

Blaženka Perica

Specific Objects –

Theorie und Praxis im Werk von Donald Judd

kassel
university 
press

Die vorliegende Arbeit wurde vom Fachbereich Kunstwissenschaften der Universität Kassel als Dissertation zur Erlangung des akademischen Grades eines Doktors der Philosophie (Dr. phil.) angenommen.

Erster Gutachter: Prof. Dr. Hannes Böhringer
Zweiter Gutachter: Prof. Dr. Ursula Panhans-Bühler

Tag der mündlichen Prüfung

7. Juli 2000

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

Zugl.: Kassel, Univ., Diss. 2000
ISBN 3-89958-083-4
URN urn:nbn:de:0002-0836

© 2004, kassel university press GmbH, Kassel
www.upress.uni-kassel.de

Umschlaggestaltung: 5 Büro für Gestaltung, Kassel
Druck und Verarbeitung: Unidruckerei der Universität Kassel
Printed in Germany

Inhalt

Einführung, die auch Epilog sein könnte

I - XVI

I Statt Prolog: Ein Artikel und seine Folgen

Der Artikel *Specific Objects* und seine Botschaft

1 - 8

Deutungen und Rhetorik

8 - 13

Inwieweit sind auch Judds Werke *Specific Objects*?

13 - 15

Inwieweit sind *Specific Objects* auch Minimal Art?

15 - 18

Ziele und Struktur der vorliegenden Arbeit

18 - 21

II Donald Judd im Kontext der Malerei der 50er Jahre

Die Malerei der fünfziger Jahre in New York - Ansichten von Clement Greenberg

22 - 27

Judds Anfänge: das Umfeld in New York

27 - 46

Judd als Philosoph und Maler, sein Werdegang

47 - 66

Der Künstler wird Kritiker oder die Kunstproduktion und ihr soziales Netz

66 - 68

Von den „swirling paintings“ zu den „line paintings“ und zeitgleiche Texte
68 - 73

Der Blick von oben oder wie die Vogelperspektive zur Flugzeugperspektive wurde. Ein möglicher Aspekt der Abstraktion
73 – 86

III Objekthaftigkeit oder das Thema der 60er Jahre

Einige Bemerkungen zur Judds frühen Texte und zeitgleichen Kunstgeschehnisse
87 - 90

Synchronie versus Diachronie: Judds Bilder 1961 oder von den „line paintings“ zur Symmetrie und Bildkörperlichkeit
90 - 96

Rückblicke: Europäer und Amerikaner, von dort aus
96 - 100

Newman contra Mondrian: Geometrie, Symmetrie, Komposition
100 - 107

Non-relational composition - was ist das?
107 - 118

Judds erste freestanding pieces und der populär gewordene Diskurs um Objekthaftigkeit
118 - 125

Ordnung, Logik der Serie und Unbestimmbarkeit der non-relational composition
125 - 137

Die kurze Historia der Green Gallery
138 - 143

From frame to boxes - ein Exkurs am Bildrand
144 - 147

Überraschende Erfüllung von Greenbergs Theorien oder: from specific medium to art in general
147 - 159

IV Anhang

Bibliographie
160

Biographie
160 – 162

Interviews mit Donald Judd
163 – 166

Texte von Donald Judd
167 – 168

Einzelausstellungskataloge
169 – 175

Gruppenausstellungskataloge
176 – 189

Periodika – Artikel über Judd bis 1994
190 – 232

Literatur allgemein / Gesamtüberblick
233 - 280

Danksagung
281

V Bildmaterial

Teil I: 1.1. – 1.69

Teil II: 2.1. – 2.116

Teil III: 3.1 – 3.128

Abkürzungen (Bildmaterial):

„Cat. Rais. DSS“ oder „DSS“ mit entsprechender Nummer: Die Bezeichnungen sind aus dem Smith, Brydon (ed.): „Donald Judd. Catalogue Raisonné of Paintings, Objects and Wood-Blocks 1960-1975“, The National Gallery of Canada, Ottawa, 24.5. - 6.7. 1975 entnommen worden. DSS ist die Abkürzung der Namen der Verfasser des Werkverzeichnisses: Dudley del Balso, Roberta Smith, Brydon Smith

* Die Bezeichnungen der Arbeiten und die Fotos stammen von Bettina Landgrebe, Restauratorin bei der Donald Judd Estate, Marfa/Texas, die sie mir freundlicherweise aus ihrem Arbeitsarchiv zur Einsicht überlassen hat.

