz zu den Impressionisten wieder dem »skulpturalen« Modellieren zu. Im Anschluss daran lieferte der Kubismus durch die Betonung der Ambivalenz des Bildträgers weitere Beiträge zur Entwicklung der modernen Malerei und somit zur Betonung der Flächigkeit.²⁹ Indem Greenberg der Entwicklung der Malerei eine gewisse »Logik« unterstellt, scheint es für ihn folgerichtig, dass die Malerei im 20. Jahrhundert in ihrem selbstkritischen Streben nach Autonomie letztlich ungegenständlich und abstrakt wurde: Denn neben der Illusion räumlicher Tiefe reiche schon eine rudimentäre Darstellung von Gegenständen aus, um Assoziationen zum dreidimensionalen Raum hervorzurufen. Zwar ließe sich, so Greenberg, die Illusion räumlicher Tiefe nie ganz vermeiden; in einem modernistischen Gemälde sei diese jedoch eine „bildliche, strikt optische“³⁰ und keine Vortäuschung eines Raumes in der Art der „alten Meister [...], bei der man sich vorstellen konnte, in diesen Raum hineinzugehen“³¹.

Unter Berücksichtigung der bereits, wenn auch nur latent, vorhandenen selbstkritischen Tendenz der Malerei der vergangenen Jahrhunderte stellt der Modernismus insofern keinen Bruch mit ihrer Tradition dar. Erst auf dem Hintergrund dieser Tradition und durch die Auseinandersetzung mit dieser erlange die modernistische Malerei

²⁹ Vgl. LÜDEKING: *Vorwort zu Clement Greenberg*. S. 17; vgl. GREENBERG: *Modernistische Malerei*. S. 271.

³⁰ GREENBERG: *Modernistische Malerei*. S. 273.

³¹ Ebd.

„Substanz“³² und „Berechtigung“³³: „Nichts ist weiter von der authentischen Kunst unserer Zeit entfernt als die Idee eines Bruchs mit der Kontinuität. Kunst ist – unter anderem – Kontinuität, und ohne diese undenkbar.“³⁴ Um die Kontinuität in der Malerei zu verdeutlichen, führt Greenberg in Anlehnung an Heinrich Wölfflin die Begriffe »malerisch« und »linear« ein.³⁵ Diese zwei Begriffe beschreiben, wie Farbe auf einem Bild angeordnet ist. Malerische und nicht-malerische Stile wechselten sich in immer kürzer werdenden Zyklen ab und würden, so Greenberg weiter, seit dem 16. Jahrhundert die Malerei prägen.³⁶ Die Entwicklung der Malerei findet demnach für Greenberg zwischen diesen beiden Polen statt.³⁷

Dadurch, dass Greenberg diese Begriffe auf die Arbeiten der bildenden Künstler seiner Zeit anwendete, gelang es ihm, diese Werke in einen historischen Kontext einzuordnen. Ohne die Selbstbezüglichkeit und Referenz auf vorangegangene Werke komme dem jeweiligen Kunstwerk innerhalb seiner Gattung keine Relevanz zu. Diese erhalte es nur im Kontext der Tradition seines Genres. In dem von Greenberg beschriebenen historischen Entwicklungsprozess stellten sich hinsichtlich des Mediums Malerei Flächigkeit und deren Be-

³² GREENBERG: *Modernistische Malerei*. S. 278.

³³ Ebd.

³⁴ Ebd.

³⁵ „Malerisch meint unter anderem die unscharfe, durchbrochene und lockere Abgrenzung von Farben und Konturen. Das Gegenteil des Malerischen ist die klare, ungebrochene und scharfe Abgrenzung, die Wölfflin »linear« nannte.“ (GREENBERG: *Nachmalerische Abstraktion*. In: *Die Essenz der Moderne*. S. 344).

³⁶ Vgl. GREENBERG: *Nach dem Abstrakten Expressionismus*. In: *Die Essenz der Moderne*. S. 317 ff.

³⁷ Vgl. DREHER, Thomas: *Konzeptuelle Kunst in Amerika und England zwischen 1963 und 1976*. Frankfurt a. M. 1992, S. 128.

grenzung als dessen spezifische Eigenschaften heraus. Die Begrenzung der Leinwand sowie die Farbigkeit stellten zudem Konventionen dar, mit denen sich die Künstler auseinanderzusetzen hätten. Die Vermeidung gegenständlicher Darstellung und die Betonung der Flächigkeit verhalfen dazu, das »Bild als Bild« zu erfahren.³⁸ Dass die Selbstkritik der Kunst dabei einer wissenschaftlichen Methode gleiche, zeige zudem, wie sehr die modernistische Kunst an der – damaligen, amerikanischen – Kultur teilhabe.³⁹

Allerdings erkannte Greenberg in der Charakterisierung der modernen Kunst als selbstkritischen Prozess auch eine Gefahr. Das konsequente Verfolgen des modernistischen Programms führe eventuell sogar dazu, leere Leinwände in eine Galerie zu hängen; es genüge ja schon, die Normen

Flächigkeit und deren Begrenzung [...] einzuhalten, um ein Objekt zu erschaffen, das als ein Bild erfahren werden kann: Eine auf den Keilrahmen gespannte Leinwand existiert bereits als ein Bild – allerdings nicht unbedingt als ein gelungenes [...].⁴⁰

Greenberg stellte infolgedessen, um einer solchen Entwicklung entgegenzutreten, die Frage nach der Qualität eines Kunstwerks: „Im Grunde gibt es nur zwei Arten von Kunst: gute und schlechte“⁴¹,

³⁸ Dementsprechend galten für Greenberg politische, gesellschaftliche oder religiöse Themen nicht länger als mögliche Sujets der Malerei.

³⁹ Vgl. GREENBERG: *Modernistische Malerei*. S. 275. Ähnlich wie die Wissenschaft setze die modernistische Malerei „theoretische Möglichkeiten in empirische“ (ebd., S. 276) um, jedoch ohne den Anspruch, diese Theorien »beweisen« zu wollen. Modernistische Kunst prüfe lediglich, inwieweit theoretische Überlegungen für die „tatsächliche Praxis und die tatsächliche Erfahrung von Kunst von Belang sind“ (ebd., S. 277).

⁴⁰ GREENBERG: *Nach dem Abstrakten Expressionismus*. S. 331.

⁴¹ GREENBERG: *Die Identität der Kunst*. In: *Die Essenz der Moderne*. S. 309.

denn schließlich könne „ein Werk programmatisch völlig korrekt, aber dennoch künstlerisch mißlungen sein“⁴². Die Qualität eines Kunstwerks zeigt sich dem Blick des Kunstkenner laut Greenberg „intuitiv“⁴³ in dessen unmittelbarer Anschauung, ohne dass bewusst bestimmte Regeln bei der Beurteilung seiner Qualität zur Anwendung kommen:

Ästhetische Urteile sind in der unmittelbaren Erfahrung von Kunst gegeben und enthalten. Sie werden nicht in einer nachträglichen Reflexion gedanklich erreicht, sondern sie sind eins mit der Erfahrung.⁴⁴

Für die Bildung eines ästhetischen Urteils kämen nur die »Fakten« eines Kunstwerks in Frage, d. h. wie die Farben auf der Fläche des Bildträgers verteilt sind und welche Wirkung dadurch erzielt wird. Für Greenberg hängt die Qualität eines Kunstwerks demzufolge nicht von dessen Sujet oder Inhalt ab. Dies seien zweifelsohne wichtige Bestandteile eines Kunstwerks, jedoch könne man sich auf diese schlicht nicht beziehen. Aussagen über Sinn oder Bedeutung eines Werkes seien in Hinsicht auf dessen Qualität daher irrelevant, weswegen sie für die Kunstkritik keine Rolle spielen würden.⁴⁵ Die ausschließliche Bezugnahme auf die visuellen Fakten und das Wirken eines Kunstwerks soll ja gerade ein möglichst »objektives« Urteil ermöglichen und in Diskursen mit den Urteilen anderer Kunstkenner

⁴² LÜDEKING: *Vorwort zu Clement Greenberg*. S. 20.

⁴³ Ebd. S. 21. Wie Lüdeking zusätzlich bemerkt, meint Intuition in diesem Kontext „keine übersinnliche Fähigkeit“ (ebd., S. 21), sondern „lediglich eine besonders schnelle und genaue, auf Höchstleistung trainierte Wahrnehmung“ (ebd.).

⁴⁴ GREENBERG: *Klagen eines Kunstkritikers*. In: *Die Essenz der Moderne*. S. 373.

⁴⁵ Vgl. ebd., S. 379 ff.

einen „Konsens“⁴⁶ – den Geschmack – bilden.⁴⁷ Beispiele für aus der Sicht Greenbergs gelungene Gemälde stammen von Clifford Still, Barnett Newman und Mark Rothko.⁴⁸ Allen drei Künstlern attestiert Greenberg hinsichtlich der Entwicklung der modernistischen Malerei eine bedeutende Position, da diese sich mit einer der grundlegendsten Konventionen der Malerei intensiv auseinandergesetzt hätten: Der Kontrastierung durch helle und dunkle Farben als einer der wichtigsten Techniken, um die Illusion räumlicher Tiefe hervorzurufen.⁴⁹

Die Unterdrückung der Helligkeitskontraste und die Bevorzugung warmer Töne bei Still, Newman und Rothko bringt auch eine emphatischere Flächigkeit ihrer Bilder mit sich. Weil sie von keinen scharfen Helligkeitsunterschieden und nur wenigen strukturierenden zeichnerischen Elementen durchbrochen wird, atmet die Farbe aus der Leinwand in den Raum hinein, wo sie alles umschließt – ein Effekt der durch die schiere Größe des Bildes noch intensiviert wird.⁵⁰

Obwohl etwa Rothko und Newman mit ihren Arbeiten eine durchaus »metaphysische Erfahrung« intendierten, ist dieser Aspekt hinsichtlich der Qualität ihrer Arbeiten für Greenberg vollkommen unerheblich.⁵¹ Was Greenberg beurteilt, ist die Konfiguration der Farben, die hier die »Essenz« der Malerei – Flächigkeit –

⁴⁶ GREENBERG: *Klagen eines Kunstkritikers*. S. 373.

⁴⁷ Vgl. ebd., S. 373 f.

⁴⁸ Als Beispiele dienen folgende Arbeiten: *September* (1955) von Still, *Vir heroicus sublimis* (1955) von Newman und *Yellow and Blue* (1951) von Rothko.

⁴⁹ Vgl. GREENBERG: *Amerikanische Malerei*. In: *Die Essenz der Moderne*. S. 210 ff.

⁵⁰ Ebd., S. 219; vgl. GREENBERG: *Nach dem Abstrakten Expressionismus*. S. 328 ff.

⁵¹ Vgl. ROTHKO, Mark: *Die Romantiker sahen sich veranlaßt*. In: HARRISON, Charles; WOOD, Paul (Hrsg.): *Kunsttheorie im 20. Jahrhundert*. Ostfildern-Ruit 2003, Bd 2. S. 689 ff.; vgl. NEWMAN, Barnett: *Das Erhabene jetzt*. In: *Kunsttheorie im 20. Jahrhundert*. Ebd. S. 699 ff.

hervorhebt.⁵² Greenbergs Position innerhalb des Kunstdiskurses und der Kunstkritik wurde in der Folge von seinen »Schülern« Michael Fried und Rosalind Krauss in ihren Grundsätzen übernommen und in Teilen abgeändert; oder aber auch, wie dies Krauss später getan hat, kritisiert. Es bleibt zu fragen, was die Implikationen und Folgen der Theorie Greenbergs waren: Zum einen steht mit Greenbergs Charakterisierung der Moderne ein mögliches, wenn auch freilich nicht das einzige theoretische Gerüst zur Verfügung, um die Werke moderner Künstler beurteilen und in einen historischen Kontext einordnen zu können. Darüber hinaus scheint die Frage nach der Qualität eines Kunstwerks durchaus legitim.

Kritisch betrachtet etablierte, wie etwa Thomas Dreher andeutet, die Beurteilung von Kunstwerken anhand formaler Eigenschaften allerdings eine »ästhetische Norm«, die auf die „Sonderstellung“⁵³ von Kunstkritikern zurückzuführen sei: Aus den Urteilen eines renommierten Kunstkritikers wie Greenberg ließe sich, so Dreher, der Anspruch normativer Geltung ableiten. Ein Kunstkritiker diene, schreibt Dreher weiter, in Kooperation mit Galerien und Magazinen dem Kunsthandel und somit letztlich merkantilen „Kapitalinteressen“.⁵⁴

⁵² Jedoch, so Greenberg, bestehe bei diesen Künstlern die Gefahr, dass, obwohl sie dem modernistischen Programm folgende und seinem Geschmack entsprechende Arbeiten geschaffen hätten, sie sich dem Dekorativen annähern könnten (vgl. GREENBERG: *Amerikanische Malerei*. In: *Die Essenz der Moderne*. S. 219 f.).

⁵³ DREHER: *Konzeptuelle Kunst in Amerika und England zwischen 1963 und 1976*. S. 160.

⁵⁴ Vgl. ebd., S. 162; vgl. S. 157–163. Insbesondere sei auf seine Behauptung verwiesen, dass mit „der Sonderstellung von Experten, die über die Qualität künstlerischer Form urteilen [...], auch die Objekte, die unter formalen Aspekten als Gesprächsthema für Experten sich als ergiebig erweisen, eine Sonderstellung [gewinnen]. Diese Sonderstellung bestimmt den Marktwert von Kunstwerken“ (ebd., S. 160).

Die künstlerische Praxis betreffend folgert Dreher daraus, dass Künstler nunmehr ihre Arbeiten beziehungsweise programmatischen Ansätze dem bestehenden »Geschmack« unterordnen würden, wodurch sich ein „Stillstand in der Entwicklung von künstlerischen Präsentationsformen“⁵⁵ einstelle – dafür plädierten laut Dreher Greenberg und Fried. Dieses Argument bildet den wesentlichen Kritikpunkt Konzeptueller Künstler an der Position Greenbergs. Tatsächlich standen Greenberg und Fried den auf den Abstrakten Expressionismus folgenden Kunstrichtungen Minimal und Pop Art ablehnend gegenüber⁵⁶ – obwohl die Minimal Art durchaus, wie sich zeigen wird, als konsequente Fortführung des modernistischen Programms verstanden werden kann. Im nächsten Kapitel wird jedoch vorerst mit Jasper Johns der erste Künstler vorgestellt, in dessen Werk von verschiedenen Interpreten eine Rezeption der Philosophie Ludwig Wittgensteins vermutet wird. Dem ist im Kontext der eben erfolgten Darlegung der Grundannahmen Greenbergs voranzustellen, dass Greenberg an den Werken Johns’ durchaus „Gefallen“⁵⁷ fand.

⁵⁵ DREHER: *Konzeptuelle Kunst in Amerika und England zwischen 1963 und 1976*. S. 132. In diesem Zusammenhang zitiert Dreher Kenneth Noland, dessen Antwort auf die Frage, ob er ein eigenes künstlerisches Programm verfolge, lautete: „I never write about my work; I have guys to do it for me“ (NOLAND, Kenneth zitiert nach ebd., S. 116.).

⁵⁶ Auch wenn Greenberg einige Künstler der Minimal Art ernster nahm als einen Großteil der Künstler der Pop Art (vgl. GREENBERG: *Neuerdings die Skulptur*. In: *Die Essenz der Moderne*. S. 364–371).

⁵⁷ GREENBERG: *Nach dem Abstrakten Expressionismus*. S. 324.

3 Jasper Johns

Jasper Johns' Malerei stellt in der Entwicklung der amerikanischen Kunst in den 1950er Jahren eine zentrale und einflussreiche Position dar. Zusammen mit Robert Rauschenberg gilt er als Wegbereiter der Pop Art, und auch sein Wirken auf Künstler der Minimal Art und der Konzeptuellen Kunst wurde bereits hervorgehoben.⁵⁸ Zudem gilt es als sicher, dass Johns Wittgenstein gelesen hat.⁵⁹ Demzufolge bietet sich eine Untersuchung, wie sich die Lektüre Wittgensteins in Johns' Werken zeigt, als Ausgangspunkt der vorliegenden Arbeit an. Im Mittelpunkt der folgenden Erörterung stehen dabei weniger Johns' prominente Arbeiten – wie beispielsweise seine Gemälde der amerikanischen Flagge oder die Zielscheiben-Gemälde; der Fokus liegt vielmehr auf späteren, ab 1960 erstellten Arbeiten, da allgemein angenommen wird, Johns' Lektüre der Schriften Wittgensteins habe erst zu diesem Zeitpunkt begonnen.⁶⁰ Dennoch wird im Folgenden auf die eben genannte Arbeit *Flag* eingegangen, um Johns' Position innerhalb der modernistischen Malerei deutlich zu machen.

⁵⁸ Vgl. Kap. 1, Anm. 9. Johns interessiert sich nicht, wie Roberta Bernstein anmerkt, für den in der Pop Art typischen „satirischen Revisionismus“ (BERNSTEIN: *Der Anblick einer Sache kann manchmal dazu animieren, etwas anderes zu machen*. In: VARNEDOE, Kirk (Hrsg.): *Jasper Johns. Retrospektive*. Ausst.-Kat. Köln, Museum Ludwig, 1997. München 1997, S. 38) und für die „Auswirkungen der Massenproduktion auf die Kunst“ (ebd.). Auch nehme Johns nicht Teil an Debatten über die »Aura« des Kunstgegenstands oder über das „Ende der künstlerischen Originalität“ (ebd.).

⁵⁹ Vgl. NEUNER, Stefan: *Die Zweifelt des Bildes. Jasper Johns, Richard Wollheim und Ludwig Wittgensteins Problem des „Sehen-als“*. In: HEINRICH, Richard; NEMETH, Elisabeth; PICHLER, Wolfram u. a. (Hrsg.): *Image and Imaging in Philosophy, Science and the Arts*. Bd. I. Heusenstamm 2011. S. 245, Anm. 3.

⁶⁰ Vgl. ebd.

3.1 Jasper Johns' *Flag*

Das Gemälde *Flag* (1954/55) zählt zweifelsohne zu den bekanntesten Arbeiten von Johns. In der für Johns zu diesem Zeitpunkt charakteristischen Arbeitsweise – dem Arbeiten mit der Technik der Enkaustik in Kombination mit Ölfarbe, beides auf Collagen aus Zeitungspapier aufgetragen – zeigt dieses Gemälde die amerikanische Flagge. Die Pointe dieser Arbeit besteht in ihrer Referenz auf die die damalige Kunstszene beherrschende abstrakt-expressionistische Malerei. Obwohl offensichtlich ein Gegenstand zu erkennen ist – die amerikanische Flagge –, erfüllt Johns' Arbeit bestimmte, von Greenberg postulierte Kriterien modernistischer Malerei: allen voran das Kriterium der Flächigkeit und das der Abstraktheit. Johns erreichte dies, indem er ein Motiv wählte, das selbst schon abstrakt und zweidimensional ist. Ein Verweis auf Gegenständlichkeit oder Metaphysisches und die Evokation einer räumlichen Tiefe scheinen somit im Vorhinein ausgeschlossen zu sein. Dadurch provoziert Johns die häufig zitierte und weder mit »ja« noch mit »nein« zu beantwortende Frage, ob es sich bei dieser Arbeit um ein abstraktes Gemälde oder um eine Flagge, und daher letztlich ein Objekt handelt.⁶¹ Denn offenbar erfüllt die Arbeit sowohl die Anforderungen, die an ein abstraktes, modernistisches Gemälde gestellt werden, als auch die Eigenschaften des heraldischen Zeichens und folglich die einer wirklichen Flagge. Letzteres wird durch die die Materialität der Arbeit betonende

⁶¹ Vgl. KERBER, Bernhard: *Übernehmen statt Einwerfen. Über Jasper Johns*. In: BLUEMLER, Detlef; ROMAIN, Lothar (Hrsg.): *Künstler. Kritisches Lexikon der Gegenwartskunst* (Ausgabe 25). München 1994, S. 3.

Enkaustik-Technik erzielt. Ähnliches gilt für Johns' Zielscheiben-Gemälde oder die Zahlen-Arbeiten. Auch bei diesen handelt es sich um einem alltäglichen Kontext entnommene Zeichen, die Johns zu einem Bestandteil eines abstrakten Gemäldes macht und die ebenso mehrdeutig sind wie das Gemälde *Flag*.⁶²

Es lässt sich demnach hinsichtlich der frühen Arbeiten Jasper Johns' behaupten, dass diese es ermöglichen – gerade weil die Motive dem Bereich des Alltäglichen entnommen sind – „sich ohne Ablenkung auf die Qualität der Malerei selbst zu konzentrieren“⁶³. Dadurch lassen sich diese Gemälde in Relation zu den Kriterien sowie in den Kontext modernistischer Kunst setzen. Zugleich besteht Johns' Antwort auf den Abstrakten Expressionismus in der Ambiguität dieser Arbeiten: Sie sind sowohl abstrakte Gemälde als auch Repräsentationen abstrakter Zeichen, deren »Objekthaftigkeit« beziehungsweise Materialität durch die gewählten Motive und die verwendete Maltechnik betont wird.⁶⁴ Darüber hinaus vermeidet Johns durch das Fehlen eines gestischen Stils jeglichen expressiven Gehalt.⁶⁵

⁶² Robert Morris verdeutlicht diese Ambiguität in seiner Interpretation der Arbeit *Target with Plaster Casts* (1955). Unter Berücksichtigung der Biographie Johns', insbesondere seines Militärdienstes in Korea, lassen sich in Hinblick auf diese Arbeit vielfältige Interpretationen anstellen, die über rein formale Aspekte hinausgehen (vgl. MORRIS, Robert: *Jasper Johns: Das erste Jahrzehnt*. In: Ausst.-Kat. Basel, Kunstmuseum, 2007: *Jasper Johns. An Allegory of Painting, 1955–1965*. S. 211 f.).

⁶³ RUHRBERG, Karl: *Malerei*. In: WALTHER, Ingo F. (Hrsg.): *Kunst des 20. Jahrhunderts*. Bd 1: *Malerei*. Köln 2005, S. 311.

⁶⁴ Vgl. BOIS, Yve-Alain; BUCHLOH, Benjamin H. D.; FOSTER, Hal u. a. (Hrsg.): *Art Since 1900*. S. 404 f. Auch Bernstein merkt an, dass Johns' Antwort auf den Abstrakten Expressionismus vor allem darin bestand, eine „gestisch-expressive Malweise“ (BERNSTEIN: *Der Anblick einer Sache kann manchmal dazu animieren, etwas anderes zu machen*. S. 39) zu vermeiden.

⁶⁵ Vgl. NEUNER: *Die Zweifelt des Bildes*. S. 227.

3.2 Johns und Wittgenstein

Wie bereits erwähnt gilt es als sicher, dass Johns Wittgenstein gelesen hat, auch wenn keine übereinstimmende Meinung darüber herrscht, zu welchem Zeitpunkt Johns' Lektüre der Philosophie Wittgensteins begonnen hat. Dennoch: Angenommen, die Philosophie Wittgensteins hat einen Einfluss auf das Arbeiten Johns' gehabt – wie zeigt sich ein solcher Einfluss in Johns' Werken? Ist ein solcher Einfluss eindeutig nachweisbar? Auf welchen Quellen und Methoden basiert der Versuch einiger Autoren, auf die im Folgenden Bezug genommen wird, eine Rezeption Wittgensteins in den Arbeiten Johns' nachzuweisen?

Stefan Neuner geht beispielsweise von der Vermutung aus, Jasper Johns habe sich insbesondere für Bemerkungen aus Wittgensteins Spätwerk interessiert, in denen »visuelle Wahrnehmung« thematisiert wird. Dabei nimmt Neuner Bezug auf die von Wittgenstein behandelten und unter den Titeln »Aspektsehen« und »Sehen-als« zusammengefassten Themen, und versucht zu erörtern, wie Johns' „Bildauffassung als solche mit dem Problem des ‚Sehen-als‘ zusammenhängt [...]“.⁶⁶ Allerdings rekurriert Neuner eher auf Thesen Richard Wollheims, die dieser in seinem Essay *Sehen-als, sehen-in und bildliche Darstellung*⁶⁷ dargelegt hat, als auf Wittgensteins Bemerkungen zu diesem Thema. Im anschließenden Abschnitt wird lediglich Neuners Ausgangspunkt seiner Untersuchung dargestellt. Dies geschieht im

⁶⁶ NEUNER: *Die Zweiheit des Bildes*. S. 223.

⁶⁷ WOLLHEIM, RICHARD: *Sehen-als, sehen-in und bildliche Darstellung*. In: *Objekte der Kunst*. Frankfurt a. M. 1982. S. 192–210.

Hinblick auf folgendes Problem: Wie lässt sich eine Rezeption der Philosophie Wittgensteins nachweisen, wenn es in den der Untersuchung zugrunde liegenden Arbeiten keine eindeutigen Hinweise, etwa in Form von Zitationen von Bemerkungen Wittgensteins, gibt?

3.2.1 Stefan Neuner und der Hase-Ente-Kopf

Neuner bezieht sich zu Beginn seiner Untersuchung auf eine Variation von Johns' Gemälde *Flag* aus dem Jahr 1965, die Richard Wollheim in seiner Erörterung des von ihm konstatierten Phänomens des »Sehen-in« als Beispiel heranzieht.⁶⁸ Zu erkennen ist eine monochrome, bräunliche Fläche, auf der im oberen Abschnitt die amerikanische Flagge in den Farben Orange, Schwarz und Grün zu sehen ist. Darunter befindet sich nochmals die amerikanische Flagge, diesmal allerdings in einem hellen Brauntönen. In der Mitte der beiden Flaggen befindet sich jeweils ein Punkt, und beide Punkte geben laut Neuner „eine Anweisung, wie man das Gemälde betrachten soll“⁶⁹. Fixiert man eine Zeit lang den Punkt in der oberen Flagge und blickt dann auf den Punkt der unteren, erscheint selbige aufgrund der Nachbilder auf der Netzhaut und aufgrund der verwendeten Komplementärfarben in den tatsächlichen Farben der amerikanischen Flagge: in Rot, Weiß und Blau.

⁶⁸ Vgl. NEUNER: *Die Zweifelt des Bildes*. S. 228.

⁶⁹ Ebd., S. 220.

Diese Arbeit thematisiert laut Neuner „das Sehen von Bildern und [folgt] darin der autoreflexiven Bewegung der modernen Kunst“⁷⁰, deren „Autonomiebehauptung“⁷¹ sie zugleich zu bestätigen scheint. Allerdings, so Neuner anschließend, ist die Selbstbezüglichkeit dieses Werks paradox: Sie wird erst durch die Einbeziehung des Betrachters hergestellt, da sich die Arbeit erst durch einen Betrachter beziehungsweise durch einen „Außenbezug [...] komplettiert“⁷². So lange dies nicht geschehe, bleibe die Arbeit unvollständig. Hier werde, so Neuner, der „Wahrnehmungsmechanismus des Auges“⁷³ eines Rezipienten in das Werk einbezogen, mit anderen Worten: Der Rezipient nimmt aktiv an der Komplettierung der Arbeit teil.

Eine weitere Arbeit, die den Betrachter laut Neuner ebenso in sich einbezieht, ist eine 1972 entstandene Lithographie mit dem Titel *Cups 4 Picasso*. Diese Arbeit zeigt eine sogenannte »Rubin-Vase«⁷⁴, die sich aus den sich gegenüberstehenden Kopfprofilen Picassos ergibt.⁷⁵ Je nachdem, auf welche Merkmale des Bildes man sich konzentriert, ist entweder das Profil Picassos oder eine Vase zu erkennen. Es obliege letztlich dem Rezipienten, so Neuner, für welche Betrachtungsweise und somit welchen „visuellen Gehalt“⁷⁶ des Bildes er sich entscheidet. Dass Johns ab Beginn der 1980er Jahre vermehrt

⁷⁰ NEUNER: *Die Zweifelt des Bildes*. S. 220.

⁷¹ Ebd.

⁷² Ebd.

⁷³ Ebd.

⁷⁴ Zur Erläuterung des Begriffs »Rubin-Vase« siehe: ebd., S. 245 Anm. 1.

⁷⁵ Johns fertigte diese und eine weitere Lithographie mit dem Titel *Cups 2 Picasso* (1973) aufgrund einer Einladung zur Teilnahme an einer Grafikmappe anlässlich des neunzigsten Geburtstags Pablo Picassos an (vgl. Bernstein: *Der Anblick einer Sache kann manchmal dazu animieren, etwas anderes zu machen*. S. 47).

⁷⁶ NEUNER: *Die Zweifelt des Bildes*. S. 220.

beginnt, Motive aus der Kunstgeschichte zu entlehnen und in seine Arbeiten aufzunehmen, ist bekannt.⁷⁷ Demzufolge vermutet auch Neuner in einer nicht betitelten Zeichnung aus dem Jahr 1984 eine Zitation der Quellen, die Johns zu den beiden eben genannten Arbeiten inspiriert haben könnten. In der von Neuner angeführten Zeichnung sind zwei Vexierbilder zu erkennen: Am unteren linken Bildrand eine Illustration von William Ely Hill aus dem Jahr 1915, die einmal als Greisin und einmal als junge Frau gesehen werden kann⁷⁸, und darüber der sogenannte »Hase-Ente-Kopf«⁷⁹, den Wittgenstein bekanntermaßen als Beispiel im Zusammenhang seiner Überlegungen zu den „Verwendungen des Wortes »sehen«“ (PU II, S. 518) heranzieht.⁸⁰

Allerdings, und hierin zeigt sich bereits das oben genannte Problem, gibt es keinen überzeugenden Grund dafür anzunehmen, Johns habe den »H-E-Kopf« aus Wittgensteins Schrift *Philosophische Untersuchungen* entnommen – er könnte dieses Bild genauso gut Ernst H.

⁷⁷ Bernstein vermutet, dass Johns' Interesse daran im Zuge der Appropriation Art aufkam. Allerdings gehe es Johns nicht, wie den Appropriationskünstlern, um Kritik an Kultur beziehungsweise Kunstgeschichte und dem Warencharakter von Kunstwerken. Vielmehr beabsichtigte Johns eine Erweiterung seines »Bildvokabulars«. Auch beginnt Johns, eigene Arbeiten, wie etwa das Gemälde *Flag*, in seinen Werken der 80er Jahre zu »zitieren« (vgl. BERNSTEIN: *Der Anblick einer Sache kann manchmal dazu animieren, etwas anderes zu machen*. S. 52 f.).

⁷⁸ Hills Illustration wird gemeinhin unter dem Titel »*Meine Frau und meine Schwiegermutter*« geführt. Nach Bernstein fand Johns dieses Bild wahrscheinlich in Büchern über Wahrnehmungspsychologie (vgl. BERNSTEIN: *Der Anblick einer Sache kann manchmal dazu animieren, etwas anderes zu machen*. S. 71, Anm. 87).

⁷⁹ Diese Illustration entnahm Wittgenstein nach eigener Angabe Joseph Jastrows *Fact and Fable in Psychology* (vgl. PU II, S. 519). Im Folgenden wird dieses Bild mit »H-E-Kopf« bezeichnet und angeführt.

⁸⁰ Der Vollständigkeit halber sei erwähnt, dass Johns sowohl Variationen der »Rubin-Vase« als auch den »H-E-Kopf« sowie die Illustration Hills in die Gemälde-Serie *Four Seasons* (1986) aufgenommen hat.

Gombrichs 1959 erschienenem Buch *Art and Illusion* oder auch Wolfgang Köhlers *Gestalt Psychology*, das bereits 1933 erschien, entnommen haben; für letzteres spricht Johns' Interesse an und Lektüre von verschiedenen Theorien aus dem Bereich der Wahrnehmungspsychologie.⁸¹ Neuners Argumentation beruht folglich auf einer, obgleich legitimen, Spekulation. Es ließe sich aber in Neuners eigenem Wortlaut – mit dem er im Übrigen einen Versuch Peter Higginsons, eine Wittgenstein-Rezeption in den Arbeiten Johns' nachweisen zu wollen, kritisiert – behaupten, dass man bei Johns „keine Wittgenstein-Lektüre voraussetzen [muss], um zu erklären, weshalb Johns manchmal“⁸² einen »H-E-Kopf« in seinen Arbeiten darstellt.

3.2.2 Peter Higginson: *Jasper's Non-Dilemma*

Um einen weiteren Ansatz wiederzugeben, der beispielhaft versucht, eine Rezeption der Philosophie Wittgensteins in Johns' Arbeiten nachzuweisen, wird nun der Essay *Jasper's Non-Dilemma. A Wittgensteinian Approach*⁸³ des eben erwähnten Higginson referiert. Auch er geht wie Neuner davon aus, Johns habe sich im Besonderen für Bemerkungen Wittgensteins interessiert, die Themen aus

⁸¹ Vgl. BERNSTEIN: *Der Anblick einer Sache kann manchmal dazu animieren, etwas anderes zu machen*. S. 71, Anm. 55.

⁸² NEUNER: *Die Zweiheit des Bildes*. S. 223.

⁸³ HIGGINSON, Peter: *Jasper's Non-Dilemma. A Wittgensteinian Approach*. In: *New Lugano Review* 10, 1976, S. 53–60.

dem Bereich der Wahrnehmung behandeln.⁸⁴ Sein Vorgehen, eine Wittgenstein-Rezeption in Johns' Arbeiten nachzuweisen, unterscheidet sich jedoch von dem Neuners. Im Vergleich zu diesem bezieht Higginson mehrere Werke Johns' ab dem Jahr 1961 direkt auf Bemerkungen Wittgensteins, indem er einer angeführten Arbeit Johns' ein Zitat Wittgensteins gegenüberstellt.⁸⁵ Higginson zielt dabei nicht darauf ab, Johns' Arbeiten als Beiträge zu einer kunstphilosophischen beziehungsweise wahrnehmungspsychologischen Debatte zu bewerten. Im Gegensatz zu Neuner behauptet Higginson, Wittgensteins sprachkritische Philosophie habe Johns im Zuge seiner Beobachtung, dass Sprache ein integraler Bestandteil des künstlerischen Prozesses sei, eine Methode bereitgestellt, um mit der Interaktion von Sprache und Wahrnehmung umzugehen und um diese Interaktion in seinen Arbeiten thematisieren zu können.⁸⁶ Dies führt Higginson letztlich zu dem Schluss, dass Johns – in Anlehnung an Wittgensteins Charakterisierung seiner eigenen Methode als „Kampf gegen die Verhexung unseres Verstandes durch die Mittel unserer Sprache“ (PU 109) – seine Rolle als Künstler während der 1960er Jahre vor allem darin sah, gegen „the bewitchment of our sight by language and more specifically criticism“⁸⁷ anzukämpfen.⁸⁸

⁸⁴ Als Beispiele führt Higginson die auch von Neuner herangezogenen Arbeiten *Flag* (1965), *Cups 4 Picasso* (1972) und *Cups 2 Picasso* (1973) an (vgl. HIGGINSON: *Jasper's Non-Dilemma. A Wittgensteinian Approach*, S. 57 ff.).

⁸⁵ In der folgenden Darstellung des Essays Higginsons wird darauf verzichtet, Wittgensteins Bemerkungen, die Higginson zitiert, vollständig zu interpretieren, da es an dieser Stelle nicht darum geht, eine Einführung in die Philosophie Wittgensteins zu geben.

⁸⁶ Vgl. ebd., S. 53.

⁸⁷ Ebd., S. 59.

⁸⁸ Vgl. ebd.

Als erstes Beispiel nennt Higginson die Arbeit *By the Sea* aus dem Jahr 1961. Das Gemälde besteht aus insgesamt vier mehrfarbigen Tafeln. Auf drei dieser Tafeln sind die Farbnamen »red«, »yellow« und »blue« zu erkennen. Das Wort auf der untersten Tafel ist nicht eindeutig entzifferbar, aber die Vermutung liegt nahe, dass es sich dabei um eine Kombination der zuvor genannten Wörter handelt. Für Higginson ist nicht klar, worauf sich die Farbwörter beziehen: Beziehen sie sich jeweils auf eine Tafel oder das gesamte Gemälde? Hinsichtlich des ersten Falls ist allerdings die mit »red« bezeichnete Tafel nicht rot. Der sich darin befindende Anteil roter Farbe scheint genauso groß zu sein wie in der mit »blue« benannten Tafel.

Worauf Higginson an dieser Stelle hinaus will, ist, dass Johns in dieser Arbeit die »Bedeutung« der Farbwörter in Frage stelle. Diesbezüglich zitiert Higginson eine – zugegebenermaßen poetische – Bemerkung Wittgensteins, die sich in den Kontext seiner Überlegungen einordnen lässt, dass der Gebrauch eines Wortes in einem Sprachspiel dasjenige ist, was man seine »Bedeutung« nennt: „Jedes Zeichen scheint *allein* tot. *Was* gibt ihm Leben? – Im Gebrauch *lebt* es. Hat es da den lebenden Atem in sich? – Oder ist der *Gebrauch* sein Atem?“ (PU 432) Was die Farbwörter in dieser Arbeit bedeuten, hängt, so schließt Higginson daraus, letztlich davon ab, auf was sie referieren sollen, d. h. in welcher Funktion »wir« sie verwenden.⁸⁹ Denn, so fragt Higginson wiederum Wittgenstein zitierend, wie ließe sich jemandem beibringen, was das Wort »Blau« bedeutet? Dies könne durch eine hinweisende Erklärung geschehen:

⁸⁹ Vgl. HIGGINSON: *Jasper's Non-Dilemma. A Wittgensteinian Approach*. S. 53.

Wenn einer mir den Namen der Farben erklärt, indem er auf Muster zeigt und sagt »Diese Farbe heißt ›Blau‹, diese ›Grün‹ ...«, so kann dieser Fall [...] dem verglichen werden, daß er mir eine Tabelle an die Hand gibt, in der unter den Mustern von Farben die Wörter stehen. (PU 73)

Dass diese Muster als Muster für alles, was »Blau« oder »Grün« genannt wird, verstanden werden, und nicht als Muster für ein spezifisches »Blau« oder »Grün« aufzufassen sind, läge „in der Art der Anwendung“ (PU 73) dieser Muster.⁹⁰ So könne man, schreibt Higginson an dieses Zitat anknüpfend, das Wort in der unteren Tafel als beispielhafte Illustration dafür ansehen, wie der Name lauten könnte, der die Farbmischung auf der Leinwand benennt: „To define a mixture of colours we would simply have to mix the words RED, YELLOW and BLUE together!“⁹¹

Eine weitere Arbeit, die Higginson in seinem Essay anführt, ist das Gemälde *Fool's House* (1962). Auf der mit überwiegend grau-blauer Ölfarbe bemalten Leinwand sind verschiedene Gegenstände befestigt. Zu erkennen sind ein Besen, ein Handtuch, ein Bilderrahmen und eine Kaffeetasse. Letztere ist an einem Haken am unteren rechten Bildrand befestigt und hängt über den Rahmen der Arbeit hinaus. Zusätzlich sind die Gegenstände noch mit ihren jeweils englischen Bezeichnungen beschriftet, und Pfeile zeigen von dem jeweiligen Wort auf den bezeichneten Gegenstand. Der Titel der Arbeit ist am

⁹⁰ Eine solche „hinweisende Definition“ (PU 30) könne den Gebrauch beziehungsweise die Bedeutung eines Wortes zwar erklären, aber nur „wenn es schon klar ist, welche Rolle das Wort in der Sprache überhaupt spielen soll. Wenn ich also weiß, daß Einer mir ein Farbwort erklären will, so wird mir die hinweisende Erklärung »Das heißt ›Sepia‹« zum Verständnis des Wortes verhelfen.“ (Ebd; vgl. PU 27–28; vgl. PU 73).

⁹¹ HIGGINSON: *Jasper's Non-Dilemma. A Wittgensteinian Approach*. S. 53.

oberen Bildrand zu sehen. Allerdings ist dieser unterteilt: Rechts neben dem Besen befinden sich das Wort »Fool's« sowie die Buchstaben »H« und »O«; auf der linken Seite des Bildes sind die fehlenden Buchstaben »U«, »S« und »E« des Wortes »House« zu erkennen, wobei sich die fehlenden Buchstaben auch als das englische Wort »use« lesen lassen. Die auf dem Bild befestigten Gegenstände geben, so Higginson weiter, einen Einblick in Johns' künstlerisches Arbeiten, und zwar insoweit, als dass diejenigen Utensilien zu sehen sind, die Johns zur Erstellung dieser Arbeit verwendet haben könnte.

Laut Higginson reflektiert Johns auch in dieser Arbeit Überlegungen Wittgensteins bezüglich der Bedeutung von Wörtern; diesmal jedoch im Hinblick auf das von Augustinus beschriebene und im ersten Paragraphen der PU wiedergegebene Lernen der Sprache durch hinweisende Erklärungen beziehungsweise Definitionen.⁹² In diesem Zusammenhang schreibt Higginson in Anlehnung an Wittgenstein, dass auf einen Gegenstand zu zeigen, und ihn dadurch zu benennen, „does not give it meaning since the audience can never be sure what

⁹² Dort zitiert Wittgenstein eine Passage aus den *Confessiones* von Augustinus, in der dieser darlegt, wie er die lateinische Sprache gelernt hat: „Nannten die Erwachsenen irgend einen [sic] Gegenstand und wandten sie sich dabei ihm zu, so nahm ich das wahr und begriff, daß der Gegenstand durch die Laute, die sie aussprachen, bezeichnet wurde, da sie auf *ihn* hinweisen wollten.“ (PU 1) Für Wittgenstein lag in diesem »Geständnis« Augustinus' die „Wurzel der Idee: Jedes Wort hat eine Bedeutung. Diese Bedeutung ist dem Wort zugeordnet. Sie ist der Gegenstand, für welchen das Wort steht.“ (Ebd.) Bekanntlich widmet sich Wittgenstein in einem Großteil der ersten Paragraphen der PU einer Kritik dieser Auffassung, wobei er jedoch nicht anzweifelt, dass man „manchmal“ (PU 43) die Bedeutung eines Wortes beziehungsweise „Namens“ (ebd.) erklären kann, indem man auf „seinen Träger zeigt“ (ebd.).

it is we are specifically pointing at“⁹³. Anschließend zitiert Higginson wieder Wittgenstein:

Und worin besteht es denn – ›auf die Form zeigen‹, ›auf die Farbe zeigen‹? Zeig auf ein Stück Papier! – Und nun zeig auf seine Form, – nun auf seine Farbe, – nun auf seine Anzahl (das klingt seltsam!) – Nun, wie hast du es gemacht? (PU 33)

In Bezug auf das Gemälde Johns' schließt Higginson davon ausgehend nun darauf, dass eine hinweisende Definition – als was sich in dieser Arbeit die Verbindung »Wort-Pfeil-Gegenstand« interpretieren lässt – keine Auskunft über die Bedeutung der Gegenstände gibt: So ist beispielsweise der Besen in dieser Arbeit augenscheinlich nicht als Besen, sondern als Pinsel verwendet worden. Er könnte aber auch ein Pendel sein, oder dessen Stiel eine Kompositionslinie markieren. Auch die Tasse scheint nicht mehr ein Küchenutensil, sondern ein Farbbehälter oder dekoratives Element zu sein. Kurz: Als Bestandteil eines Kunstwerks müsse sich – und das ist, worauf Higginson letztlich hinaus will – auch die Bedeutung der zu erkennenden Gegenstände und damit ihre Bezeichnung geändert haben. Eine Benennung der Gegenstände, wie sie in diesem Bild vorhanden ist, reiche demzufolge nicht aus, um über deren Bedeutung und über die der sie beschreibenden Wörter Auskunft zu geben.⁹⁴

Diese Vermutung stützt Roberta Bernstein, die auf den Essay Higginsons Bezug nimmt, um ebenfalls eine Wittgenstein-Rezeption Johns' in dieser Arbeit herauszustellen. Auch Bernstein zitiert, wenn auch ausführlicher als Higginson, Bemerkungen Wittgensteins, in

⁹³ HIGGINSON: *Jasper's Non-Dilemma. A Wittgensteinian Approach*. S. 53.

⁹⁴ Vgl. ebd., S. 54.

denen er Bezug auf die Themen »Bedeutung« und »Bezeichnung von Gegenständen« nimmt.⁹⁵ Sie kommt dabei zu folgendem Schluss:

In John's [sic] pictorial language, the meaning of an object is its use in the painting: objects or words take on new meanings because their expected function is transformed in the context of the work of art. In Fool's House [...] the kitchen objects assume the function of studio tools and the stretcher doubles as a frame. This aspect of Johns' art also coincides with Wittgenstein's idea that meaning of a word is its use in the language [...]. The way Johns isolates the word 'use' in the title seems to emphasize the reference to Wittgenstein's idea of the relation of meaning to use in language.⁹⁶

Eine Arbeit, in der Higginson eine Interpretation Johns' der Bemerkungen Wittgensteins über das »Aspektsehen« und weiterer Themen auszumachen meint, ist das Gemälde *According to What* (1964). Diese großformatige, aus insgesamt sechs Tafeln bestehende Arbeit kann als »Anthologie« von Johns' eigenem Schaffen bis zu diesem Zeitpunkt aufgefasst werden. Darüber hinaus lassen sich mehrere Referenzen zu Marcel Duchamp und dessen Arbeit *Tu m'* aus dem Jahr 1918 herstellen.⁹⁷

Für Higginson ist vorerst die linke Seite der Arbeit von Interesse. Auf einem am oberen Bildrand befestigten Stuhl befindet sich der Abguss eines menschlichen Beins – ein Element, das Johns auch in seiner

⁹⁵ Vgl. HIGGINSON: *Jasper's Non-Dilemma. A Wittgensteinian Approach*; vgl. BERNSTEIN, Roberta: *Jasper Johns' Paintings and Sculptures 1954–1974: 'The Changing Focus of The Eye'*. Ann Arbor 1985, S. 93 ff.

⁹⁶ BERNSTEIN, Roberta: *Jasper Johns' Paintings and Sculptures 1954–1974: 'The Changing Focus of The Eye'*. S. 94.

⁹⁷ Es lassen sich freilich noch weitere Bezüge herstellen (vgl. KERBER: *Übernehmen statt Einwerfen. Über Jasper Johns*. S. 7 ff.). Eine ausführliche Darstellung der Referenzen zu Duchamp gibt Bernstein (vgl. BERNSTEIN, Roberta: *Der Anblick einer Sache kann manchmal dazu animieren, etwas anderes zu machen*. S. 43).

Arbeit *Watchman* (1964) verwendet. Am unteren linken Bildrand ist ein Leinwandrahmen zu erkennen, der sowohl Titel als auch Entstehungsjahr des Gemäldes trägt. Der Rahmen ist an zwei Haken befestigt, von denen er sich lösen lässt. Klappt der Rahmen auf, zeigen sich auf der Innenseite die gestempelten Initialen Duchamps (»MD«), ein gesprühter Farbfleck und daneben eine Zeichnung des Profils von Marcel Duchamp – eine seitenverkehrte Kopie, die Johns anhand von Duchamps Arbeit *Selbstportrait im Profil* (1958) anfertigte.⁹⁸

Higginson weist in diesem Zusammenhang auf eine Illustration Wittgensteins hin, mit der dieser seine Überlegungen zum Thema »Aspektsehen« deutlich macht (vgl. PU II, S. 541 f.) und die Johns vermutlich als Inspiration zu dieser Arbeit und zu den bereits oben erwähnten Lithographien *Cups 4 Picasso* und *Cups 2 Picasso* dienten. Man kann diese von Wittgenstein »Doppelkreuz« genannte Illustration entweder als schwarzes Kreuz vor einem weißen Hintergrund oder als weißes Kreuz vor einem schwarzen Hintergrund sehen. Beides kann beispielsweise durch eine hinweisende Erklärung deutlich gemacht werden, indem „der Betrachter abwechselnd auf ein freistehendes weißes und auf ein freistehendes schwarzes Kreuz zeigt“ (ebd.).⁹⁹ Der Unterschied zu dem bereits oben erwähnten »H-E-Kopf« besteht darin – auch wenn Higginson nicht darauf hinweist –, dass es keiner Vorkenntnis bedarf, um diese Aspekte zu

⁹⁸ Vgl. BERNSTEIN: *Der Anblick einer Sache kann manchmal dazu animieren, etwas anderes zu machen*. S. 44.

⁹⁹ Wobei, wie Wittgenstein anfügt, der „Hintergrund [...] hier einfach die Umgebung der Kreuzfigur“ (PU II, S. 543) ist.

sehen; um hingegen den H-E-Kopf als Hasen oder Ente zu sehen, wird man eventuell bei einer Erklärung, dass man in diesem Bild einen Hasen und/oder eine Ente sehen kann, auf andere Darstellungen von Hasen oder Enten als Vergleiche verweisen müssen (vgl. PU II, S. 520 f; vgl. ebd., S. 542). Ähnliches lässt sich über die Profilzeichnung sagen. Auch hier muss man zumindest mit den Selbstportraits Duchamps oder Duchamps Antlitz vertraut sein, um in den Umrissen der dunklen Farbfläche das Profil Duchamps erkennen zu können. Higginson geht es an dieser Stelle jedoch darum zu behaupten, dass Wittgenstein solche Illustrationen als Beispiele dafür verwendete, um die Idee eines »privaten Objekts«¹⁰⁰ (vgl. PU II, S. 542) abzulehnen – darüber hinaus stellt er keinen weiteren Bezug zu Johns' Profilzeichnung Duchamps und Bemerkungen Wittgensteins über das »Aspektsehen« her.¹⁰¹ Der Bereich rechts neben dem eben diskutierten ist Johns' *Field Painting* (1963/64) äußerst ähnlich. In ihm befinden sich mehrere, unterschiedlich große Farbflächen. Ungefähr in der Mitte dieses Bereichs sind die Farbnamen »red«, »yellow« und »blue« auf beiden Seite einer Linie liegend und gespiegelt aufgetragen. Zusätzlich sind die Buchstaben dieser Farbnamen als dreidimensionale Objekte auf der Linie an der Leinwand befestigt. Auch hier vermutet Higginson, dass Johns – indem er die Farben buchstäblich dreidimensional werden lässt – nicht nur einen

¹⁰⁰ Womit gemeint ist – was Higginson an dieser Stelle nicht ausführt –, dass sich die Bemerkungen Wittgensteins über das Aspektsehen auch in den Kontext seiner Überlegungen bezüglich des »Privatsprachenarguments« stellen lassen. In Bezug auf die vorliegenden Illustrationen ließe sich behaupten, dass Introspektion in Hinsicht auf das Zustandekommen des Gestaltwechsels keinen erklärenden Aufschluss gibt (vgl. SCHULTE, Joachim: *Wittgenstein*. Stuttgart 2011, S. 206).

¹⁰¹ Vgl. HIGGINSON: *Jasper's Non-Dilemma. A Wittgensteinian Approach*. S. 57 ff.

»Wortwitz« in Hinblick auf die Diskussion um die Flächigkeit in der modernistischen Malerei anbringt, sondern auch Überlegungen Wittgensteins interpretiert, die sich, laut Higginson, mit der Benennung und Beschreibung von Farben auseinandersetzen. Higginson schreibt, dass die dreidimensionalen Buchstaben nicht mit den gedruckten übereinstimmen. Das Wort »Rot« bezeichne, so Higginson weiter, hier nicht nur einen roten Farbton, sondern verschiedene Abstufungen von »Rot«.¹⁰² Anschließend zitiert er wieder Wittgenstein:

Hat es Sinn zu sagen, die Menschen stimmen in bezug [sic] auf ihre Farbteile im allgemeinen [sic] überein? Wie wäre es, wenn's anders wäre? – Dieser würde sagen, die Blume sei rot, die Jener als blau anspricht, etc. [...]. Aber mit welchem Recht könnte man dann die Wörter »rot« und »blau« dieser Menschen unsere »Farbwörter« nennen [...]? Wie würden sie lernen, jene Wörter zu gebrauchen? Und ist das Sprachspiel, welches sie lernen, noch das, was wir den Gebrauch der »Farbnamen« nennen? Es gibt hier offenbar Gradunterschiede. (PU II, S. 572)

In Bezug auf die Arbeit Johns' schreibt Higginson, dass das Wort »Blau« gebeugt beziehungsweise verdreht sei, wodurch Johns betone, dass die Wahrnehmung der Farbe individuell sei. Der Abdruck des Buchstabens »o« des Wortes »yellow« auf der rechten Seite der Linie, der die Farbe Gelb bezeichnen soll, zerfließt von einem kräftigen hellen Gelb in ein mattes Ocker. „Johns appears to demonstrate“¹⁰³, so Higginson an dieser Stelle, „the fact that a particular sense of colour – and hence the word that describes it – changes in time since

¹⁰² Vgl. HIGGINSON: *Jasper's Non-Dilemma. A Wittgensteinian Approach*. S. 58 f.

¹⁰³ Ebd., S. 59.

our memory changes“¹⁰⁴. Damit referiert Higginson auf Bemerkungen Wittgensteins, die sich mit der Frage nach Kriterien für die Bedeutung und Verwendung von Wörtern auseinandersetzen. Diesbezüglich führt Higginson abermals ein Zitat Wittgensteins an: „Denke, du solltest eine bestimmte Farbe »F« malen“ (PU 56), die sich aus einer Mischung zweier chemischer Substanzen ergibt:

Nimm an, die Farbe käme dir an einem Tag heller vor als an einem andern; würdest du da nicht unter Umständen sagen: »Ich muß mich irren, die Farbe ist gewiß die gleiche wie gestern? Das zeigt, daß wir uns dessen, was das Gedächtnis sagt, nicht immer des obersten, inappellabeln [sic] Schiedsspruchs bedienen. (PU ebd.)

Higginson will an dieser Stelle darauf hinaus, dass es eine Diskrepanz zwischen Zeichen und Bezeichnetem – d. h. zwischen dem Wort »Gelb« und der Farbe – in diesem Bereich zu geben scheint und dass Johns somit auf das Wissen um die Bedeutung von Wörtern und Kriterien für dieses Wissen, hier im Speziellen von Farbnamen, referiert. Das Wissen um die Bedeutung eines Wortes, so ließe sich mit Wittgenstein in diesem Zusammenhang anfügen (was Higginson in seinem Essay unterlässt), lässt sich in Anlehnung an das Zitat nicht unter Berufung auf das Gedächtnis verifizieren – indem man etwa eine gegenwärtige Farbwahrnehmung mit der Erinnerung an eine Farbwahrnehmung abgleicht. Denn es ließe sich fragen, was das Kriterium dafür ist, dass man sich »richtig« erinnert beziehungsweise wie sich die »Richtigkeit« der Erinnerung verifizieren ließe.¹⁰⁵

¹⁰⁴ HIGGINSON: *Jasper's Non-Dilemma. A Wittgensteinian Approach*. S. 59.

¹⁰⁵ Vgl. MAJETSCHAK, Stefan: *Ludwig Wittgensteins Denkweg*. Freiburg, München 2000, S. 222 ff.

Die letzte Partie, die Higginson bespricht, befindet sich auf der rechten Seite der Arbeit und weist unter anderem Ähnlichkeiten mit der Arbeit *Diver* (1962) auf. Zu erkennen sind »flächige« und »scharf« umgrenzte sowie in einem gestischen Duktus aufgetragene »offene« Farbfelder, die etwa an Arbeiten de Koonings erinnern und laut Higginson entweder die Flächigkeit der Leinwand betonen oder aufheben.¹⁰⁶ Im unteren Bereich dieser Partie befestigte Johns einen Löffel, der mit dem Drahtgestell eines verbogenen Kleiderhakens verbunden ist. Diagonal über die Leinwand verläuft der Siebdruck einer Zeitung.¹⁰⁷

Wie schon bei der äußeren linken Partie der Arbeit versucht Higginson einen Zusammenhang zwischen der Konzeption der Arbeit und Wittgensteins Bemerkungen über das »Aspektsehen« herzustellen. Zwar behandle Johns laut Higginson hier die Forderung modernistischer Malerei, durch eine Betonung der Flächigkeit eines Gemäldes eine mögliche Evokation räumlicher Tiefe zu vermeiden; dass Gemälde jedoch überhaupt hinsichtlich der Illusion von Räumlichkeit problematisiert werden, hänge davon ab, so Higginson weiter, dass ein Arrangement von Bildelementen nur hinsichtlich eben dieses Aspekts betrachtet wird – d. h., dass man im Kontext der modernistischen Malerei und der ihr affirmativ gegenüberstehenden

¹⁰⁶ Vgl. HIGGINSON: *Jasper's Non-Dilemma. A Wittgensteinian Approach*. S. 59. Beides lässt sich auch mit Greenbergs von Wölfflin entlehnten Begriffen »malerisch« und »linear« in Relation setzen und unterstreicht Johns' Auseinandersetzung mit den Kriterien modernistischer Malerei.

¹⁰⁷ Wie Bernstein feststellt, handelt es sich hierbei – neben dem Löffel und dem Kleiderbügel – um eine weitere Referenz zu Duchamp. Der Zeitungsstreifen entspräche dem von Duchamp auf der Leinwand aufgemalten Riss in der Arbeit *Tu m'* (vgl. BERNSTEIN: *Der Anblick einer Sache kann manchmal dazu animieren, etwas anderes zu machen*. S. 43).

Kritik Gemälde also lediglich daraufhin untersucht, ob sie die Illusion räumlicher Tiefe vermeiden oder nicht. Diese Fragestellung der modernistischen Kunstkritik lege in gewissem Sinne schon die Betrachtungsweise von Gemälden fest.¹⁰⁸

Dabei können gewisse Zeichnungen – und das ist die Bemerkung Wittgensteins, die Higginson in diesem Zusammenhang anführt – „immer als Figuren in der Ebene [und] andere manchmal, oder auch immer, räumlich“ (PU II, S. 533) gesehen werden. „Und es ist dann merkwürdig, daß unser Eindruck für manche Zeichnungen etwas Flaches, für manche etwas Räumliches ist. Man fragt sich: »Wo soll das enden?«“ (Ebd.)

Worauf Higginson mit diesem Zitat hinauszuwollen scheint, wird anhand einer weiteren Bemerkung Wittgensteins deutlich, die Higginson jedoch nicht anführt. Der von Wittgenstein in dem Zitat genannte „Eindruck“ (ebd.), d. h. wie beziehungsweise »als« was eine Arbeit gesehen und gedeutet werden kann, hängt in einem gewissen Grad davon ab, in welchen Kontext diese gesetzt ist. Wittgenstein nennt in diesem Zusammenhang die Illustration eines Würfels in einem „Lehrbuch“ (PU II, S. 519). Der dazugehörige Text beschreibt die Illustration einmal als einen Glaswürfel, einmal als eine Kiste und ein Drahtgestell, oder als

drei Bretter, die ein Raumeck bilden. Der Text deutet jedesmal die Illustration. Aber wir können auch die Illustration einmal als das eine, einmal als das andere Ding *sehen*. – Wir deuten sie also, und *sehen* sie, wie wir sie *deuten*. (Ebd.)

¹⁰⁸ Vgl. HIGGINSON: *Jasper's Non-Dilemma. A Wittgensteinian Approach*. S. 59.

In diesen Kontext setzt Higginson eine weitere Arbeit Johns': *The Critic Sees* aus dem Jahr 1961. Die Arbeit zeigt eine Metallskulptur, die Johns mit hoher Wahrscheinlichkeit auf Grundlage der Zeichnung anfertigte, die Higginson in seinem Essay bespricht. Zu erkennen ist eine Brille, hinter deren Gläsern anstelle von Augen geöffnete Münder zu erkennen sind. Johns kommentiert mit dieser Arbeit laut Higginson die Kunstkritik in den sechziger Jahren: zum einen den Anspruch der Kunstkritik, eine möglichst objektive, eindeutige Beschreibung und Beurteilung eines Kunstwerks geben zu können; das Gesehene mit dem Gesagten, wie Higginson es ausdrückt, gleichzusetzen. Zum anderen kritisiere Johns, dass der Kunstkritik und der Interpretation von Kunstwerken mehr Bedeutung eingeräumt worden sei als dem eigentlichen Betrachten von Kunst.¹⁰⁹ Abschließend schreibt Higginson in Bezug auf Johns' künstlerische Praxis, dass dieser versuche, sich nur einer Betrachtungsweise und »Definition« seiner Arbeiten zu entziehen: „We are forced to consider how other members of the public might see it and also how we may see it at the next viewing.“¹¹⁰ Johns erreiche dies, indem er alltägliche, gewöhnliche Gegenstände und Motive in seine Kunst aufnimmt. Auch das weiß Higginson in Zusammenhang mit Wittgenstein zu bringen, diesmal mit dessen Charakterisierung der eigenen Vorgehensweise zur Lösung philosophischer Probleme. Higginson schreibt davon ausgehend, dass diese Charakterisierung als Johns' eigenes Diktum

¹⁰⁹ HIGGINSON: *Jasper's Non-Dilemma. A Wittgensteinian Approach*. S. 59.

¹¹⁰ Ebd.

hätte fungieren können.¹¹¹ Johns gehe es folglich nicht darum, den Betrachter mit einer „new and ideal way of looking at things“¹¹² zu konfrontieren: „Johns [...] rather looks into the workings of painting and attempts to dissolve any perceptual problems by arranging what we have always known [...]“¹¹³, wodurch er gewohnte Betrachtungsweisen von Kunstwerken im Kontext der modernistischen Malerei in Frage stelle.

3.2.3 Zusammenfassung und Kritik

Die ausführliche Darstellung des Essays Higginsons diene dem Zweck, eine mögliche Methode vorzustellen, wie sich eine Rezeption der Philosophie Wittgensteins in den Werken Johns' feststellen lässt. Higginsons These ist, dass Johns, neben Bemerkungen Wittgensteins über das Thema Wahrnehmung, insbesondere Wittgensteins sprachkritische Methode für seine Arbeiten beziehungsweise sein Arbeiten nutzbar zu machen versuchte. Higginsons Vorgehen besteht darin, eine Arbeit Johns' vorzustellen und sie mit Bemerkungen Wittgensteins in Zusammenhang zu bringen. Allerdings sind die von Higginson zitierten Bemerkungen Wittgensteins in der Mehrzahl aus

¹¹¹ Higginson zitiert hier in Teilen PU 109: „Und wir dürfen keine Theorie aufstellen. Es darf nichts Hypothetisches in unseren Betrachtungen sein. Alle Erklärung muß fort [...]. Diese Probleme werden gelöst, nicht durch Beibringen neuer Erfahrung, sondern durch Zusammenstellung des längst bekannten. Die Philosophie ist ein Kampf gegen die Verhexung unseres Verstandes durch die Mittel unserer Sprache.“ (PU 109; vgl. HIGGINSON: *Jasper's Non-Dilemma. A Wittgensteinian Approach*. S. 59).

¹¹² Ebd., S. 59.

¹¹³ Ebd.

ihrem ursprünglichen Kontext in den PU herausgenommen und nur stückweise wiedergegeben worden. Higginson kann nicht zweifelsfrei den Nachweis erbringen, dass Johns Wittgenstein in seinen Arbeiten rezipiert hat; vielmehr ist es so, dass Higginson, anstatt eine Untersuchung der Rezeption Wittgensteins in Johns' Arbeiten vorzunehmen, Johns' Arbeiten eher mittels der Philosophie Wittgensteins interpretiert. Gleichzeitig erweckt es den Anschein, als bemühe Higginson die von ihm genannten Arbeiten Johns' eher dafür, seine eigene Interpretation der Philosophie Wittgensteins zu illustrieren. Und so ließe sich auch hier im Wortlaut Neuners anfügen, dass man bei Johns keine Lektüre Wittgensteins voraussetzen muss, um die Konzeption seiner Arbeiten zu erklären.¹¹⁴ Denn dass sich die von Higginson angeführten Beispiele auch in Hinblick darauf untersuchen lassen, auf welche vorangegangenen oder zeitgleich arbeitenden Künstler Jasper Johns Bezug nimmt, macht auf überzeugende Weise Roberta Bernstein deutlich. Ihr gelingt es, wie beispielsweise anhand der Arbeit *According to What*, den Einfluss Duchamps auf Johns und Referenzen zu Duchamps Werk nachzuweisen.¹¹⁵ Darüber hinaus nennt sie weitere Künstler, deren Einfluss in Johns' Arbeiten erkennbar ist. Hinsichtlich der Arbeit *Fool's House* etwa, in der auch Bernstein einen Einfluss der Philosophie Wittgensteins vermutet, nennt sie mit René Magritte und dem amerikanischen Trompe-l'œil-Künstler John Frederick Peto zwei Künstler, deren Werke Johns zu diesem Gemälde inspiriert haben könnten. Auffällig ist für Bernstein die formale Nähe zu Petos um 1900 entstandener Arbeit *The Cup We*

¹¹⁴ Vgl. Kap. 3.2.1, S. 109 ff.

¹¹⁵ Vgl. Kap. 3.2.2, S. 118, Anm. 97.

All Race 4. In dieser Arbeit ist das Wort »cup« isoliert von den anderen Wörtern und in direkter Nachbarschaft zu der gemalten Tasse geschrieben. Die bildliche »Isolation« wird zusätzlich durch die unterschiedlichen Grüntöne hervorgehoben. In Bezug auf die Bezeichnung der Gegenstände in *Fool's House* versucht Bernstein, ebenfalls auf formaler Ebene, zusätzlich eine Verbindung zu Magrittes *Key of dreams* (1936) herzustellen. In dieser Arbeit sind unter den Darstellungen eines Pferdes, einer Uhr, einer Vase und eines Koffers Wörter geschrieben, die offensichtlich nicht das bezeichnen, was dargestellt ist: Unter der Darstellung des Pferdes steht beispielsweise »the door« und unter der der Uhr »the wind«. ¹¹⁶ Was den Einfluss Wittgensteins auf die Arbeit *Fool's House* anbelangt, bezieht sich Bernstein, wie bereits erwähnt, auf Higginsons Essay. ¹¹⁷ Allerdings gelingt es auch ihr nicht, obwohl sie umfassender als Higginson auf die Philosophie Wittgensteins und insbesondere auf dessen Bemerkungen bezüglich der Bedeutung sprachlicher Ausdrücke eingeht, eine Rezeption Wittgensteins in dieser Arbeit überzeugend nachzuweisen. Die vorgestellten Ansätze und Methoden von Neuner und Higginson lassen demzufolge den Schluss zu, dass die eingangs gestellte Frage, ob sich ein Einfluss Wittgensteins auf Johns eindeutig nachweisen lässt, tendenziell mit »nein« zu beantworten ist. Die Schwierigkeit besteht zu einem großen Teil darin, dass sich keine eindeutig identifizierbaren Anhaltspunkte, etwa in Form von Zitationen von Bemerkungen Wittgensteins, in den Arbeiten Johns' finden lassen. Dennoch bilden Ausgangspunkte der Untersuchungen Neuners und Higginsons häu-

¹¹⁶ Vgl. BERNSTEIN: *The Changing Focus of the Eye*. S. 92.

¹¹⁷ Vgl. ebd.

fig Bildelemente, die, etwa wie von Neuner als Beleg für eine Wittgenstein-Lektüre oder, im Fall von Higginson, als Basis für eine Interpretation der Arbeiten Johns' mittels der Philosophie Wittgensteins herangezogen werden. Dass Neuner, Higginson und auch Bernstein den Versuch unternehmen, einen Einfluss Wittgensteins nachzuweisen, ist gleichwohl legitim, denn verschiedene Quellen legen eine solche Vermutung nahe.

Neuner beruft sich in seiner Quellenangabe unter anderem auf Peter Higginson und Roberta Bernstein. Higginson wiederum beruft sich auf Rosalind Krauss und Barbara Rose, wobei letztere angibt, Wittgenstein sei Johns' „bed-time reading“¹¹⁸ in den sechziger Jahren gewesen. Bernstein führt ihre eigenen Beobachtungen als Beleg an, wonach sie in Johns' Atelier und Bibliothek verschiedene Bücher Wittgensteins gesehen hat. Hieran anschließend lässt sich die Frage stellen, ob die Behauptung, Wittgenstein sei Johns' »Bettlektüre« gewesen, beziehungsweise die Beobachtung, dass in Johns' Bibliothek mehrere Bücher Wittgensteins zu finden waren, als Evidenz hinreichend dafür sind, dass Johns Wittgenstein überhaupt gelesen hat. Aufschlussreicher scheint hingegen ein Gespräch Bernsteins mit Johns zu sein, in welchem er ihr eine Bemerkung Wittgensteins aus dem posthum veröffentlichten Band *Zettel* vorgelesen hat und das sie in ihrem Essay anführt.¹¹⁹ In dieser Bemerkung fragt Wittgenstein, worin der Unterschied zwischen folgenden Aussagen bestehe: einer „Linie unwillkürlich folgen – Einer Linie mit Absicht folgen. Was ist der Unterschied zwischen [...]: Eine Linie mit Bedacht und großer

¹¹⁸ HIGGINSON: *Jasper's Non-Dilemma. A Wittgensteinian Approach*. S. 53.

¹¹⁹ Vgl. BERNSTEIN: *The Changing Focus of the Eye*. S. 93.

Aufmerksamkeit nachziehen – Aufmerksam beobachten, wie meine Hand einer Linie folgt.“ (Z 583) In gewissem Sinne gibt die Antwort Johns’, über die Bernstein anschließend berichtet, Aufschluss über den Grad von Johns’ Verständnis der Philosophie Wittgensteins. Johns, so Bernstein, „said that in his work he draws lines in both ways, but he thought they came out better when he drew them involuntarily without consciously thinking about them“¹²⁰. Dies sei exemplarisch dafür, wie Wittgensteins Philosophie Johns’ Kunst beeinflusst habe.¹²¹ Auch wenn die dargestellten Ansätze einen Einfluss Wittgensteins auf Johns nicht überzeugend in den hier angeführten Arbeiten nachweisen konnten; zumindest hat, und das stellt das Ergebnis der eben unternommenen Untersuchung dar, Wittgensteins Philosophie Einfluss auf die Kunstrezeption und die Interpretation der Arbeiten Johns’ ausgeübt. Mithin zeigte vor allem die eingehende Auseinandersetzung mit dem Essay Higginsons, dass dieser nur bedingt als Quelle angeführt werden kann, wenn es gilt, zu belegen, dass sich in den Arbeiten Jasper Johns’ eine Rezeption der Philosophie Wittgensteins nachweisen lässt beziehungsweise dass Johns zur Konzeption seiner Arbeiten die Philosophie Wittgensteins herangezogen hat.

¹²⁰ BERNSTEIN: *The Changing Focus of the Eye*. S. 93.

¹²¹ Vgl. ebd.

4 Minimal Art und Konzeptuelle Kunst

Das folgende Kapitel geht auf die Fortführung des von Greenberg aufgestellten Programms der modernistischen Kunst ein. Um diese Fortführung deutlich werden zu lassen, werden sowohl Grundzüge der Minimal Art als auch Grundzüge der Konzeptuellen Kunst vorgestellt. Dabei wird mit einer Erörterung der Minimal Art begonnen, da anhand dieser hervorgehoben werden kann, inwieweit Künstler dieser Richtung – trotz der expliziten Kritik an Greenberg – im Gegensatz zur Konzeptuellen Kunst noch immer auf das Hervorbringen »ästhetischer Objekte« fixiert gewesen sind.

Anzumerken ist, dass der Begriff »Minimal Art« weder ein von Künstlern noch von Kunstkritikern entwickelter Begriff ist, sondern von dem englischen Philosophen Richard Wollheim in seinem Essay *Minimal Art* von 1965 in den Kunstdiskurs eingeführt wurde. Mit dem Begriff versucht Wollheim, einen Aspekt der damaligen Kunst herauszustellen:

Um diesen zu bezeichnen, könnte man sagen, daß ihr Kunst-Gehalt minimal ist: insofern sie entweder im höchsten Grad in sich selbst undifferenziert sind, und daher sehr wenig Gehalt irgendeiner Art besitzen, oder aber eine – in manchen Fällen sehr bemerkenswerte – Differenzierung aufweisen, die nicht vom Künstler herrührt, sondern von einer Quelle außerhalb der Kunst, zum Beispiel der Natur oder einer Fabrik.¹²²

¹²² WOLLHEIM, Richard zitiert nach STEMMRICH, Gregor: *Vorwort*. In: STEMMRICH, Gregor (Hrsg.): *Minimal Art. Eine kritische Retrospektive*. Dresden 1997, S. 13. Stemmrich vermutet, dass sich der Begriff »Minimal Art« in der zeitgenössischen Kritik deswegen durchsetzte, weil er relativ „offen und unverfänglich war und keine speziellen Implikationen hatte, die die Intentionen der Künstler oder die moralische Bedeutung ihrer Werke betraf“ (ebd., S. 13).

Die damalige Kunstkritik versuchte unter anderem mit den Termini »ABC Art«, »Cool Art« oder auch »Reductive Art« die auf die abstrakte Malerei folgende Künstlergeneration begrifflich einzuordnen. Die letztlich unter dem Begriff »Minimal Art« subsumierten Künstler erhoben jedoch Einspruch gegen diese Vereinheitlichung: Keiner der Protagonisten, die der Minimal Art zugerechnet werden, verstand sich ausdrücklich als Künstler dieser Richtung. Aus heutiger Perspektive zählen zu den Hauptvertretern der Minimal Art Robert Morris, Donald Judd, Dan Flavin, Carl Andre und Sol LeWitt.¹²³ Im Kontext der vorliegenden Arbeit ist weniger die Frage von Interesse, durch welche Charakteristika sich Werke der Minimal Art im Einzelnen auszeichnen; vielmehr wird die Frage erörtert, inwieweit sich die Minimal Art als Fortführung des modernistischen Programms verstehen lässt und worin die Differenz zu diesem besteht. Beides lässt sich anhand von Donald Judds Essay *Spezifische Objekte* sowie Robert Morris' Aufsatz *Anmerkungen über Skulptur* hinreichend deutlich machen. Dabei wird sich zeigen, dass beide im Gegensatz zu Konzeptuellen Künstlern noch immer einer bestimmten »Ästhetik« verhaftet blieben, auch wenn diese auf anderen Kriterien als den von Greenberg geforderten Relationen bildinterner Elemente basiert.

¹²³ Vgl. STEMMRICH: *Vorwort*. S. 14.

4.1 Minimal Art: Donald Judd über »spezifische Objekte«

Gleich zu Beginn seines Essays *Spezifische Objekte* formuliert Judd deutlich den Bruch mit einer Forderung Greenbergs: Judd behauptet dort, dass „[m]indestens die Hälfte der besten neuen Arbeiten“¹²⁴, die bis zum Erscheinen seines Textes entstanden sind, sich weder der Gattung Malerei noch der Gattung Skulptur zuschreiben ließen; vielmehr handele es sich bei diesen um »dreidimensionale Arbeiten« beziehungsweise – auf den Titel des Essays referierend – »spezifische Objekte«. Was als Provokation in Richtung Greenberg und Fried erscheint, erweist sich im weiteren Verlauf seines Essays jedoch als konsequente Fortführung des modernistischen Programms. So stimmt beispielsweise Judd hinsichtlich der die Malerei konstituierenden Eigenschaften durchaus mit Greenberg überein. Wie Greenberg sieht auch Judd in der Flächigkeit und der Begrenzung, zumal der rechteckigen Begrenzung der Bildfläche durch den Bildrahmen, bestimmte Konventionen der Malerei; und ebenso wie Greenberg anerkennt Judd, dass sich Maler mit diesen Konventionen auseinanderzusetzen hätten. Das grundlegende Problem der Malerei liegt laut Judd, im Gegensatz zu Greenberg, nicht ausschließlich in der Flächigkeit, sondern vor allem in der die Bildfläche als Rechteck definierenden Begrenzung durch einen rechteckigen Bildrahmen: „Ein Rechteck ist selbst eine Form, offensichtlich die ganze Form; es bestimmt und begrenzt alles, was auf oder in ihm angeordnet ist.“¹²⁵

¹²⁴ JUDD, Donald: *Spezifische Objekte*. In: *Minimal Art. Eine kritische Retrospektive*. S. 59.

¹²⁵ Ebd., S. 61.

Diese Begrenzung sei demzufolge keine „neutrale Begrenzung“¹²⁶ mehr, sondern selbst schon eine Form, die in Relation zu den einzelnen Bildelementen tritt und deren Anordnung bestimmt. Maler wie Newman, Rothko, Noland und Reinhardt haben aus der Sicht Judds damit begonnen, den Bildrahmen in verstärktem Maß dadurch zu akzentuieren, dass sie sowohl ein großes Format verwendeten und eine auf einfachen Formen basierende, einheitliche Komposition erarbeiteten. Dadurch hätten sie laut Judd weniger die Flächigkeit als vielmehr den »Objektcharakter« ihrer Werke hervorgehoben. Für Judd ist ein Bild

fast eine Entität, ein einziges Ding und nicht die undefinierbare Summe einer Gruppe von Entitäten oder Bezügen. *Das eine Ding* [Herv. d. Verf.] bezwingt das frühere Bild und setzt außerdem das Rechteck als definitive Form durch.¹²⁷

Im Gegensatz zu Gemälden vorangegangener Künstler werde in den »neuen Arbeiten« die rechteckige Form als Element in die Komposition bewusst integriert. Im Zusammenspiel mit einer einfachen Anordnung anderer Formelemente – einer Strukturierung des Bildaufbaus, in welcher keine Partie eine andere dominiert, sondern diese eine »Einheit« bilden – werde es möglich, ein Werk als einheitlich und somit als Objekt zu erfahren.¹²⁸

Die bis dato gültigen Definitionen von Malerei und Skulptur grenzten für Judd die künstlerische Praxis zu sehr ein. Hielte man weiterhin an der Unterscheidung von Malerei und Skulptur fest und

¹²⁶ JUDD: *Spezifische Objekte*. S. 61.

¹²⁷ Ebd., S. 62.

¹²⁸ Vgl. ebd., S. 67 ff.

arbeitete man weiterhin innerhalb der die beiden Gattungen definierenden Konventionen, sei keine Entwicklung der modernen Kunst möglich. Auch könne das Problem des Illusionismus¹²⁹ so nicht überwunden werden. Judd sieht jedoch im „Gebrauch von drei Dimensionen [...] eine Alternative“¹³⁰, um sich von diesen Konventionen zu lösen:

Drei Dimensionen sind wirklicher Raum. Dadurch ist Schluß mit dem Problem des Illusionismus und des buchstäblichen Raumes, Raum in und um Markierungen und Farben – dies bedeutet die Befreiung von einem der augenfälligsten Relikte der europäischen Kunst, gegen das am meisten einzuwenden ist [,]¹³¹

die Unterscheidung von Darstellung und darstellendem Medium.¹³² In Anerkennung der von Greenberg gegebenen Charakterisierung der Moderne als selbstkritischem Reduktionsprozess vollzieht Judd also nur den nächsten, konsequenten Schritt, indem er versucht, sich von den aus der europäischen Tradition übernommenen Gattungsbegriffen zu trennen. Im Laufe der fortschreitenden Reduktion von allen einem Medium nicht wesentlichen Eigenschaften habe sich herausgestellt, dass Gemälde mehr und mehr betonen würden, dass sie Objekte sind. Dadurch würde die Unterteilung in verschiedene Gattungen und die Trennung von Darstellung und darstellendem Medium hinfällig. Judd löst sich von diesen die künstlerische Praxis

¹²⁹ Vgl. JUDD: *Spezifische Objekte*. S. 62 f.

¹³⁰ Ebd., S. 60. Hier ließe sich einwenden, dass es sich eher um eine »begriffliche« als »formale« Alternative handelt, mit der Judd, rhetorisch geschickt, die »neuen Arbeiten« glaubhaft in die Entwicklung der modernistischen Kunst einzureihen versucht.

¹³¹ Ebd., S. 68.

¹³² Vgl. HELD, Jutta: *Minimal Art – Eine amerikanische Ideologie*. In: *Minimal Art. Eine kritische Retrospektive*. S. 445.

letztlich einschränkenden Begriffen und Definitionen durch die Einführung des Begriffs »spezifische Objekte« beziehungsweise »dreidimensionale Arbeiten«. Beide umfassen und ersetzen in gewisser Weise die Begriffe »Malerei« und »Skulptur«. Insofern bricht Judd nicht mit der Grundannahme des Modernismus. Auch bleibt er, wie die von ihm verwendeten Vokabeln »kraftvoll« und »glaubwürdig« nahelegen¹³³, der Greenbergschen Auffassung treu, wonach die Qualität eines Kunstwerks anhand formaler Eigenschaften zu beurteilen ist. Der Unterschied zwischen beiden besteht darin – da Judd im Gegensatz zu Greenberg nicht an konventionellen Gattungskriterien festhält –, dass Judd die Qualität eines Werkes nicht anhand der Relationen einzelner Partien in einem Werk beurteilt; für Judd bemisst sich die Qualität eines Kunstwerks nach dem Maß, wie es ihm gelingt, eine Einheit herzustellen.¹³⁴ Die Wahrnehmung eines Werkes als einheitliches Ganzes wird etwa durch die Aneinanderreihung einfacher, gleicher Elemente erreicht. Judd geht es nicht mehr um das Verhältnis einzelner Partien in einer Arbeit zueinander; »glaubwürdig« ist die letztlich erreichte, einheitliche Form. Exemplarisch hierfür kann Donald Judds Arbeit *Untitled* (1965) genannt werden. Dabei handelt es sich um vier identische Kuben aus rostfreiem Stahl und bernsteinfarbenem Plexiglas, die nebeneinander im gleichen Abstand an eine Wand angebracht sind.

¹³³ Vgl. JUDD: *Spezifische Objekte*. S. 67. „Die verschiedenen Grenzen der Malerei existieren nicht mehr. Ein Werk kann so kraftvoll sein wie nur denkbar. Tatsächlicher Raum ist aus sich selbst heraus viel kraftvoller und spezifischer als Farbe auf einer ebenen Oberfläche.“ (Ebd., S. 68).

¹³⁴ Vgl. ebd., S. 69.

4.1.1 Robert Morris' *Anmerkungen über Skulptur*

Als weitere Fundierung des theoretischen Hintergrunds der Minimal Art lässt sich Robert Morris' Schrift *Anmerkungen über Skulptur* verstehen. Zwar bestehen zwischen Judds und Morris' Aufsätzen inhaltliche Unterschiede, etwa hinsichtlich der terminologischen Bestimmung der »neuen Arbeiten«¹³⁵; dennoch stimmen sie an entscheidenden Punkten überein. Auch Morris plädiert für die Verwendung einfacher Formen und eine nicht-abbildhafte beziehungsweise nicht-figurative Gestaltung. Zur Begründung seines Vorgehens greift Morris zunächst auf bestimmte Wahrnehmungstheorien zurück – allen voran der unter anderem von Wolfgang Köhler erarbeiteten Gestalttheorie. Einen weiteren Bezugspunkt Morris' bildet überdies die phänomenologische Philosophie Maurice Merleau-Pontys.

Ausgangspunkt seiner Argumentation bildet, ebenso wie bei Judd, eine Kritik an der Malerei als einem überkommenen, nicht mehr zeitgemäßen Medium. Dies läge vor allem in der Trennung von Darstellung und darstellendem Medium, die eine „Unterteilbarkeit der Erfahrung“¹³⁶ mit sich brächte. Dagegen seien die durch einheitliche Formstrukturierung konstruierten Arbeiten zumindest in einer Hinsicht unmittelbar: nämlich im „Erfassen der Gestalt“¹³⁷.

¹³⁵ Morris verwendet, in „Ermangelung einer besseren Bezeichnung“ (MORRIS, Robert: *Anmerkungen über Skulptur*. In: *Minimal Art. Eine kritische Retrospektive*. S. 113) sowohl den Begriff Skulptur als auch Judds Terminus »dreidimensionale Arbeiten« (vgl. ebd., S. 110–112). Grundsätzlich ist für Morris eine begriffliche Bezeichnung der »neuen Arbeiten« jedoch „nicht so wichtig wie das Wissen darum, welches ihre Werte und Normen sind“ (ebd., S. 101).

¹³⁶ Ebd., S. 107.

¹³⁷ Ebd.