Die Fotos sind in Marfa/Texas 1997 privat aufgenommen worden

Einführung, die auch Epilog sein könnte

Als der Text mit dem Titel „Specific Objects“¹ im *Arts Yearbook 8* 1965 veröffentlicht wurde, war sein Verfasser Donald Judd der New Yorker Kunstszene sowohl als Künstler wie auch als Kunstkritiker nicht unbekannt. Seit 1959 berichtete er für die Zeitschriften *Art News* und *Arts* (die 1961 in *Arts Magazine* umbenannt wurde), *Arts Yearbook* und *Art International* über aktuelle Ausstellungen in New York. Dies verschaffte ihm das Ansehen eines, den präzisen und formalen Beschreibungen zugewandten Kunstkritikers. Gleichzeitig gewannen auch seine Kunstwerke progressiv an jenem klaren geometrischen, einheitlichen und coolen Aussehen, weswegen er bald - spätestens nach seinen ersten Ausstellungen in der New Yorker Green Gallery 1963 und 1964 - in den Augen seiner Kollegen und anderer zeitgenössischer Kritiker einer der führenden Künstler der Minimal Art wurde.

Stets bemüht, allen Systematisierungen, Einordnungen in Stile und Richtungen zu entkommen (sowohl in Beobachtungen und Äußerungen über die Werke anderer, als auch seiner selbst), lehnte Judd die Bezeichnung Minimal ab. Trotzdem, oder gerade deswegen ist es nicht zu übersehen, daß neben anderen gerade Judds Werke - in Schriften und Objekten - entscheidend dazu beigetragen haben, daß die spezifische Atmosphäre jener Zeit, die später mit der Bezeichnung „Minimal Art“ in die Kunstlexika eingegangen ist, mit unverkennbaren Merkmalen und Begrifflichkeiten versehen wurde.

Vom heutigen Standpunkt aus betrachtet, läßt sich dieser Prozess global als eine gewisse Diskrepanz umschreiben: Während die Kunstwerke immer purer, elementarer, reduzierter und einfacher aussahen, desto mehr nahmen die Explizierungen der Künstler - neben Judd seien Carl Andre, Dan Flavin, Robert Morris, Robert Smithson, Mel Bochner, Sidney Tillim genannt - über diese Werke

¹ Judd, Donald: „Spezifische Objekte“, in Stemmrich, Gregor (Hrsg.), „Minimal Art. Eine kritische Retrospektive“, Verlag der Kunst, Dresden/Basel 1995, S. 58-73; dt. Übersetzung von Christoph Hollender (weiter: Stemmrich, 1995). Laut Judds Aussagen wurde dieser Text im Herbst 1964 verfasst. Zuerst veröffentlicht als „Specific Objects“ in: *Arts Yearbook 8*, 1965; S. 74-82; engl./dt in: Vries, Gerd de (Hrsg.): „Über Kunst/On Art“, Köln 1974, S. 120-135; engl. wieder in: „Donald Judd. Complete Writings 1959 - 1975“, The Press of the Nova Scotia College of Art and Design, Halifax/New York University Press, New York, 1975, S. 181-189; dt. Auszug in: Rowell, Margit (Hrsg.): „Skulptur im 20. Jahrhundert“, Prestel Verlag, München 1986, S. 299-303, dt. Übersetzung von Peter Stephan. Wieder in: Harrison, Charles/Wood, Paul (eds.): „Art in Theory 1900-1990. An Anthology of Changing Ideas“, Blackwell Publishers, Oxford, UK/Cambridge, USA 1992, S. 809-813; dt. in ders.: „Kunsttheorie im 20. Jahrhundert“, Bd. 2, Verlag Gerd Hatje, Ostfildern, 1998, S. 997-1002. Wenn nicht anders angegeben stammen die Zitate Judds in Bezug auf dem Text „Specific Objects“ in eng. aus dem „Complete Writings 1959-1975“, die unter dem Siegel CW 1 angeführt und durch den Siegel und Seitenzahl nachgewiesen werden. Dt. Zitate stammen aus Stemmrich, 1995, S.58-73.

zu. Je klarer die Formen desto komplexer die Erklärungen - obwohl gerade in Minimal Art eine antireferentielle Haltung, sei es im Hinblick auf das Religiöse oder andere humanistische Werte, die traditionell in die Kunstwerke hineininterpretiert wurden, das grundlegenden Motiv der Erklärungen ausmacht. Schon sehr früh bemerkte Barbara Rose, daß das einfache Aussehen der Werke der Minimal Art - Künstler als das Resultat einer Serie von komplexen, „highly informed“ Entscheidungen² zu betrachten ist. Und in der ersten kritischen Anthologie über die Minimal Art 1968, schrieb der Herausgeber Gregory Battcock, daß der bezeichnende Trend dieser Kunst „a closer interaction between art and criticism, between the artists as doer and the critic as interpreter“³ sei.