In Anlehnung an die Gestalttheorie Wolfgang Köhlers schreibt Morris weiter, dass es einfache Formen seien, „die starke Gestalt-Eindrücke erzeugen“¹³⁸. Um ein Objekt »als Ganzes« beziehungsweise »als Gestalt« wahrzunehmen, eignen sich laut Morris einfache, regelmäßige und einheitlich gestaltete Oberflächen, rechtwinklige Blöcke oder Kuben. Ihre Verwendung unterstütze das Hervorrufen einer Gestaltwahrnehmung, da sie keine Bruchlinien aufwiesen.¹³⁹ Im Zusammenspiel mit dem rechtwinkligen „Gitter als der Verteilungs- und Anordnungsmethode“¹⁴⁰ liefern diese einheitlichen Formen „eine Art »Morphem« und »Syntax«“¹⁴¹, die für „die kulturelle Voraussetzung des Gestaltens zentral sind“¹⁴². Denn die »neuen Arbeiten«, so Morris, unterschieden sich nicht aus dem Grund von früheren Arbeiten, dass sie etwa außergewöhnliche Materialien verwenden oder „nicht-hierarchisch“¹⁴³ oder durch eine „nicht-kompositionelle Strukturierung“¹⁴⁴ gestaltet sind – zumal Letzteres bereits von der „Malerei erarbeitet wurde“¹⁴⁵; der Unterschied bestehe vielmehr

¹³⁸ MORRIS: *Anmerkungen über Skulptur*. S. 97.

¹³⁹ Vgl. ebd., S. 99. Man müsse sich bei einem durch einheitliche Formen konstruierten Objekt beispielsweise nicht um dieses herumbewegen, um es als Ganzes zu erfassen. Bei einem solchen Objekt sehe und „glaube“ man sofort – durch einen Abgleich mit vorangegangenen „Erfahrung[en] des Gesichtsfeldes“ (ebd., S. 97) mit dem jeweils wahrgenommenen Aspekt einer Arbeit – dass „das Muster, das man im Kopf hat, dem existierenden Faktum des Objekts entspricht“ (ebd.).

¹⁴⁰ Ebd., S. 116.

¹⁴¹ Ebd.

¹⁴² Ebd.

¹⁴³ Ebd., S. 113.

¹⁴⁴ Ebd.

¹⁴⁵ Ebd., S. 114.

in der Art der Ordnung, die der Gestaltung dieser Arbeiten zugrunde liegt. Diese Ordnung stützt sich nicht auf frühere Kunstordnungen, es ist vielmehr eine für die Kultur so grundlegende Ordnung, daß ihre Offensichtlichkeit sie nahezu unsichtbar macht. Die neuen dreidimensionalen Arbeiten haben die kulturelle Infrastruktur des Gestaltens selber erfaßt, das seit neolithischen Zeiten in Gebrauch ist und entwickelt wurde und das in der Technologie der industriellen Produktion seinen Höhepunkt erreicht.¹⁴⁶

Jedoch könne eine einfache Gestaltung nicht mit einer „Einfachheit der Erfahrung“¹⁴⁷ gleichgesetzt werden: Die Erfahrung einer Arbeit geschehe „in der Zeit“¹⁴⁸, als Resultat einer zwischen Betrachter und Objekt entstehenden Beziehung.¹⁴⁹ Der Betrachter erfahre das Objekt aus „verschiedenen Positionen, unter wechselnden Lichtbedingungen und in unterschiedlichen räumlichen Zusammenhängen [...]. Das Objekt“¹⁵⁰ sei daher nur „eines der Elemente in der neuen Ästhetik“¹⁵¹. Ein weiteres Element dieser Ästhetik ist die Partizipation des Betrachters und dessen Erfahrung des jeweiligen Werks in einer speziellen Situation. Unter wechselnden Bedingungen verändere sich die Wahrnehmung der Form des Objekts ständig, woraus sich eine Differenz zur wahrgenommenen Gestalt ergebe. Dies verdeutliche dem Betrachter dessen eigene Wahrnehmung und mache ihm

¹⁴⁶ MORRIS: *Anmerkungen über Skulptur*. S. 114. Morris schreibt, dass weniger die teleologische Ausrichtung der Industrie übernommen wurde als vielmehr die „Vernünftigkeit gewisser Formen, die schon so lange in Gebrauch sind“ (ebd., S. 119; vgl. ebd., S. 114–116).

¹⁴⁷ Ebd., S. 100.

¹⁴⁸ Ebd., S. 107.

¹⁴⁹ Eine erste Beziehung besteht laut Morris darin, dass sich der Betrachter in ein bestimmtes Größenverhältnis zu einem wahrgenommenen Objekt setzt: Man sehe beispielsweise kleine Gegenstände anders als etwa große (vgl. ebd., S. 102).

¹⁵⁰ Ebd., S. 105.

¹⁵¹ Ebd.

bewusst, dass er selbst die Beziehungen zum jeweiligen Objekt herstellt: Das Objekt müsse zwar „autonom im Sinne einer selbstständigen Einheit für das Zustandekommen der Gestalt, des unteilbaren und unauflösbaren Ganzen sein“¹⁵², dennoch lägen die „maßgeblichen ästhetischen Bestimmungen nicht in diesem autonomen Objekt“¹⁵³. Sie seien zwar von diesem abhängig, existierten aber „als nicht fixierte Variablen, die ihre spezifische Definition durch den jeweiligen Raum, das jeweilige Licht und den physischen Blickpunkt des Betrachters erfahren“¹⁵⁴. Das heißt, dass sich die ästhetischen Qualitäten einer Arbeit nicht länger allein aus werkiternen Relationen und unabhängig vom jeweiligen Kontext, in dem die Arbeit präsentiert wird, ergeben; diese entstehen erst durch eine von variierenden Raumsituationen abhängige Wirkung des Objekts auf den Betrachter.¹⁵⁵

Als beispielhaft dafür, wie sich Morris' Theorie in seiner eigenen Arbeitsweise zeigt, kann die Arbeit *Untitled-L-Beams* (1965/66) angeführt werden. Bei dieser Arbeit platzierte Morris drei sich gleichende, mit grauer Farbe bemalte L-förmige Sperrholz-Konstruktionen in unterschiedlichen Anordnungen in einem Raum: einmal hochkant auf einer Seite und einmal auf zwei Kanten stehend sowie einmal auf der Seite liegend. Obwohl sich die Formen gleichen und sich die »Gestalt« dieser Konstruktionen sofort erschließt, variiert deren Wahrnehmung und deren Wirkung auf den Betrachter. Indem

¹⁵² MORRIS: *Anmerkungen über Skulptur*. S. 107.

¹⁵³ Ebd.

¹⁵⁴ Ebd.

¹⁵⁵ Vgl. ebd., S. 105.

die Wahrnehmung des Rezipienten stärker betont wird, ist darüber hinaus eine Reflexion der Situation intendiert, in welcher die Arbeiten präsentiert werden. Obwohl sich die Minimal Art als Kritik an Greenbergs Charakterisierung des Modernismus verstehen lässt, ist sie zugleich dessen Fortsetzung; und zwar insofern, als dass sie die »Logik« des von Greenberg initiierten Programms fortführte und weitere Konventionen der Kunst infrage stellte: zuvorderst die Trennung zwischen Darstellung und darstellendem Medium. Gleichwohl konzentrierten sich Künstler der Minimal Art weiterhin auf die Herstellung »ästhetischer Objekte« und so ließen sich ihre Arbeiten beziehungsweise „die »spezifischen Objekte« [...] zumeist problemlos im traditionellen Galerieraum“¹⁵⁶ einfügen – wenngleich deren Qualität anhand anderer Kriterien bemessen wurde, da sie nicht mehr an die aus der europäischen Tradition übernommenen und von Greenberg beibehaltenen Gattungsdefinitionen gebunden waren.

4.1.2 Frieds und Greenbergs Kritik an der Minimal Art

Wie bereits erwähnt, standen Greenberg und Fried der Minimal Art ablehnend gegenüber. Bereits in seinem Artikel *Nachmalerische Abstraktion* stellte Greenberg fest, dass die abstrakt-expressionistische Malerei ihre führende Position in der Entwicklung der modernen Kunst verloren hatte. Die abstrakt-expressionistische Malerei

¹⁵⁶ HARRISON, Charles; WOOD, Paul: *Institutionen und Einsprüche*. In: HARRISON, Charles; WOOD, Paul (Hrsg.): *Kunsttheorie im 20. Jahrhundert*. S. 983.

wurde für ihn zu einer „Ansammlung von Manierismen“¹⁵⁷ und zu einer „Modeerscheinung“¹⁵⁸, die schließlich von einer anderen Mode abgelöst worden ist: der Pop Art. Für Greenberg stellte diese nur eine „oberflächliche [...] Episode in der Geschichte des Geschmacks“¹⁵⁹ dar und sei deswegen „keine wirklich neue Episode in der Entwicklung der zeitgenössischen Kunst“¹⁶⁰. Ähnlich verhalte es sich mit der Minimal Art. Die Künstler der Minimal Art befänden sich mit ihren Arbeiten genauso wie die Künstler der Pop Art und andere „Neuigkeits-Kunst“¹⁶¹ der sechziger Jahre an der Grenze „zwischen Kunst und Nicht-Kunst.“¹⁶² Sie bedienten sich des „Looks“¹⁶³ der Nicht-Kunst, um Objekte zu erstellen, die „gerade noch als Kunst durchgehen“¹⁶⁴. Sie hätten diesen »Look« jedoch auf kalkulierte Art und Weise verwendet. Ihre Arbeiten böten daher „kaum eine ästhetische Überraschung“¹⁶⁵, sondern „nur dieselbe phänomenale Überraschung wie bei jeder Neuigkeits-Kunst, eine nur einmalige Überraschung“¹⁶⁶, die abhängig sei von der jeweiligen Situation, in der die Arbeit präsentiert wird. Zudem verdanke sich diese Überraschung einem „Effekt von *Präsenz*“¹⁶⁷, der laut Green-

¹⁵⁷ GREENBERG: *Nachmalerische Abstraktion*. S. 346.

¹⁵⁸ Ebd.

¹⁵⁹ Ebd., S. 351.

¹⁶⁰ Ebd.

¹⁶¹ GREENBERG: *Neuerdings die Skulptur*. S. 365.

¹⁶² Ebd., S. 365.

¹⁶³ Ebd.

¹⁶⁴ Ebd., S. 366.

¹⁶⁵ Ebd., S. 367.

¹⁶⁶ Ebd., S. 368. Im Gegensatz zu einer »ästhetischen Überraschung«: Diese bleibe „für immer und ewig – sie ist in einem Raffael immer noch da, so wie sie in einem Pollock da ist –, sie kann nicht durch bloße Gedankenarbeit erreicht werden“ (ebd.).

¹⁶⁷ Ebd., S. 370.

berg vor allem aus der Größe der Arbeiten resultiere. Hinter dieser Größe sowie der Verwendung von einfachen Elementen offenbare sich letztlich aber eine „konventionelle Sensibilität“¹⁶⁸ beziehungsweise ein „abgesicherter guter Geschmack“¹⁶⁹. Anstatt mit avantgardistischer Kunst konfrontiert zu sein, fand sich Greenberg „wieder im Königreich des Guten Design, wo auch Pop, Op, Assemblage und der Rest der Neuigkeits-Kunst leben“¹⁷⁰.

Michael Fried geht in seinem Essay *Kunst und Objekthaftigkeit*, der als Reaktion auf die Schriften Morris' und Judds sowie Werke der Minimal Art intendiert gewesen ist, intensiver als Greenberg auf die Argumentation der Künstler der Minimal Art und die Situation ein, in der sich die modernistische Malerei zum Zeitpunkt des Erscheinens des Artikels befand. Dabei knüpft Fried an die Argumente Greenbergs an. Insbesondere bezieht er sich auf dessen Formulierung, dass die Arbeiten der Minimal Art ihre – wenn auch nur einmalige – ästhetische Wirkung aus »Effekten der Präsenz« erzielten.¹⁷¹

Fried bezeichnet die Minimal Art zunächst als „literalistische Kunst“¹⁷², charakterisiert sie dann aber anschließend als hauptsächlich »theatralisch«. Diese Eigenschaft ergebe sich vor allem aus der Einbe-

¹⁶⁸ GREENBERG: *Neuerdings die Skulptur*. S. 368.

¹⁶⁹ Ebd.

¹⁷⁰ Ebd.

¹⁷¹ Vgl. FRIED, Michael: *Kunst und Objekthaftigkeit*. In: *Kunsttheorie im 20. Jahrhundert*. S. 1012 ff. So stimmt Fried beispielsweise mit Judds Feststellung einer Krise in der Malerei überein, folgert aber, dass, anstatt die »Objekthaftigkeit« zu betonen, die Lösung darin bestünde, dass die moderne Malerei die »Objekthaftigkeit« aufzuheben habe (vgl. ebd.).

¹⁷² Ebd., S. 1012. Fried bezeichnet damit den Umstand, dass die Position, die die Minimal Art beansprucht, erst durch die Formulierung von Texten begründet und in Bezug auf die moderne Malerei und Bildhauerei „definiert und lokalisiert“ (ebd.) wird (vgl. ebd.).

ziehung des Betrachters in die Situation, in der eine Arbeit präsentiert wird. Auf die Frage, was die »Objekthaftigkeit« der Minimal Art in Bezug auf die modernistische Kunst „zum Gegensatz von Kunst“¹⁷³ mache, schlägt Fried folgende Antwort vor: „Das Eintreten der Literalisten für die Objekthaftigkeit bedeutet nichts anderes als ein Plädoyer für eine neue Art von Theater, und Theater ist heute die Negation von Kunst.“¹⁷⁴

Im Gegensatz zu vorangegangenen Kunstwerken sei die Erfahrung einer Arbeit von Künstlern der Minimal Art nun abhängig von der Situation, in der ein Werk präsentiert wird. Dies schließe den Betrachter beinahe per definitionem mit ein und widerspräche der modernistischen Auffassung, wonach die ästhetische Beurteilung einer Arbeit allein von deren »internen« Eigenschaften abhänge. Des Weiteren, so Fried,

ist die Gegenwart der literalistischen Kunst [...] im Grunde ein theatralischer Effekt oder eine theatralische Eigenschaft – eine Art *Bühnenpräsenz* [sic]. Sie ist eine Funktion nicht nur der [...] Aufdringlichkeit der Kunstwerke, sondern auch der besonderen Mitwirkung, welche die Arbeiten vom Betrachter verlangen.¹⁷⁵

Dementsprechend plädiert Fried für eine Beibehaltung der Trennung einzelner Kunstgattungen.¹⁷⁶ Um die Qualität einer zeitgenössischen Arbeit ermitteln zu können, müsse diese einem Vergleich mit „ver-

¹⁷³ FRIED: *Kunst und Objekthaftigkeit*. S. 1014.

¹⁷⁴ Ebd.

¹⁷⁵ Ebd., S. 1015.

¹⁷⁶ „Die Konzepte der Qualität und des Werts – und insoweit diese für die Kunst von zentraler Wichtigkeit sind, auch das Konzept der Kunst selbst – haben eine Bedeutung, oder haben ihre volle Bedeutung nur innerhalb der einzelnen Künste. Was zwischen den Künsten liegt ist Theater“ (ebd., S. 1020) und damit für Fried keine Kunst.

gangenen Werken [...] standhalten“¹⁷⁷ und, gemäß dem Kriterium Greenbergs, wonach die Qualität einer Arbeit »unmittelbar« feststellbar ist, ebenso augenblicklich »überzeugend« wirken.¹⁷⁸

Obwohl der Artikel Frieds als Verteidigung der modernistischen Paradigmen – allen voran der Herausbildung der Essenz eines jeden Mediums – intendiert war, stellt er, laut Harrison und Wood, in gewissem Sinne ein „Rückzugsgefecht“¹⁷⁹ modernistischer Kunstkritik dar.¹⁸⁰ Der Versuch, die Minimal Art durch Bezeichnungen wie »literaristisch« und »theatralisch« aus dem Diskurs der modernistischen, »authentischen« Kunst auszuschließen, schien damit gescheitert. Dahingegen offenbarte Greenbergs Kritik an der Minimal Art dessen „Unvermögen, sich der Logik seiner eigenen Position zu stellen“¹⁸¹.

¹⁷⁷ FRIED: *Kunst und Objektivität*. S.1020.

¹⁷⁸ Vgl. ebd., S. 1021. Die von Morris attestierte Erfahrung einer Arbeit der Minimal Art „in der Zeit“ (ebd., S. 1021) beziehungsweise in der „Dauer der Erfahrung“ (ebd.) ist für Fried hingegen „paradigmatisch theatralisch“ (ebd.). So käme man beispielsweise bei Arbeiten von Judd, Morris oder Tony Smith nie an ein „Ende“ (ebd.). Sie seien in gewissem Sinne „unerschöpflich“ (ebd.); dies jedoch aus dem Grund, da schlicht nichts da sei, was „erschöpft“ (ebd.) werden könne (vgl. ebd.).

¹⁷⁹ HARRISON; WOOD: *Institutionen und Einsprüche*. S. 982.

¹⁸⁰ Vgl. ebd.

¹⁸¹ Ebd.

4.2 Konzeptuelle Kunst

Da neben Joseph Kosuth auch Mel Bochner als Konzeptueller Künstler gilt, wird in diesem Abschnitt eine einleitende Darstellung Konzeptueller Kunst gegeben. Es ist allerdings nicht das Ziel, durch eine kritische Auseinandersetzung mit diesem Begriff eine umfassende, allgemein gültige Definition zu geben; die Darstellung geschieht lediglich in Form eines Exkurses, mit der Absicht, das entscheidende Merkmal Konzeptueller Kunst herauszustellen, um so, zumindest vorerst, zu einem Arbeitsbegriff zu gelangen, der es ermöglicht, die Arbeiten Kosuths und Bochners in einen diskursiven Kontext einordnen zu können. Diese Vorgehensweise liegt unter anderem darin begründet, dass sowohl Konzeptuelle Künstler als auch Kunsthistoriker und Kunstkritiker diesen Begriff bis heute unterschiedlich verwenden, definieren und interpretieren.¹⁸² Gisela Kaminski und Klaus Honnef kommentierten dies bereits in einem Beitrag zum Katalog der documenta 5 (1972) mit den Worten, dass

die Schwierigkeit der terminologischen Eingrenzung noch dadurch [gesteigert wird], daß sich die Bezeichnung Conceptual Art wohl eingebürgert hat, dennoch kein Künstler dieser Richtung mit Ausnahme von Joseph Kosuth und der englischen Art-Language-Gruppe sich als Conceptual Artist versteht.¹⁸³

¹⁸² Alberro und Stimson versammeln in ihrer im Jahr 1999 erschienenen Anthologie zahlreiche Texte von Künstlern, Kunstkritikern und Theoretikern, die einen Einblick in die unterschiedlichen Auffassungen dieses Begriffs geben (ALBERRO, Alexander; STIMSON, Blake (Hrsg.): *Conceptual Art. A Critical Anthology*. Cambridge (MA), London 1999).

¹⁸³ KAMINSKI, Gisela; HONNEF, Klaus: *Idee und Licht. Einführung*. In: Ausst.-Kat. Kassel, Museum Fridericianum, Neue Galerie, 1972: *documenta 5. Befragungen der Realität. Bildwelten heute*. S. 1.

Kosuths Aufsatz *Art after Philosophy* bietet demzufolge zwar eine mögliche Definition Konzeptueller Kunst an, die im weiteren Verlauf dieser Arbeit vor allem im Hinblick auf seine Rezeption der Philosophie Wittgensteins erörtert wird – da diese aber nicht von allen Konzeptuellen Künstlern akzeptiert wurde, scheint sie nicht geeignet, als Grundlage für einen Überblick über Konzeptuelle Kunst aus heutiger Sicht zu dienen. Ähnliches gilt für die Dissertation Thomas Dreher. Mit ihr liegt zwar eine detaillierte Auseinandersetzung mit Konzeptueller Kunst vor, jedoch erscheint auch Dreher's semiotisch-sprachanalytischer Ansatz zu engmaschig, da er sich ausschließlich auf die sogenannten »Hauptvertreter« Konzeptueller Kunst konzentriert und sich an diesen orientiert.¹⁸⁴ Seine Definition von Konzeptueller Kunst als einer „[k]ontextuelle[n] Kunst-über-den-Kunstbetrieb, die die Selbstbezüglichkeit [modernistischer Kunstwerke] von der formalen auf eine metasprachliche Ebene hebt [...]“¹⁸⁵, trifft zweifellos zu und bietet sich in Hinblick auf die Untersuchung der vorliegenden Arbeit an; doch werden durch die dieser Definition zugrundeliegenden Prämissen Künstler, die in der aktuellen Debatte als Konzeptuelle Künstler angesehen werden, ausgeschlossen. Somit ist auch sie vorerst für das Ziel dieses Kapitels nicht brauchbar.

¹⁸⁴ Zu diesen Hauptvertretern zählt Dreher vor allem »analytische« Konzeptuelle Künstler wie die Gruppe Art & Language, Joseph Kosuth, Victor Burgin und John Stezaker, die sich vorwiegend mit der Frage auseinandersetzen, wie »Bedeutung« innerhalb des Kunstbetriebs »konstruiert« wird (vgl. DREHER: *Konzeptuelle Kunst in Amerika und England zwischen 1963 und 1976*. S. 19; vgl. S. 37).

¹⁸⁵ Ebd., S. 54.

Gleichwohl wird Drehers Arbeit, da sie sich unter anderem eingehend mit den Arbeiten Bochners und Kosuths auseinandersetzt, im weiteren Verlauf in Teilen Berücksichtigung finden.¹⁸⁶

In der aktuellen Debatte gibt es die Tendenz – die unter anderem von Peter Osborne¹⁸⁷ und Anne Rorimer¹⁸⁸ vertreten wird – retrospektiv den Begriff »Konzeptuelle Kunst« als Zusammenfassung für eine Vielzahl künstlerischer Strategien, Praktiken und Diskurse zu verwenden, die als eine Weiterentwicklung und Intensivierung der Diskurse vorangegangener oder zeitgleich bestehender Kunstrichtungen wie Fluxus, Pop und Minimal Art verstanden werden können.¹⁸⁹

An diesem Vorschlag, der eine Zeitspanne von etwa zehn Jahren (von 1965 bis 1975) umfasst, orientiert sich die folgende Darstellung. Den Begriff »Konzeptuelle Kunst« als Sammelbegriff zu verwenden bietet den Vorteil, dem Phänomen verschiedener, teils opponierender künstlerischer Strategien und Präsentationsformen gerecht zu werden, durch die sich die amerikanische Kunst

¹⁸⁶ Allerdings wirkt Dreher beinahe zu opaken Äußerungen wie der folgenden »gezwungen«, in der er die Leistung Konzeptueller Künstler würdigt: „Als letzten Kehraus von Kunstdogmen des Sehens, als Entlastung künstlerischer Praxis von restriktiven Theorien wird eine den restriktionsfreien Raum stabilisierende theoretische künstlerische Praxis (Sehen-Lesen), eine Theorie dieser theoretischen Praxis (Lesen-Lesen) und eine Reflexion alternativer Formen des Lesen-Lesens im Lesen-Lesen-Lesen, eine Reflexion der Reflexion (Reflexivität) nötig. Im Lesen-Lesen-Lesen wird über die Notwendigkeit von konkurrierenden Alternativen zu Methoden des Lesen-Lesens debattiert und wird Dogmatisierung argumentativ ausgeschlossen.“ (DREHER: *Konzeptuelle Kunst in Amerika und England zwischen 1963 und 1976*. S. 140).

¹⁸⁷ Vgl. OSBORNE, Peter (Hrsg.): *Conceptual Art*. London 2002. S. 17 f.

¹⁸⁸ Vgl. RORIMER, Anne: *New Art in the 60s and 70s. Redefining Reality*. London 2001. S. 7 ff.

¹⁸⁹ Vgl. OSBORNE: *Conceptual Art*. S. 18 ff.

in der Mitte der 1960er Jahre auszeichnete. Zweifellos besteht die Gefahr bei einem solch »offenen« Begriff darin, eine Vielzahl an Künstlern unter diesem Begriff zusammenzufassen.¹⁹⁰ Diesem Einwand lässt sich entgegen, dass bei der folgenden Erörterung weniger die Fragen im Zentrum stehen, ob Konzeptuelle Kunst – erstens – eine eigenständige Kunstrichtung ist; zweitens, welche Künstler sich ohne Zweifel dieser zuordnen lassen und drittens, welche Merkmale und Kriterien im Einzelnen Konzeptuelle Kunst ausmachen. Als wichtiger erscheint vielmehr, welche Beobachtung sich aus den unterschiedlichen künstlerischen Strategien und Praktiken ableiten lässt.

Arbeiten, Methoden und Präsentationsformen Konzeptueller Kunst lassen sich in verschiedene Kategorien einteilen, wie dies beispielsweise in aktuellen Publikationen geschieht. Dabei ist jedoch festzustellen, dass beinahe jeder der hier genannten Autoren eine eigene Kategorisierung vornimmt.¹⁹¹ Aufgrund der Vielzahl an möglichen Kategorien, unter die sich bestimmte Aspekte Konzeptueller Kunst einordnen lassen, scheint daher die Erarbeitung eines »Kriterien-

¹⁹⁰ Zu Recht weist Dreher in diesem Zusammenhang darauf hin, dass eine „Entwicklungsgeschichte von Präsentationsformen [sich], wenn sie nicht selektiv vorgeht, in eine Vielfalt von Verästelungen verstricken [würde]“ (DREHER: *Konzeptuelle Kunst in Amerika und England zwischen 1963 und 1976*. S. 111). So macht beispielsweise Peter Osborne die Arbeit *Instructions for Painting* der Fluxus-Künstlerin Yoko Ono aus dem Jahr 1962 als erste Konzeptuelle Arbeit aus (vgl. OSBORNE: *Conceptual Art*. S. 21).

¹⁹¹ Peter Osborne unterteilt Konzeptuelle Kunst in insgesamt sechs Kategorien von Arbeiten und Präsentationsformen, die er aus einer »Negation« der von Greenberg etablierten Kriterien eines modernistischen Kunstwerks durch vorangegangene Kunstrichtungen ableitet (ebd., S. 18 f.). Im Vergleich dazu entwickelt Rorimer vier Kategorien, Thomas Dreher dagegen »nur« drei (vgl. RORIMER: *New Art in the 60s and 70s. Redefining Reality*. S. 37 ff.; vgl. DREHER: *Konzeptuelle Kunst in Amerika und England zwischen 1963 und 1976*. S. 37 f.).

katalogs«, anhand dessen sich Konzeptuelle Arbeiten eindeutig als solche identifizieren ließen, wenig gewinnbringend – zumal sich ein solcher beinahe ausschließlich an formalen Eigenschaften Konzeptueller Arbeiten orientiert. Dabei ging es Konzeptuellen Künstlern ursprünglich gar nicht darum, einen »Fortschritt« in der Kunst auf formaler Ebene zu erzielen.

Dementsprechend ist die Beobachtung interessanter, dass ab Mitte der 1960er Jahre zunehmend Arbeiten präsentiert wurden, für deren Interpretation das jeweilige Konzept beziehungsweise die zugrunde liegende Idee als wichtiger galt als das eigentliche, letztlich realisierte Objekt: Die Betonung des Konzepts und die damit einhergehende Abkehr vom Kunstwerk als Objekt, dessen Qualität allein anhand formaler Eigenschaften beurteilt wird und das ferner einer von Kunstexperten etablierten, normativen Ästhetik genügen muss, um so seine Legitimation als Kunstwerk im Rahmen des modernistischen Diskurses zu erhalten, bildet das entscheidende Moment Konzeptueller Kunst.

So sieht beispielsweise Anne Rorimer darin auch die Gemeinsamkeit der unter diesem Begriff zusammengefassten Künstler, die aus ihrer Sicht das Bemühen auszeichnet, explizit den Status des Kunstwerks als Gegenstand beziehungsweise Objekt in Frage gestellt zu haben.¹⁹² Oder, wie Kaminski und Honnef es ausdrücken, gelang es diesen Künstlern, „die Kunst von der Fixierung aufs Ding zu lösen“¹⁹³. Jedoch müsste vielmehr hervorgehoben werden, dass es Konzeptuelle Künstler vermochten, sich von der formalistischen

¹⁹² Vgl. RORIMER: *New Art in the 60s and 70s*. S. 35.

¹⁹³ KAMINSKI; HONNEF: *Idee und Licht. Einführung*. S. 1

Kunstkritik zu lösen, welche die Qualität eines Werkes nur anhand dessen materieller Eigenschaften beurteilte.

Präsentiert wurden nunmehr Skizzen, Bemerkungen oder Arbeiten, die künstlerische Arbeitsweisen thematisierten oder Texte mit kunsttheoretischem oder philosophischem Inhalt; des Weiteren »amateurhafte«, dokumentarische Fotografien oder Arbeiten, die auf einem seriellen Konzept basierten, daher tendenziell unabgeschlossen sind, und so den Status eines Kunstwerks als einem »Original« sowie dessen »auratischen Charakter« hinterfragten.

Mit der Präsentation solcher Arbeiten ging sowohl eine Kritik und Reflexion über institutionelle und kontextuelle Bedingungen und Mechanismen des Kunstbetriebs einher, als auch die Befragung des Kunstwerks als »Ware«, mit dem in eben jenem Betrieb »gehandelt« wird.¹⁹⁴ Entscheidend war jedoch, dass ästhetische Urteile für eine Interpretation eines Konzeptuellen Kunstwerks nun weniger bedeutend waren und damit die Frage nach der ästhetischen Qualität eines Werks als irrelevant erschien. Die »Bedeutung« einer solchen Arbeit erschließt sich gerade nicht mehr allein durch eine unmittelbare Wahrnehmung visueller Eigenschaften, sondern erfordert eine umfassende Auseinandersetzung des Rezipienten mit dem einer Arbeit zugrundeliegenden Konzept. Die »Rolle« der Rezipienten wurde

¹⁹⁴ An dieser Stelle sei jedoch die Frage erlaubt, ob nicht gerade Konzeptuelle Künstler von den damals bestehenden Mechanismen des Kunstbetriebs, von Galerien und Kunstkritikern, profitierten. Diesbezüglich sei auf Thomas Dreher verwiesen, der unter anderem die Rolle des Galeristen Seth Siegelau als »Promoter« Konzeptueller Kunst diskutiert und zudem bemerkt, dass jede »konsequente« Kritik auch die Konstatierung der eigenen „Abhängigkeit“ gewesen ist (vgl. DREHER: *Konzeptuelle Kunst in Amerika und England zwischen 1963 und 1976*. S. 15; vgl. ebd., S. 165 ff.; S. 191 f.).

folglich dahingehend geändert, dass sie nunmehr von »passiven« Betrachtern zu »aktiven«, an der »Realisierung« der Arbeit partizipierenden »Lesern« wurden.¹⁹⁵ Denkbar harsch fällt Greenberg dementsprechend sein Urteil über die Konzeptuelle Kunst:

Es scheint gerade, als wolle die Konzeptkunst in all ihren Varianten einen letzten verzweifelten Versuch unternehmen, der Jurisdiktion des Geschmacks zu entgehen, indem sie in immer fernere Tiefen der Sub-Kunst abtaucht, als könne der Geschmack ihr vielleicht nicht so tief hinab folgen – und als würde nicht auch Langeweile ein ästhetisches Urteil darstellen.¹⁹⁶

Anhand der Arbeiten Sol LeWitts, die als Bindeglied zwischen Konzeptueller Kunst und Minimal Art angesehen werden können, lässt sich vorerst die eben vorgenommene Bestimmung der Konzeptuellen Kunst deutlich machen.¹⁹⁷ Mit dem Erscheinen seiner Schrift *Paragraphs on Conceptual Art*¹⁹⁸ im Magazin *Artforum* wird gemeinhin das öffentliche Bekanntwerden der Konzeptuellen Kunst gleichgesetzt¹⁹⁹ – obwohl der Begriff schon seit Anfang der 1960er Jahre vor allem von Kunstkritikern innerhalb der New Yorker Kunstszene verwendet wurde.²⁰⁰ Im Zusammenhang mit Konzeptueller Kunst bildet

¹⁹⁵ Vgl. GODFREY, Tony: *Konzeptuelle Kunst*. Berlin 2005. S. 116.

¹⁹⁶ GREENBERG: *Gegen Avantgarde*. In: *Die Essenz der Moderne*. S. 408.

¹⁹⁷ Vgl. RORIMER: *New Art in the 60s and 70s. Redefining Reality*. S. 155.

¹⁹⁸ Erstmals erschienen im Magazin *Artforum*, V, 10, Sommer 1967. Im Folgenden wird die deutsche Übersetzung des Textes bemüht (LEWITT, Sol: *Paragraphen über konzeptuelle Kunst*. In: *Kunsttheorie im 20. Jahrhundert*. S. 1023 ff.).

¹⁹⁹ Vgl. OSBORNE: *Conceptual Art*. S. 25; vgl. RORIMER: *New Art in the 60s and 70s. Redefining Reality*. S. 155.

²⁰⁰ Henry Flynt führte den Begriff ca. 1961 in den Kunstdiskurs ein. Unter anderem verwendete Barbara Rose diesen Begriff in ihrem Essay *ABC Art* (vgl. OSBORNE: *Conceptual Art*. S. 25; vgl. DREHER: *Konzeptuelle Kunst in Amerika und England zwischen 1963 und 1976*. S. 271; S. 341, Anm. 70).

LeWitt dennoch eine oft zitierte und häufig genannte Position, die daher auch an dieser Stelle erwähnt wird.

4.2.1 LeWitt: von Minimal Art zu Konzeptueller Kunst

In LeWitts Aufsatz *Paragraphen über Konzeptuelle Kunst*, der lediglich sein damaliges Denken sowie seine Art zu arbeiten reflektieren sollte und keinesfalls als „kategorischer Imperativ“²⁰¹ oder gar als Manifest Konzeptueller Kunst intendiert war, findet sich ein, wenn nicht gar der wichtigste Aspekt Konzeptueller Kunst angedeutet: Materielle und somit ästhetische Eigenschaften treten hinter das einem Kunstwerk zugrunde liegende Konzept zurück. So ist für LeWitt bei „konzeptueller Kunst [...] die Idee oder die Konzeption der wichtigste Teil der Arbeit“²⁰². Dem fügt er hinzu, dass es bei der Realisierung des Konzepts unwichtig sei, wie „das Kunstwerk aussieht [...]“. Es muss irgendwie aussehen, wenn es physische Form hat“²⁰³, wobei sich die »Ideen« des Künstlers „durch Zahlen, Photographien, Wörter oder jede beliebige Art ausdrücken lassen“²⁰⁴. Läge ein »gut« ausgearbeitetes Konzept vor, sei dessen Realisierung eine „mechanische Angelegenheit“²⁰⁵, die, sozusagen, einem Plan folgt,

²⁰¹ LEWITT: *Paragraphen über konzeptuelle Kunst*. In: HARRISON, Charles; WOOD, Paul (Hrsg.): *Kunsttheorie im 20. Jahrhundert*. S. 1026.

²⁰² Ebd., S. 1023.

²⁰³ Ebd., S. 1024.

²⁰⁴ Ebd., S. 1026.

²⁰⁵ Ebd., S. 1023.

der nicht mehr allein vom Künstler selbst ausgeführt werden müsste.²⁰⁶

Die Intention LeWitts ist es, das Kunstwerk in »geistiger« und nicht in „emotionaler [...] Hinsicht für den Betrachter interessant zu machen“²⁰⁷, was zur Folge hat, dass ästhetisierende Eigenschaften einer Arbeit zu reduzieren seien, da sie den Betrachter nur beim Verstehen der Arbeit „fehlliefern“²⁰⁸ würden.²⁰⁹ Die Wahrnehmung eines Kunstwerks geschieht für LeWitt nicht mehr auf einer rein visuellen Ebene: Unter Wahrnehmung versteht er „das Aufnehmen der Sinnesindrücke, das objektive Verstehen der Idee und [...] eine subjektive Interpretation beider“²¹⁰. Das »Verstehen« und »Wahrnehmen« des Kunstwerks, so muss LeWitt hier gelesen werden, ist nicht eine Frage des Geschmacks, der Anschauung oder einer ästhetischen Kenner-schaft, sondern erfordert eine aktive, intellektuelle Auseinandersetzung durch den Rezipienten, der, indem er das Konzept des Künstlers versteht und interpretiert, erst dadurch das Kunstwerk vervollständigt. Auch wenn LeWitt damit einen Gemeinplatz²¹¹ besetzt, wurden seine Überlegungen in der Folge von ihm und anderen Künstlern weiterentwickelt und ausformuliert.

²⁰⁶ Vgl. LEWITT: *Paragrafen über konzeptuelle Kunst*. S. 1024.

²⁰⁷ Ebd., S. 1023.

²⁰⁸ Ebd., S. 1026.

²⁰⁹ Vgl. ebd.

²¹⁰ Ebd., S. 1024.

²¹¹ Die Betonung des Konzepts einer Arbeit „suggeriert, daß das Kunstwerk nur in geistiger Hinsicht erfahrbar wird. Sicher, doch auch ein Dürer wird jenseits von Form, Farbe und Komposition erst dann ‚erfahren‘, wenn man den geistesgeschichtlichen Kontext seines Werkes erkannt hat. Ein traditionelles Kunstwerk erschließt sich der reinen Betrachtung genausowenig wie ein conceptuelles“ (KAMINSKI; HONNEF: *Idee und Licht. Einführung*. S. 8).

Betrachtet man beispielsweise LeWitts Arbeit *Open Cube* aus dem Jahr 1968, scheint es, als spiele LeWitt mit formal-ästhetischen Kriterien. Diese Arbeit ist Resultat einer Untersuchung LeWitts, wie sich ein Kubus durch eine offene Rahmenstruktur beschreiben lässt, wobei diese auf der mathematischen Formel, welche das Volumen eines Würfels angibt ($V=a^3$), basiert.

Dieser Kubus lässt sich in ästhetischer Hinsicht würdigen, etwa derart, dass das „neutrale Weiß“²¹², mit welchem er lackiert ist, demselben einen „Hauch von Immaterialität“²¹³ verleiht und die „offene Struktur doch Dynamik und Bewegung [...] suggeriert“²¹⁴, sodass sich die „obere vertikale [...] Kante [...] in einem Akt der Selbstvervollständigung nach unten hin [...] zu erweitern“²¹⁵ scheint. Solche »ästhetischen« Urteile sind zwar möglich, geben aber keine Auskunft über den eigentlichen und im Sinne LeWitts wichtigen Teil der Arbeit: das zugrunde liegende Konzept, in diesem Fall eine geometrische Formel, die in wiederholbarer und permutabler visueller Form dargestellt werden kann.

Dabei ist der von LeWitt realisierten Arbeit eine »Grammatik« inhärent, die es dem Rezipienten ermöglichen soll, das dahinter stehende Konzept zu erkennen. Dies trifft auch auf andere Arbeiten LeWitts zu.²¹⁶ Im Kontext der Konzeptuellen Kunst ist anzumerken, dass LeWitt den Begriff »Konzept« im Sinne des Begriffs

²¹² GROSENIK, Uta; MARZONA, Daniel (Hrsg.): *Minimal Art*. Köln 2009. S. 66.

²¹³ Ebd.

²¹⁴ Ebd.

²¹⁵ Ebd.

²¹⁶ Vgl. LEWITT: *Paragraphen über Konzeptuelle Kunst*. S. 1024; vgl. BIPPUS, Elke: *Serielle Verfahren. Pop Art, Minimal Art, Conceptual Art und Postminimalism*. Berlin 2003. S. 13.

»Plan« verwendet.²¹⁷ Zudem, das zeigen die eben wiedergegebene Interpretation und das angeführte Beispiel, blieb er weitestgehend einer bestimmten Ästhetik treu, die Gemeinsamkeiten seiner Werke zu Werken der Minimal Art erkennen lässt.

Anders fasst Joseph Kosuth den Begriff »Konzeptuelle Kunst« auf. Dessen bereits mehrfach erwähnter Essay *Kunst nach der Philosophie* wird im folgenden Kapitel dargestellt. Daran anschließend wird ein Vergleich zwischen der Philosophie Ludwig Wittgensteins und den Werken Joseph Kosuths vorgenommen.

5 Joseph Kosuth und die Kunst nach der Philosophie

Kosuths Schrift *Kunst nach der Philosophie* wird allgemein als eine Art »Manifest« der Konzeptuellen Kunst angesehen. Darin versucht Kosuth, eine Analyse der Funktion und des Wesens der Kunst sowie über deren „Lebensfähigkeit“²¹⁸ anzustellen, um damit eine Begründung seiner eigenen und der Arbeiten anderer Konzeptueller Künstler zu geben. Darüber hinaus geht es Kosuth darum, den Begriff »Konzeptuelle Kunst« zu erläutern und zu einem genaueren Verständnis des Begriffs beizutragen. Es wird allerdings ausschließlich der erste Teil dieses aus insgesamt drei Teilen bestehen-

²¹⁷ Vgl. LEWITT: *Paragrafen über konzeptuelle Kunst*. S. 1024.

²¹⁸ KOSUTH, Joseph: *Kunst nach der Philosophie*. In: *Kunsttheorie im 20. Jahrhundert*. S. 1030 f.

den Essays referiert, in welchem Kosuth das Programm der Konzeptuellen Kunst dargelegt hat.²¹⁹

Ausgehend von der Behauptung, die Philosophie sei mit dem Erscheinen von Wittgensteins Schrift *Logisch-philosophische Abhandlung* und der daran anschließenden, von ihm beeinflussten sprachanalytischen Philosophie an ein Ende gelangt, entwickelt Kosuth seine Argumentation. Unter Bezugnahme auf die von Wittgenstein geprägte Philosophie Alfred Jules Ayers behauptet Kosuth, Kunst sei mit einem sprachlichen System – wie etwa der Logik oder der Mathematik – vergleichbar. Kunstwerke seien dementsprechend einer „analytischen Proposition analog“²²⁰ und ihre daraus resultierende „tautologische Existenz“²²¹ ermögliche es ihnen, „von philosophischen Annahmen »unberührt« zu bleiben“²²².

Kosuth nimmt eine Trennung des Begriffs »Ästhetik« vom Begriff »Kunst« vor. Vergangene Kunst zeichne sich überwiegend durch ihren »dekorativen« Wert als einem „der beiden Funktionskriterien von Kunst“²²³ aus. Den geistesgeschichtlichen Ursprung dieses Funktionskriteriums sieht Kosuth in einer Teildisziplin der Philosophie: der Ästhetik. Beinahe jede Philosophie, die sich mit dem

²¹⁹ Vgl. ebd. Zu einer Kritik der beiden anderen Teile siehe: DREHER: *Konzeptuelle Kunst in Amerika und England zwischen 1963 und 1976*. S. 117.

²²⁰ KOSUTH: *Kunst nach der Philosophie*. S. 1031. Kosuth zitiert an dieser Stelle Ayer, der auf Kants Unterscheidung von analytischen und synthetischen Urteilen Bezug nimmt. Ayer schreibt: Eine „Proposition sei analytisch, sofern ihre Gültigkeit allein von den Definitionen der darin enthaltenen Symbole abhängt; und synthetisch [...], wenn ihre Gültigkeit durch Erfahrungsstatsachen bestimmt wird“ (AYER, Alfred Jules: *Sprache, Wahrheit und Logik*. HERRING, Herbert (Hrsg.). Stuttgart 1970. S. 102).

²²¹ KOSUTH: *Kunst nach der Philosophie*. S. 1031.

²²² Ebd.

²²³ Ebd., S. 1032.

Begriff »Schönheit« und infolgedessen mit dem Geschmack auseinandersetzt, sei laut Kosuth nachgerade darauf »verpflichtet« gewesen, auch auf den Begriff »Kunst« einzugehen. Daraus resultiere letztlich die Auffassung, zwischen Ästhetik und Kunst bestünde ein begrifflicher Zusammenhang, was nach Kosuth jedoch nicht der Fall ist.²²⁴ Denn wie bereits Duchamp zeigte, sind ästhetische Urteile über beinahe alle Objekte möglich, woraus Kosuth folgert, dass „Ästhetik [...] begrifflich unerheblich für Kunst“²²⁵ sei. Auf die Rolle, die Kosuth Duchamp innerhalb der Entwicklung der Kunst zuspricht, wird noch eingegangen. Zuvor wird Kosuths Kritik an der modernistischen Kunst wiedergegeben.

Wenn laut Kosuth gilt, dass Ästhetik eine Funktion von Kunst ist, so hängt die Qualität eines Kunstwerks letztlich davon ab, wie gut es diese Funktion erfüllt. Ästhetische Urteile sind, schreibt Kosuth weiter, dementsprechend Geschmacksurteile.²²⁶ Ein Objekt, das lediglich in Hinsicht auf seine ästhetischen Eigenschaften beurteilt wird und so konzipiert ist, dass es einem herrschenden Geschmack entspricht, ist für Kosuth

ein dekoratives Objekt, denn die Funktion der Dekoration ist: ‚etwas hinzuzufügen, um reizvoller zu machen; zu schmücken; zu verziern [...]‘ und das bezieht sich unmittelbar auf den Geschmack. Und das bringt uns auch unmittelbar zu »formalistischer Kunst und Kritik. Formalistische Kunst (Malerei und Skulptur) ist die Vorhut der Dekoration, und man könnte, genau genommen, vernünftigerweise feststellen, ihre Kunstverfassung sei

²²⁴ Vgl. KOSUTH: *Kunst nach der Philosophie*. S. 1032.

²²⁵ Ebd., S. 1034.

²²⁶ Vgl. ebd., S. 1032.

so minimal, daß sie hinsichtlich der Funktionalität überhaupt keine Kunst ist, sondern pure ästhetische Übung.²²⁷

Man könne formalistischer Kunst zwar durchaus eine „Kunstverfassung“²²⁸ zusprechen, aber nur insoweit, als sie sich mit einer bestimmten Auffassung von Kunst in Einklang bringen lässt: Indem etwa rechteckige Leinwände an der Wand hängend präsentiert oder bestimmte Farben und Formen verwendet werden, die eine wie auch immer geartete optische Erfahrung evozieren. Dies zeuge von einem geringen „schöpferischen Bemühen“²²⁹ formalistischer Künstler und führe zu der Erkenntnis, dass „formalistische Kunst und Kritik eine Kunstdefinition verwendet, die allein auf morphologischen Grundlagen beruht“²³⁰. Daraus resultiere auch, dass formalistische Kritiker lediglich materielle Eigenschaften einer Arbeit analysieren könnten.

Dabei hätten formalistische Arbeiten ihren Status als Kunst lediglich dank ihrer „zufälligen“²³¹, morphologischen Ähnlichkeit mit vorangegangenen Kunstwerken inne. Formalistische Kritiker lassen, schließt Kosuth daher, das „begriffliche Element in Kunstwerken“²³² außer Acht und trügen zu dem „Verständnis dessen, was die Funktion von Kunst ist, keine weiteren Erkenntnisse (oder Fakten) bei“²³³. Dabei bedeute es aber, „[jetzt] ein Künstler zu sein [...], nach dem Wesen von Kunst zu fragen. Fragt man nach dem Wesen der Male-

²²⁷ KOSUTH: *Kunst nach der Philosophie*. S. 1032.

²²⁸ Ebd.

²²⁹ Ebd., S. 1033.

²³⁰ Ebd.

²³¹ Ebd.

²³² Ebd.

²³³ Ebd.

rei“²³⁴ oder Bildhauerei, was Greenberg bekanntlich als ein Charakteristikum modernistischer Kunst herausstellte, könne man nicht nach dem Wesen der Kunst fragen; denn dann akzeptiere man bereits einen bestimmten, tradierten Kunstbegriff: im Fall der modernistischen Kunst die „europäische Tradition der Dichotomie von Malerei und Skulptur“²³⁵, die ihren Ursprung wiederum in der traditionellen kontinentaleuropäischen Philosophie hat. Nach dem Wesen von Kunst fragen Künstler, „indem sie neue Propositionen zum Wesen von Kunst vorlegen“²³⁶. Ein Festhalten an der tradierten Dichotomie versage es hingegen, neue »Propositionen« vorzubringen, da dies auf der Annahme beruhe, es „gebe nur eine einzige Möglichkeit, Kunstaussagen zu formulieren“²³⁷.

Der erste Künstler, der die Frage nach der Funktion von Kunst gestellt hat, ist laut Kosuth Marcel Duchamp, mit dessen Werk er den Beginn der modernen Kunst gleichsetzt. Duchamp habe mit seinem ersten „unassistierten Ready-made“²³⁸ die Ausrichtung der Kunst „von der Form der Sprache auf das Gesagte“²³⁹ geändert und somit das „Wesen der Kunst von einer Morphologiefrage in eine Funktionsfrage[,] von der »Erscheinung« zur »Konzeption«“²⁴⁰ umgewandelt und der Kunst so zu einer eigenen „Identität“²⁴¹ verholfen. Neben dem Beginn der modernen Kunst markiere dieser Wandel zu-

²³⁴ KOSUTH: *Kunst nach der Philosophie*. S. 1033.

²³⁵ Ebd.

²³⁶ Ebd.

²³⁷ Ebd.

²³⁸ Ebd., S. 1034.

²³⁹ Ebd.

²⁴⁰ Ebd.

²⁴¹ Ebd., S. 1033.

gleich den Beginn der Konzeptuellen Kunst, denn laut Kosuth ist alle Kunst nach Duchamp „ihrem Wesen nach [...] konzeptuell [...], weil Kunst nur konzeptuell“²⁴², d. h. als eine begriffliche Konzeption, existiere.

Die Frage, was die Funktion und das Wesen von Kunst ist, beantwortet Kosuth, indem er eine Analogie zwischen Kunst, Logik und Mathematik bildet: Die Formen, die eine Kunst annehmen kann, versteht Kosuth als die „*Sprache* der Kunst“²⁴³. Ein Kunstwerk ist demzufolge „eine Art Proposition, die im Kunstzusammenhang als Kommentar zur Kunst präsentiert wird“²⁴⁴. Es ist insofern eine analytische Proposition, d. h. eine Tautologie, als es

die Intention des Künstlers aufzeigt; er sagt mithin, dieses bestimmte Kunstwerk ist Kunst, was bedeutet, daß es eine Definition von Kunst ist. Damit auch, daß Kunst a priori wahr ist (was Judd meint, wenn er feststellt: »Wenn es jemand Kunst nennt, ist es Kunst«).²⁴⁵

Mit anderen Worten: der tautologische Charakter der Kunst besteht darin, dass Kunstwerke durch die Definition des Begriffs »Kunst« bestimmt sind, und ihrerseits zugleich den Begriff »Kunst« definieren.²⁴⁶

Um das eben Gesagte zusammenzufassen: Die Funktion von Kunst ist es, nach dem Wesen der Kunst zu fragen; das Wesen der Kunst

²⁴² KOSUTH: *Kunst nach der Philosophie*. S. 1034.

²⁴³ Ebd., S. 1035; vgl. ebd. Mit »Sprache der Kunst« meint Kosuth an dieser Stelle materielle Eigenschaften von Kunstwerken wie etwa „Formen und Farben“ (ebd., S. 1034).

²⁴⁴ Ebd., S. 1035.

²⁴⁵ Ebd.

²⁴⁶ Vgl. BRACHT: *Kunstkommentare der sechziger Jahre*. S. 265.

wiederum ist tautologisch, analog zum Wesen der Mathematik oder Logik, woraus Kosuth folgert, dass Kunstwerke analytischen Propositionen entsprechen, die, ihrem tautologischen Wesen nach, keiner empirischen Verifikation bedürfen, um als eine »wahre« Aussage im Kunstkontext zu gelten. Der Wahrheitsgehalt der Aussage, dass etwas Kunst sei, muss und kann folglich nicht durch einen Vergleich mit anderen Kunstwerken oder durch eine wie auch immer geartete Erfahrung von Kunst verifiziert werden, da, wenn sich ein in welcher materiellen Erscheinung auch immer realisiertes Objekt in einem Kunstzusammenhang befindet, es a priori wahr ist, dass es Kunst ist. Daher schließt Kosuth, dass Kunstwerke, oder, in seinem eigenen Wortlaut, „Aussagen der Kunst [...] ihrem Wesen nach nicht tatsachenbezogen, sondern sprachlich“²⁴⁷ sind und so folglich zur Konzeption des Begriffs »Kunst« etwas beitragen.²⁴⁸

Kunstwerke sind, so Kosuth weiter, demzufolge der Ausdruck von Kunstdefinitionen beziehungsweise lediglich deren formale Konsequenz; sie haben keine die Wirklichkeit abbildende Funktion und befassen sich demzufolge nicht mit „Fragen empirischer Sachverhalte“²⁴⁹. Dabei ist es gleichgültig, in welcher materiellen Form ein Kunstwerk präsentiert wird: Wird es in einem Kunstkontext präsentiert, ist es Kunst, ohne dass zur Verifikation dieser Behauptung

²⁴⁷ KOSUTH: *Kunst nach der Philosophie*. S. 1035.

²⁴⁸ Vgl. ebd., S. 1036 ff. Daher werde Konzeptuelle Kunst auch „in gewissem Sinn so ‚ernsthaft‘ wie Wissenschaft oder Philosophie“ (KOSUTH: *Einführende Bemerkungen des amerikanischen Redakteurs*. In: MAENZ, Paul; DE VRIES, Gerd (Hrsg.): *Art & Language. Texte zum Phänomen Kunst und Sprache*. Köln 1972. S. 105) betrieben.

²⁴⁹ KOSUTH: *Kunst nach der Philosophie*. S. 1036.

der „Kunstzusammenhang“²⁵⁰ verlassen, d. h. etwa auf philosophische Thesen oder Definitionen davon, was Kunst ist, rekurriert werden müsse.²⁵¹ Die Analogiebildung zwischen Kunst, Logik und Mathematik ermöglicht es Kosuth überdies zu behaupten, dass „Kunstidee“²⁵² und Kunstwerk ein und dasselbe und damit tautologisch seien, da das eine „logisch“²⁵³ aus dem anderen folge.²⁵⁴

Die Beantwortung der eingangs gestellten Frage nach der »Lebensfähigkeit« von Kunst lautet nach Kosuth folgendermaßen: Kunst »lebt« vor allem aus ihrer Beeinflussung anderer Kunst, indem das jeweilige Werk ein Kommentar zu anderen, den Begriff »Kunst« konstituierenden Werken ist. Darüber hinaus hänge in

einem Zeitalter, in dem die traditionelle Philosophie aufgrund ihrer Vorannahmen unreal geworden ist, [...] die Existenzfähigkeit der Kunst nicht nur davon [ab], daß sie keinen Dienst leistet – als Unterhaltung, als optische Erfahrung oder als Dekoration –, der sich leicht durch Kitschkultur und Technologie ersetzen ließe, sondern vielmehr davon, daß sie keine philosophische Haltung einnimmt; denn im einzigartigen Charakter von Kunst ist die Fähigkeit beschlossen, von philosophischen Urteilen unberührt zu bleiben.²⁵⁵

²⁵⁰ KOSUTH: *Kunst nach der Philosophie*. S. 1036.

²⁵¹ Vgl. ebd. Daran schließt sich Kosuths Kritik realistischer und expressionistischer Kunst an, die er wiederum mit der Philosophie Ayers begründet. Kunstwerke des Realismus seien beispielsweise synthetischen Propositionen analog, da man versucht sei, sie „empirisch zu »verifizieren«“ (ebd.) – da die „Gültigkeit“ (ebd.) einer synthetischen Aussage – in diesem Fall dessen, was dargestellt ist – nicht allein von den in ihr verwendeten Symbolen abhängt (vgl. ebd.).

²⁵² Ebd.

²⁵³ Ebd.

²⁵⁴ Vgl. ebd.

²⁵⁵ Ebd., S. 1038.

Auch wenn Kunst Ähnlichkeiten mit Logik, Mathematik oder den Naturwissenschaften aufweise, sei sie im Gegensatz zu jenen Disziplinen jedoch ohne Nutzen und existiere nur „um ihrer selbst willen [...]“. Der einzige Anspruch der Kunst gilt der Kunst. Kunst ist die Definition von Kunst.“²⁵⁶ Der Begriff »Konzeptuelle Kunst« bedeutet, so lässt sich im Anschluss an die gegebene Darstellung von Kosuths Essay schließen, eine Reflexion des Begriffs »Kunst« und der ihn konstituierenden Bedingungen.²⁵⁷ Aufgabe Konzeptueller Künstler sei es, sich damit auseinanderzusetzen, wie „Kunst zu begrifflicher Entfaltung fähig ist und wie [ihre] Aussagen imstande sind, jener Entfaltung logisch zu folgen“²⁵⁸. Dabei ist es unerheblich, in welcher Form ein Kunstwerk in einem Kunstkontext präsentiert wird – steht ein Objekt, gleich welcher Form, in einem solchen Kontext, ist es Kunst. Dies entspricht der unter anderem von Rorimer konstatierten Abkehr Konzeptueller Künstler vom »ästhetischen Objekt«. Überdies intendiere Kosuth, wie Dreher folgert, mit einer solchen Bestimmung Konzeptueller Kunst, eine „Kunsttheorie als Kunst“²⁵⁹ – eine Vermutung, die nicht zuletzt durch die zahlreichen kunsttheoretischen Texte Kosuths nahegelegt wird, die

²⁵⁶ KOSUTH: *Kunst nach der Philosophie*. S. 1038.

²⁵⁷ In seinem Vorwort zur amerikanischen Ausgabe der Zeitschrift *Art & Language* formuliert Kosuth dies deutlicher: „In ihrem strengsten und radikalsten Extrem [besteht] die Kunst, die ich konzeptuell nenne [...], im Ausarbeiten und Durchdenken sämtlicher Implikationen in allen Aspekten des Begriffs ‚Kunst‘.“ (KOSUTH: *Einführende Bemerkung des amerikanischen Redakteurs*. S. 105).

²⁵⁸ KOSUTH: *Kunst nach der Philosophie*. S. 1036.

²⁵⁹ DREHER: *Konzeptuelle Kunst in Amerika und England zwischen 1963 und 1976*. S. 112.

von ihm in verschiedensten Ausstellungen präsentiert und somit gemäß seiner dargelegten Behauptung zu Kunstwerken wurden.²⁶⁰

Es bleibt zu fragen, wie die Behauptung Kosuths, Kunst könne von philosophischen Annahmen unberührt bleiben, verstanden werden kann, und ob sich diese Behauptung ohne Widerspruch annehmen lässt. Der erste, offensichtliche Einspruch, der sich anbringen ließe und auf den Gerhard Baumgärtel aufmerksam macht, ist, dass Kosuth zur Begründung seiner Analyse von Kunst „ständig“²⁶¹ den „Kunstzusammenhang“²⁶² verlässt und unter anderem philosophische Thesen heranzieht.²⁶³ Der zweite Einwand betrifft die Analogie zwischen Kunst und Philosophie: Denn wie Kosuth selbst an einer Stelle seines Essays schreibt, könnte es sein, dass sich Kunst „in dieser Menschheitsepoche nach Philosophie und Religion [...] analogisch mit der Lage der Dinge »jenseits der Physik« befaßt, worüber früher die Philosophie Feststellungen zu treffen hatte [...]“²⁶⁴ und somit das „befriedigt, was ein anderes Zeitalter vielleicht »die geistigen Bedürfnisse des Menschen« genannt hätte“²⁶⁵.

Aus dieser Formulierung und der Argumentation Kosuths lässt sich der Schluss ableiten, dass eine Untersuchung des Begriffs »Kunst«

²⁶⁰ Als Beispiel sei hier auf die Arbeiten der *Investigations*-Serie Kosuths verwiesen. Insbesondere die letzten Arbeiten dieser Serie bestehen beinahe ausschließlich aus kunsttheoretischen Texten wie auch Theorien verschiedener anderer Fachdisziplinen (vgl. DREHER: *Konzeptuelle Kunst in Amerika und England zwischen 1963 und 1976*. S. 281 ff.).

²⁶¹ BAUMGÄRTEL, Gerhard: *Denk-Kunst und bildnerisches Denken – Kritik der Concept Art*. In: *Kunstforum International*. Bd. 12 (1974/1975). S. 93.

²⁶² Ebd.

²⁶³ Vgl. ebd.

²⁶⁴ KOSUTH: *Kunst nach der Philosophie*. S. 1039.

²⁶⁵ Ebd.

nicht länger an eine philosophische Erörterung, schon gar nicht an eine Philosophie der Ästhetik, gebunden ist; aber das nur, weil Kunst in gewissem Sinne zu ihrer eigenen Philosophie wurde, was deutlich Ausdruck in der Aussage Kosuths findet, Aufgabe von Künstlern sei es, nach dem Wesen von Kunst zu fragen – was unbestreitbar ehemals eine Frage und Aufgabe der Philosophie gewesen ist. Die Vermutung, dass Kunst zu ihrer eigenen Philosophie wurde, stützt Arthur Danto unter anderem in seiner Schrift *Das Fortleben der Kunst*. Kosuth sei es als einem „der wenigen [...] Künstler“²⁶⁶ in den sechziger Jahren des 20. Jahrhunderts gelungen, eine „philosophische Analyse des allgemeinen Wesens der Kunst anzustellen“²⁶⁷. Dass die Frage nach dem Wesen der Kunst und eine Philosophie der Kunst im Allgemeinen – und nicht nur eine Philosophie der Ästhetik oder der Gattungen Bildhauerei und Malerei – überhaupt möglich wurde, führt Danto auf den in diesem Zeitraum bestehenden Stilpluralismus und die Tatsache zurück, „daß alles Kunst sein konnte [...]“. Die philosophische Frage nach dem Wesen der Kunst war deshalb vielmehr etwas,²⁶⁸ das nicht »von außen« an die Kunst herangetragen wurde, sondern „aus der Kunst heraus entstand, als die Künstler

²⁶⁶ DANTO: *Das Fortleben der Kunst*. S. 36.

²⁶⁷ Ebd. Danto erinnert Kosuths Aussage, Aufgabe der Künstler sei es, nach dem Wesen von Kunst zu fragen, „auffallend“ (ebd.) an eine Formulierung Hegels, auf die Danto seine „Ansichten vom »Ende der Kunst« [stützt]“ (ebd., S. 35). Danto zitiert an besagter Stelle Hegel: „Die Kunst ladet uns zu denkender Betrachtung ein, und zwar nicht zu dem Zwecke, Kunst wieder hervorzurufen, sondern, was Kunst sei, wissenschaftlich zu bestimmen“ (HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich zitiert nach DANTO: *Das Fortleben der Kunst*. Ebd.). Wie Danto zudem in seiner Schrift *Die Verklärung des Gewöhnlichen* darlegt, gab es zu dieser Zeit keine Philosophie der Kunst, die adäquat herausstellen konnte, warum etwa – um Dantos präferiertes Beispiel anzuführen – Andy Warhols *Brillo Boxes* als Kunstwerke galten.

²⁶⁸ Ebd., S. 36.

sich eine Grenze nach der anderen vornahmen und feststellten, daß jede von ihnen Durchlaß gewährte“²⁶⁹. Die von Kosuth zur Funktion der Kunst erklärte Aufgabe, nach dem Wesen der Kunst zu fragen, die auch als Frage danach verstanden werden kann, warum etwas Kunst ist, markiert laut Danto den Zeitpunkt, an dem „die Geschichte der Moderne vorbei“²⁷⁰ gewesen ist. Auch wenn Kosuth andere Gründe nennt, aus denen er seine Analyse herleitet: Mit seinem Essay *Kunst nach der Philosophie* steht neben einer Theorie der Konzeptuellen Kunst laut Danto zugleich eine Analyse und Philosophie der modernen Kunst zur Verfügung. Der Aussage Kosuths, Kunst bliebe von philosophischen Erörterungen unberührt, kann demzufolge insofern widersprochen werden, als gerade sein Essay zur Bekräftigung der These, Kunst sei in diesem Zeitraum in den Status ihrer eigenen Philosophie erhoben worden, herangezogen werden kann.²⁷¹ Die Pointe von Kosuths Analyse besteht im Kontext des Modernismus darin, dass er die von Greenberg eingeführte Reflexion über die die einzelnen Kunstgattungen definierenden Kriterien auf den Begriff »Kunst« überträgt. Insofern lässt sich Kosuths Bestimmung der Konzeptuellen Kunst als Fortführung des von Greenberg aufgestellten und als Reduktionsprozess interpretierbaren Programms der modernistischen Kunst verstehen, das nunmehr die Kunst über-

²⁶⁹ DANTO: *Das Fortleben der Kunst*. S. 36.

²⁷⁰ Ebd.

²⁷¹ Kosuth bestätigt im Übrigen selbst diese These in einem Interview, das nur wenige Monate nach Erscheinen seines Essays *Kunst nach der Philosophie* – im Jahr 1970 – aufgezeichnet wurde: „Art is itself philosophy made concrete“ (KOSUTH, Joseph: *Art as Idea as Idea. An Interview with Jeanne Siegel*. In: KOSUTH, Joseph (Hrsg.): *Art After Philosophy and After. Collected Writings, 1966–1990*. Cambridge (MA), London 1991. S. 52).

haupt von allem ihr nicht Wesentlichen zu »reinigen« versuchte.²⁷² Es gehe laut Kosuth nicht mehr darum, das Wesen einzelner Kunstgattungen vor allem anhand einer Bestimmung ihrer formalen, ästhetischen Kriterien angeben zu wollen, sondern darum, die Konstitution und Definition des Begriffs »Kunst« zu reflektieren. Im Kontext des modernistischen Diskurses stellt Kosuths Position demzufolge eine der formalistischen Kunstkritik konträre Position dar, die versucht, deren den Kunstdiskurs dominierenden Status durch die Betonung des Inhalts eines Kunstwerks abzulösen.²⁷³ Im folgenden Abschnitt wird der Frage nachgegangen, inwieweit sich in Kosuths Werken eine Rezeption der Philosophie Wittgensteins zeigt. Dieser Untersuchung ist zunächst ein Vergleich von Kosuths Essay mit der Philosophie Wittgensteins vorangestellt.

5.1 Kosuth und die Philosophie Wittgensteins

Es lässt sich bereits festhalten, dass ein Einfluss Wittgensteins auf das Werk Kosuths zumindest indirekt vorliegt; und zwar insofern, als sich Kosuth zur Fundierung seiner Theorie der Konzeptuellen Kunst

²⁷² Vgl. HARRISON; WOOD: *Institutionen und Einsprüche*. S. 981 ff. Dafür spricht zudem, dass Kosuth auch die Kritik an der Trennung der einzelnen Kunstgattungen aufgreift, die bereits von Donald Judd und Robert Morris vorgebracht wurde.

²⁷³ Allerdings stimmt Kosuth interessanterweise in einem weiteren Aspekt mit Greenberg überein: der Frage nach der Qualität eines Kunstwerks beziehungsweise dem „Wert“ (KOSUTH: *Kunst nach der Philosophie*. S. 1034) von Künstlern, der sich freilich nach anderen Qualitätsmaßstäben bemisst. „Der »Wert« bestimmter Künstler nach Duchamp lässt sich danach abwägen, wie sehr sie nach dem Wesen der Kunst fragten – eine andere Ausdrucksweise dafür, »was sie der Konzeption von Kunst hinzufügten« oder dafür, was nicht vorhanden war, ehe sie begannen.“ (Ebd).

der von Wittgenstein geprägten sprachanalytischen Philosophie Ayers bedient. Dem muss allerdings hinzugefügt werden, dass der in der Mehrzahl der Literatur zu findenden und weithin verbreiteten Behauptung, Kosuth berufe sich in seinem Essay zu einem großen Teil beziehungsweise ausschließlich auf die Philosophie Wittgensteins, widersprochen werden muss. Denn tatsächlich wird Wittgenstein nur drei Mal von Kosuth in seinem Essay erwähnt: Einmal zu Beginn des Essays im Zusammenhang mit dem von Kosuth konstatierten „»Ende« der Philosophie“²⁷⁴. Habe man sich die „Implikationen von Wittgensteins Denken“²⁷⁵ und dessen Einfluss auf die Philosophie des 20. Jahrhunderts vor Augen geführt, sei es unnötig, „ernstlich auf die »kontinentaleuropäische« Philosophie einzugehen“²⁷⁶. Dies ist sicherlich eine entscheidende Stelle in Kosuths Argumentation, dient ihm doch die Konstatierung, die Philosophie sei an ein Ende gelangt, dazu, die Frage nach dem Wesen der Kunst als Thema philosophischer Erörterungen auszuklammern und mithin die Kunst von der Philosophie zu lösen. Allerdings lässt sich hier der von Dieter Rahn vorgebrachte Einwand geltend machen, dass Kosuth die Konklusionen des *Tractatus* an dieser Stelle missversteht²⁷⁷; und zwar insoweit, als dass es Wittgenstein ja gar nicht darum ging, das »Ende der Phi-

²⁷⁴ KOSUTH: *Kunst nach der Philosophie*. S. 1030.

²⁷⁵ Ebd.

²⁷⁶ Ebd.

²⁷⁷ Vgl. RAHN, Dieter: *Die Plastik und die Dinge. Zum Streit zwischen Philosophie und Kunst*. Freiburg 1993. S. 290 ff. Rahn beruft sich in diesem Zusammenhang auf Allan Janik und Stephen Toulmin. Darüber hinaus versucht Rahn, Kosuth nachzuweisen, dass in Kosuths Text noch immer die Philosophie Hegels fortwirkt (vgl. ebd., S. 289 f.; vgl. DANTO: *Das Fortleben der Kunst*. S. 35).

losophie« herbeizuführen beziehungsweise diese gar abzuschaffen.²⁷⁸ Wittgenstein habe zwar, wie er selbst behauptete, die „philosophischen Probleme“ (Tlp Vorwort) weitestgehend gelöst. Jedoch zeige dies, „wie wenig damit getan ist, daß diese Probleme gelöst sind“ (ebd.). Dementsprechend kann gesagt werden, dass die Philosophie in keiner Weise an ein Ende gelangt ist. Denn nicht zuletzt besteht ihre Aufgabe darin, wie Wittgenstein betont, „Sprachkritik“ (Tlp 4.0031) zu sein, das „Denkbare“ (Tlp 4.114) gegenüber dem „Undenkbareren“ (ebd.) abzugrenzen (vgl. ebd.), womit Wittgenstein der Philosophie zwar keinen den Naturwissenschaften äquivalenten Status zuschreibt, diesen aber keinesfalls als unbedeutend behauptet. Eher scheint das Gegenteil der Fall zu sein.²⁷⁹

Ein zweites Mal wird Wittgenstein mit den Worten »Die Bedeutung ist der Gebrauch« als Zitat von Kosuth angeführt²⁸⁰ und ein drittes Mal wird Wittgenstein gegen Ende des ersten Teils von *Kunst nach der Philosophie* erwähnt. Dort referiert Kosuth im Zusammenhang damit, was allen Künsten gemein sei, auf Wittgensteins Begriff der »Familienähnlichkeit«.²⁸¹ Was eine weitere Übereinstimmung von Kosuths Essay mit der Philosophie Wittgensteins angeht, so ist fest-

²⁷⁸ Vgl. SCHULTE: *Wittgenstein. Eine Einführung*. S. 63.

²⁷⁹ Vgl. ebd.

²⁸⁰ Vgl. KOSUTH: *Kunst nach der Philosophie*. S. 1031. Anzumerken ist, dass Kosuth nicht angibt, aus welcher Bemerkung Wittgensteins er dieses Zitat entnommen hat. Sollte Kosuth dies aus den PU entnommen haben, handelt es sich vermutlich um eine falsche Wiedergabe, sofern Kosuth hier aus der prominenten Bemerkung 43 zitiert, in der es heißt: „Man kann für eine *große* Klasse von Fällen der Benützung des Wortes ‚Bedeutung‘ – wenn auch nicht für *alle* Fälle seiner Benützung – dieses Wort so erklären: Die Bedeutung eines Wortes ist sein Gebrauch in der Sprache.“ (PU 43).

²⁸¹ Vgl. KOSUTH: *Kunst nach der Philosophie*. S. 1038.

zuhalten, dass Kosuth beinahe ausschließlich Ayer zitiert, wenn es um die Begründung der von ihm angestellten Analyse der Kunst geht; gleichwohl lässt sich diese mit der Philosophie Wittgensteins in Zusammenhang bringen. Obwohl Kosuth an einer Stelle auf Wittgensteins Begriff »Familienähnlichkeit« verweist, liegt es auf Grund der in seinem Text größtenteils verwendeten Terminologie näher, einen Vergleich mit Wittgensteins *Tractatus* anzustellen.²⁸² Die von Kosuth hergestellte Analogie zwischen Kunst und Logik und die sich daran anschließende Bestimmung von Kunstwerken als analytischen Propositionen, die Tautologien seien und demzufolge keine Aussagen über Tatsachen darstellten, deckt sich bis zu einem gewissen Grad mit Wittgensteins Bestimmung logischer Sätze, die er im *Tractatus* vorgenommen hat. Dort schreibt Wittgenstein: „Die Sätze der Logik sind Tautologien.“ (Tlp 6.1) Dass logische Sätze „wahr sind [...] erkennt man am Symbol allein“ (Tlp 6.113). Dadurch, dass Tautologien keine „Wahrheitsbedingungen“ (Tlp 4.461) haben, da sie „bedingungslos“ (ebd.) wahr sind (vgl. ebd.), sind Tautologien keine „Bilder der Wirklichkeit“ (Tlp 4.462) und stellen daher auch „keine mögliche Sachlage dar“ (ebd.). „Die Sätze der Logik sagen also nichts [...]“ (Tlp 6.11) und sind deshalb „analytische Sätze“ (ebd.). Anhand der Zeichen in ihnen kann ihr Wahrheitsgehalt ohne Vergleich mit der Wirklichkeit erkannt werden. Aus diesem Grund »sagen« Tautologie und Kontradiktion nichts über die Wirklichkeit. Aber dass sie

²⁸² Vgl. INBODEN, Gudrun: *Joseph Kosuth – Künstler und Kritiker der Moderne*. In: Ausst.-Kat. Stuttgart, Staatsgalerie, 1981: *Joseph Kosuth. Bedeutung von Bedeutung. Texte und Dokumentationen der Investigationen über Kunst seit 1965 in Auswahl*. S. 16.

sich überhaupt bilden lassen, »zeigt« etwas über die logischen „Eigenschaften der Sprache, der Welt [...]“ (Tlp 6.12) und die „Logik der Abbildung [...]“ (Tlp 4.015), auf der die „Möglichkeit aller Gleichnisse, der ganzen Bildhaftigkeit unserer Ausdrucksweise, ruht“ (ebd.). Die Logik der Abbildung beziehungsweise die „Logik der Tatsachen“ (Tlp 4.0312) lässt sich gemäß dem Grundgedanken des *Tractatus* jedoch nicht abbilden, sondern zeigt sich lediglich – unter anderem in Sätzen der Logik (vgl. Tlp 2.172 f.; vgl. Tlp 4.12 f.).²⁸³ Sätze der Logik müssen auch nicht verifiziert

²⁸³ Die „Logik der Abbildung“ und die dazu gehörende „logische Form“ (Tlp 2.18) ist eine der Grundbedingungen der bildlichen Repräsentation und damit der »Bildtheorie des Satzes«, die Wittgenstein im *Tractatus* aufstellt. Denn was „jedes Bild, welcher Form immer, mit der Wirklichkeit gemein haben muß, um sie überhaupt [...] abbilden zu können, ist die logische Form, das ist, die Form der Wirklichkeit [...]“ (Tlp 2.18), da das Bild auch eine „Tatsache“ (Tlp 2.141) ist (vgl. ebd.). »Logische Form« meint in diesem Zusammenhang die Bedingung der Möglichkeit von Gegenständen und dementsprechend Bildelementen, eine strukturbildende Beziehung zueinander eingehen zu können, und ist in diesem Zusammenhang synonym mit dem Begriff »Logik« zu verstehen (vgl. Tlp 2.012 ff.; vgl. Tlp 2.16 ff.). Daraus lässt sich zudem ableiten, dass es die »logische Form« unterschiedlichen Medien beziehungsweise Darstellungssystemen ermöglicht, denselben Sachverhalt abbilden zu können, denn ihnen gemein ist die „Logik der Abbildung“ (Tlp 4.015). Im Hinblick auf die »Bildtheorie des Satzes« ist entscheidend, dass das Bild, indem es „eine mögliche Sachlage“ (Tlp 2.02) und damit einen „Sinn“ (Tlp 2.221) darstellt, mit der Wirklichkeit verglichen werden muss, „um zu erkennen, ob [es] wahr oder falsch ist“ (Tlp 2.223). Der Zusammenhang zwischen Satz und Bild besteht nun darin, dass erstens der „Gedanke“ (Tlp 3) das „logische Bild der Tatsachen“ (ebd.) ist. Da der Gedanke zweitens der „sinnvolle Satz“ (Tlp 4) ist, ist er damit zugleich – drittens – ein „Bild“ (Tlp 4.01) oder „Modell der Wirklichkeit, so wie wir sie uns denken“ (ebd.). Daraus folgt, dass der Satz nur dann einen Sinn hat, wenn er sich, als Bild der Wirklichkeit, durch einen Vergleich mit dieser als »wahr« oder »falsch« erweisen kann (vgl. Tlp 4.05 f.). Hieran schließt sich der „Grundgedanke“ (Tlp 4.0312) Wittgensteins an: Dass Sätze analog zu Bildern etwas darstellen beziehungsweise abbilden, beruht auf dem „Prinzip der Vertretung von Gegenständen durch Zeichen“ (ebd.). Da aber die „logischen Konstanten“ (ebd.) – wie beispielsweise »und« beziehungsweise »oder« – nichts repräsentieren, lässt sich auch die „Logik der Tatsachen nicht“ (ebd.) in einem sinnvollen und damit verifizierbaren Satz „vertreten“ (ebd.; vgl. Tlp 4.441). Aus dieser Bestimmung wird bereits die von Wittgenstein getroffene Unterscheidung von »sagen« und »zeigen« erkennbar.

werden, da jeder logische Satz als Beweis seiner selbst verstanden werden kann (vgl. 6.1264 ff.). Daraus folgt, dass verifizierbare Aussagen über Logik nicht möglich sind: Denn man müsse sich, um „die logische Form darstellen zu können, [...] außerhalb der Logik aufstellen können, das heißt außerhalb der Welt“ (Tlp 4.12). Letztlich spiegele sich die Logik lediglich in Sätzen und sei „transzendental“ (Tlp 6.13; vgl. Tlp 4.121).²⁸⁴

Die von Kosuth vorgenommene Charakterisierung von Kunstwerken als Tautologien stimmt mit der eben dargelegten Bestimmung logischer Sätze Wittgensteins nur partiell überein, denn der Vergleich hat freilich Grenzen: Es wäre, etwa von der Analogiebildung Kosuths zwischen Kunst und Logik ausgehend, unsinnig zu behaupten, Kunstwerke würden „das Gerüst der Welt“ (Tlp 6.124) beschreiben oder etwas über die „logischen [...] Eigenschaften [...] der Welt“ (Tlp 6.12) aufzeigen; und es ist diskussionswürdig, ob sich Kunst auch aus Kontradiktionen aufbauen ließe (vgl. Tlp 6.1202). Dennoch: Im Sinne Kosuths stehen auch Kunstwerke oder – wie er es nennen würde – »Kunstaussagen« in keiner abbildenden Relation zur Welt: Weder stellen sie Tatsachen dar, noch sind es Aussagen über subjektive oder psychologische Befindlichkeiten des Künstlers. Sie sind a priori wahr und zeigen, analog zu logischen Sätzen, das

²⁸⁴ »Transzendental« ist an dieser Stelle nicht als »Bedingung der Möglichkeit«, etwa im Sinne Kants, zu verstehen. Die Transzendentalphilosophie Kants beschreibt, dass Erfahrung durch a priori festgelegte Denkgesetze strukturiert ist. Hierin liegt der Unterschied zu Wittgenstein: Logik ist für diesen nicht »Bedingung der Möglichkeit« von Erfahrung, denn „kein Teil unserer Erfahrung“ (Tlp 5.634) sei „a priori“ (ebd.), und eine „Ordnung der Dinge a priori“ (ebd.) gebe es nicht (vgl. PRECHTL, Peter; BURKHARD, Franz-Peter (Hrsg.): *Metzler Lexikon der Philosophie*. Stuttgart, Weimar 2008. S. 619; vgl. MAJETSCHAK: *Ludwig Wittgensteins Denkweg*. S. 102 ff.).

Wesen der Kunst. Ebenso wie über die Logik – in Anlehnung an die Schlussfolgerungen aus dem Grundgedanken des *Tractatus* – kann auch die Philosophie nach Kosuth keine »wahren« Aussagen über Kunst treffen. Wittgensteins Bestimmung tautologischer Sätze lässt sich zwar bis zu einem gewissen Grad mit Kosuths Überlegungen in Übereinstimmung bringen; größer scheint allerdings die Übereinstimmung zwischen Kosuth und Ayer. Auch Ayer geht davon aus, dass analytische Propositionen keine Tatsachenaussagen sind. Sie seien jedoch nicht „sinnlos [...] wie metaphysische Äußerungen“²⁸⁵; ihre Eigenschaft sei es, die Verwendung bestimmter Symbole aufzuzeigen, und in diesem Sinne „neue Erkenntnisse“²⁸⁶ über den „Sprachgebrauch“²⁸⁷ zu liefern. Jedoch nicht im Sinne einer »Entdeckung«, da sie nur über dasjenige etwas mitteilen würden, was man „bereits wissen könnte“²⁸⁸. In Bezug auf Kosuth und dessen Bestimmung von Kunstwerken als analytischen Propositionen ließe sich dementsprechend folgern, dass Kunstwerke etwas dem Begriff »Kunst« Wesentliches zeigen: Erstens, wie der Begriff verwendet wird und zweitens, wie der Begriff verwendet werden kann.

Nachdem nun ein erster Vergleich zwischen Kosuth und Wittgenstein angestellt wurde, werden – nach einem kurzen Überblick über Kosuths Œuvre – Kosuths Werke in Hinsicht auf eine Rezeption der Philosophie Wittgensteins untersucht.

²⁸⁵ AYER: *Sprache, Wahrheit und Logik*. S. 103.

²⁸⁶ Ebd., S. 104.

²⁸⁷ Ebd.

²⁸⁸ Ebd.

5.1.1 Die Werkphasen Kosuths

Kosuths Werk lässt sich in drei Phasen unterteilen. Die als *Proto-Investigations* betitelten Arbeiten entstanden um das Jahr 1965 und markieren den Beginn der ersten Phase. Die darauf folgenden Arbeiten, die unter dem Titel *Investigation – Art as Idea as Idea*²⁸⁹ zusammengefasst werden und von eins bis zehn nummeriert sind, entstanden von 1966 bis 1974. Zusammen mit den *Proto-Investigations* bilden sie die erste Phase in Kosuths Werk.²⁹⁰ Ab dem Jahr 1969 ist Kosuth Herausgeber der amerikanischen Ausgabe des Magazins *Art & Language*, bis es mit der gleichnamigen britischen Künstlergruppierung zum Bruch kam.²⁹¹ Zuvor war Kosuth 1972 mit der in Kooperation mit *Art & Language* entstandenen Installation *Index 0001* auf der documenta 5 vertreten. Die zweite Werkphase beginnt im Jahr 1975 und lässt sich bis zum Jahr 1981 datieren. Diese wird etwa von Gudrun Inboden unter der Bezeichnung „Anthropologisierung als offene Form – Gesellschaftlicher Kontext“²⁹² charakterisiert. In dieser Phase zielt Kosuth darauf ab, Prozesse und Strukturen aufzuzeigen, die zur Konstituierung von Bedeutung in einem künstlerischen und damit kulturellen Kontext beitragen. Ab

²⁸⁹ Die den *Investigations* hinzugefügte Betitelung »Art as Idea as Idea« geht zurück auf Ad Reinhardts populäre Formulierung: „Kunst ist Kunst-als-Kunst, und alles andere ist alles andere.“ (REINHARDT, Ad: *Kunst-als-Kunst*. In: *Kunsttheorie im 20. Jahrhundert*. S. 994; vgl. RORIMER: *New Art in the 60s and 70s. Redefining Reality*. S. 94).

²⁹⁰ Vgl. DOMESLE, Andrea: *Leucht-Schrift-Kunst. Holzer, Kosuth, Merz, Nannucci, Nauman*. Berlin 1998. S. 21 f.

²⁹¹ Vgl. DREHER: *Konzeptuelle Kunst in Amerika und England zwischen 1963 und 1976*. S. 14.

²⁹² INBODEN: *Joseph Kosuth – Künstler und Kritiker der Moderne*. S. 22.

1975 ist Kosuth Mitherausgeber der Zeitschrift *The Fox*. Exemplarisch für diese Phase ist die Arbeit *Text/Context* (1977) zu nennen. Dem Rezipienten soll seine aktive Beteiligung an der Bedeutungskonstituierung der Werke bewusst gemacht werden, wodurch gesellschaftliche Veränderungsprozesse initiiert werden sollen.

In der dritten Phase, deren Beginn von Inboden auf 1981 datiert wird, untersucht Kosuth vermehrt, wie sich die Bedeutung von Kunst und Kunstwerken in einem zeitgeschichtlichen Kontext verändern kann, und auf welchen Bedingungen und Prozessen diese Veränderung basiert. Kosuth greift hier seine in der ersten Phase entstandenen Neon-Arbeiten auf und beginnt erneut, mit Leuchtstoffröhren zu arbeiten. Häufig rezipierte Werke dieser Phase sind unter anderem *Cathexis* (1981–1982), *Zero&Not* (um 1985), sowie die von ihm kuratierte Ausstellung *Wittgenstein – Das Spiel des Unsagbaren* (1989), die anlässlich des 100. Geburtstags Wittgensteins im Wiener Secessionsgebäude stattgefunden hat. Auf diese wird an späterer Stelle und in einem anderen Zusammenhang eingegangen werden.

Im Hinblick auf die Fragestellung der vorliegenden Arbeit sind jedoch vor allem Kosuths frühe Werke von Interesse. Als Begründung hierfür sei auf das angeführte Interview Kosuths mit Jeanne Siegel verwiesen (siehe Anmerkung 271). Auf die Frage, worin Kosuth die Beziehung zwischen seinem Werk und der Philosophie Wittgensteins sehe, gibt er dort folgende Antwort:

On one level there is an obvious, too obvious relationship, which shouldn't be said; and there is another, more complex, less apparently conscious one, which can't be said [...]. In any case I see no advantage in connecting my work to philosophy any more than it already is [...].

There was really only one point in my work when it had a particular relevance, which is that earlier period (1965) [...].²⁹³

Dem fügt Kosuth hinzu, dass er seine Kunst bis auf die angesprochene frühe Phase nicht weiter mit seiner Lektüre philosophischer Texte in Verbindung gebracht habe, da er darin keinen Vorteil sah. Zudem sei es

easy to make some kind of superficial relationship with someone like Wittgenstein [...]. I would guess that whatever connections there are between his work and my work is also true for all art; it's just that my art makes that connection more visible.²⁹⁴

Kosuth hat damit sicherlich nicht ganz Unrecht, wie am Beispiel Jasper Johns deutlich gemacht wurde. Da jedoch mehrheitlich davon ausgegangen wird, Kosuth habe sich hinsichtlich der Konzeption seiner Werke häufig auf die Philosophie Wittgensteins bezogen, soll nun die Frage erörtert werden, wie sich die laut ihm einfach herzuleitende und offensichtliche Verbindung zur Philosophie Wittgensteins in seinen Arbeiten zeigt.

5.1.2 Frühe Arbeiten und die »Bildtheorie« des Satzes

Eine im Sinne Kosuths »tautologische« Arbeit ist beispielsweise *Clear Square Glass Leaning* aus dem Jahr 1965. Die Arbeit besteht aus dem, was der Titel beschreibt: aus an eine Wand gelehnten, quadratischen und transparenten Glasscheiben. Zusätzlich sind auf diese

²⁹³ KOSUTH: *Art as Idea as Idea. An Interview with Jeanne Siegel*. S. 52.

²⁹⁴ Ebd.

die Wörter des Titels der Arbeit aufgebracht, wobei jedes Wort die Eigenschaften der jeweiligen Glasscheibe beschreibt. Insoweit ist diese Arbeit selbstreferentiell und mithin keine Abbildung irgendeiner außerhalb des Kunstkontexts bestehenden Tatsache. Ähnliches wie über *Clear Square Glass Leaning* lässt sich von Kosuths Neon-Arbeiten, wie etwa *Five Words in Blue Neon* oder *One and Eight – A Description* behaupten, die ebenfalls im Jahr 1965 entstanden sind. Auch sie beschreiben buchstäblich sich selbst und sind nach Gudrun Inboden „unmittelbar deckungsgleich mit ihrer sinnlichen Erscheinungsweise“²⁹⁵: Es ließe sich von ihnen behaupten, dass Abbildung und Abgebildetes in Eins zusammenfallen. Sowohl ihnen als auch der Arbeit *Clear Square Glass Leaning* ist keine »tiefere« Bedeutung inhärent. Woraus sich in Bezug auf die Rezeption Wittgensteins und unter Rekurs auf den *Tractatus* bereits schon schließen lässt, dass alles, was »sinnvoll« über diese Arbeiten gesagt werden kann, von den Arbeiten selbst »gesagt« und »gezeigt« ist: Es handelt sich um durchsichtige Glasscheiben, die an einer Wand lehnen und auf denen Worte aus dem Titel der Arbeit gedruckt sind – und die Neon-Schriftzüge sind einfach Neon-Schriftzüge.

Freilich lassen sich die Arbeiten in einen kunsthistorischen Kontext einordnen. Auf formaler Ebene kann *Clear Square Glass Leaning* in einen Zusammenhang mit Arbeiten der Minimal Art gebracht werden, da sie weder der Gattung Malerei noch Bildhauerei zugeordnet werden kann und darüber hinaus die für die Minimal Art charakteristischen geometrischen, »einfachen« Formen aufweist. Die

²⁹⁵ INBODEN: *Joseph Kosuth – Künstler und Kritiker der Moderne*. S. 18.

Neon-Arbeiten erfüllen im Kontext des Modernismus die Forderung nach Autonomie und Selbstbezüglichkeit des Kunstwerks, indem sie auf nichts außerhalb ihrer selbst Liegendes verweisen.²⁹⁶

Im Hinblick auf die Frage, wie sich die Philosophie Wittgensteins mit den Werken Kosuths in Verbindung bringen lässt, bietet vor allem die Arbeit *One and Three Chairs* (1965)²⁹⁷ einen Ansatzpunkt. Diese zählt zweifellos zu den bekanntesten Arbeiten Kosuths, ist aber nur eine unter vielen möglichen Varianten der Installationen, die unter dem Titel *Proto-Investigations* zusammengefasst sind. Sie alle bestehen aus drei Elementen: Ein Gebrauchsgegenstand – etwa ein Hammer, ein Lineal oder, wie in diesem Fall, ein Stuhl – wird in Kombination mit einer fotografischen Reproduktion des Gegenstands, die am Ort der Ausstellung aufgenommen wurde und den Gegenstand fast in Originalgröße zeigt, sowie einer vergrößerten Fotografie einer Wörterbuchdefinition des Gegenstands präsentiert. Letztere nennt sowohl die Definition des Begriffs als auch Beispiele seiner Verwendung. Kurz: Bei diesen Installationen handelt es sich um eine Gegenüberstellung von Fotografie, Objekt und Text.²⁹⁸

Was hier und auch mit den oben genannten Arbeiten thematisiert zu sein scheint, ist die Frage nach der Identität zwischen Abgebildetem

²⁹⁶ Vgl. DOMESLE: *Leucht-Schrift-Kunst. Holzer, Kosuth, Merz, Namucci, Nauman*. S. 23.

²⁹⁷ Laut Dreher nimmt Kosuth mit dieser Arbeit Bezug auf den Fluxus-Künstler George Brecht und dessen im Jahr 1961 angefertigte Arbeit *Three Chair Event* (vgl. DREHER: *Konzeptuelle Kunst in Amerika und England zwischen 1963 und 1976*. S. 69 ff.).

²⁹⁸ Die in den *Proto-Investigations* verwendeten Gegenstände variieren selbst immer wieder und sind von Ausstellungsort zu Ausstellungsort verschieden.

und Abbild.²⁹⁹ Es liegt dementsprechend nahe, diese Arbeit in einen Kontext mit der »Bildtheorie des Satzes« (siehe Kap. 5.1, Anm. 283) des *Tractatus* zu setzen. Diesbezüglich ließe sich sagen, dass sowohl die Fotografie als auch der Wörterbucheintrag äquivalente Abbildungen des Gegenstandes »Stuhl« sind. Wie bereits Inboden feststellte, scheint damit eine Illustration des Gedankens Wittgensteins, wonach der Satz ein Bild beziehungsweise „Modell der Wirklichkeit“ (Tlp 4.01) sei, vorzuliegen.³⁰⁰ Bei dem Wörterbucheintrag handelt es sich sicherlich nicht um einen vollständig ausformulierten Satz; dennoch muss er, um verifiziert zu werden, analog zu der fotografischen Abbildung mit der Wirklichkeit, d. h. mit dem Stuhl, verglichen werden (vgl. Tlp 2.223; vgl. Tlp 4.05 f.). Die Verifikation der Abbildungen lässt sich indes nur innerhalb der Installation anstellen; die Installation als Ganzes ist, aufgrund ihres tautologischen und demgemäß nicht-abbildhaften Charakters, wiederum nicht verifizierbar. Nur in diesem Sinne handelt es sich bei der Fotografie und der lexikalischen Definition um eine »wahre« Abbildung und Aussage über den Gegenstand »Stuhl«. Gleichzeitig wird eine vermeintliche Differenz zwischen den Abbildungen untereinander und dem abgebildeten Gegenstand aufgezeigt.

Hieran schließt sich das Entscheidende sowohl im Zusammenhang mit der Philosophie Wittgensteins als auch im Hinblick auf den zeitgenössischen Kunstdiskurs an. Mit den beiden Abbildungen des Gegenstandes ist schon alles gesagt, was sich »sinnvoll«, d. h.

²⁹⁹ Vgl. Ausst.-Kat. Bremen, Kunsthalle, 1976: „*Kunst existiert nur in der Form von Praxis*“. In: *Beiträge zur konzeptuellen Kunst 1965–1974*. Ohne Seitenangabe.

³⁰⁰ Vgl. INBODEN: *Joseph Kosuth – Künstler und Kritiker der Moderne*. S. 18.

verifizierbar über den Gegenstand und damit auch über die Installation sagen ließe. Aufgrund ihrer Charakterisierung als Tautologie »sagt« sie nichts über die Wirklichkeit, »zeigt« aber – analog zu Sätzen der Logik im Sinne Wittgensteins – gleichwohl etwas: und zwar etwas über das Wesen der Kunst. Sie zeigt, dass die Installation, wenn sie im Kontext der Kunst präsentiert wird, ein Kunstwerk ist; womit sie die – freilich metaphysische und im Sinne Kosuths von keiner Philosophie beantwortbare – Frage provoziert, warum sie das ist. Denn es ist auf Grund der Banalität des Gegenstandes, und der kaum als »gelingen« zu bezeichnenden Fotografie, schwer vorstellbar, diese Arbeit in ästhetischer Hinsicht zu würdigen – oder ihr gar den Status als Kunstwerk aufgrund einer besonderen ästhetischen Erfahrung zu attestieren. Ebenso scheint es aussichtslos, der Installation eine »tiefere«, metaphysische Bedeutung abgewinnen zu wollen, oder in ihr die Darstellung eines bestimmten Sujets zu vermuten. Letztlich ist neben der Fotografie des Stuhls – womit eine »konventionelle«, da »abbildende« Bildsprache verfügbar ist – der einzige Hinweis darauf, dass es sich bei der Installation um ein Kunstwerk handeln könnte, dass sie in einem Kunstkontext präsentiert wird.

Insofern ist diese Arbeit ebenso als »analytische Proposition« im Sinne Kosuths aufzufassen: Gemäß seiner Definition kann die Installation als ein Kommentar verstanden werden, der nach dem Wesen von Kunst fragt, zugleich deren Kontextabhängigkeit betont und damit auf die Konzeption des Begriffs »Kunst« hinweist. Diese Arbeit kann darüber hinaus zum einen mit der von Wittgenstein getroffenen und auf der »Bildtheorie des Satzes« basierenden Unterscheidung von »sagen« und »zeigen« in Verbindung gebracht wer-

den. Zum anderen lässt sich daran anschließend eine Übereinstimmung mit Wittgensteins bereits dargelegter Bestimmung tautologischer Sätze aufweisen.

Allerdings lässt sich – und dieser Einwand soll an dieser Stelle gemacht werden – die Installation *One and Three Chairs* auch mit der Philosophie Platons in Verbindung bringen. So erinnert etwa Bracht die „triadische“³⁰¹ Struktur der Installation an die drei „Exemplifikationen des Begriffs Stuhls[,] die den drei platonischen Seinsweisen“³⁰² gleichen: Die lexikalische Definition entspreche dabei der Idee, der Stuhl der Abbildung der Idee und die Fotografie dem „Bild des Malers [...]“³⁰³, also der Abbildung der Abbildung der Idee. Auch könne der Titel der Installation bereits als Verweis auf die Metaphysik Platons interpretiert werden.³⁰⁴

Bezüglich der oben genannten Neon-Arbeiten nimmt etwa Inboden eine Interpretation auf Basis des Schlusssatzes des *Tractatus* vor. Die Neon-Arbeiten verweigerten zwar jede „metaphysische Aussage über die Farben“³⁰⁵; dennoch würden sie die „Existenz des Metaphysischen [...] spürbar“³⁰⁶ durch ihre „sinnlich-ästhetische“³⁰⁷ Thematisierung von Farbe aufzeigen, indem sie „schärfer als die übrigen Arbeiten die Grenze zwischen Sagbarem und Unsagba-

³⁰¹ BRACHT: *Kunstkommentare der sechziger Jahre*. S. 267.

³⁰² Ebd.

³⁰³ Ebd.

³⁰⁴ Vgl. ebd., S. 266 f. Im Rahmen der vorliegenden Untersuchung soll es an dieser Stelle bei einem Verweis auf die Möglichkeit einer solchen Diskussion bleiben.

³⁰⁵ INBODEN: *Joseph Kosuth – Künstler und Kritiker der Moderne*. S. 20.

³⁰⁶ Ebd.

³⁰⁷ Ebd.; vgl. ebd., S. 19 f.

rem“³⁰⁸ zögen. Laut Wittgenstein gibt es durchaus „Unaussprechliches. Dies *zeigt* sich, es ist das Mystische“ (Tlp 6.522; vgl. Tlp 6.44 f.), wobei »das Mystische« an dieser Stelle synonym zum Begriff »Metaphysik« zu verstehen ist.³⁰⁹ Inboden zitiert in diesem Zusammenhang eine Passage aus Wittgensteins *Bemerkungen über die Farben*, womit sie sagen will, dass die Arbeit gerade durch ihre »ästhetischen« Eigenschaften, d. h. durch die farbig leuchtenden Neonröhren, provoziert, mehr über sie sagen zu wollen, als sich sinnvoll sagen lässt und worüber man im Sinne des *Tractatus* schweigen müsse (vgl. Tlp 7).³¹⁰ Eine solche Provokation und die Provokation der Frage, warum etwa die Installation *One and Three Chairs* Kunst ist, kann als exemplarisch dafür verstanden werden, was Kosuth mit seiner Behauptung meinte, dass sich die Kunst in analoger Weise zur Philosophie mit metaphysischen Themen befassen könne, nämlich indem sie gleichsam metaphysische Fragen provoziert.

Wie sehr indes Kosuths Werk eine »metaphysische« Richtung einschlägt, kann anhand seiner im Anschluss an die *Proto-Investigations* entstandenen Arbeit – *The First Investigation* (1966–1968) – deutlich

³⁰⁸ INBODEN: *Joseph Kosuth – Künstler und Kritiker der Moderne*. S. 20.

³⁰⁹ Der „Trieb zum Mystischen“ (TB 25.5.15) und damit der, metaphysische Aussagen formulieren zu wollen, resultiere aus einer „Unbefriedigtheit unserer Wünsche durch die Wissenschaft“ (ebd.); man »fühle«, so Wittgenstein, dass, wenn alle Fragen, die sich sinnvoll stellen und beantworten ließen (vgl. Tlp 6.5), „unsere eigentlichen Lebensprobleme noch gar nicht berührt“ (Tlp 6.52) wären (vgl. TB 11.6.16).

³¹⁰ In der von Inboden in Gänze angeführten Bemerkung heißt es: „Auf die Frage »Was bedeuten die Wörter ›rot‹, ›blau‹, ›schwarz‹, ›weiß‹, können wir freilich gleich auf Dinge zeigen, die so gefärbt sind, – aber weiter geht unsre Fähigkeit, die Bedeutung dieser Wörter zu erklären, nicht! Im übrigen machen wir uns von ihrer Verwendung keine, oder eine ganz rohe, zum Teil falsche Vorstellung.“ (Büf I, 68; vgl. INBODEN: *Joseph Kosuth – Künstler und Kritiker der Moderne*. S. 20).

gemacht werden. Der ihr hinzugefügte und in den fortgeführten *Investigations* beibehaltene Untertitel *Art as Idea as Idea* ist bereits ein eindeutiger Hinweis darauf. Dieser Titel, so Kosuth, „intended to suggest that the real creative process, and the radical shift, was in changing the idea of art itself“³¹¹. In der ersten Werkserie der *Investigations* präsentiert Kosuth stark vergrößerte Fotografien lexikalischer Begriffsdefinitionen. Sie beginnen mit relativ konkreten Begriffen, wie beispielsweise einer Definition von »Wasser«, und gehen zu abstrakten Begriffen wie etwa »Idee«, »Kunst« oder auch »Bedeutung« über. Anstatt, wie noch in den *Proto-Investigations* geschehen, ein wirkliches Objekt in einem Kunstzusammenhang zu präsentieren, verwendete Kosuth nunmehr die »Idee-als-Objekt«. Zugleich bot sich Kosuth mit der Präsentation von Begriffsdefinitionen eine Möglichkeit, sein „dilemma about formless forms“³¹² zu lösen und somit einen Kommentar zu dem den Kunstdiskurs beherrschenden Formalismus zu geben. Im Kontext der Konzeptuellen Kunst und der modernistischen Malerei zeigt diese Arbeit exemplarisch die Abkehr vom Objekt als dem in ästhetischer Hinsicht zu würdigenden Gegenstand, und zwar insofern, als gar kein Objekt in diesem Sinne präsentiert wird. Letztlich zielte Kosuth jedoch nicht darauf ab, eine neue Formen- beziehungsweise Materialsprache in der Kunst zu erarbeiten, sondern »neue Bedeutungen« zu erfinden.³¹³ An dieser Stelle ist vorerst festzuhalten, dass die genannten Werke der *Proto-Investigations* sich durchaus mit der Philosophie

³¹¹ KOSUTH: *Art as Idea as Idea. An Interview with Jeanne Siegel*. S. 47.

³¹² Ebd., S. 48.

³¹³ Vgl. ebd.

Wittgensteins in Zusammenhang bringen lassen. Sie geben, wie dies Kosuth selbst konstatierte, geeignete Ansatzpunkte für einen solchen Vergleich zur Hand. Auch sein Essay *Kunst nach der Philosophie* weist hinsichtlich der Bestimmung des tautologischen Charakters von Kunstwerken bis zu einem gewissen Grad Übereinstimmungen mit den im *Tractatus* formulierten Gedanken Wittgensteins auf. Und ebenso referiert Kosuth zur Begründung seiner Annahme, dass die Frage nach dem Wesen der Kunst nunmehr keine Aufgabe der Philosophie sei, auf Wittgenstein. Damit ist der der vorliegenden Arbeit zugrunde liegenden These, die Philosophie Wittgensteins habe auf die Entwicklung der amerikanischen Kunst in den sechziger Jahren des 20. Jahrhunderts Einfluss genommen, ein Argument zu ihrer Unterstützung hinzugefügt, wenngleich sie dadurch freilich noch nicht bestätigt ist.

5.1.3 Die »ethische« Funktion der Kunst

Im folgenden Abschnitt soll ein weiterer Zusammenhang zwischen der Philosophie Wittgensteins und dem Werk Kosuths herausgestellt werden: Denn gerade die letzte Passage in *Kunst nach der Philosophie*, in der es heißt, anstatt der Philosophie könne sich nunmehr die Kunst mit metaphysischen Themen beschäftigen, klingt auffällig nach einer Überlegung, die der junge Wittgenstein in einem Tagebucheintrag notierte. Wittgenstein schreibt: „Das Kunstwerk ist der Gegenstand sub specie aeternitatis gesehen; und das gute Leben ist die Welt sub specie aeternitatis gesehen. Dies ist der Zusammenhang

zwischen Kunst und Ethik“ (TB 7.10.16). Wittgenstein bekräftigt diesen Zusammenhang, wenn er schreibt, dass das „Schöne [...] eben das was glücklich macht“ (TB 21.10.16) ist und der „Auffassung“ (ebd.) zustimmt, das „Schöne [sei] der Zweck der Kunst“ (ebd.). Im *Tractatus* findet sich diese Überlegung in der kryptischen Bemerkung „Ethik und Ästhetik sind Eins“ (Tlp 6.421) wieder.

Versteht man den Begriff »Ethik« – der für Wittgenstein auch den in einem „etwas weiteren Sinne [...] wichtigsten Teil einschließt von dem, was man gemeinhin »Ästhetik« nennt“³¹⁴ – als die „allgemeine Frage nach dem, was gut sei“³¹⁵, oder auch als die Frage „nach dem Sinn des Lebens [oder] der rechten Lebensweise“³¹⁶, so zeigt sich auf Basis der Sinn- und Wahrheitskriterien³¹⁷ des *Tractatus*, dass die Philosophie, deren Teildisziplin die Metaphysik und damit die Ethik ist (vgl. TB 30.7.16), diese Fragen nicht sinnvoll beantworten kann (vgl. Tlp 6.5 f). Denn die einzig

richtige Methode der Philosophie wäre eigentlich die: Nichts zu sagen, als was sich sagen lässt, also Sätze der Naturwissenschaft – also etwas, was mit Philosophie nichts zu tun hat (Tlp 6.53).

³¹⁴ WITTGENSTEIN, Ludwig: *Ethik. Ein Vortrag von Ludwig Wittgenstein*. In: BAUM, Wilhelm (Hrsg.): *Ludwig Wittgenstein. Geheime Tagebücher 1914–1916*. Wien 1991. S. 73.

³¹⁵ Ebd., S. 73.

³¹⁶ Ebd., S. 74.

³¹⁷ Die Unterteilung in sinnvolle, unsinnige und sinnlose Sätze lässt sich aus Wittgensteins »Bildtheorie des Satzes« herleiten (siehe Kap. 5.1, Anm. 283). Zusammengefasst lautet diese wie folgt: Sinnvoll sind Sätze, wenn sie sich durch einen Vergleich mit der Wirklichkeit als wahr oder falsch erweisen können, wozu etwa Sätze der Naturwissenschaften zählen. Sinnlose Sätze sind Sätze der Logik, die entweder tautologisch oder kontradiktorisch sind. Unsinnige Sätze können weder wahr noch falsch sein, da sich ihr Wahrheitsgehalt aufgrund der in ihnen verwendeten Zeichen nicht bestimmen lässt. Dazu zählen Sätze der Philosophie.

Wären alle Fragen der Naturwissenschaft beantwortet, zeige sich jedoch, dass „unsere Lebensprobleme noch gar nicht berührt“ (Tlp 6.52) seien – dabei sind es gerade ethische Fragen, d. h. Fragen, die sich mit eben diesen »Lebensproblemen« auseinandersetzen, die für Wittgenstein von Bedeutung sind. Auch habe der *Tractatus*, wie Wittgenstein in einem Brief an Ludwig von Ficker betont, einen »ethischen Sinn«, und gerade dieser sei der – obgleich »ungesagte« – wichtigere seiner beiden Teile.³¹⁸ Im Gegensatz zur Philosophie vermögen es Kunstwerke, indem sie eine Sicht „sub specie aeternitatis“ (TB 7.10.16) auf die Welt eröffnen, die gleichsam „die ganze Welt als Hintergrund“ (ebd.; vgl. Tlp 6.45) hat, eine Darstellung der Tatsachen der Welt zu geben, in der diese in einem sinnstiftenden Zusammenhang gezeigt werden können.

Freilich besteht ein Unterschied zwischen Kosuth und Wittgenstein. Wittgenstein vertrat die Meinung, dass die „Künste den Menschen *etwas zu lehren*“³¹⁹ hätten, das „für das Leben der Menschen in *ethischer Hinsicht* relevant sei“³²⁰ und was durch eine Sicht auf die Welt sub specie aeternitatis, wie sie im Kunstwerk vorhanden sei, geschehen könne. Diese Ansicht ist noch an den Begriff des Schönen als dem Zweck der Kunst und an Wittgensteins eigenes Verständnis davon, was ein »gutes Leben« ausmacht, gebunden.³²¹

³¹⁸ Vgl. MONK, Ray: *Wittgenstein. Das Handwerk des Genies*. Stuttgart 2004, S. 196.

³¹⁹ MAJETSCHAK, Stefan: *Kunst und Kennerschaft. Wittgenstein über das Verständnis und die Erklärung von Kunstwerken*. In: LÜTTERFELDS, Wilhelm; MAJETSCHAK, Stefan (Hrsg): „*Ethik und Ästhetik sind Eins*“. *Beiträge zu Wittgensteins Ästhetik und Kunstphilosophie*. Frankfurt a. M. 2007, S. 49.

³²⁰ Ebd.

³²¹ Vgl. MAJETSCHAK: *Kunst und Kennerschaft. Wittgenstein über das Verständnis und die Erklärung von Kunstwerken*. S. 49 f.; vgl. TB 11.6.16 bis 8.7.16.

Kosuth hingegen, wie die oben vorgenommene Darstellung gezeigt hat, lehnte die begriffliche Verbindung von Kunst und Ästhetik ab. Die Aufgabe der Kunst sei es ja, nach dem Wesen der Kunst zu fragen, und damit etwas über den Begriff »Kunst« und nicht etwas über den des Kunstschönen oder den der Ethik in Erkenntnis zu bringen. Demgemäß deckt sich die eben wiedergegebene Überlegung Wittgensteins dennoch in Teilen, aber, so muss konstatiert werden, nur in einem vagen Sinne mit der im obigen Abschnitt wiedergegebenen Aussage Kosuths, Kunst könne sich mit Fragen und Themen beschäftigen, deren Beantwortung ehemals der Philosophie oblagen.

Daran anschließend lässt sich nun dennoch die Frage stellen, inwieweit Kosuths Werk, worunter an dieser Stelle auch seine veröffentlichten Schriften gezählt werden, mit Wittgensteins Annahme korreliert, Kunst könne den Menschen etwas lehren, was in »ethischer Hinsicht« und demzufolge für ihre Lebenspraxis relevant sei. Es soll in dem folgenden Exkurs gezeigt werden, dass es genau dieser Aspekt ist, der implizit in Kosuths Arbeiten, die ab den frühen siebziger Jahren entstanden, enthalten ist und den er zu einem späteren Zeitpunkt als die eigentliche Intention seines Schaffens für sich in Anspruch nehmen wird.

Dem muss allerdings vorangestellt werden, dass sich mit Sicherheit Kosuths Kunstbegriff von dem Wittgensteins immens unterscheidet. Auch soll der Begriff »Ethik« im Folgenden in einem weiten Sinn gebraucht werden: Er meint lediglich »für die Lebenspraxis der Menschen relevant«. Es wird sich zeigen, dass Kosuth mit seinen Arbeiten der frühen Werkphase eine durchaus in diesem

Sinne »ethische« Intention verfolgte. Denn wie Kosuth in dem bereits oben angeführten Interview äußert, beinhalte die Frage nach der Funktion und dem Wesen der Kunst, „the responsibility of the artist as a person: the social and political as well as the cultural implications of his or her activity“³²².

5.1.4 Kunst als kritische Praxis

Den Werken Kosuths, die ab dem Jahr 1974 entstanden sind, scheint in hohem Maße eine didaktische Intention zugrunde zu liegen. Sie reflektieren sowohl den gesellschaftlichen als auch den kulturellen Kontext, in den Kunst eingebettet ist. Darüber hinaus setzen sich Kosuths Arbeiten damit auseinander, inwieweit sich kultureller und gesellschaftlicher Kontext gegenseitig bedingen und wie sie dadurch wechselseitig ihre Bedeutung und Relevanz in Hinblick auf eine kulturelle Praxis sowie auf gesellschaftliche Prozesse konstituieren.³²³ So schreibt Kosuth in einem seine Arbeit *Text/Context* (1977–1979) erläuternden Essay, dass die Verwendung von sowohl Sprache als »Material« der Kunst als auch Texten als Kunstwerken intendierte, „die mystifizierte Erfahrung ästhetischer Kontemplation“³²⁴ zu beseitigen, die sich als Moment einer

³²² KOSUTH: *Art as Idea as Idea. An Interview with Jeanne Siegel*. S. 54.

³²³ Vgl. INBODEN: *Joseph Kosuth – Künstler und Kritiker der Moderne*. S. 23 f.

³²⁴ KOSUTH, Joseph: *Sieben Bemerkungen, die beim Sehen / Lesen dieser Ausstellung zu bedenken sind*. In: Ausst.-Kat. Stuttgart, Staatsgalerie, 1981: *Joseph Kosuth. Bedeutung von Bedeutung. Texte und Dokumentationen der Investitionen über Kunst seit 1965 in Auswahl*. S. 38.

traditionellen, »bürgerlichen« Kunst im formalistischen Modernismus manifestierte und den Rezipienten zu einem passiven Betrachter degradierte.³²⁵ Dabei sei „der Wunsch, das mystifizierte, transzendente Wesen der Kunst zu verneinen, [...] der Ausdruck eines Willens, die gegenwärtige Realität zu fassen und die Welt zu erneuern“³²⁶. Die Verwendung von Sprache als Material der Kunst und darüber hinaus die Erhebung von Texten zu Kunstwerken sei dementsprechend eine Möglichkeit, den Rezipienten zu einem aktiven, an der Bedeutungskonstitution des Werks teilnehmenden Betrachter werden zu lassen. Dadurch könne diesem zugleich dessen Rolle als aktiv an gesellschaftlichen, kulturellen und politischen Diskursen partizipierendem Subjekt bewusst gemacht werden.³²⁷ Es sei, so schreibt Kosuth, vor allem der Diskurs der

Massenkultur [...] in den das Leben der Menschen als Bedeutung eingebettet ist. Denkt man an Kultur als eine Art zusammenführenden öffentlichen Raum[es] [...], der individueller Hoffnung und individuellem Wünschen Form und Perspektive verleiht – eine das Leben bestimmende Antizipation –, dann sieht man traditionelle Kultur als bedeutunggebend [sic] für die soziale und materielle Welt eines Volkes. In Industriegesellschaften hat die Massenkultur diesen gesellschaftlichen Raum verdunkelt.³²⁸

Aufgabe der Künstler, vor allem der Konzeptuellen Künstler, sei es, Mittel und Wege herauszustellen, die es ermöglichen, den „politi-

³²⁵ Vgl. KOSUTH: *Sieben Bemerkungen, die beim Sehen / Lesen dieser Ausstellung zu bedenken sind*. S. 38.

³²⁶ Ebd.

³²⁷ Vgl. KOSUTH, Joseph: *Im Kontext. Modernismus und kritische Praxis*. In: *Joseph Kosuth. Bedeutung von Bedeutung*. S. 62 f.; vgl. ebd. S. 70.

³²⁸ KOSUTH: *Sieben Bemerkungen, die beim Sehen / Lesen dieser Ausstellung zu bedenken sind*. S. 40.

schen Aspekt kultureller Praxis³²⁹ und die „Mechanismen“³³⁰ von Kultur verstehen zu lassen, da

Kultur, weil sie die Herstellung von Bewußtsein in einem intersubjektiven, gemeinschaftlichen Rahmen ist, schon vom Wesen her ‚politisch‘ ist, weil jeder ‚Kultur macht‘ [...]. Kunst ist Praxis, und insofern sie Bewußtsein erzeugt, beteiligt sie sich an der ‚Herstellung von Welt‘.³³¹

Allerdings ist es unwahrscheinlich, dass Kosuth zu diesem Zeitpunkt sein Schaffen mit der oben dargelegten Auffassung Wittgensteins, Ethik und Ästhetik seien eins, in Verbindung bringt. Denn wie Inboden herausstellt, befasst sich Kosuth zu dieser Zeit eingehend mit der Kritischen Theorie der Frankfurter Schule – was sich überdies deutlich in dem von Kosuth verwendeten Sprachduktus seiner hier angeführten Texte zeigt – und, wie er selbst darlegt, insbesondere mit den Schriften Jürgen Habermas’.³³²

Gleichwohl lässt sich eine Verbindung zwischen Wittgensteins Auffassung und dem Werk Kosuths knüpfen: wenn nämlich gilt, dass Kunst als kritisches Instrument verstanden wird, dessen Funktion darin besteht, den Rezipienten deren aktive Rolle als an dem Prozess der Bedeutungskonstituierung von Kunstwerken und infolgedessen dem Prozess der Konstituierung von Kultur bewusst zu machen sowie, darauf basierend, die Rolle der Rezipienten als an gesell-

³²⁹ KOSUTH: *Sieben Bemerkungen, die beim Sehen / Lesen dieser Ausstellung zu bedenken sind*. S. 40.

³³⁰ Ebd.

³³¹ Ebd.

³³² Vgl. INBODEN: *Joseph Kosuth – Künstler und Kritiker der Moderne*. S. 24 (siehe insbesondere Kosuths Schrift *Im Kontext: Modernismus und kritische Praxis*. S. 44–78).

schaftlichen Prozessen teilnehmenden Subjekten zu verdeutlichen und dadurch eine Veränderung der durch den „industriellen Kapitalismus“³³³ geprägten Welt und Kultur zu initiieren.³³⁴

Insoweit übernehme Kunst die Aufgabe einer – in diesem Fall »kritischen« – Philosophie und könne den Menschen, so die Schlussfolgerung, durchaus etwas für ihre Lebenspraxis Relevantes lehren. In diesem Sinne lässt sich also Kosuths Werk mit der Auffassung des jungen Wittgenstein in Übereinstimmung bringen. Obwohl die eben dargestellte Phase in Kosuths Werk eher von Schriften der Kritischen Theorie beeinflusst ist, gelingt es Kosuth, seine während dieser Zeit formulierten Überlegungen zu einem späteren Zeitpunkt in einen Zusammenhang mit den Konklusionen des *Tractatus* zu stellen. Dabei nimmt Kosuth auch ausdrücklich Bezug auf die diesen Abschnitt einleitende Bemerkung Wittgensteins, zwischen Kunst und Ethik bestehe ein Zusammenhang. In dem anlässlich der Ausstellung *Wittgenstein – Das Spiel des Unsagbaren* publizierten Katalog schreibt Kosuth in seinem Vorwort in Anlehnung an Wittgenstein, dass Kunst dasjenige »zeigen« könne, was sich nicht sinnvoll »sagen« ließe.³³⁵ Die von Wittgenstein im *Tractatus* vorgenommene

³³³ KOSUTH, Joseph: *Im Kontext. Modernismus und kritische Praxis*. S. 46.

³³⁴ Vgl. ebd., S. 70.

³³⁵ Die Ausstellung fand im Jahr 1989 zuerst im Secessionsgebäude in Wien statt, bevor sie in Brüssel im Palais des Beaux Arts gezeigt wurde. Präsentiert wurden Arbeiten von insgesamt siebzig Künstlern, denen Zitate aus Wittgensteins *Tractatus* und den *Philosophischen Untersuchungen* gegenübergestellt wurden (vgl. MAHR, Peter: *Wittgenstein*. In: *Kunstforum International. Kunstwerke – Markt und Methoden*. Bd. 104, 1989. S. 347–351; vgl. Vereinigung bildender Künstler, Wiener Secession (Hrsg.): *Ausst.-Kat., Wiener Secession 1989/90*, Bd. II: *Das Spiel des Unsagbaren: eine Ausstellung der Wiener Secession nach einem Konzept von Joseph Kosuth*).

Bestimmung der Sinn- und Wahrheitskriterien von Sätzen zeige, so fasst Kosuth die Bemerkungen des *Tractatus* zusammen,

that questions of value, ethics, and *meaning of life* must be the objects of another kind of insight and treatment. It is this second aspect of language where Wittgenstein's insights prove most useful in relation to art.³³⁶

Kunstwerke würden, so Kosuth im weiteren Verlauf des Vorworts, neben dem Umstand, dass sie die Welt beschreiben, zugleich darstellen, wie sie diese beschreiben. In diesem Sinne seien Kunstwerke selbstreferentiell, wodurch sie zugleich zeigen würden, wie Kunst funktioniert. Am ehesten gelinge dies durch die Verwendung von »Sprache als Kunst«. Dies ermögliche es zudem, eine Reflexion über Sprache sowie den kulturellen und gesellschaftlichen Kontext anzustellen, in den sowohl Sprache als auch Kunst eingebettet sind und hinsichtlich dessen Entstehung Sprache eine wesentliche Funktion einnehme. Dies sei »natürlich« der Grund gewesen, weswegen Kosuth Sprache von Anfang an – nämlich seit 1965, wie er ausdrücklich betont – in seinen Werken verwendet habe.³³⁷ Zu einem Zeitpunkt, so Kosuth weiter, in der Bedeutung, Wert und Funktion der Kunst vom Kunstmarkt bestimmt werden, müsse Kunst ihre gesellschaftliche Funktion und Relevanz reflektieren. Damit schließt Kosuth an die von ihm in den frühen siebziger Jahren vorgenommene Bestimmung von Kunst als kritischem Instrument an und behält die in seinem Essay *Kunst nach der Philosophie* formulierte Aufgabe

³³⁶ KOSUTH, Joseph: *The Play of the Unsayable: A Preface and Ten Remarks on Art and Wittgenstein*. In: KOSUTH, Joseph (Hrsg.): *Art after Philosophy and after. Collected Writings 1966–1990*. Cambridge (MA), London 1991. S. 246.

³³⁷ Vgl. ebd.

der Kunst, nach dem Wesen und der Funktion von Kunst zu fragen, bei.³³⁸

What art *reveals* as a deeper meaning is shown, indirectly, as our cultural mechanisms are revealed [...]. The potential of art lies in this *putting before us* a *manifestation* concretized as a cultural formation, and not as a [...] theoretic assertion. This role for art would then suggest a practice which looks at *what* is used, and *how* it is used *outside* (as well as inside) of art's use of *meaning*; this will provide the culturally formed location of *why* it is used.³³⁹

Aus der bereits in *Kunst nach der Philosophie* vollzogenen Analogie zwischen Kunst und Sprache und unter Bezugnahme auf Wittgensteins Spätphilosophie – insbesondere seine unter dem Titel *Philosophische Untersuchungen* veröffentlichten Bemerkungen – behauptet Kosuth im weiteren Verlauf des Textes, dass Kunst einem »Sprachspiel« analog sei.

Kunstwerke, als Propositionen beziehungsweise »Züge« dieses Sprachspiels aufgefasst, erlangen ihre Bedeutung dementsprechend im »Sprachspiel der Kunst«. Kosuth geht es darum darzulegen, dass es der jeweilige Kontext ist, in dem Kunstwerke präsentiert werden, der ihnen eine bestimmte Bedeutung verleiht.³⁴⁰ Auch wenn Kosuth dies nicht äußert: Dass er hier auf Wittgensteins Überlegung referiert, dass es der Gebrauch beziehungsweise die Verwendung eines Wortes in einem Sprachspiel sei, was man seine Bedeutung nennen kann, ist offensichtlich. Auch könne sich laut Kosuth Wittgensteins Methode

³³⁸ Vgl. KOSUTH: *The Play of the Unsayable: A Preface and Ten Remarks on Art and Wittgenstein*. S. 246 ff.

³³⁹ Ebd., S. 250.

³⁴⁰ Vgl. ebd., S. 249.

der »übersichtlichen Darstellung« (vgl. PU 122) als nützlich für die Kunst erweisen.³⁴¹ Denn dass Kunstwerke laut Kosuth die Mechanismen einer Kultur offenlegen könnten, hängt freilich davon ab, dass sie überhaupt in einer solchen Weise kontextualisiert beziehungsweise in einem Zusammenhang präsentiert werden, der darauf abzielt, diesen Aspekt erkennen zu lassen.

Da sowohl der kulturelle Kontext als auch die Sprache Bestandteile des »Sprachspiels Kunst« sind, komme Sprache, etwa in Form der Kunstkritik und -theorie, eine maßgebliche Rolle bei der Konstituierung der Bedeutung von Kunst und der Bestimmung ihrer Funktion zu:

The meaning of art is how we *describe* it. The *description of art* – which art itself manifests – consists of a dynamic cluster of *uses*, shifting from work to work, of elements taken from the very fabric of culture.³⁴²

Wie der eben vorgenommene Exkurs verdeutlichen sollte, bestätigt sich die Vermutung, dass sich bereits Kosuths frühes Werk mit der Auffassung Wittgensteins in Einklang bringen lässt, Kunst könne den Menschen etwas in ethischer Hinsicht Relevantes lehren, wenn der Begriff »Ethik« in einem weiten Sinne aufgefasst wird. Jedoch formulierte Kosuth dies zu diesem Zeitpunkt weder in dieser Form, noch unter expliziter Bezugnahme auf die Philosophie Wittgensteins. Widersprüchlich erscheint, dass Kosuth in *Kunst nach der Philoso-*

³⁴¹ Vgl. KOSUTH: *The Play of the Unsayable: A Preface and Ten Remarks on Art and Wittgenstein*. S. 249. Kosuth versteht die Methode Wittgensteins derart, dass dieser dadurch Aspekte der Sprache zu zeigen versuchte, die er nicht direkt – im Sinne einer philosophischen Theorie – behaupten konnte (vgl. ebd.).

³⁴² Ebd., S. 250.

phie der Kunst jedweden Nutzen aberkennt, jedoch schon kurze Zeit später behauptet, Kunst habe die Funktion, kritisch die Mechanismen von Kultur aufzudecken, durch die gesellschaftliche Veränderungsprozesse initiiert werden sollen.

5.2 Zusammenfassung und Kritik

Die in den vorangegangenen Abschnitten erfolgte Untersuchung zeigte, dass sich bis zu einem gewissen Grad sowohl Kosuths Text *Kunst nach der Philosophie* als auch seine frühen Arbeiten, die *Proto-Investigations*, mit der Philosophie Wittgensteins in Übereinstimmung bringen lassen. Dennoch muss in Hinsicht auf die der vorliegenden Arbeit zugrunde liegende These konstatiert werden, dass diese Übereinstimmung im Werk Kosuths nur partiell vorhanden und feststellbar ist. Kosuths *Proto-Investigations* stellen sicher keine Illustrationen der Gedanken dar, die Wittgenstein im *Tractatus* formuliert hat, obwohl sich beispielsweise in der Arbeit *One and Three Chairs* Aspekte finden lassen, die mit den Grundgedanken des *Tractatus* in Verbindung gebracht werden können.

Jedoch lässt sich diese Arbeit, wie etwa Bracht dies getan hat, auch unter Bezugnahme auf die Philosophie Platons interpretieren. Auch ist ein Verweis auf Duchamp und dessen Werk in Form der »banalen« Alltagsgegenstände erkennbar. In Hinblick auf Kosuths Essay *Kunst nach der Philosophie* scheint die inhaltliche Übereinstimmung mit der, zwar von Wittgenstein geprägten, sprachanalytischen Philo-

sophie Ayers weitaus größer zu sein als die Übereinstimmung mit der Philosophie Wittgensteins. Deshalb muss festgehalten werden, dass ein Einfluss der Philosophie Wittgensteins hier nur indirekt vorliegt und sie somit auf die Theoriebildung und Entwicklung der Kunst in den sechziger Jahren auch nur indirekt Einfluss genommen hat. Zwar rekurriert Kosuth in einer entscheidenden Passage seines Aufsatzes auf Wittgenstein – wenn es darum geht, die Philosophie, da sie an ein Ende gekommen sei, von der Kunst zu trennen; allerdings ließe sich diesbezüglich der von Dieter Rahn vorgebrachte Einwand geltend machen.

Bezüglich des diesem Abschnitt vorangestellten Exkurses ist festzuhalten, dass sich Kosuths Werk – und laut eigener Aussage bereits sein Frühwerk – durchaus mit dem Satz Wittgensteins, „Ethik und Ästhetik sind Eins“ (Tlp 6.421), in Verbindung bringen lässt, obgleich auch hier freilich in den Grundzügen Unterschiede zwischen Kosuth und Wittgenstein bestehen. Auch stellte Kosuth im Entstehungszeitraum seiner frühen Arbeiten keinen Bezug zu Wittgenstein in diesem Sinne her und lehnte diesen darüber hinaus, wie das angeführte Interview mit Jeanne Siegel aus dem Jahr 1970 zeigt, sogar ab.

Der Exkurs zeigte, dass Kosuth die unterschiedlichen Phasen der Philosophie Wittgensteins miteinander vermischt, sowohl auf dessen *Tractatus* als auch auf die *Philosophischen Untersuchungen* zur Konzeption der Ausstellung *Wittgenstein – Das Spiel des Unsagbaren* Bezug genommen hat. Wie bereits in der Einleitung dieser Arbeit geschrieben, ist dies ein legitimes Vorgehen. Allerdings kann ein

Künstler von solch »philosophischer Beschlagenheit«³⁴³ wie Joseph Kosuth durchaus kritisiert werden. Der Einwand, der an dieser Stelle vorgebracht werden soll, ist denkbar einfach und basiert auf Kosuths in *Kunst nach der Philosophie* vertretener Auffassung, Kunst könne von Philosophie „unberührt“³⁴⁴ bleiben und sei mithin kein Gegenstand philosophischer Untersuchungen. Im Gegenteil: Da die Konklusion von Kosuths These es erlaubt zu sagen, dass Kunst zu ihrer eigenen Philosophie geworden ist, kann dementsprechend behauptet werden, dass Kunst gerade deswegen Gegenstand philosophischer Auseinandersetzungen ist. Zudem beruft sich Kosuth zur Begründung seiner in *Kunst nach der Philosophie* angestellten Analyse auf Philosophie – und auch im weiteren Verlauf seines Schaffens bezieht er sich zur Erklärung der Konzeption und der zugrunde liegenden Intention seiner Arbeiten auf einen denkbar breit gefächerten Kanon unterschiedlichster Philosophien. Mit anderen Worten: Die Kunst Kosuths bleibt keineswegs von Philosophie unberührt.

6 Mel Bochner

In diesem Kapitel wird mit Mel Bochner der letzte Künstler dieser Untersuchung vorgestellt. Zwar begann auch Bochner, wie Kosuth, seine künstlerische Ausbildung auf dem Gebiet der Malerei und kann der Konzeptuellen Kunst zugeordnet werden. Aber im Gegensatz zu

³⁴³ Vgl. DANTO: *Das Fortleben der Kunst*. S. 36.

³⁴⁴ KOSUTH: *Kunst nach der Philosophie*. S. 1031.

Kosuth, der sich zu dieser Zeit einer Analyse des Begriffs »Kunst« widmet, ist Bochner während seiner »analytischen Phase« eher an einer Untersuchung der Funktionen und der Bedeutung der Malerei denn an einer Reflexion des Begriffs »Kunst« interessiert.³⁴⁵ Im Gegensatz zu Kosuth richtet sich Bochners Interesse zudem, wie sich zeigen wird, eher auf das Spät- als das Frühwerk Wittgensteins.

Bochners Werk lässt sich in drei Phasen unterteilen: eine erste, analytische beziehungsweise experimentelle Phase, die ca. von 1966 bis 1973 reicht und in der sich Bochner vor allem mit numerischen Systemen und mit grundlegenden Fragen nach Eigenschaften und Kriterien der Malerei und Bildhauerei beschäftigte. Von 1973 bis in die Mitte der 1990er Jahre schuf Bochner vorwiegend Wand- und Ölgemälde. Diese mittlere Phase lässt sich als eine Art »Rückkehr« zur abstrakten und abstrakt-expressionistischen Malerei verstehen, wobei die Erkenntnisse und Fragestellungen seiner analytischen Phase bei der Konzeption seiner Gemälde zu dieser Zeit Berücksichtigung fanden.³⁴⁶

Bochners aktuelles Werk lässt sich als Synthese der analytischen und der mittleren Phase auffassen und stellt das Resultat einer Reflexion des eigenen Schaffens dar, die durch verschiedene internationale

³⁴⁵ Vgl. BOCHNER, Mel: „*How Can You Defend Making Paintings Now?*“. In: CONOVER, Roger (Hrsg.): *Solar Systems and Rest Rooms. Writings and Interviews 1965–2007*. Cambridge (MA), London 2008. S. 158.

³⁴⁶ Vgl. KING, Elaine: *Eine Sprache entwickeln*. In: Ausst.-Kat. Luzern, Kunstmuseum, 1986: *Mel Bochner: 1973–1985*. S. 9 ff.

Ausstellungen angeregt wurde.³⁴⁷ Obwohl sich Bochners Werk durch eine große stilistische Vielfalt auszeichnet, er mit verschiedenen Medien, Techniken und Materialien arbeitet, stellen die unterschiedlichen Schaffensperioden laut Ulrich Wilmes eine kontinuierliche Untersuchung von „Ursachen und Zusammenhängen von Erkenntnisprozessen“³⁴⁸ dar. Zentral ist dabei Bochners fortwährende Reflexion über Sprache: wie wir uns mittels Sprache auf die Welt beziehen und diese beschreiben und wie Sprache es ermöglicht, sowohl Informationen über die Welt als auch Bedeutung zu vermitteln. Im Kontext von Bochners Werk beschreibt der Begriff »Sprache« an dieser Stelle nicht nur Sprache im linguistischen Sinne, sondern umfasst verschiedene Repräsentations- beziehungsweise Darstellungsmodelle, wie etwa mathematische Formeln und Maßeinheiten, mit denen sich

³⁴⁷ Vgl. WILMES, Ulrich: *Zwischen Lesen und Sehen*. In: BORCHARDT-HUME, Achim; GLOBUS, Doro (Hrsg.): *Mel Bochner: If the Colour Changes*. Ausst.-Kat., München, Haus der Kunst, 2013. München 2012. S. 35. Es ist darauf hinzuweisen, dass Wilmes' Katalogbeitrag sich in weiten Teilen und bis auf wenige Umformulierungen mit seinem Artikel *Mel Bochner* (erschienen in *Kritisches Lexikon der Gegenwartskunst*) deckt; vgl. WILMES, Ulrich: *Mel Bochner*. In: MÜLLER, Hans-Joachim (Hrsg.): *Künstler. Kritisches Lexikon der Gegenwartskunst*. (Ausgabe 9, Heft 9). München 2. Quartal 2010. In seinem Katalogbeitrag sind unter anderem die Zitationen Bochners nicht in deutscher, sondern englischer Sprache angeführt.

³⁴⁸ WILMES: *Zwischen Lesen und Sehen*. S. 34. Mit dieser Beobachtung stimmt Wilmes unter anderem mit Susan Vogel überein. In ihrem Vorwort zum Katalog der Ausstellung *Mel Bochner: Sichtbargemachtes Denken 1966–1973* beschreibt sie Bochners Werk als Untersuchung der „Konventionen, Codes und Grammatiken, die wir routinemäßig anwenden, um die Außenwelt zu begreifen [und] als Befragen aller Darstellungssysteme [...], sowohl der visuellen als auch der verbalen“ (VOGEL, Susan: *Vorwort*. In: Ausst.-Kat. München, Lenbachhaus, 1996: *Mel Bochner: Sichtbargemachtes Denken 1966–1973*. S. 21). Auch Richard S. Field weist in seinem Artikel desselben Ausstellungskatalogs wiederholt auf dieses für Bochner zentrale Anliegen hin (vgl. FIELD, Richard S.: *Mel Bochner: Sichtbargemachtes Denken*. In: ders. S. 27–59). Es muss darauf hingewiesen werden, dass die deutsche Ausgabe des Katalogs eine Fülle an Übersetzungs- und Rechtschreibfehlern aufweist. Solange diese vom Autor dieser Arbeit als geringfügig eingeschätzt werden, wird bei Zitationen die deutsche Ausgabe des Katalogs bemüht.

Phänomene der Welt ordnen und verstehen lassen.³⁴⁹ In seinem Werk, so Bochner, sei „the subject matter [...] the contradiction between physical and mental space. How do our concepts of the world differ from the world itself?“³⁵⁰ Zentral für sein künstlerisches Schaffen ist eine aus seiner Sicht bestehende (vermeintliche) Diskrepanz zwischen jedwedem Repräsentationsmodell und dem, was es darstellt.³⁵¹ Dabei ging es Bochner nicht zwangsläufig darum, durch seine Arbeiten Antworten auf die ihn beschäftigenden Fragestellungen zu geben; vielmehr ging es ihm darum, Fragen zu provozieren, die grundlegende, alltägliche Aspekte von Wahrnehmung und sprachlicher Vermittlung betreffen. Wilmes führt das Interesse an Sprache auf Bochners Lehrtätigkeit an der School for Visual Arts in New York zurück und versteht dies gleichzeitig als einen maßgeblichen Einfluss auf Bochners Entwicklung der eigenen Arbeitsweise. Der Umstand, als Dozent darüber sprechen zu müssen, wie „visuelle Erscheinungen“³⁵² und Ideen „beschrieben und in Sprache übersetzt werden können“³⁵³, führte Bochner laut Wilmes letztlich zur Auseinandersetzung mit Sprache. Neben seiner Lehrtätigkeit als Dozent schrieb Bochner zusätzlich Rezensionen über Ausstellungen und Künstler für das *Arts Magazine*.³⁵⁴

³⁴⁹ Vgl. WILMES: *Zwischen Lesen und Sehen*. S. 35.

³⁵⁰ BOCHNER, Mel: *ICA Lectures*. In: *Solar Systems and Rest Rooms*. S. 92.

³⁵¹ Vgl. WILMES: *Zwischen Lesen und Sehen*. S. 34.

³⁵² Ebd., S. 34.

³⁵³ Ebd.

³⁵⁴ Vgl. BOCHNER, Mel: *An Interview with Christophe Cherix and Valerie Mavridoraskis*. In: *Solar Systems and Rest Rooms*. S. 187. Hierin sah er eine Möglichkeit, sich über seine eigene Kunst Klarheit zu verschaffen: „[...] art writing isn't only a forum for one's ideas, it's also a process of discovering them“ (ebd.).

Bochner bezieht sich in seinen unterschiedlichen Werkphasen häufig auf Wittgenstein. Gerade in seiner analytischen Phase lassen sich in verschiedenen Arbeiten Referenzen zu Wittgenstein finden. Von besonderem Interesse für die vorliegende Untersuchung ist die 1971 angefertigte Arbeit *Counting Alternatives Series (The Wittgenstein Illustrations)*, in der Bochner Illustrationen zu Wittgensteins Bemerkungen in *Über Gewißheit* anfertigte.³⁵⁵

Andere Arbeiten dieser analytischen Phase, aus denen sich eine Rezeption der Philosophie Wittgensteins durch Bochner erarbeiten lässt, sind unter anderem die Arbeiten *Imagine Enclosed Area Blue* (1969) und *Theory of Boundaries* (1970), die im Folgenden ebenso besprochen werden. In Bezug auf sein aktuelles Schaffen ist hinsichtlich einer Rezeption der Philosophie Wittgensteins durch Bochner die Gemäldeserie *If the Colour Changes* (ab 1996) zu nennen. Darin zitiert Bochner eine Bemerkung aus Wittgensteins *Bemerkungen über die Farben* und präsentiert diese in verschiedenen Variationen. Es soll jedoch bei einem Verweis auf diese Gemälde verbleiben, da sie in Bezug auf den Untersuchungszeitraum dieser Arbeit nicht von Relevanz sind.

Der Versuch, in Bochners Werken eine Rezeption der Philosophie Wittgensteins nachzuweisen, wurde bereits durch andere Autoren angestellt – deren Bemerkungen werden, soweit dies als angebracht erscheint, kritisiert beziehungsweise zur Diskussion gestellt. Vorab wird jedoch ein Überblick über Bochners analytische Werkphase ge-

³⁵⁵ Eine weitere Arbeit, die Wittgensteins Bemerkungen aus *Über Gewißheit* reflektiert, ist die Installation *7 Properties of Between* (1971/72). Auf eine Beschreibung dieser Arbeit wird jedoch verzichtet.

geben. Im Folgenden werden exemplarisch Arbeiten genannt, die Bochners in dem oben angeführten Zitat dargelegte Intention aufzeigen. Darüber hinaus stellt Bochners Werk eine charakteristische Position sowohl für die Konzeptuelle Kunst, als auch für den bereits angesprochenen Stilpluralismus in der amerikanischen Kunst der späten sechziger Jahre dar.

6.1 Bochners analytische Werkphase 1966–1973

Wie bereits zu Beginn des Kapitels beschrieben, kann der Zeitraum von 1966 bis 1973 als experimentelle beziehungsweise als analytische Phase in Bochners Werk angesehen werden. Einige Arbeiten dieser Phase tragen den Ausdruck »Theorie« in ihrem Titel, womit Bochner sein methodisches Vorgehen der Analyse verschiedener Gattungsbegriffe verdeutlichen wollte. Hierzu sei angemerkt, dass Bochner den Begriff »Theorie« nicht im Sinne einer wissenschaftlichen Theorie verwendet. Sowohl Frederik Leen als auch Richard S. Field bemerken, dass Bochner diesen Begriff einerseits in ironischer Weise gebraucht, etwa bei der Arbeit *Misunderstandings (A Theory of Photography)* (1970)³⁵⁶; und andererseits auf bestimmte, grundlegende Merkmale einer wissenschaftlichen Theorie, wie beispielsweise eine Hypothese, verzichtet. Vielmehr ist die Verwendung des Begriffs Theorie in den Titeln mancher Arbeiten Bochners bezeichnend für dessen Vorgehen in seiner experimentellen beziehungsweise

³⁵⁶ Vgl. FIELD: *Mel Bochner: Sichtbargemachtes Denken*. S. 45.

analytischen Schaffensphase, in der er die Konventionen bestimmter Medien hinterfragte.³⁵⁷ Beeinflusst von der Minimal Art und Künstlern wie Richard Serra, Sol LeWitt, Robert Smithson und vor allem Jasper Johns,³⁵⁸ begann Bochner, seine eigene künstlerische Arbeit zu entwickeln. Verschiedene Projektentwürfe und Skizzen, die Bochner ab Mitte der 1960er Jahre erstellte und in Notizbüchern festgehalten hat, beschäftigen sich mit arithmetischen und mathematischen Theorien, etwa mit der Mengenlehre Georg Cantors und der Fibonacci-Reihe. Diese dienten ihm als Grundlage für skulpturale Arbeiten, die er in Karton oder Balsaholz ausführte.³⁵⁹

Brenda Richardson leitet bereits aus diesen Skizzen ab, dass für Bochner weder eine systematische Logik noch ausschließlich visuelle Erscheinungsformen allein als interessant erschienen und als Kunst gelten konnten. Vielmehr war Bochner auf der Suche nach einer Kunst, so Richardson weiter, durch die der Betrachter sowohl intuitiv mehrere Bedeutungsebenen erschließen als auch die zugrunde liegenden rationalen Konzepte erkennen konnte. Diese Projektentwürfe interpretiert Richardson als Überlegungen Bochners darüber, über was er Kunst machen wollte, was deren Bedeutung sein könnte und, im Zuge des Diskurses über den Objektstatus von

³⁵⁷ Vgl. LEEN, Frederik: *Theory of Boundaries: Anmerkungen zu Bochners blauen und braunen Arbeiten*. In: *Mel Bochner: Sichtbargemachtes Denken 1966–1973*. S. 101; vgl. GODFREY, Mark: *Theorien über Begegnungen: Über Mel Bochners skulpturales Werk*. In: *Mel Bochner: If the Colour Changes*. S. 47.

³⁵⁸ Vgl. FIELD, Richard S.: *Einführung und Dank*. In: *Mel Bochner: Sichtbargemachtes Denken 1966–1973*. S. 23 ff.

³⁵⁹ Vgl. RICHARDSON, Brenda: *Mel Bochner: Number and Shape*. In: Ausst.-Kat., Baltimore, Museum of Art, 1976: *Mel Bochner: Number and Shape*. S. 3.

Kunstwerken in den 60er Jahren, wie die »Objekthaftigkeit« von Kunstwerken vermieden werden könnte.³⁶⁰

Erste »Experimente« Bochners, in denen er etwa Sprache als »Material« seiner Arbeiten verwendet, sind Portraits von befreundeten Künstlern, darunter unter anderem Eva Hesse, Sol LeWitt und Richard Smithson, die er mit Hilfe eines Synonymwörterbuchs – Peter Mark Rogets *Thesaurus* – erarbeitete.³⁶¹ Im Zuge seiner Beschäftigung mit Zahlen als einer Art „object-language“³⁶² bot ihm der *Thesaurus* eine weitere Quelle einer »objektivierten« Sprache, die er zusätzlich, indem er auf den etymologischen Ursprung des Wortes *Thesaurus* verweist, als ein »Warenhaus für Wörter« beschreibt.³⁶³

Die Portraits bestehen aus einer Auflistung von Wörtern, die meist mit Tinte auf kariertem Papier geschrieben wurden, wobei die von Bochner verwendeten Wörter synonym sind. Bei der Konzeption der Arbeiten ging Bochner von einem Schlüsselwort aus, das das Sujet der jeweiligen Arbeit repräsentierte. Gleichzeitig bezieht sich die visuelle Struktur der Portraits auch auf formale Aspekte der Arbeiten des jeweils dargestellten Künstlers. Ein weiterer Bestandteil des Konzepts dieser Arbeiten war Bochners Überlegung, wie er gleich-

³⁶⁰ Vgl. RICHARDSON: *Mel Bochner: Number and Shape*. S. 3.

³⁶¹ Bochner weist in einem Interview mit Mark Godfrey aus dem Jahr 2004 darauf hin, dass auch andere Künstler mit ähnlichen Konzepten arbeiteten, etwa Frank Stella und Robert Rauschenberg. Dessen *Portrait of Iris Clert* (1961) wie auch die Kalligramme Guillaume Apollinaires haben Bochner vermutlich als Vorlage dieser Portraits gedient (vgl. BOCHNER, Mel: *An Interview with Mark Godfrey*. In: *Solar Systems and Rest Rooms*. S. 192).

³⁶² Ebd.

³⁶³ Vgl. ebd.

zeitig etwas darstellen und doch verbergen konnte.³⁶⁴ Deutlich wird dies an dem *Portrait of Eva Hesse* aus dem Jahr 1966, dem Johanna Burton eine Arbeit Hesses gegenüberstellt.³⁶⁵ Von der Mitte der Zeichnung ausgehend sind die Wörter in konzentrischer Weise in mehreren Reihen um das Wort »wrap« im Zentrum der Arbeit arrangiert, und tatsächlich ähnelt diese Strukturierung einer Arbeit Hesses.

6.1.1 *Theory of Painting*

Bochners Untersuchung der Eigenschaften, Funktionen und Bedeutung der Malerei findet sich ausdrücklich in der häufig rezipierten Arbeit *Theory of Painting*, die er zwischen 1969 und 1970 konzipierte. Als Analyse des Begriffs »Malerei« ist sie exemplarisch für Bochners frühe Schaffensphase.

Die Arbeit besteht aus vier Sektionen aus auf dem Boden des Ausstellungsraumes platziertem Zeitungspapier, das entweder zu einem Rechteck geordnet oder zerstreut ausgelegt ist. Auf das Zeitungspapier sprühte Bochner blaue Farbe in zusammenhängender oder offener Form. Eine Inschrift an einer Wand des Raumes zeigt die englischen Begriffe »cohere« (dt.: »zusammenhängen«) und »disperse«

³⁶⁴ Vgl. BOCHNER: *An Interview with Mark Godfrey*. S. 192.

³⁶⁵ Im Gegensatz zu anderen Interpreten versteht Johanna Burton die Portraits Bochners nicht als Darstellung der jeweils »abgebildeten« Person oder von deren Werk, sondern vielmehr als die Darstellung der Affekte, die deren Werk evoziert (vgl. BURTON, Johanna: *The Weight of the Word: Mel Bochner's Material Language*. In: Ausst.-Kat. Chicago, The Art Institut, 2006: *Mel Bochner: Language 1966–2006*. S. 20).

(dt.: »sich auflösen« oder »sich zerstreuen«), deren Anordnung als »Bruchterme« der Anordnung der Präpositionen von *Theory of Boundaries* (vgl. Kap. 6.2.2) gleicht. Ähnlich wie in letztgenannter Arbeit beschreiben die auf die Wand aufgetragenen Begriffsrelationen die möglichen Variationen, in denen das Zeitungspapier und die farbigen Elemente zueinander angeordnet sind. Es liegt nahe, den Zähler als Beschreibung der Farbflächen, und den Nenner als Beschreibung des ausgelegten Zeitungspapiers aufzufassen.

Daraus wird in gängigen Interpretationen dieser Installation abgeleitet, dass Bochner auf die Figur-Grund-Beziehung – auf die Beziehung zwischen Farbe und Bildträger – als die den Begriff »Malerei« definierende Eigenschaft und als deren „entscheidende Funktion“³⁶⁶ innerhalb der Geschichte der Malerei anspielt.³⁶⁷ Davon ausgehend nehme Bochner in dieser Installation laut Thomas Dreher Bezug auf vorhandene „Alternativen des zeitgenössischen Kunst-

³⁶⁶ WILMES: *Zwischen Lesen und Sehen*. S. 39.

³⁶⁷ Vgl. BORCHARDT-HUME, Achim: *Färbe meinen Verstand*. In: *If the Colour Changes*. S. 17; vgl. WILMES, Ulrich: *Zwischen Lesen und Sehen*, S. 39. Dass diese Arbeit jedoch eine Vielzahl an Interpretationen zulässt, die über die erwähnte hinausgehen, zeigt in ironischer Weise Richard S. Field: Field sieht in dieser Arbeit „implizit enthaltene Wortspiele. ‚Grund‘ spielt nicht nur auf die Leinwand und auf den von der Moderne geübten reduktiven Blickwinkel auf Gestalt und Kante des Bildträgers an, sondern auf die philosophische Basis von Begründung und Argument, auf den Fußboden der Institutionen, die mit Kunstwerken handeln und sie konsumieren, auf die Tradition der kubistischen Collage und ihr vieldeutiges Verherrlichen des alltäglichen Lebens und seines Mülls und schließlich auf das Wiederabsorbiertwerden [sic] der Kunst vom Hintergrundgeräusch fortgesetzter kultureller (und physikalischer) Entropie“ (FIELD: *Mel Bochner: Sichtbargemachtes Denken*. S. 47). Im weiteren Verlauf des Textes stellt Field die Frage, ob es sich bei dieser Installation nicht um eine Parodie „hochfliegende[r] philosophische[r] Kritik“ (ebd.) handeln könnte, „die für sich in Anspruch nahm, das Wesen der Moderne und der Spätmoderne zu artikulieren, indem sie sie durch eine nahezu kindische Offensichtlichkeit, einen sprachlichen Fundamentalismus ersetzten, der nur wenig mehr einzusetzen scheint als das, was wir schon immer wußten.“ (Ebd.).

diskurses“³⁶⁸ und zum Stilpluralismus der späten 1960er Jahre, indem er diese Alternativen neu kombiniere; jedoch würde er diesen durch „eine logische Generierung von Variationsmöglichkeiten“³⁶⁹ der Figur-Grund-Beziehung widersprechen und so „ästhetische Normen durch eine Indifferenz gegenüber jeder Form normativer Ästhetik“³⁷⁰ ersetzen.

Drehers Schlussfolgerung basiert auf der Argumentation, dass Bochner die gewählten Begriffsrelationen analog zu Greenbergs Begriffen des »Malerischen« und »Linearen« verwendet.³⁷¹ Jedoch entstammen nach Dreher die Begriffe »cohere« und »disperse«, die integriert und somit Bestandteil des Werks sind, einem „kunst- und werkexternen [...] vorcodierten Zeichensystem“³⁷², was einem Kriterium Greenbergs widerspricht, wonach nur „den Werken, die aus kunst- und werkinternen Vorgehensweisen hervorgehen, der Anspruch, als Kunst zu gelten, zugesprochen werden darf“³⁷³. Des Weiteren erfordere die Installation eine „Vermittlung zwischen Visuellem und Begrifflichem“³⁷⁴, wodurch sie sich einer ausschließlich ästhetischen Erfahrung beziehungsweise einem „unmittelbaren visuellen Erlebnis“³⁷⁵ widersetze. Auch wird die von Greenberg verlangte Begrenztheit des Bildträgers in Frage gestellt, da sich die Be-

³⁶⁸ DREHER: *Konzeptuelle Kunst in Amerika und England zwischen 1963 und 1976*. S. 237.

³⁶⁹ Ebd.

³⁷⁰ Ebd.

³⁷¹ Vgl. ebd., S. 233 ff. Siehe hierzu Kapitel 2 der vorliegenden Arbeit.

³⁷² Ebd., S. 344.

³⁷³ Ebd.

³⁷⁴ Ebd.

³⁷⁵ Ebd.

griffe »cohere« und »disperse« nicht nur auf die Farbe, sondern auch auf den Bildträger beziehen. Betritt der Betrachter den Raum der Installation, befindet er sich nicht mehr vor dem Werk, sondern in selbigem.

Durch die Installation auf dem Boden wird nach Dreher das „Postulat der ‚flatness‘ als Kriterium des mit einem Blick erfassbaren Visuellen [...] mißachtet“³⁷⁶. Der Rezipient bewegt sich zwischen den einzelnen Sektionen der Installation und muss das „vorher Gesehene mit dem aktuell Sichtbaren vermitteln“³⁷⁷. Erst durch diese „mentale Rekonstruktion wird die serielle Grammatik erkannt“³⁷⁸ und die Arbeit als Ganzes erschlossen, was der Forderung Greenbergs widerspricht, dass sich das Werkganze ausschließlich aus der Relation werkinterner, visueller Elemente ergeben soll.³⁷⁹

Ein weiteres Argument Drehers bezieht sich auf Bochners Abgrenzung zu zeitgenössischen Künstlern der abstrakten Malerei und Minimal Art. In Abgrenzung zu abstrakten Malern wie etwa Frank Stella und Jules Olitski platzierte Bochner, so Dreher weiter, das »Gemälde« auf dem Boden – und umging so unter anderem Stellas Auffassung von Gemälden als Objekten³⁸⁰ –, teilte es in vier Sektionen auf und setzte diese in Relation zum umgebenden Raum und zur Inschrift an der Wand. So wirke Bochner schließlich dem Eindruck

³⁷⁶ DREHER: *Konzeptuelle Kunst in Amerika und England zwischen 1963 und 1976*. S. 344.

³⁷⁷ Ebd.

³⁷⁸ Ebd.

³⁷⁹ Vgl. ebd., S. 233 f.

³⁸⁰ Vgl. RORIMER: *New Art in the 60s and 70s. Redefining Reality*. S. 16.

„eines aus der Bildstruktur entwickelten autonomen Bildraumes“³⁸¹ entgegen.³⁸² In Bezug auf Künstler der Minimal Art wie Donald Judd oder Robert Morris bemerkt Dreher, dass sich Bochners Installation zwar mit bestimmten theoretischen sowie formalen Aspekten der Minimal Art in Einklang bringen ließe – etwa hinsichtlich der Verwendung einfacher Formelemente in einem Werk, aus denen sich der visuelle Eindruck einer Ganzheit ergebe³⁸³; aber entgegen der Praxis und Theorie der Minimal Art, die entweder einfache oder komplizierte Formelemente zur einheitlichen Wahrnehmung des Kunstwerks forderte, entschied sich Bochner für die Verwendung von einfachen und komplizierten Elementen.³⁸⁴ In Hinsicht auf die theoretischen Ansätze von Robert Morris, die er unter anderem in dem ein Jahr vor der Installation von *Theory of Painting* publizierten Aufsatz *Anti-Form* darlegte, stellt Dreher fest, dass Bochner zwar auch Merkmale der von Morris dort vertretenen These in seine

³⁸¹ DREHER: *Konzeptuelle Kunst in Amerika und England zwischen 1963 und 1976*. S. 235.

³⁸² Vgl. ebd.

³⁸³ Vgl. ebd., S. 235 f. Dreher geht an dieser Stelle näher auf die Schriften Judds und Morris' ein. Er schreibt, dass die Verwendung einfacher Elemente intendiert, eine Wahrnehmung des Werks als Einheit aufgrund nicht vorhandener Unterteilungen in mehrere, dem Werk inhärente Strukturen zu ermöglichen; die Wahrnehmung des Werks als Einheit kann jedoch auch durch die Verwendung „zu komplizierter“ (ebd.) Elemente erreicht werden, die „wegen ihrer Vielheit aus wahrnehmungspsychologischen Gründen nicht mehr [als einzelne Elemente] erkennbar sind“ (ebd.). Im Kontext der Installation Bochners schreibt Dreher weiter, dass die „unter ‚cohere‘ subsumierbaren Formen [...] im Falle der Rechtecke aus blauer Farbe [als] ‚too simple‘ [erscheinen]“ (ebd.) und so den Eindruck einer „Ganzheit“ (ebd.) hervorrufen; im Fall der „regelmäßig ausgelegten Zeitungspapiere ergeben sich kleinteilige Binnenformen, die, weil sie ‚too complicated‘ sind, den Gesamteindruck der ‚wholeness‘ nicht stören“ (S. 235 f.).

³⁸⁴ Vgl. ebd., S. 236.

Installation einbezogen hat³⁸⁵, aber Morris' Trennung zwischen Minimal Art und Anti-Form insoweit widerspricht, als er Merkmale beider Kunstformen in Beziehung zueinander setzt.³⁸⁶ Durch diese Kombination von Anti-Form und Minimal Art eröffne Bochner laut Dreher das „artistisch relationierende [sic] Formenspiel von Neuem, das mit minimalistischer Skulptur beendet schien“³⁸⁷. Aus den genannten Argumenten – dem Bezug zum »formal criticism« sowie der Kombination von Strategien aus Minimal Art und Morris' Anti-Form – leitet Dreher Bochners gegenüber ästhetischen Normen indifferente Position ab.

6.2 Bochner und Wittgenstein

Nachdem eine Einführung in das Werk Bochners gegeben wurde, wird nun der Frage nachgegangen, inwieweit sich Bochners Interesse und Beschäftigung mit der Philosophie Wittgensteins in seinen Arbeiten zeigt. Erwähnt werden muss in diesem Kontext, dass Dreher Bochners im vorigen Abschnitt besprochene Installation mit

³⁸⁵ Laut Dreher entsprechen zwar diejenigen „Konstellationen“ (ebd.) der Installation Bochners, die dem Begriff »disperse« zugeordnet werden können. Morris' Auffassung von „continuity of details“ (ebd.) stimmt aber nicht mit der „Forderung nach ununterbrochener ‚heterogeneity of material‘ [zur] Erzeugung des Eindrucks eines einheitlichen ‚visual fields‘ [überein] – denn: Zeitungspapier und Farbauftrag bleiben distinkte Einheiten“ (DREHER: *Konzeptuelle Kunst in Amerika und England zwischen 1963 und 1976*. S. 236).

³⁸⁶ Merkmalen der Minimal Art entsprechen in der Installation laut Dreher diejenigen Formen, die sich mit dem Begriff »cohere« verbinden lassen; Merkmale der von Morris propagierten Anti-Form sind Elemente der Installation, die sich mit »disperse« beschreiben lassen (vgl. ebd., S. 235 ff.).

³⁸⁷ Ebd., S. 237.

Bemerkungen Wittgensteins aus dessen *Tractatus* in Verbindung bringt. Weil dieser Vergleich aber in weiten Teilen zu konstruiert und nicht überzeugend wirkt, wird auf eine Darstellung des von Dreher unternommenen Vergleichs an dieser Stelle verzichtet.³⁸⁸ Es ist zudem unwahrscheinlich, dass Bochner Wittgensteins *Tractatus* zur Konzeption dieser Arbeit herangezogen hat; denn wie Bochner in einem Interview äußerte, habe er sich nicht sonderlich für die analytische Philosophie, sondern ausschließlich für Wittgensteins Spätphilosophie interessiert:

My involvement was, and still is, with Wittgenstein's later writings, especially his ideas about language games, and the impossibility of a private language. Those issues led away from ontological questions and towards grammatical ones. I became interested in how grammar gives language its freedom.³⁸⁹

Wie bereits angeführt wurde, gilt die Aufmerksamkeit in Hinblick auf eine Wittgenstein-Rezeption durch Bochner den von ihm angefertigten Illustrationen zu Bemerkungen Wittgensteins aus *Über Gewißheit*. Zuvor sollen jedoch die Arbeiten *Imagine Enclosed Area Blue*, *Theory of Boundaries* sowie die Arbeit *Language is not transparent* vorgestellt werden, da sie vor besagten Illustrationen

³⁸⁸ Vgl. DREHER: *Konzeptuelle Kunst in Amerika und England zwischen 1963 und 1976*. S. 239–244. Dort fasst Dreher die Begriffsrelationen Bochners analog zu folgendem Satz Wittgensteins auf: „Nicht: »Das komplexe Zeichen »aRb« sagt, daß a in der Beziehung R zu b steht«, sondern: *Daß* »a« in einer gewissen Beziehung zu »b« steht, sagt *daß* aRb.“ (Tlp 3.1432; vgl. DREHER: *Konzeptuelle Kunst in Amerika und England zwischen 1963 und 1976*. S. 231; S. 382, Anm. 3). Warum Dreher einen Vergleich zwischen der hier besprochenen Arbeit Bochners und dem Frühwerk Wittgensteins anstellt, ist nicht ganz klar, zumal Dreher selbst darauf verweist, dass Bochner eher am Spätwerk Wittgensteins interessiert gewesen ist (vgl. ebd., S. 74).

³⁸⁹ BOCHNER: *An Interview with Christophe Cherix and Valerie Mavridoraskis*. S. 190. Allerdings muss Dreher zu Gute gehalten werden, dass dieses Interview erst im Jahr 2003 geführt und veröffentlicht wurde.

entstanden. Der Installation *Theory of Boundaries*, die laut Field eine zentrale Position in Bochners Werk einnimmt und einen „Übergang in Bochners Arbeit und Denken zu Wittgensteins Idee von Sprachspielen“³⁹⁰ markiert, gingen Studien voraus, die Bochner unter dem Titel *Blue Powder Pigment Wall Pieces* zusammengefasst hat. Zu diesen Vorstudien gehört auch *Imagine Enclosed Area Blue*. Diese Arbeit, in der Bochner auf eine Bemerkung Wittgensteins aus dessen posthum veröffentlichtem Band *Zettel* Bezug nimmt, soll im Folgenden dargestellt werden.³⁹¹

6.2.1 Ein Missverständnis Bochners

Die *Blue Powder Pigment Wall Pieces* entstanden im Zuge von Bochners Reflexion des Diskurses über den Objektstatus von Kunstwerken, der innerhalb des Kunstdiskurses in den späten sechziger Jahren geführt wurde. Zudem markieren sie einen Übergang in seinem Schaffen hin zu einer Auseinandersetzung mit den Grundlagen von Malerei und Skulptur.³⁹² Da Bochner in einer zu dieser Zeit diskutierten »Dematerialisierung« des Kunstobjekts keine Lösung des Problems der Objekthaftigkeit von Kunstwerken sah und auch die

³⁹⁰ FIELD: *Mel Bochner: Sichtbargemachtes Denken*. S. 43.

³⁹¹ Ebd., S. 42.

³⁹² Ebd., S. 45.

Gleichstellung von Kunst und Idee ablehnte³⁹³, suchte er nach einem anderen Lösungsweg. Für ihn war eine der entscheidenden Eigenschaften eines Objekts dessen »Dicke«: „Thickness, the obstinate chunkiness of the third dimension, is what makes objects *objects*.“³⁹⁴ Bochner beschäftigte nun die Frage, durch welche Mittel und welches Medium sich eben jene »Dicke« vermeiden ließe. Die Lösung bestand für ihn darin, auf die Technik der Freskomalerei zurückzugreifen.

Die Wand eines Raumes – laut Bochner „the most traditional and the most invisible of sites“³⁹⁵ –, deren »Dicke« nicht die unmittelbare Wahrnehmung affektiere, da sie als Fläche schlechthin wahrgenommen werde, bot sich ihm als der zu vernachlässigende Untergrund beziehungsweise Träger seiner Arbeiten an.³⁹⁶ In einer ersten Arbeit trug Bochner blaue Tischlerkreide dünn auf eine weiße Wand auf, sodass der Farbfilm keine erkennbare beziehungsweise wahrnehmbare Dicke mehr besaß und vor der Wand zu schweben schien. Als Beispiel sei hier die Arbeit *Smudge* (1970) genannt. Der Farbfilm war zwar deutlich erkennbar, aber, so Bochner, ließ sich weder räumlich zuordnen, noch waren seine Grenzen eindeutig zu bestimmen.³⁹⁷ Dieses Konzept verfolgte und entwickelte Bochner in einer Serie von

³⁹³ Für Bochner führe diese Gleichsetzung zu einer Tautologie, die keine Erkenntnis – in welcher Form auch immer – bereitstellen könne: „An art devoid of ideas may never get beyond its own inert materiality, but an art with its back turned to the world will never get beyond a hollow idealism.“ (BOCHNER, Mel: *Blue Powder Pigment Wall Pieces*. In: *Solar Systems and Rest Rooms*. S. 183).

³⁹⁴ Ebd.

³⁹⁵ Ebd.

³⁹⁶ Vgl. ebd.

³⁹⁷ Vgl. ebd.

Zeichnungen weiter. Er entwarf Skizzen, in denen mit Hilfe von bestimmten Strukturen wie Gittern, Punkten, Linien oder Techniken, wie der Farbfeldmalerei sowie gesprühter Farbe, diese Effekte noch verstärkt werden konnten. Dabei experimentierte Bochner auch damit, erkennbare Umrisslinien seiner Arbeiten mehr und mehr unscharf zu gestalten, wodurch die räumliche Ambiguität dieser Arbeiten verstärkt werden sollte.³⁹⁸ Aus diesen Studien entwickelten sich für Bochner bestimmte Fragestellungen: „Where did a piece begin or end? What counted as a boundary? What size was the work? How could it be measured?“³⁹⁹ Zwar wurde keiner der Entwürfe letztlich als Installation in einer Galerie realisiert – dennoch beschäftigte sich Bochner in der Folge weiterhin mit diesen Fragestellungen, die ihn unter anderem zu der Arbeit *Theory of Boundaries* führte. Im Zuge seiner Lektüre des Bandes *Zettel* von Wittgenstein entwarf er die Arbeit *Imagine Enclosed Area Blue*. Die Arbeit bestand aus zwei Quadraten, die mit blauer Tischlerkreide auf eine weiße Wand aufgetragen wurden. Während ein Quadrat vollständig mit der blauen Kreide ausgefüllt war, deutete Bochner die Umrisse des anderen lediglich mit blauer Kreide an, wodurch die weiße Fläche der Wand innerhalb des Quadrats erkennbar blieb. In beiden Quadraten stand der Satz *Imagine the enclosed area blue* geschrieben. Der Satz Wittgensteins, auf den sich Bochner bezieht, lautet: „Während ich einen Gegenstand sehe, kann ich ihn mir nicht vorstellen“ (Z 621). Für Bochner behandelt dieser Satz laut eigener Aussage die problematische Beziehung zwischen Sehen und Denken:

³⁹⁸ Vgl. BOCHNER: *Blue Powder Pigment Wall Pieces*. S. 183.

³⁹⁹ Ebd., S. 184.

It pointed to an unexplored area in the mind where sensory and nonsensory perception collide. As a way of exploring that area I drew two squares on the wall [...]. While it was easy to imagine the empty square ‚blue‘ (something it was not), it was impossible to imagine the blue square ‚blue‘ (something it was). Asked to perform this operation, the mind boggled. Imagination may be an act of will, but seeing is not.⁴⁰⁰

Bochner gibt an dieser Stelle keine weitere Erläuterung der Bemerkung Wittgensteins und geht auch nicht auf den Kontext ein, aus dem er Wittgensteins Satz entnommen hat. Gleichwohl wird anhand seiner angeführten Aussage deutlich, wie er Wittgenstein interpretiert – und dass er ihn in gewisser Weise missversteht. Zwar ist der »Verstand« tatsächlich »verwirrt«, wenn dazu aufgefordert wird, sich etwas vorzustellen, das bereits da ist beziehungsweise das bereits gesehen wird; aber nicht deswegen, so ließe sich mit Wittgenstein antworten, weil Bochner hier zu einer Tätigkeit auffordert, die nicht vollzogen werden könnte⁴⁰¹, sondern aus dem Grund, da Bochner hier den Begriff »vorstellen« in einer Weise verwendet, die nicht seinem eigentlichen Gebrauch in der Sprache entspricht: Für gewöhnlich sagt man nicht zu etwas, das man bereits sieht, dass man es sich vorstellt. Oder anders ausgedrückt: Die Grammatik des Wortes »vorstellen« lässt einen solchen Zug in einem Sprachspiel nicht zu. Die „Wörter »sehen« und »vorstellen« haben“ (Z 629) zwar „verschiedene Bedeutungen“ (ebd.), die sich laut Wittgenstein auch auf „verschiedene [...] Phänomene des menschlichen Lebens“ (ebd.)

⁴⁰⁰ BOCHNER: *Blue Powder Pigment Wall Pieces*. S. 184. An dieser Stelle sei sowohl auf eine Ausdeutung von Bochners Formulierung »nichtsensoryische Wahrnehmung« als auch »unerforschter Raum des Verstandes« verzichtet.

⁴⁰¹ Da Bochner nicht weiter spezifiziert, *welches* Blau man sich vorstellen soll, ist es denkbar, sich das blaue Quadrat in einem dunkleren Blau vorzustellen.

beziehen; aber es sei falsch, sie als „verschiedene Tätigkeiten“ (Z 645; vgl. PU 370) zu bezeichnen. Dass darüber hinaus die Grammatik des Begriffs »vorstellen« mit dem Begriff »Willen« zusammengebracht wird, gehört zur Erklärung des Begriffs »vorstellen« (vgl. Z 625; Z 637; Z 646). Ebenso, wie man versucht ist zu sagen, dass »sehen« nicht dem Willen untersteht, oder dass das „Vorgestellte nicht im gleichen *Raum* wie das Gesehene“ (Z 628) und „Sehen mit Schauen verbunden“ (ebd.) ist. Was jedoch nicht heißt, Wittgenstein propagiere mit dieser Passage die Existenz eines »mentalens Raumes« – eine wie auch immer geartete Existenz eines solchen Raumes hätte Wittgenstein mit Sicherheit abgelehnt. Demzufolge kann die Aussage Bochners, er zeige mit dieser Arbeit auf einen noch unerforschten Raum des Verstandes, als Fehlinterpretation Wittgensteins aufgefasst werden, mit der er aber zusätzlich auf ein Problem aufmerksam macht, mit dem Wittgenstein gerungen hat.

6.2.2 Sprachspiele

Eine die Installation *Theory of Boundaries* begleitende Studie wurde unter dem Titel *No Thought Exists Without a Sustaining Support* 1970 im *Arts Magazine* veröffentlicht.⁴⁰² Sie zeigt eine Zeichnung der Installation, begleitet von einem handschriftlichen Text, mit dem Bochner das Konzept der Arbeit zu verdeutlichen versucht. Dort

⁴⁰² Der Titel dieser Veröffentlichung lässt sich als Kommentar zu anderen Konzeptuellen Künstlern wie Joseph Kosuth, Robert Barry oder Lawrence Weiner verstehen (vgl. FIELD: *Mel Bochner: Sichtbargemachtes Denken*. S. 43).

heißt es, dass er die Arbeit als Bloßlegen der hinter den Figur-Grund-Beziehungen eines Gemäldes liegenden Prinzipien verstanden wissen möchte.⁴⁰³ Daher stellt diese Arbeit, auch wenn dies nicht explizit ihrem Titel zu entnehmen ist, ebenfalls eine Auseinandersetzung mit dem Medium Malerei dar, indem sie ihre grundlegenden Eigenschaften untersucht – das Verhältnis von Farbfläche zum Bildträger als zweier Elemente, die laut Bochner den Begriff »Malerei« definieren.⁴⁰⁴ Die letztlich 1970 im Jewish Museum in New York realisierte Installation besteht aus vier Quadraten, die mit rostroter Kreide auf die Wand aufgebracht wurden, welche als Träger beziehungsweise Untergrund der Arbeit diente. In jedem Quadrat finden sich Präpositionen, die einem Bruchterm ähnelnd dargestellt sind. Der Zähler gibt das mögliche Verhältnis der Farbe zum jeweiligen Rand an, der Nenner bezieht sich wiederum auf die Position der Farbe innerhalb der Umrandung. Diese wird von Bochner jedoch nicht als Grenze verstanden, sondern als diejenige Voraussetzung, welche die mögliche Position der Farbe bedingt.⁴⁰⁵

Im ersten Quadrat, dessen Farbfläche auf den ersten Blick deutlich abgegrenzt ist, finden sich die Präpositionen »at/in«: Der Farbfilm liegt an der Begrenzung und befindet sich innerhalb dieser. Die Farbe des zweiten Quadrats befindet sich ebenfalls innerhalb der Umgrenzung, geht aber geringfügig über diese hinaus: Die Umgrenzung ist

⁴⁰³ Vgl. BOCHNER, Mel: *No Thought Exists Without a Sustaining Support*. In: *Solar Systems and Rest Rooms*. S. 71.

⁴⁰⁴ Vgl. LEEN: *Theory of Boundaries: Anmerkungen zu Bochners blauen und braunen Arbeiten*. S. 101.

⁴⁰⁵ Vgl. BURTON: *The Weight of the Word: Mel Bochner's Material Language*. S. 24 f.

verschwommen, unscharf dargestellt, weshalb der Term »over/in« hier zur Beschreibung der Position der Farbe verwendet wird. Das dritte Quadrat ist lediglich von einer dünnen Bleistiftlinie begrenzt und beinhaltet eine kleine Farbfläche. Der Term trägt daher nur die Präposition »in« im Nenner; im Zähler fehlt die Präposition. Die Begrenzung des vierten Quadrats ist wieder unscharf dargestellt, und in dem Quadrat befindet sich keine Farbe. Die Präpositionen des Terms lauten folglich »over/out«, die diesmal mit roter Kreide auf die Wand geschrieben sind. Diese Installation lässt sich als eine Auseinandersetzung Bochners mit Grenzen beziehungsweise Begrenzungen verstehen – eine Interpretation, die nicht zuletzt durch den Titel der Arbeit nahegelegt wird. Anstatt aber eine Theorie über Grenzen zu formulieren, thematisiert Bochner mit dieser Arbeit laut Leen vielmehr das Problem der Definition bestimmter Parameter, Begriffe oder Variablen in Theorien.

Damit verweise Bochner nach Leen auf „die Unfähigkeit jedes sprachlichen Systems [...] eine schlüssige Erklärung des Moments – und der Stelle – zu formulieren, in dem, beziehungsweise an der Nicht-X zu X wird“⁴⁰⁶. Somit sei eine Frage, die *Theory of Boundaries* provoziere, die nach „dem Moment des Übergangs vom Kunstwerk zum Nichtkunstwerk“⁴⁰⁷. An welcher Stelle genau dieser Übergang stattfindet, scheint nicht eindeutig beschreibbar, was nicht nur durch die unscharfen Ränder des zweiten und vierten Quadrats nahegelegt wird. Problematisch ist auch die Tatsache, dass in dieser

⁴⁰⁶ LEEN: *Theory of Boundaries: Anmerkungen zu Bochners blauen und braunen Arbeiten*. S. 99.

⁴⁰⁷ Ebd.

Installation „Bild, Bildträger und Bildumgebung“⁴⁰⁸ nicht voneinander zu trennen sind, da die Arbeit direkt auf die Galeriewand aufgetragen ist.⁴⁰⁹ Bochners Essay *Excerpts from Speculation*, der unmittelbar vor der Installation im Magazin *Artforum* veröffentlicht wurde und sowohl von Leen als auch von Field zur Interpretation dieser Arbeit herangezogen wird, gibt einen weiteren Anhaltspunkt dafür, was Bochner mit seiner Installation beabsichtigte. Dort heißt es:

A fundamental assumption in much recent art was that things have stable properties, i. e. boundaries. This seemingly simple premise became the basis for a spiraling series of conclusions. Boundaries, however, are only the fabrication of our desire to detect them [...] a trade-off between seeing something and wanting to enclose it.⁴¹⁰

Weiter schreibt Bochner, dass eine Beschreibung ausschließlich formaler Aspekte eines Kunstwerks als Methode der Kunstkritik letztlich scheitert: Diese vermag es nicht, so Bochner, die Wahrnehmung einer Arbeit objektiv zu vermitteln und kann weder über deren Bedeutung noch über die Intentionen des Künstlers Auskunft geben. In Bezug auf die Installation *Theory of Boundaries* ließe sich daher sagen, dass die subjektive visuelle Wahrnehmung der die Quadrate begrenzenden Umrandungen und deren räumliche Ambiguität laut Bochner nicht adäquat in verbale oder schriftliche

⁴⁰⁸ LEEN: *Theory of Boundaries: Anmerkungen zu Bochners blauen und braunen Arbeiten*. S. 99.

⁴⁰⁹ Leen entwickelt in seiner Interpretation der Arbeit die Fragestellung dahingehend weiter, als dass er sie auf den Galerieraum als jenen institutionellen Rahmen bezieht, der festlegt, „dass etwas Kunst ist (als Kunst betrachtet wird). Ein Nachdenken über die tatsächlichen und abstrakten Grenzen führt letztendlich zu der theoretischen Frage: was ist wann und wo *Kunst* oder *Nichtkunst*.“ (Ebd.).

⁴¹⁰ BOCHNER, Mel: *Excerpts from Speculation*. In: *Conceptual Art: A Critical Anthology*. S. 192.

Sprache übersetzt werden könne.⁴¹¹ Davon ausgehend lässt sich diese Installation sowohl als Kommentar zur formalistischen Kunstkritik als auch als Auseinandersetzung mit grundlegenden Eigenschaften verstehen, die die Malerei definieren.⁴¹² An dieser Stelle wird auf die These Fields eingegangen, dass diese Arbeit einen Übergang in Bochners Arbeiten zu Wittgensteins Philosophie und insbesondere dessen Gedanken über den Begriff »Sprachspiel« darstellt. Die Begründung, die Field für seine Vermutung gibt, ist allerdings denkbar kurz und nicht sehr überzeugend: Die Installation gleiche laut Field dem Begriff »Sprachspiel« insofern, als sie Bochner erlauben würde, die Verwendung von Sprache zu untersuchen. Die Installation zeige, dass ohne die von Bochner auf die Wand aufgetragene Farbe die Präpositionen keine Bedeutung hätten.⁴¹³ Eine weitere Erläuterung, warum hier ein Übergang zu Wittgensteins Bemerkungen über den Begriff »Sprachspiel« vorliegt, führt Field nicht an. Vermutlich will Field damit andeuten, dass Bochners Arbeitsweise der Methode Wittgensteins gleiche (vgl. PU 122; PU 130). Dies ist allerdings sehr vage und träfe sicher auch auf die im vorigen Abschnitt genannte und

⁴¹¹ BOCHNER: *Excerpts from Speculation*. In: *Conceptual Art: A Critical Anthology*. S. 195.

⁴¹² Vgl. MEYER, James: *Mel Bochner in Conversation with James Meyer*. In: *Mel Bochner: Language 1966–2006*. S. 140.

⁴¹³ Vgl. FIELD: *Mel Bochner: Sichtbargemachtes Denken*. S. 43. Eine Passage aus Fields Begründung lautet: „Versuchen Sie, sich Bochners »Sprach-Brüche« [...] ohne irgendeine materielle Verkörperung, ohne ihr absolutes reales Verhaftetsein mit Bochners pigmentierten Bereichen vorzustellen. Versuchen Sie, sich die Bedeutung, bei/aus‘ ohne die durch die ersten drei Demonstrationen etablierte Verwendung vorzustellen! Sie würden, wie Wittgenstein sagen würde, einen »mentalen Krampf« bekommen.“ (Ebd.).

andere Arbeiten Bochners zu – wie anhand seiner Arbeit *Language is not transparent* deutlich gemacht werden kann.

6.2.3 *Language is not transparent*

Kurz nach der Installation der Arbeit *Theory of Boundaries* nahm Bochner im Juni 1970 an der Ausstellung *Language IV* in der Dwan Gallery in New York teil, wo er die Arbeiten *Language is not transparent* und *No thought exists without a sustaining support* präsentierte. Beide bestanden aus schwarzer Acrylfarbe, die Bochner direkt auf die Galeriewand aufgetragen hatte. Die unteren Ränder der beiden Quadrate waren »offen« durch herunterlaufende Farbe dargestellt worden.⁴¹⁴ Mit weißer Kreide schrieb er 1. *Language is not transparent* in die schwarze Farbfläche des ersten Quadrats und 2. *No thought exists without a sustaining support* in die des zweiten. Die Arbeiten stellen eine Kritik Bochners vor allem an Kosuth, aber auch an anderen Konzeptuellen Künstlern dar. Aus der Sicht Bochners vertraten diese die Auffassung, dass allein durch eine sprachliche Darstellung beziehungsweise sprachliche Vermittlung des Konzepts einer Arbeit die Intention des Künstlers direkt ersichtlich und verstehbar wäre. Ein Kunstwerk sei gleichsam als Idee vor-

⁴¹⁴ Was Jessica Prinz in ihrem Katalogbeitrag folgendermaßen interpretiert: „Es sind die Tropfen schwarzer Farbe, in denen *Language is not transparent* am auffälligsten die Begrenzungen sekundärer Bildträger und damit die Tradition von Kunst als in sich geschlossener Präsenz leugnet.“ (PRINZ, Jessica: *Language is not transparent*. In: *Mel Bochner: Sichtbargemachtes Denken 1966–1973*. S. 92).

handen, weswegen auf dessen materielle Realisierung letztlich verzichtet werden könne⁴¹⁵:

You read the text, you ‚got‘ the point, the language dissolved into the idea [...]. My argument is with certain background assumptions of conceptualism, which posited language as a direct connection to the artist’s thoughts. To me this was as bogus as the notion that a brush stroke offers a direct connection to the artist’s emotions.⁴¹⁶

Die Arbeit suggeriert laut Anne Rorimer zudem, dass Sprache ebenso wenig wie eine bildliche Repräsentation die Möglichkeit biete, Realität adäquat darzustellen.⁴¹⁷ Letztlich zielte Bochner mit dieser Arbeit darauf ab zu zeigen, dass die Annahme, der Begriff »Sprache« sei ein »transparentes« beziehungsweise neutrales Medium, seiner Meinung nach naiv sei. Eine solche Annahme lasse außer Acht, dass die Verwendung von Sprache durch bestimmte Konventionen – Bochner bezeichnet diese als »Ideologien« – reglementiert werde.⁴¹⁸ Jessica Prinz versucht in ihrer Interpretation der Arbeit, diese als Ergebnis der Lektüre Bochners von Wittgensteins Schrift *Philosophische Untersuchungen* und Bochners Auffassung

⁴¹⁵ Vgl. BURTON: *The Weight of the Word: Mel Bochner’s Material Language*. S. 17.

⁴¹⁶ BOCHNER, Mel: *An Interview with Mark Godfrey*. S. 195. Rosalind Krauss bemerkt unter Bezugnahme auf Lawrence Weiner zu dieser Arbeit, dass das, „was sich selbst als Konzept-Kunst bezeichnete“ (KRAUSS, Rosalind: *Theory of Painting*. In: *Mel Bochner: Sichtbargemachtes Denken 1966–1973*. S. 105) dazu bestimmt war, „das Spezifische der visuellen Wahrnehmung durch die unendliche Wiederholbarkeit (und Standardisierung) von Wörtern zu verdrängen“ (ebd.). Weiners Arbeiten, die in der Mehrheit aus auf Wänden geschriebenen Wörtern oder Sätzen bestehen, nennt Krauss als exemplarisch für die Auffassung Konzeptueller Künstler, „daß die verbale Beschreibung dem Bild absolut entspricht, daß sie *dasselbe* ist wie das Bild“ (ebd.). In diesem Sinne sei Sprache »transparent« und ein „gleichwertiger Ersatz“ (ebd.), da sie „die Bedeutung des Bildes vollständig übersetzt“ (ebd.).

⁴¹⁷ Vgl. RORIMER: *New Art in 60s and 70s. Redefining Reality*. S. 185.

⁴¹⁸ Vgl. MEYER: *Mel Bochner in conversation with James Meyer*. S. 135.

des methodischen Vorgehens Wittgensteins auszumachen. Sie zitiert diesbezüglich eine Aussage Bochners:

Was mir Wittgenstein gebracht hat, war die Unnachgiebigkeit seiner Methode. Er stempelte niemals etwas als ‚Fall abgeschlossen‘. Es ist dieser Prozeß des permanenten Aufwühlens, dieser Gedanke, etwas zu nehmen und anzusehen und auseinanderzunehmen. Sich selbst eine Frage stellen und dann die Frage hinterfragen, das entsprach für mich der Art, in der Kunst, wenn sie wirklich funktioniert, am besten funktioniert.⁴¹⁹

Dieser fortlaufende Prozess der Infragestellung wird von Bochner metaphorisch durch die am unteren Rand der Arbeit zerfließende Farbe dargestellt. Dadurch wollte Bochner zudem deutlich machen, dass der Prozess des Verstehens niemals abgeschlossen sei.⁴²⁰ Im folgenden Abschnitt werden Bochners Illustrationen zu *Über Gewißheit* besprochen.

6.3 Bochners Illustrationen zu *Über Gewißheit*

Um die Illustrationen Bochners interpretieren zu können, und um nicht auf jede einzelne Bemerkung, die illustriert wurde, im Zuge der Interpretation eingehen zu müssen, erscheint es als notwendig, eine komprimierte Einführung zu den Bemerkungen Wittgensteins in *Über Gewißheit* zu geben. Es wird jedoch darauf verzichtet, sämt-

⁴¹⁹ Bochner, Mel zitiert nach PRINZ, Jessica: *Language is not transparent*. S. 92. Anzumerken ist, dass in der englischen Ausgabe des Katalogs an dieser Stelle Wittgensteins Schrift *Philosophische Untersuchungen* und in der deutschen Wittgensteins Schrift *Philosophische Bemerkungen* angeführt ist (vgl. ebd.).

⁴²⁰ Vgl. MEYER: *Mel Bochner in conversation with James Meyer*. S. 135.

liche Implikationen und Begriffe dieser Bemerkungen darzustellen. Die Bemerkungen in *Über Gewißheit*, die erstmals 1969 veröffentlicht wurden, schrieb Wittgenstein vor dem Hintergrund seiner Beschäftigung mit George Edward Moores Schriften *A Defence of Common Sense* und *Proof of an External World*. In beiden versucht Moore darzulegen, dass es eine Vielzahl von Dingen gebe, von denen er mit Sicherheit sagen könne, er wisse um ihre Existenz, und dass Aussagen über diese Dinge folglich unbezweifelbar wahr seien.⁴²¹ So schreibt Moore beispielsweise, dass es mit Sicherheit wahr sei, dass die Erde schon lange vor seiner Geburt existiert habe. Wahr sei auch, dass ein menschlicher Körper existiere, der zu einem bestimmten Zeitpunkt geboren wurde und der sein Körper sei. Dieser sei bei seiner Geburt kleiner gewesen als zum Zeitpunkt der Niederschrift des Essays und habe sich auch nie weit von der Erdoberfläche entfernt. Gleiches wie auf Moore selbst träfe auch auf andere Menschen zu.⁴²² Gegenüber Immanuel Kant und dessen Feststellung, es sei „noch immer ein Skandal der Philosophie“⁴²³, dass man die Existenz der Dinge außerhalb von „uns“⁴²⁴ nicht „genugtuend“⁴²⁵

⁴²¹ Den Hintergrund von Moores Auseinandersetzung bildet der kartesianische Zweifel am Status epistemischer Sätze. Wittgensteins Bemerkungen in *Über Gewißheit* sind allerdings nicht ausschließlich als Kritik an Moore zu verstehen (vgl. MAJETSCHAK: *Ludwig Wittgensteins Denkweg*. S. 365, Anm. 4). Was Wittgenstein an den Thesen Moores vor allem interessiert, ist, wie sich durch die Angabe empirischer Sätze Wissen begründen lässt und wie das Wort »wissen« verwendet wird (vgl. ÜG 84; vgl. SCHULTE: *Wittgenstein. Eine Einführung*. S. 212).

⁴²² Vgl. MOORE, George Edward: *A Defence of Common Sense*. In: BALDWIN, Thomas (Hrsg.): *G. E. Moore: Selected Writings*. London 1993, S. 107.

⁴²³ KANT, Immanuel: *Kritik der reinen Vernunft*. In: TIMMERMAN, Jens (Hrsg.), Hamburg 1998, S. 36 Bxxxix, Anm. 1.

⁴²⁴ Ebd.

⁴²⁵ Ebd.

beweisen könne, sondern dies bloß auf „Glauben annehmen“⁴²⁶ müsse, macht Moore Folgendes geltend: Indem er seine beiden Hände hochhält, dabei bestimmte Gesten macht und sagt, dass hier eine Hand und dort eine andere sei, habe er bewiesen, dass diese beiden existieren – womit ipso facto die Existenz weiterer Dinge ebenfalls bewiesen sei.⁴²⁷ Kurz: Der Satz Moores, er wisse, dass dort eine Hand sei, gilt ihm als wahr und sein gestisches Verfahren als Beweis der Existenz einer »externen Welt«, deren Existenz nicht bezweifelt werden könne.

Auch Wittgenstein ist der Meinung, und darin stimmt er mit Moore überein, dass es gewisse Sätze gibt, die nicht sinnvoll bezweifelt werden können. Dies jedoch aus anderen Gründen, denn wie sich im weiteren Verlauf zeigen wird, verwechselt Moore aus der Sicht Wittgensteins einen empirischen mit einem grammatischen Satz. Unter Bezugnahme auf die in den PU dargelegte Methode, durch Angabe von Sprachspielen „Mißverständnisse“ (PU 90) aufzudecken, „die den Gebrauch von Worten betreffen“ (ebd.), wendet Wittgenstein gegen Moore ein, dass dieser in seiner Beweisführung das Wort »wissen« beziehungsweise die Redewendung »Ich weiß« missbraucht (vgl. ÜG 6) – sich gewissermaßen von dem Begriff »Wissen« „behexen“ (ÜG 435) lässt und damit Gefahr läuft, sich durch bestimmte Analogien täuschen zu lassen⁴²⁸: Denn Moores Ansicht, so Wittgenstein,

⁴²⁶ KANT: *Kritik der reinen Vernunft*. S. 36 Bxxxix, Anm. 1.

⁴²⁷ MOORE, George Edward: *Proof of an External World*. In: *G. E. Moore: Selected Writings*. S. 165.

⁴²⁸ Vgl. SCHULTE: *Wittgenstein. Eine Einführung*. S. 218.

läuft eigentlich darauf hinaus, der Begriff ›wissen‹ sei den Begriffen ›glauben‹, ›vermuten‹, ›zweifeln‹, ›überzeugt sein‹ darin analog, daß die Aussage ›Ich weiß...‹ kein Irrtum sein könne. Und *ist* es so, dann kann aus einer Äußerung auf die Wahrheit einer Behauptung geschlossen werden. (ÜG 21)

Wird ›Ich weiß‹ in dieser Weise verwendet, übersehe man aber laut Wittgenstein die „Form ›Ich glaubte zu wissen‹“ (ebd.; vgl. ÜG 12)⁴²⁹, d. h. die Möglichkeit eines Irrtums. Aber eben jene Möglichkeit versuchte Moore, durch seine Argumentation auszuschließen. Der Einwand Wittgensteins, den er gegen Moore vorbringt, betrifft den Umstand, dass Moore einen grammatischen Satz als empirischen Satz ausgibt:

Der falsche Gebrauch, den Moore von dem Satz ›Ich weiß...‹ macht, liegt darin, daß er ihn als eine Äußerung betrachtet, die so wenig anzuzweifeln ist wie etwa ›Ich habe Schmerzen‹. Und da aus ›Ich weiß, daß es so ist‹ folgt ›Es ist so‹, so kann also auch dies nicht angezweifelt werden. (ÜG 178; vgl. ÜG 58)

Wie Wittgenstein schon im Zusammenhang mit dem sogenannten ›Privatsprachenargument‹ in den PU deutlich machte, ist es in einem strengen Sinne nur dann richtig, von Wissen zu sprechen, wo dieses verifiziert beziehungsweise falsifiziert werden kann. Es hat nach Wittgenstein beispielsweise gar keinen Sinn, auch wenn ein Zweifel ausgeschlossen zu sein scheint, zu sagen, man wisse, dass man Schmerzen habe (vgl. PU 246). Die Aussage ›Ich weiß, dass ich Schmerzen habe‹ hat somit keine beziehungsweise höchstens unter

⁴²⁹ Freilich: Man kann etwas fälschlicherweise glauben – beispielsweise, dass es gestern geregnet hat; aber darin, dass man es *glaubt*, kann man sich nicht irren: „Der Irrtum ist hier [...] grammatisch oder durch das Sprachspiel ausgeschlossen. Ein Irrtum ist etwas, was sich nachweisen lässt.“ (SCHULTE: *Wittgenstein. Eine Einführung*. S. 219).

bestimmten Umständen und in bestimmten Kontexten eine Funktion und damit einen Sinn. Etwa dann, wenn jemandem die Verwendung »unserer« Empfindungsprädikate erklärt werden soll oder ähnliches (vgl. PU II, S. 564; vgl. ÜG 2; ÜG 413).⁴³⁰ Um sich die Sinnlosigkeit einer solchen Aussage zu verdeutlichen, müsse man sich laut Wittgenstein deren Negation vorstellen: »Ich weiß nicht, dass ich Schmerzen habe«, oder, im Kontext der Argumentation Moores, »Ich weiß nicht, dass die Erde schon seit langer Zeit vor meiner Geburt existiert« (vgl. ÜG 4). Dass man sich solcherlei Aussagen schwer vorstellen könne,

heißt hier natürlich nicht: Meine Vorstellungskraft reicht nicht hin. Wir wehren uns mit diesen Worten gegen etwas, was uns durch seine Form einen Erfahrungssatz vortäuscht, aber in Wirklichkeit ein grammatischer Satz ist. (PU 251)

Ein solcher grammatischer Satz, der die sinnvolle Verwendung eines Wortes in einem Sprachspiel reglementiert, ist beispielsweise: „Jeder Stab hat eine Länge“ (ebd.); oder: „Empfindungen sind privat“ (PU 248). Aber auch der Satz – und hierin liegt ein entscheidender Aspekt der Bemerkungen Wittgensteins und zugleich das »Eigentümliche« der Sätze Moores (vgl. ÜG 136) – »Ich weiß, dass die Erde schon lange vor meiner Geburt existiert hat«.

Es sei zwar „philosophisch uninteressant, ob Moore dies oder jenes weiß“ (ÜG 84), so Wittgenstein, „aber interessant [ist], daß und wie es gewußt werden kann“ (ebd.). Anstatt, um die Existenz einer »externen Welt« zu beweisen, eine Aussage anzuführen, die sich

⁴³⁰ Vgl. MAJETSCHAK: *Ludwig Wittgensteins Denkweg*. S. 256 ff. Wittgenstein „möchte“ (ÜG 260) zudem „den Ausdruck »Ich weiß« für alle Fälle reservieren, in denen er im normalen Sprachverkehr gebraucht wird“ (ebd.; vgl. ÜG 638).

überprüfen ließe, beispielsweise Namen und Lage eines bestimmten Dorfes in England (vgl. PU 462)⁴³¹, wählte Moore „einen Fall, in dem wir Alle zu wissen scheinen, was er weiß“ (ÜG 84; vgl. ÜG 100), aber – und das ist entscheidend – „ohne sagen zu können, wie“ (ÜG 84).⁴³² Man könne sich bei den Sätzen Moores nämlich nur „schwer vorstellen [...] *warum* Einer das Gegenteil glauben sollte“ (ÜG 93), denn nichts „in meinem Weltbild“ (ebd.) spricht für eine solche Annahme.

Der Begriff »Weltbild« ist im Kontext der Bemerkungen Wittgensteins von zentraler Bedeutung: Er beschreibt eine Ansammlung von Sätzen – ein „Nest“ (ÜG 225) oder auch „System“ (ÜG 102) von „Überzeugungen“ (ebd., vgl. ÜG 225) – auf deren Grundlage beziehungsweise „Hintergrund“ (ÜG 94) überhaupt erst „zwischen wahr und falsch“ (ebd.) unterschieden wird und werden kann (vgl. ÜG 105). So gehört die „*Wahrheit* gewisser Erfahrungssätze“ (ÜG 83), wie etwa die Wahrheit der Sätze Moores, „zu unserem Bezugssystem“ (ebd.) respektive »Weltbild«, die dieses konstituieren.⁴³³ Deren Wahrheitsgehalt kann nicht sinnvoll, jedenfalls nicht philosophisch sinnvoll, in Frage gestellt werden beziehungsweise wird in den

⁴³¹ Vgl. SCHULTE: *Wittgenstein. Eine Einführung*. S. 222.

⁴³² Wittgenstein glaubt „ebensoviel von dieser Sache (der Existenz der Erde) zu wissen wie Moore, und wenn er weiß, daß es sich so verhält, wie er sagt, so weiß *ich's* auch. Denn es ist auch nicht so, als hätte er seinen Satz auf einem Gedankenweg erreicht, der mir zwar zugänglich, aber von mir nicht begangen worden ist.“ (ÜG 84).

⁴³³ Durch eine Metapher versucht Wittgenstein dies folgendermaßen deutlich zu machen: „Man könnte sich vorstellen, daß gewisse Sätze von der Form der Erfahrungssätze erstarrt wären und als Leitung für die nicht erstarrten, flüssigen Erfahrungssätze funktionieren; und daß sich dies Verhältnis mit der Zeit änderte, indem flüssige Sätze erstarren und feste flüssig würden.“ (ÜG 96; vgl. ÜG 97 ff.). So verbot es zu Lebzeiten Wittgensteins das „System der Physik“ (ÜG 108), anzunehmen, dass man zum Mond fliegen könne (vgl. ebd.).

meisten Fällen auch überhaupt nicht angezweifelt, da diese Sätze etwa als „selbstverständliche Grundlage“ (ÜG 167) der „Forschung“ (ebd.) feststehen (vgl. ebd.; ÜG 203; ÜG 342). Zu solchen ein »Weltbild« konstituierenden Sätzen gehören im Sinne Wittgensteins auch den Sprachgebrauch regelnde grammatische Sätze; und zwar insofern, als dass diese, ähnlich einer „Mythologie“ (ÜG 95)⁴³⁴, angeben und regeln, was innerhalb einer bestimmten „Kultur, ohne Bedürfnis nach epistemischer Rechtfertigung für möglich [...], denkbar oder [...] plausibel“⁴³⁵ gehalten wird (vgl. ÜG 95).⁴³⁶ Neben der Reglementierung legitimer und damit sinnvoller Wortverwendungen legen diese zugleich fest, was beispielsweise »Argument« genannt wird (vgl. ÜG 105; ÜG 294). Im Zusammenhang mit empirischen Sätzen bilden diese ein »System des Wissens« (vgl. ÜG 410), in welchem alle „Prüfung, alles Bekräftigen und Entkräften einer Annahme geschieht“ (ÜG 105), und welches nicht ein anzuzweifelnder „Ausgangspunkt“ (ebd.), sondern vielmehr „das Lebelement der Argumente“ (ebd.) ist – in ihm „stützen“ (ÜG 142) sich „Folgen und Prämissen *gegenseitig*“ (ebd.; vgl. ÜG 144).

Von einem bestimmten Weltbild und folglich den es konstituierenden Sätzen werde man, so Wittgenstein, nicht durch dessen beziehungs-

⁴³⁴ An dieser Stelle propagiert Wittgenstein freilich nicht, dass kein Unterschied besteht zwischen „einer Theorie, die sich auf die Götter Homers stützt, und einer, die sich auf Max Planck und Einstein beruft“ (SCHULTE: *Wittgenstein. Eine Einführung*. S. 224); vielmehr geht es Wittgenstein in diesem Zusammenhang darum, bestimmte „Aspekte der Funktion unseres Weltbilds“ (ebd.) zu betonen (vgl. SCHULTE, Joachim: *Chor und Gesetz*. Frankfurt a. M. 1990, S. 125 f.).

⁴³⁵ MAJETSCHAK: *Ludwig Wittgensteins Denkweg*. S. 356.

⁴³⁶ Vgl. ebd., S. 355 ff.

weise deren „Richtigkeit überzeugt“ (ÜG 94), welche sich in irgend-einer Weise plausibel nachweisen ließe (vgl. ÜG 84) – sondern man lernt es während der Erziehung von Kindesbeinen an. Man lerne etwa die „Praxis des empirischen Urteilens nicht, indem wir Regeln lernen; es werden uns Urteile beigebracht und ihr Zusammenhang mit anderen Urteilen. Ein Ganzes von Urteilen wird uns plausibel gemacht“ (ÜG 140; vgl. ÜG 128 f.).⁴³⁷ Zum Sprachspiel des empirischen Urteilens und damit beispielsweise zu dem, Hypothesen der Naturwissenschaften durch Experimente überhaupt verifizieren zu können, gehört etwa der grammatische Satz, dass „Erfahrungen zeigen, daß es so ist“ (ÜG 145; vgl. ÜG 130). Dass „ich diesen Satz als sicher wahr betrachte“ (ÜG 145), womit Wittgenstein an dieser Stelle vermutlich »nicht bezweifelbar« meint, „kennzeichnet auch meine Interpretation der Erfahrung“ (ebd.). Daraus kann geschlossen werden, dass die ein Weltbild konstituierenden Sätze und die sich aus ihnen ergebenden Folgen in einer zirkulären Beziehung zueinander stehen, in der sie sich gegenseitig bedingen und stützen.⁴³⁸

An dieser Auffassung zu zweifeln, hieße, auch an »unserem« Weltbild zu zweifeln. Eine Begründung eines Weltbilds zu verlangen, zu versuchen, es als »wahr« auszuweisen, ist nach Wittgenstein jedoch gar nicht möglich, da alle legitimen Verifikationsverfahren ja schon

⁴³⁷ Schon in den PU behauptete Wittgenstein, dass zur „Verständigung durch die Sprache [...] nicht nur eine Übereinstimmung in den Definitionen [gehört], sondern (so seltsam das klingen mag) eine Übereinstimmung in den Urteilen.“ (PU 242).

⁴³⁸ Es kann zwar so erscheinen, dass „Regel und Erfahrungssatz ineinander übergehen“ (ÜG 309). Dabei ist es nach Wittgenstein jedoch so, dass, wenn man beispielsweise sagt, wenn „du einer Regel folgst, *muß* das herauskommen [...]“ (BGM VI, 46), dies nicht „heißt: es muß, weil es immer herausgekommen ist; sondern: daß es herauskommt ist eine meiner *Grundlagen*“ (BGM VI, 46).

immer auf dem Hintergrund dieses Weltbildes geschehen, das bereits „all jene Überzeugungen [umfaßt], die wir als »letzte Gründe« ansehen.“⁴³⁹ Die Versuche, das Weltbild zu rechtfertigen, gelangen irgendwann an ein Ende, wobei dies „nicht die unbegründete Voraussetzung, sondern die unbegründete Handlungsweise“ (ÜG 110) ist. Es ist „unser *Handeln*, welches am Grund des Sprachspiels liegt“ (ÜG 204) – das Sprachspiel ist dabei „sozusagen etwas Unvorhersehbares [...]. Es ist nicht begründet. Nicht vernünftig (oder unvernünftig)“ (ÜG 559) zu nennen, da dass, was »vernünftig« genannt wird, ja bereits durch das Weltbild respektive die es konstituierenden Sätze und Sprachspiele definiert ist.⁴⁴⁰ Das Weltbild, so ließe sich anfügen, ist gleichsam der „Boden meiner Überzeugungen [...]. Und von dieser Grundmauer könnte man beinahe sagen, sie werde vom ganzen Haus getragen“ (ÜG 248; vgl. ÜG 192).⁴⁴¹

In Hinsicht auf den korrespondenztheoretischen Wahrheitsbegriff, wonach ein Satz dann wahr ist, wenn er mit der Wirklichkeit übereinstimmt, lässt sich aus dem eben Gesagten folgern, dass es von den jeweiligen, intersubjektiv festgelegten und in einer Sprachgemeinschaft beziehungsweise „Lebensform“ (PU 23) geteilten Kriterien abhängt, welche Sätze als „wirklichkeitsreferentielle *gelten gelassen* werden [...]“⁴⁴² und damit auch, welchen Sätzen das Prädikat »objektiv wahr« zugesprochen wird. Das beinhaltet freilich auch eine Übereinstimmung hinsichtlich bestimmter Verifikationsverfahren,

⁴³⁹ MAJETSCHAK: *Ludwig Wittgensteins Denkweg*. S. 362.

⁴⁴⁰ Vgl. ebd.

⁴⁴¹ Vgl. SCHULTE: *Wittgenstein. Eine Einführung*. S. 226 ff.

⁴⁴² MAJETSCHAK: *Ludwig Wittgensteins Denkweg*. S. 369.

d. h. Methoden, anhand derer sich bestimmte Sätze und Hypothesen als wahr oder falsch ausweisen lassen.⁴⁴³ Um überhaupt zweifeln zu können, müssen „gewisse Sätze vom Zweifel ausgenommen“ (ÜG 341) sein. So „gehört es zur Logik unsrer wissenschaftlichen Untersuchung, daß Gewisses *in der Tat* nicht angezweifelt wird“ (ÜG 342; vgl. ÜG 337); wer „an allem zweifeln wollte, der würde auch nicht bis zum Zweifeln kommen. Das Sprachspiel des Zweifelns selbst setzt schon die Gewißheit“ (ÜG 115) bestimmter Sätze „voraus“ (ebd.).⁴⁴⁴ Diese Gewissheit ließe sich auch als »Wissen« beschreiben, das sich letztlich „auf Anerkennung [...] gründet“ (ÜG 378; vgl. ÜG 234). Hieran lässt sich die Essenz der Bemerkungen Wittgensteins anschließen. Sie lautet, dass die „philosophische[n] »Grundworte« unserer metaphysischen Tradition“⁴⁴⁵ – wie etwa »Vernunft«, »Wahrheit«, »Wissen«, »Gewissheit« – „überhaupt nur als weltbildrelative Konzepte sinnvoll thematisiert“⁴⁴⁶ werden können. Was daraus folgt ist, dass das jeweils eigene Weltbild nicht das einzig mögliche ist (vgl. ÜG 609) und dass es „witzlos“⁴⁴⁷ ist „zu fragen, welches Weltbild wirklich die Welt wiedergibt“⁴⁴⁸, da sich keine Verfahren angeben lassen, die ein wie auch immer konstituiertes Weltbild als *das* richtige ausweisen. Damit richtet sich Wittgenstein gegen die Auffassung des Idealismus, es gebe eine absolute, alles begründende und umfassende »Wahrheit«, zu der etwa Des-

⁴⁴³ Zur Diskussion des konsensustheoretischen Wahrheitsbegriffs vgl. MAJETSCHAK: *Ludwig Wittgensteins Denkweg*. S. 369 f.

⁴⁴⁴ Vgl. ebd., S. 371.

⁴⁴⁵ Ebd., S. 365.

⁴⁴⁶ Ebd.; vgl. ebd., S. 355.

⁴⁴⁷ SCHULTE: *Chor und Gesetz*. S. 115.

⁴⁴⁸ Ebd.

cartes glaubte durch seine Zweifel vorstoßen zu können. Descartes, so ließe sich mit Wittgenstein anfügen, machte sich jedoch ein „falsches Bild vom Zweifel“ (ÜG 249). Dessen Ergebnisse sind beziehungsweise waren nicht »absolut wahr«, sondern vielmehr „*Implikate* seiner Hintergrundvoraussetzungen“⁴⁴⁹. Ähnliches ließe sich auch von Moore behaupten. Seine Verwendung des Satzes »Ich weiß ...« ist nicht der philosophische Beweis einer unbestreitbaren Wahrheit, sondern zeigt auf, dass er zu einer bestimmten „Gemeinschaft“ (ÜG 298) gehört, die bestimmte Grundannahmen respektive ein bestimmtes Weltbild teilt und in der es als unvernünftig gilt, etwa daran zu zweifeln, dass die Erde eine Kugel ist und dass diese seit Millionen von Jahren existiert (vgl. ÜG 220).⁴⁵⁰

6.3.1 *Counting Alternatives Series*

Die hier besprochene Variante der von Bochner angefertigten Illustrationen besteht aus insgesamt zwölf Zeichnungen. Sie gleichen hinsichtlich ihrer Konzeption der originalen, zwischen 1971 und 1972 entstandenen Serie bis auf wenige, formale Unterschiede.⁴⁵¹

⁴⁴⁹ MAJETSCHAK: *Ludwig Wittgensteins Denkweg*. S. 365.

⁴⁵⁰ Vgl. ebd., S. 273.

⁴⁵¹ Laut Field existieren mindestens drei Varianten dieser Illustrationen. Eine Version ist in der im Verlag Arion Press (San Francisco) im Jahr 1991 publizierten, deutsch- und englischsprachigen Ausgabe von *Über Gewißheit* enthalten. Unterschiede zwischen den originalen und den hier besprochenen Zeichnungen bestehen darin, dass die originale Serie nur zehn und nicht zwölf Zeichnungen wie die hier angeführte umfasst. Zudem differiert aufgrund des unterschiedlichen Formats – die originalen Zeichnungen waren weitaus größer – die Ziffernabfolge (vgl. FIELD: *Mel Bochner: Sichtbargemachtes Denken*. S. 66, Anm. 101).

Auch wenn an den seitlichen Rändern keine Linien aufgezeichnet sind, ist als Grundstruktur der Illustrationen ein Quadrat zu erkennen. Durch die den Mittelpunkt der Blätter kreuzenden vertikalen und horizontalen Geraden ist es in vier kleinere Quadrate und durch die beiden Diagonalen, die ebenfalls durch diesen Mittelpunkt verlaufen, zusätzlich in acht Dreiecke unterteilt. Auf diese Linien schrieb Bochner in Handschrift eine bei Null beginnende Ziffernabfolge, die das Muster der jeweiligen Illustration ergibt. Am linken unteren Bildrand ist jedes Mal handschriftlich eine Bemerkung aus *Über Gewißheit* in englischer Sprache angeführt.

Es bieten sich mehrere Möglichkeiten an, wie Aspekte der Illustrationen als Ausgangspunkte einer Interpretation herangezogen werden können. Einerseits lassen sich lediglich die jeweiligen Muster betrachten; andererseits lässt sich der Fokus ausschließlich auf die zitierten Paragraphen legen, und dementsprechend kann jede Zeichnung einzeln interpretiert und daraufhin untersucht werden, inwieweit sie mit der jeweiligen Bemerkung, die sie illustriert, in Zusammenhang steht. Die Gefahr besteht dann allerdings – und an dieser Stelle könnte man Bochner eine humoristische Interpretation der Bemerkungen Wittgensteins unterstellen –, dass man beispielsweise unentwegt die als *Plus Branch* betitelte Zeichnung betrachtet; unablässig versucht, einen Zusammenhang zwischen der Bemerkung Wittgensteins, der Ziffernabfolge und dem Muster herzustellen und dadurch gleichsam die in der Bemerkung angesprochene „Gefahr“ (ÜG 601) übersieht (vgl. ebd.). Am sinnvollsten erscheint es daher, die Serie als aus einzelnen Segmenten bestehendes Ganzes aufzu-

fassen, sodass sie auch nur als Ganzes interpretiert werden kann.⁴⁵² Es zeigt sich dann, dass sich die auf den ersten Blick unzusammenhängenden Bemerkungen durchaus in einen Zusammenhang bringen lassen. Von einer Interpretation jeder einzelnen Zeichnung und der jeweils zitierten Bemerkung, von denen einige bereits im vorigen Kapitel angeführt und erörtert wurden, wird folglich abgesehen. Für Bochner stellt die den Zeichnungen zugrundeliegende Geometrie eine Metapher dar:

Die meinen Bildern zugrunde liegende Matrix ist vom klassischen Modell des geviertelten und diagonal geteilten Quadrats abgeleitet, das von Leonardo über Dürer bis Descartes die Struktur der Vernunft symbolisierte [...]. Die Geometrie schafft die Syntax⁴⁵³,

welche den Verlauf der Ziffern und folglich das Muster, das sich aus diesem Verlauf ergibt, scheinbar festlegt. Unter Berücksichtigung der im vorangegangenen Kapitel dargelegten Bemerkungen Wittgensteins kann diese »Syntax« auch als Metapher für den Begriff »Weltbild« interpretiert werden. Eine weitere Metapher meint Danto in seiner Interpretation der Arbeit ausmachen zu können:

Er fasst die sich aus den Ziffern ergebenden Muster als Metapher für Wittgensteins Begriff der »Lebensform« auf.⁴⁵⁴ Es liegt demzufolge nahe, die Ziffernabfolge selbst als Metapher für den Begriff »Sprachspiel« zu verstehen.

⁴⁵² Vgl. RICHARDSON: *Mel Bochner: Number and Shape*. S. 25.

⁴⁵³ BOCHNER, Mel zitiert nach FIELD: *Mel Bochner: Sichtbargemachtes Denken*. S. 49.

⁴⁵⁴ DANTO, Arthur Coleman: *Illustrating a Philosophical Text*. In: *Philosophizing Art*. London 2001. S. 104. Dantos Essay ist der im Verlag Arion Press erschienenen Ausgabe von *Über Gewißheit* als einleitendes Vorwort vorangestellt (vgl. ebd., S. xi).

Diese Vermutung liegt nahe, denn in Bezug auf Bochners Verwendung von Ziffern in den Illustrationen betont Danto, dass die Fähigkeit, zählen zu können, zu den fundamentalen Grundlagen unseres Handelns⁴⁵⁵ und – so lässt sich im Wortlaut Wittgensteins anfügen – das Befolgen sowie Beherrschen mathematischer Regeln zu den grammatischen und »unser Weltbild« konstituierenden Sätzen und »Sprachspielen« gehört. So könnte man sagen, man wisse, dass auf die Zahl »vier« die Zahl »fünf«, und auf diese die Zahl »sechs« folgt; oder dass zwei plus zwei vier ergibt. Bei der Beherrschung dieser Fähigkeit handelt es sich, wie Wittgenstein an verschiedensten Stellen seines Spätwerks betont, jedoch nicht um das Resultat eines psychologischen Vorgangs des Verstehens, dem etwa eine Einsicht in eine allumgreifende, absolute Wahrheit mathematischer Logik und deren Gesetzmäßigkeiten folgen würde; vielmehr lernt man beispielsweise die Fortsetzung der Reihe der Kardinalzahlen – wie sie Bochner in den Illustrationen scheinbar zur Anwendung bringt – und andere mathematische Sätze eben so, „wie wir [sie] lernen: mit endlosem Üben, mit erbarmungsloser Genauigkeit“ (BGM I, 4).⁴⁵⁶ Da sie sich in ihrer alltäglichen Verwendung „bewährt“ (ebd.) haben und immer noch bewähren (vgl. ebd.), ist mathematischen Sätzen

⁴⁵⁵ Vgl. DANTO: *Illustrating a Philosophical Text*. S. 104.

⁴⁵⁶ Vgl. ebd. Da das, „was wir »zählen« nennen, [...] ein wichtiger Teil der Tätigkeiten unseres Lebens [und] eine Technik [ist], die täglich in den mannigfachsten Verrichtungen unseres Lebens“ (BGM I, 4) Anwendung findet, wird „unerbittlich darauf gedrungen, daß wir Alle auf »eins« »zwei«, auf »zwei« »drei« sagen, usf.“ (ebd.). Dass jemand eine Regel verstanden hat, zeigt sich dann beispielsweise darin, dass eine Reihe von Zahlen fortgesetzt wird – und folglich in einer „Übereinstimmung in den Urteilen“ (PU 242; vgl. BGM VI, 46). Zu einer eingehenderen Diskussion des Begriffs »Regelfolgen« in Wittgensteins Spätwerk siehe: MAJETSCHAK: *Ludwig Wittgensteins Denkweg*. S. 313–330.

„gleichsam offiziell der Stempel der Unbestreitbarkeit aufgedrückt worden“ (ÜG 655), so dass man sagen könnte, Sätze der Mathematik seien „Petrefakten“ (ÜG 657), die gleichsam durch ihre tägliche Anwendung fortlaufend erhärtet werden.

Wird die Ziffernabfolge in den Illustrationen als Reihe der Kardinalzahlen aufgefasst, so bestimmt sie auch, in welcher Richtung die einzelnen Muster »gelesen« werden.⁴⁵⁷ Bei der ersten Illustration – *Square Branch* – verlaufen die Ziffern von 0 bis 89 entlang der Umrisslinien des Quadrats und kehren zu ihrem Anfangspunkt zurück. Ähnliches gilt für die Illustration *Eight Branch*, die darüber hinaus zwei mögliche Richtungen bietet – einmal als auf- und einmal als absteigende –, wie die Zahlenreihe gelesen werden kann, wobei es am Mittelpunkt der Zeichnung zu einer Überlappung der beiden Zahlenstränge kommt. Spätestens bei der achten Illustration aber, dem *Asterisk Branch*⁴⁵⁸, ergeben sich Fragen und stellen sich Zweifel ein: Im Mittelpunkt der Zeichnung ist die Ziffer 15 geschrieben – würde daraus nicht folgen, dass an jedem Ende der vom Mittelpunkt ausgehenden Ziffernfolgen die gleiche Ziffer – nämlich 30 – steht? Auch die mit *X Branch* betitelte Zeichnung provoziert diese Frage. Eine Hälfte der von links oben nach rechts unten laufenden Diagonalen listet die Ziffern 0 bis 20 auf. Die andere Hälfte dieser Reihe ist allerdings nur bis zur Ziffer 36 anstatt bis zur Ziffer 40 fortgesetzt,

⁴⁵⁷ Vgl. DANTO: *Illustrating a Philosophical Text*. S. 104.

⁴⁵⁸ Anzumerken ist, dass die Nummer der Bemerkung aus *Über Gewißheit* in der dem Autor zur Verfügung stehenden Ausgabe von *Über Gewißheit* nicht 349, sondern 309 ist. Ob es sich dabei um eine falsche Angabe Bochners dieser Bemerkung handelt, konnte nicht festgestellt werden. Nachfolgend wird die dem Autor zur Verfügung stehende Ausgabe bei einem Verweis auf diese Bemerkung angeführt.

was aufgrund der Symmetrie des gezeichneten Quadrats zu erwarten wäre. Auf diese Fragen lässt sich jedoch, wie Danto dies getan hat, schlicht antworten, dass eben ein Unterschied zwischen einer Zahl als abstrakter »Entität«⁴⁵⁹ und einer auf Papier geschriebenen Zahl besteht, die ein gewisses Maß an Raum einnimmt.⁴⁶⁰ In diesem Zusammenhang fällt auf, dass die Ziffer »Null« bei jeder Zeichnung außerhalb des Quadrats geschrieben steht, sodass auch gesagt werden kann, dass die Ziffernfolge erst bei Eins und nicht bei Null beginnt. Sie markiert zwar durch ihre herausgehobene Position in Bezug auf die anderen Ziffern gewissermaßen den Beginn des Lesens der Ziffernabfolge, jedoch nimmt sie im buchstäblichen Sinne keinen Raum in der Geometrie der Zeichnungen ein.

Fasst man die Illustrationen als ein Ganzes auf, lässt sich laut Danto darüber hinaus die Frage stellen, ob sich aus ihrem Zusammenhang eine Regel ableiten ließe (vgl. ÜG 191; vgl. ÜG 309)⁴⁶¹; wobei es freilich interessant ist zu fragen, ob, um eine Regel ableiten zu können, wie in diesem Fall, elf Zeichnungen ausreichend sind. Da in den Zeichnungen eins bis elf die Ziffern jeweils auf die die Zeichnung strukturierenden Linien geschrieben sind – folgt daraus dann nicht, dass diese Struktur auch bei der zwölften Illustration beibehalten wird? Denn schließlich sind weitere Varianten, wie die Ziffern auf diese Struktur geschrieben werden können, denkbar, womit auch weitere Muster möglich wären. Jedoch zeigt die zwölfte Zeichnung ein von den vorherigen Mustern abweichendes Muster in Form eines

⁴⁵⁹ Vgl. DANTO: *Illustrating a Philosophical Text*. S. 103.

⁴⁶⁰ Vgl. ebd.

⁴⁶¹ Vgl. ebd.

Diamanten. Um dieses Muster erstellen zu können, musste Bochner die Struktur der Zeichnungen ändern.⁴⁶² Unter Berücksichtigung der oben dargelegten Metaphern lässt sich dann sagen, dass sich ein Teil – denn sowohl die horizontale als auch die vertikale Linie bleiben unverändert – eines »Weltbildes« geändert hat. Dieser Veränderung folgen andere »Sprachspiele« und damit auch andere »Lebensformen« respektive Muster.

Ob man wie Danto von einer solchen Veränderung eines Weltbildes geschockt sein muss, sei dahingestellt, auch wenn sich freilich eine Vielzahl von Beispielen hierfür anführen ließe; auch muss nicht unbedingt dem Fazit der Interpretation Dantos zugestimmt werden. Dort schreibt Danto, dass nichts lebhafter als Bochners Serie von Illustrationen den Zusammenbruch einer Lebensform darstellen könnte:

It demonstrates, in pictorial terms, what it would be for a truism to be false. It is a kind of geometrical madness. It is, if one wishes, a pictorial proof of Wittgenstein's deepest point.⁴⁶³

Hieran lässt sich die Frage anschließen, ob Wittgenstein in *Über Gewißheit* darauf aus war darzulegen, was es für »Gewissheiten« bedeuten würde, falsch zu sein. Diese Frage ist tendenziell mit »Nein« zu beantworten, da im Sinne Wittgensteins gar nicht von »richtigen« oder »falschen« Weltbildern gesprochen werden kann. Freilich: Man versucht, etwa wie Moore, durch die Verwendung des Wortes »wissen« und durch den Satz »Ich weiß ...« auszudrücken,

⁴⁶² Vgl. DANTO: *Illustrating a Philosophical Text*. S. 103.

⁴⁶³ Vgl. ebd., S. 105. Danto verweist mit dem Terminus »truism« auf die »Gewissheiten« Moores (vgl. ebd., S. 91 ff.).

dass man von einer bestimmten Annahme in hohem Maße überzeugt ist (vgl. ÜG 86; ÜG 386). Für diese Annahme lassen sich bis zu einem bestimmten Grad Begründungen anführen, aber über die Wahrheit dieser Annahme wird damit nichts ausgesagt. Zudem übersieht Danto in seinem Fazit vermutlich, dass sich nur ein Teil des Weltbilds – um in dieser Metaphorik zu verbleiben – geändert hat. Von einem »Kollaps«⁴⁶⁴ zu sprechen, scheint daher zu weit gegriffen. Wenn Bochner mit seinen Illustrationen einen „deepest point“⁴⁶⁵ der Bemerkungen Wittgensteins ausfindig macht, dann vermutlich eher den, dass es alternative Weltbilder gibt und dass sich Weltbilder ändern können. Dass die Möglichkeit einer solchen Veränderung besteht, hatte Wittgenstein in *Über Gewißheit* ja selbst anhand einer Metapher – der des Flussbetts – deutlich gemacht. Auch können sich Sprachspiele und damit die Verwendungen bestimmter Begriffe ändern (vgl. ÜG 61–65), wobei freilich nicht gesagt ist, dass sich damit auch zwangsläufig ein Weltbild vollständig ändert. So scheint es, als ob Bochner gleichsam in seinen Zeichnungen die auch unbestreitbar in weiten Teilen der Bemerkungen Wittgensteins vorhandene Metaphorik aufgreift, um dadurch einen bestimmten Aspekt einer Bemerkung beziehungsweise eines Gedankengangs deutlich zu machen.

⁴⁶⁴ Vgl. DANTO: *Illustrating a Philosophical Text*. S. 104.

⁴⁶⁵ Ebd.

6.3.2 Zusammenfassung

Wie gezeigt wurde, lassen sich mehrere Werke Bochners mit der Philosophie Wittgensteins in Zusammenhang bringen. Es muss jedoch gesagt werden, dass das von Field zur Begründung seiner These vorgebrachte Argument, die Arbeit *Theory of Boundaries* stelle einen deutlichen Übergang von Mel Bochners Kunst zum Denken Wittgensteins dar, nicht überzeugend ausfiel. Ebenso träfe die Behauptung eines solchen Übergangs auf die Arbeiten *Theory of Painting* oder *Language is not transparent* zu. Dennoch kann diesbezüglich und unter Berücksichtigung der angeführten Aussagen Bochners, in denen er die Art seines Interesses an Wittgenstein kundtut, festgehalten werden, dass ihn vermutlich besonders Wittgensteins Denkstil zur Konzeption seiner Arbeiten inspiriert hat. Deutlicher wurde Bochners Rezeption der Philosophie Wittgensteins hingegen in den Arbeiten *Imagine Enclosed Area Blue* und *Counting Alternatives Series (The Wittgenstein Illustrations)*, in denen er sich ausdrücklich auf Wittgenstein bezieht. Dass dabei auf ein mögliches Missverständnis Bochners aufmerksam gemacht wurde, war in keiner Weise destruktive Kritik; damit konnte vielmehr ein Aspekt der Bemerkungen Wittgensteins deutlich gemacht werden. Was die im vorigen Abschnitt diskutierten Illustrationen Bochners zu *Über Gewißheit* anbelangt, so steht eine umfassende Interpretation dieser Arbeit sicherlich noch aus, da, soweit dem Autor bekannt ist, Arthur Dantos Interpretation bisher die einzige ist, die eingehender auf Bemerkungen Wittgensteins in diesem Zusammenhang Bezug nimmt. Gleichwohl wurde mit der hier angeführten Darstellung der

Versuch unternommen, einen Beitrag zu einer weiterführenden Diskussion und Interpretation der Illustrationen Bochners zu leisten. Mit der Analyse der Position Mel Bochners ist die Untersuchung der für die vorliegende Arbeit relevanten Künstler abgeschlossen.

7 Schlussbetrachtung

Die diese Arbeit einleitende und detaillierte Darlegung des von Clement Greenberg initiierten Programms der modernistischen Kunst diente als Hintergrund, vor dem die Entwicklung der amerikanischen Kunst in den sechziger Jahren kontrastiert werden sollte. Dabei konnte unter Berücksichtigung der Schriften von Donald Judd und Robert Morris sowie unter Bezugnahme auf Kosuths »Manifest« der Konzeptuellen Kunst gezeigt werden, dass das von Greenberg dargelegte, selbstkritische Programm des Modernismus sukzessive von Künstlern bis zu dem Punkt fortgeführt wurde, an dem es Kunst und Künstlern – zumindest vorerst – gelang, sich von einer jene Entwicklung bestimmenden und auf formale Eigenschaften von Kunstwerken fixierten Kunstkritik zu lösen. Damit einher ging eine Erweiterung des Spektrums an Möglichkeiten, mit welchen Materialien, Medien oder Techniken Künstler nunmehr arbeiten und welche Themen Gegenstand künstlerischer Auseinandersetzung sein konnten; kurz: Es wurden die Möglichkeiten dessen erweitert, was

Kunst sein konnte.⁴⁶⁶ Zu diesem Zeitpunkt, das zeigte vor allem der Essay Kosuths, wurde die Kunst zu ihrer eigenen Philosophie. Kosuths Position innerhalb des Diskurses in der amerikanischen Kunst, der in den 1960er Jahren geführt wurde, wurde daher auch von Arthur C. Danto betont.

Es konnte zudem gezeigt werden, dass die Werke der in dieser Arbeit angeführten Künstler sich zwar in einen Kontext mit der Philosophie Ludwig Wittgensteins setzen lassen und dass Wittgenstein in unterschiedlicher Form zumindest partiell deren Arbeitsweise beeinflusst hat. Aber in Hinblick auf die leitende Fragestellung der vorliegenden Arbeit, ob die Philosophie Ludwig Wittgensteins auf die Entwicklung der amerikanischen Kunst in den 1960er Jahren Einfluss genommen hat, ist festzuhalten, dass sich dieser Einfluss nur bedingt nachweisen lässt, sodass diese Frage tendenziell mit »Nein« zu beantworten ist.

Denn wie anhand der umfassenden Diskussion des Essays Peter Higinsons deutlich gemacht wurde, verbleibt es beispielsweise hinsichtlich des Werks Jasper Johns', der mit hoher Wahrscheinlichkeit Wittgenstein gelesen hat, bei Spekulationen darüber, inwieweit sich ein möglicher Einfluss dieser Lektüre auf die Konzipierung seiner Arbeiten ausgewirkt hat. Dies liegt zu einem großen Teil in der Schwierigkeit begründet, in den Gemälden Johns' Bildelemente auszumachen, die eine solche Spekulation hinreichend begründen

⁴⁶⁶ Dantos Formulierung, dass durch die Entwicklung der Kunst in den sechziger Jahren nunmehr »alles« möglich sei und alles Kunst sein könne, ist in diesem Zusammenhang zwar prägnant, aber diskussionswürdig (vgl. DANTO: *Das Fortleben der Kunst*. S. 154).

würden. Eine weitere Schwierigkeit besteht sicherlich auch darin, mit welchen Aspekten und Bemerkungen von Wittgenstein Johns' Gemälde in Zusammenhang gebracht werden. Mit dieser Feststellung soll jedoch dem Versuch Higginsons in keiner Weise attestiert werden, er sei nicht berechtigt oder gar falsch. Vielmehr stellt sich anhand seines Versuchs die Frage, inwieweit dieser als Quellenangabe ausreichend ist, da Higginson in seiner Interpretation eine Auswirkung der Lektüre Wittgensteins auf Johns nicht überzeugend nachweisen konnte. Zudem ist es fraglich, ob die – wie von Rosalind Krauss gemachte – Angabe, Wittgenstein sei Johns' »Bettlektüre« gewesen, und Roberta Bernsteins Aussage, sie habe in Johns' Bibliothek mehrere Bücher Wittgensteins gesehen, als Beweis hinreichend sind, dass Johns Wittgenstein gelesen hat. Dennoch zeigte der Versuch exemplarisch, dass die Philosophie Wittgensteins auch auf die Kunstrezeption und die Interpretation von Kunstwerken Einfluss genommen hat.

Wie der Vergleich von Kosuths Essay *Kunst nach der Philosophie* und einiger seiner Werke mit der »Frühphilosophie« Wittgensteins zeigte, kann bis zu einem gewissen Grad eine Übereinstimmung zwischen diesen festgestellt werden. Im Zuge dessen wurde deutlich gemacht, dass Kosuth an einer entscheidenden Passage seines Essays auf die Konklusionen des *Tractatus* Bezug nimmt; und zwar dort, wo es darum geht, sich von der Philosophie, vor allem von einer Philosophie der Ästhetik, zu trennen, womit er sein eigenes Kunstschaffen zu legitimieren versuchte. Allerdings konnte gezeigt werden, und auch das war ein weiteres Ergebnis dieses Vergleichs, dass Kosuth gerade in Hinblick auf diesen Legitimationsversuch in gewisser

Weise von einer Fehlinterpretation der Philosophie Wittgensteins ausgegangen ist, wie durch den Einwand Dieter Rahns hervorgehoben wurde. Zudem scheint die inhaltliche Übereinstimmung hinsichtlich Kosuths Essay mit der sprachanalytischen Philosophie Alfred Jules Ayers weitaus größer zu sein als eine Übereinstimmung mit der Philosophie Wittgensteins, sodass festgehalten werden muss, dass ein Einfluss der Philosophie Wittgensteins hier nur indirekt vorliegt. Dass sich Kosuths Werk darüber hinaus mit anderen Philosophien in Verbindung bringen lässt, wurde von Christian Bracht durch seinen Vergleich der Arbeit *One and Three Chairs* mit der Philosophie Platons deutlich gemacht. Kosuths These, wenn irgendein Objekt im Kunstzusammenhang präsentiert werde, könne es unabhängig von seinen ästhetischen Eigenschaften als Kunst deklariert werden, zeigte bereits Duchamp zu Beginn des 20. Jahrhunderts. Dessen Einfluss auf die Kunstentwicklung in der Moderne wird von Kosuth aus diesem Grund wiederholt betont. Die in den *Proto-Investigations* präsentierten Gegenstände können demgemäß auch als Verweis auf Duchamp und dessen »Ready-mades« interpretiert werden. In Bezug auf Mel Bochner ist festzuhalten, dass es – laut eigener Aussage – eher Wittgensteins Denkstil als dessen philosophische Bemerkungen gewesen sind, die ihn zu seinen Arbeiten inspiriert hat. Im Zuge der Auseinandersetzung mit den Werken Bochners wurde zusätzlich auf eine Fehlinterpretation Bochners hinsichtlich der Philosophie Wittgensteins hingewiesen.

Zwar wurde in der Einleitung der hier vorliegenden Arbeit vorgebracht, dass der Vorteil einer künstlerischen Annäherung an das Werk Wittgensteins gerade darin besteht, dass diese und die aus dieser Be-

schäftigung resultierenden Werke nicht auf ihre Richtigkeit hin überprüft werden müssten; allerdings stellte sich im Verlauf der Untersuchung zunehmend die Frage, ob diese Annahme ohne Weiteres haltbar ist. Denn es wurde deutlich, dass die Philosophie Wittgensteins für bestimmte Zwecke verwendet wurde, ohne dabei sowohl Einheit als auch Zusammenhang seines Werkes zu berücksichtigen. Gerade in Bezug auf Kosuth, der die Verantwortung des Künstlers in kultureller, politischer und gesellschaftlicher Hinsicht betonte⁴⁶⁷, scheint diese Frage daher berechtigt. Sie betrifft sowohl den Umgang von Künstlern als auch den von Kunstkritikern mit dem Werk Wittgensteins und beinhaltet zusätzlich die Frage, ob ein solches Vorgehen legitim ist. Zwar kann eine reproduktive Adaption der Philosophie Wittgensteins durch Künstler gewisse Bemerkungen und Gedankengänge dieser Philosophie durchaus in erhellender Weise darstellen und in gewisser Weise inspirierend wirken – wie dies etwa im Werk Bochners geschehen ist. Aber gerade in Hinblick auf die Legitimationsversuche des eigenen Kunstschaffens unter Bezugnahme auf Wittgensteins Philosophie ergab sich eine beobachtbare Differenz zu dessen Werk, sodass es ebenso legitim zu sein scheint, diesen Versuchen, analog zur Ernsthaftigkeit, in der sie mitunter vorgebracht wurden, aus einer fachphilosophischen und kunstwissenschaftlichen Perspektive heraus zu begegnen. Ähnliches gilt hinsichtlich der Adaption Wittgensteins durch die Kunstkritik und Kunstrezeption. Zwar können durch eine Interpretation im Kontext der Philosophie Wittgensteins dem Werk eines Künstlers neue As-

⁴⁶⁷ Vgl. KOSUTH: *Art as Idea as Idea. An Interview with Jeanne Siegel*. S. 54; vgl. Kap. 5.2.

pekte abgewonnen werden; allerdings ließ sich diesbezüglich beobachten, dass eine Kenntnis der Philosophie Wittgensteins innerhalb weiter Teile in der in dieser Arbeit verwendeten Literatur nur rudimentär vorhanden war. Es war festzustellen, dass darin enthaltene Missverständnisse, welche die Philosophie Wittgensteins und folglich auch die Interpretation bestimmter Künstler und deren Werke mittels dieser Philosophie betreffen, perpetuiert wurden und werden, sodass sowohl die Interpretationen als auch die Werke gleichermaßen verklärt sind. Diese Problematik kann auch in Bezug einen allgemeinen Umgang der Kunst mit philosophischen Werken und denen anderer Disziplinen beobachtet werden. Obgleich sich das Gebiet der Kunst wissenschaftlicher Rechtfertigung weitestgehend entzieht, bleibt die Frage nach der Legitimität der Aneignung des Gedankenguts anderer Disziplinen weitestgehend bestehen.

Literaturverzeichnis

AYER, Alfred Jules.: Sprache, Wahrheit und Logik. HERRING, Herbert (Hrsg.). Stuttgart 1970

BERNSTEIN, Roberta M.: Jasper Johns' Paintings and Sculptures 1954–1974. "The Changing Focus of the Eye" (Dissertation Columbia University 1975). Ann Arbor 1985

BIPPUS, Elke: Serielle Verfahren. Pop Art, Minimal Art, Conceptual Art und Postminimalism. Berlin 2003

ALBERRO, Alexander; STIMSON, Blake (Hrsg.): Conceptual Art. A Critical Anthology. Cambridge (MA), London 1999

BOIS, Yve-Alain; BUCHLOH, Benjamin H. D.; FOSTER, Hal; KRAUSS, Rosalind (Hrsg.): Art Since 1900. London 2004

BRACHT, Christian: Kunstkommentare der sechziger Jahre. Funktionen und Fundierungsprogramme (Dissertation RTHW Aachen). Weimar 2002

DANTO, Arthur C.: — Das Fortleben der Kunst. BOEHM, Gottfried; STIERLE, Karlheinz (Hrsg.). München 2000.
— Philosophizing Art. Selected Essays. University of California Press, Berkeley Los Angeles (CA) 1999

DOMESLE, Andrea: Leucht-Schrift-Kunst. Holzer, Kosuth, Merz, Nannucci, Nauman. Berlin 1998

DREHER, Thomas: Konzeptuelle Kunst in Amerika und England zwischen 1963 und 1976 (Dissertation Heidelberg 1988). Frankfurt a. M. 1992

GREENBERG, Clement: Die Essenz der Moderne. Ausgewählte Essays und Kritiken. LÜDEKING, Karlheinz (Hrsg.). Dresden 1997

GODFREY, Tony: Konzeptuelle Kunst. Berlin 2005

- GROSENIK, Uta; MARZONA, Daniel (Hrsg.): Minimal Art. Köln 2009
- KANT, Immanuel: Kritik der reinen Vernunft. TIMMERMANN, Jens (Hrsg.). (Originalausgabe: Königsberg 1781). Hamburg 1998
- MAJETSCHAK, Stefan: Ludwig Wittgensteins Denkweg. Freiburg, München 2000
- MONK, Ray: Wittgenstein. Das Handwerk des Genies. 2. Aufl., Stuttgart 2004
- MOORE, George E.: Selected Writings. BALDWIN, Thomas (Hrsg.). London, New York 1993
- PRECHTL, Peter; BURKHARD, Franz-Peter (Hrsg.): Metzler Lexikon der Philosophie. Stuttgart, Weimar 2008
- RAHN, Dieter: Die Plastik und die Dinge. Zum Streit zwischen Philosophie und Kunst. Freiburg i. Br. 1993
- RORIMER, Anne: New Art in the 60s and 70s. Redefining Reality. London 2001
- SCHULTE, Joachim: — Chor und Gesetz. Wittgenstein im Kontext. Frankfurt a. M. 1990
 — Ludwig Wittgenstein. Leben-Werk-Wirkung. Frankfurt a. M. 2005
 — Wittgenstein. Eine Einführung. Stuttgart 2009
- WITTGENSTEIN, Ludwig: — Werke in Acht Bänden. Frankfurt a. M. 1984–1989
 — Geheime Tagebücher 1914–1916. BAUM, Wilhelm (Hrsg.). Berlin, Wien 1991
- WOLLHEIM, Richard: Objekte der Kunst. Frankfurt a. M. 1982

Aufsätze / Interviews / Lexikon-Artikel

BAUMGÄRTEL, Gerhard: Denk-Kunst und bildnerisches Denken – Kritik der Concept Art. In: *Kunstforum International*, Bd. 12 (1974/1975), S. 88–111

BOCHNER, Mel: An Interview with Christophe Cherix and Valerie Mavridorakis. In: CONOVER, Roger (Hrsg.): *Solar System & Rest Room. Writings and Interviews 1965–2007*. Cambridge (MA) 2008. S. 186–190

BOCHNER, Mel: An Interview with Mark Godfrey. In: CONOVER, Roger (Hrsg.): *Solar System & Rest Room. Writings and Interviews 1965–2007*. Cambridge (MA) 2008. S. 192–195

BOCHNER, Mel: Blue Powder Pigment Wall Pieces. In: CONOVER, Roger (Hrsg.): *Solar System & Rest Room. Writings and Interviews 1965–2007*. Cambridge (MA) 2008. S. 183–184

BOCHNER, Mel: “How can you defend making paintings now?”. A conversation with James Meyer. In: CONOVER, Roger (Hrsg.): *Solar System & Rest Room. Writings and Interviews 1965–2007*. Cambridge (MA) 2008. S. 158–166

BOCHNER, Mel: ICA Lecture. In: CONOVER, Roger (Hrsg.): *Solar System & Rest Room. Writings and Interviews 1965–2007*. Cambridge (MA) 2008. S. 90–92

BOCHNER, Mel: The Serial Attitude. In: ALBERRO, Alexander; STIMSON, Blake (Hrsg.): *Conceptual Art. A Critical Anthology*. Cambridge (MA), London 1999. S. 22–27

BROGOWSKI, Leszek: Wittgenstein mit den Augen der Künstler gesehen. In: GOPPELSRÖDER, Fabian (Hrsg.): *Wittgensteinkunst. Annäherung an eine Philosophie und ihr Unsagbares*. Zürich, Berlin 2006. S. 63–82

BURTON, Johanna: The Weight of The Word: Mel Bochner's Material Language. In: Ausst.-Kat., Mel Bochner. Language 1966–2006. Chicago, The Art Institute, 2005–2006. S. 10–36

FRIED, Michael: Kunst und Objekthaftigkeit. In: HARRISON, Charles; WOOD, Paul (Hrsg.): Kunsttheorie im 20. Jahrhundert. Bd. 2. (Engl. Originalausgabe: Los Angeles 1967). S. 1011–1026

HARRISON, Charles; WOOD, Paul: VII. *Institutionen und Einsprüche*. Einleitung. In: Dies. (Hrsg.): Kunsttheorie im 20. Jahrhundert. Bd. 2. S. 981–986

HIGGINSON, Peter: Jasper's Non-Dilemma. A Wittgensteinian Approach. In: New Lugano Review 10 (1976). S. 53–60

HONNEF, Klaus: Idee und Licht. Eine Einführung. In: Ausst.-Kat. Kassel, Museum Fridericianum, Friedrichsplatz, Neue Galerie, 1972: documenta 5. Befragung der Realitäten. Bildwelten heute. S. 1–10

INBODEN, Gudrun: Joseph Kosuth – Künstler und Kritiker der Moderne. In: Ausst.-Kat., Joseph Kosuth. Bedeutung von Bedeutung. Stuttgart, Staatsgalerie, 1981. Stuttgart 1981. S. 10–26

JUDD, Donald: Spezifische Objekte. In: STEMMRICH, Gregor (Hrsg.): Minimal Art. Eine kritische Retrospektive. Basel 1995. (Engl. Originalausgabe: New York 1965). S. 92–120

KAMINSKI, Gisela: Idee und Licht. Eine Einführung. In: Ausst.-Kat. Kassel, Museum Fridericianum, Friedrichsplatz, Neue Galerie, 1972: documenta V. Befragung der Realitäten. Bildwelten heute. S. 1–10.

KERBER, Bernhard: Übernehmen statt Einwerfen. Über Jasper Johns. In: Künstler. Kritisches Lexikon der Gegenwartskunst. (Ausgabe 25) BLUEMLER, Detlef; ROMAIN, Lothar (Hrsg.). München 1994

KOSUTH, Joseph: Art as Idea as Idea. An Interview with Jeanne Siegel. In: Art after Philosophy and After. Collected Writings 1966–1990. Cambridge (MA), London 1991. S. 47–56

KOSUTH, Joseph: Einführende Bemerkungen des amerikanischen Redakteurs. In: MAENZ, Paul; DE VRIES, Gerd (Hrsg.): *Art & Language. Texte zum Phänomen Kunst und Sprache*. Köln 1972. (Engl. Originalausgabe: *Introductory Note by the American Editor*, in *Art-Language*, Nr. 2, 1970). S. 100–107

KOSUTH, Joseph: Im Kontext: Modernismus und kritische Praxis. In: *Ausst.-Kat., Joseph Kosuth. Bedeutung von Bedeutung*. Stuttgart, Staatsgalerie, 1981. Stuttgart 1981. S. 44–78

KOSUTH, Joseph: Sieben Bemerkungen, die beim Sehen / Lesen dieser Ausstellung zu beachten sind. In: *Ausst.-Kat., Joseph Kosuth. Bedeutung von Bedeutung*. Stuttgart, Staatsgalerie, 1981. Stuttgart 1981. S. 38–40

KOSUTH, Joseph: *The Play of the Unsayable: A Preface and Ten Remarks on Art and Wittgenstein*. In: *Art after Philosophy and After. Collected Writings 1966–1990*. Cambridge (MA), London 1991. S. 245–250

LEWITT, Sol: Paragraphen über konzeptuelle Kunst. In: HARRISON, Charles; WOOD, Paul (Hrsg.): *Kunsttheorie im 20. Jahrhundert*. Bd. 2. (Engl. Originalausgabe: Los Angeles 1965). S. 1023–1026

MAHR, Peter: Wittgenstein. In: *Kunstforum International. Kunstwerke – Markt und Methoden*. Bd. 104 (1989). S. 347–350

MAJETSCHAK, Stefan: Kunst und Kennerschaft. Wittgenstein über das Verständnis und die Erklärung von Kunstwerken. In: LÜTTERFELS, Wilhelm; MAJETSCHAK, Stefan (Hrsg.): *„Ethik und Ästhetik sind Eins.“ Beiträge zu Wittgensteins Ästhetik und Kunstphilosophie*. (Wittgenstein-Studien, Bd. 15). Frankfurt a. M. 2007. S. 49–68

MEYER, James: Mel Bochner in Conversation with James Meyer. In: *Ausst.-Kat., Mel Bochner. Language 1966–2006*. Chicago, The Art Institute, 2005–2006. Chicago 2007. S. 133–142

MORRIS, Robert: Anmerkungen über Skulptur. In: STEMMRICH, Gregor (Hrsg.): *Minimal Art. Eine kritische Retrospektive*. Basel 1995. (Engl. Originalausgabe: Los Angeles 1966). S. 92–120

NAUMAN, Bruce: Die ersten fünf Jahre. Von den Glasfaserskulpturen zum Performancecorridor. Ein Interview mit Willoughby Sharp. In: HOFFMANN, Christine (Hrsg.): *Interviews 1967–1988*. Dresden 1996. S. 13–38

NEUNER, Stefan: Die Zweiheit des Bildes. Jasper Johns, Richard Wollheim und Ludwig Wittgensteins Problem des „Sehen-als“. In: HEINRICH, Richard; NEMETH, Elisabeth; PICHLER, Wolfram; WAGNER, David (Hrsg.): *Image and Imaging in Philosophy, Science and Arts*. Bd. 1, Heusenstamm 2011. S. 219–250

NEWMAN, Barnett: Das Erhabene jetzt. In: HARRISON, Charles; WOOD, Paul (Hrsg.): *Kunsttheorie im 20. Jahrhundert*. Bd. 2. (Engl. Originalausgabe: New York 1948). S. 699–701

OSBORNE, Peter: Survey. In: Ders. (Hrsg.): *Conceptual Art*. New York 2002. S. 12–51.

REINHARDT, Ad: Kunst als Kunst. In: HARRISON, Charles; WOOD, Paul (Hrsg.): *Kunsttheorie im 20. Jahrhundert*. Bd. 2. (Engl. Originalausgabe: Lugano 1962). S. 994–997

ROTHKO, Mark: Die Romantiker sahen sich veranlaßt ... In: HARRISON, Charles; WOOD, Paul (Hrsg.): *Kunsttheorie im 20. Jahrhundert*. Bd. 2. (Engl. Originalausgabe: New York 1947/48). S. 689–691

RUHRBERG, Karl: Malerei. In: WALTHER, Ingo F. (Hrsg.): *Kunst des 20. Jahrhunderts*. Bd. 2, Köln 2005. S. 7–399

SCHMIDT-DENGLER, Wendelin: Ludwig Wittgenstein und die österreichische Literatur nach 1945. In: GOPPELSRÖDER, Fabian (Hrsg.): *Wittgensteinkunst. Annäherungen an eine Philosophie und ihr Unsagbares*. Zürich, Berlin 2006. S. 83–98

STEMMRICH, Gregor: Vorwort. In: STEMMRICH, Gregor (Hrsg.): Minimal Art. Eine kritische Retrospektive. Basel 1995. S. 11–30.

WEINER, Lawrence: Das einzige, was seine eigene Essenz kennt, ist die Sache selbst. Interview von Carles Guerra. In: FIETZEK, Gerti; STEMMRICH, Gregor (Hrsg.): Gefragt und Gesagt. Schriften & Interviews von Lawrence Weiner 1968–2003. Ostfildern-Ruit 2004. S. 362–368

WILMES, Ulrich: Mel Bochner. In: MÜLLER, Hans-Joachim (Hrsg.): Künstler. Kritisches Lexikon der Gegenwartskunst. (Ausgabe 9, Heft 9). München 2. Quartal 2010

Ausstellungskataloge

Ausst.-Kat., An Allegory of Painting 1955–1965. Basel, Kunstmuseum, 2007. Basel 2007

Ausst.-Kat., Mel Bochner 1973–1985. Luzern, Kunstmuseum, 1986. Luzern 1986

Ausst.-Kat., Mel Bochner. Language 1966–2006. Chicago, The Art Institute, 2005–2006. Chicago 2007

Ausst.-Kat., Mel Bochner. Number and Shape. Baltimore, Museum of Art, 1976. Baltimore 1976

Ausst.-Kat., Mel Bochner 1966–1973. Sichtbargemachtes Denken. Eine Wanderausstellung. New Haven, Yale University Art Gallery, 1995

Ausst.-Kat., Joseph Kosuth. Bedeutung von Bedeutung. Stuttgart, Staatsgalerie, 1981. Stuttgart 1981

Ausst.-Kat., Joseph Kosuth. Beiträge zur konzeptuellen Kunst 1965–1976. Bremen, Kunsthalle, 1976

BORCHARDT-HUME, Achim; GLOBUS, Doro (Hrsg.): Ausst.-Kat., *If the Colour Changes*. London, White Chapel Gallery, München 2012

DREHMEL, Jan; JASPERS, Kristina (Hrsg.): Ausst.-Kat., Ludwig Wittgenstein. *Verortungen eines Genies*. Schwules Museum, Berlin 2011

VARNEDOE, Kirk (Hrsg.): Ausst.-Kat., Jasper Johns. *Retrospektive*. Köln, Museum Ludwig, 1997. Köln 1997

Danksagung

Allen Personen und Institutionen, die bei der Entstehung dieser Publikation geholfen haben, sei herzlich gedankt. Ein besonderer Dank gilt Dr. Gerd Mörsch, der sie erst ermöglichte, Prof. Dr. Stefan Majetschak, der beide Arbeiten betreute, und M. A. Numminen für seinen Gruß aus dem Norden. Auch Timm Ulrichs sei an dieser Stelle für Bereitstellung seiner Arbeit *Dieses Buch habe ich gelesen.* – *Dieses Buch habe ich nicht gelesen.* recht herzlich gedankt.

Benjamin Kiel und Jelena Toopeekoff,
Kassel im Frühjahr 2016

Zu den Eigentümlichkeiten der bis heute anhaltenden Wirkung der Schriften Ludwig Wittgensteins gehört, dass sie sich nicht nur in Philosophie und Wissenschaft entfaltete, sondern auch die Künste betraf. Darum scheint es kein Zufall, dass Wittgensteins Name in den theoretischen Debatten über die Künste der letzten Jahre wie kaum ein zweiter präsent war. Wer mit dem Thema »Wittgenstein und die Künste« vertraut ist, wird im Blick auf die Bildenden Künste vermutlich rasch Namen wie Joseph Kosuth oder Franz West nennen, wenn es gilt, Wittgensteinsche Einflüsse auf einzelne künstlerische Positionen namhaft zu machen. Doch wie weit reichen sie tatsächlich? Und vor allem: Wie manifestieren sie sich konkret in den Werken der genannten und anderer moderner und zeitgenössischer Künstler?

Aller Wittgenstein-Präsenz in den theoretischen Debatten über die Künste zum Trotz sind diese Fragen gar nicht leicht zu beantworten und wohl darum derzeit noch kaum untersucht. Die hier veröffentlichten Arbeiten von Jelena Toopeekoff und Benjamin Kiel, die aus akademischen Qualifikationsschriften an der Kunsthochschule Kassel hervorgegangen sind, versuchen auf unterschiedliche Weisen, sie einer Antwort näher zu bringen.

Stefan Majetschak

ISBN 978-3-7376-5000-7



9 783737 650007 >