Die Quellen dieser Entwicklung sind sowohl in der Kunstgeschichte dieses Jahrhunderts (als Verhältnis von textuellen Beiträgen von Künstlern in der Kunsttheorie, d.h. derer Annahme in der Rezeption), als auch innerhalb der Minimal Art zu untersuchen, um deren Bedeutung im Oeuvre von Donald Judd, bzw. seinen Beitrag zu diesem Thema hinterfragen zu können. Welche Rolle spielte seine Kritikertätigkeit für sein Werk und welche in der Rezeptionsgeschichte der Minimal Art? Inwieweit bedingen sich die in Schriften ausgearbeiteten Begrifflichkeiten und die formalen Eigenschaften der Werke?

Die Frage nach dem Verhältnis von Texten und Werken, von Kunstreflexion und Kunstproduktion im Kunstschaffen dieses Jahrhunderts kann man als brisant bezeichnen. In seinem Aufsatz „Der Kunstkommentar als Problem der Kunstgeschichte“⁴ stellte Hans Belting die Verschiebung der Grenzen der Kunstkritik, die die Aufgabe der Kunsttheorie übernahm, zur Kunst als die Folge der Transformation der Kunst zum Kunstkommentar fest. Dabei ist die Gegenüberstellung von Bild und Beschreibung „angelegt Bild und Text zu egalisieren und ihren traditionell eingeübten Unterschied zu nivellieren“.

Seit Beginn des 20. Jahrhunderts geben die Künstler durch ihre Schriften nicht nur die entscheidenden Anstöße für die Innovationen in der Kunsttheorie, sondern übernehmen selbst die Rolle der Theoretiker und Kritiker, wie dies bereits den Beiträgen von Kandinsky, Mondrian, Klee oder Malewitsch zu entnehmen ist. Mit zunehmender Reduktion und dem abstrakteren Aussehen der Werke, die auf eine Autonomie der Kunst hinauslaufen, wie auch mit der, dieser Tendenz sich parallel entwickelnden Entgrenzung der Kunst dem Leben gegenüber, nimmt die Bedeutung der Künstleräußerungen über die Kunst weiterhin zu: Um die Mitte des Jahrhunderts, wie dies Duchamps Werk bereits belegt, war der theoretische Beitrag der Künstler als ein unentbehrlicher

² Rose, Barbara: „ABC Art“, *Art in America*, Oct./Nov. 1965, S. 57-69; rev. in: Battcock, Gregory (ed.): „Minimal Art: A Critical Anthology“, New York, E.P. Dutton, 1968, S. 274-297, wieder herausg. und hier danach zitiert bei University of California Press, Los Angeles/London, 1995, S. 274-297: 285; dt. in Stemmrich, Gregor (Hrsg.): „Minimal Art. Eine kritische Retrospektive“, Dresden/Basel 1995, S. 280-308

³ Battcock, Gregory, 1968/1995, S. 26

⁴ Belting, Hans: „Das Ende der Kunstgeschichte“, Verlag C.H. Beck, München 1995, S. 32-37

Bestandteil der Werke anzusehen. Darüberhinaus wäre die Rezeption des amerikanischen Abstrakten Expressionismus und seiner Umformulierungen, insbesondere der Arbeiten von Ad Reinhardt und Barnett Newman⁵ ohne deren Schriften durchaus mangelhaft, wenn nicht unmöglich.

Wenn die Kommentarmedürftigkeit⁶ des Dadaismus auf das Verschwinden der traditionell realisierten Werkform, und die der abstrakten Kunst auf das Verschwinden des realen Gegenstandes aus dem Werk zurückzuführen ist, beruht die Unentbehrlichkeit der Künstlerkommentare/-äußerungen für die Rezeption der darauffolgenden Kunstrichtungen um 1960 zum größten Teil auf dem Verschwinden des Werkes selbst: Mit Formen wie Happening, Prozess- und Aktionskunst, Events und Performances, wie sie z.B. bei Fluxus und zum Teil im Nouveau Realisme entwickelt wurden, mit dem „Ausstieg aus dem Bild“ wie Laszlo Glozer die Kunstsituation um 1960 beschrieb⁷ verschwindet das Werkhafte zugunsten des Prozesshaften.

Die neuere Kunstbetrachtung neigt immer mehr dazu, den erhöhten Bedarf an Kommentaren als ein Defizit zu interpretieren: Kunst unternimmt den Versuch einer universellen Weltdeutung, eine Aufgabe die bisher die Religion hatte, und kompensiert somit die aus dem Religionsverlust resultierende Sinn- und Identitätsdefizite.⁸ Diese Betrachtung der Kunst in der Rolle des Religionsersatzes deckt sich zum größten Teil mit der westlichen idealistischen Denktradition, die die Kunst als Gegensatz zum Rationalen, das Ästhetische als „niedere“ Form der Erkenntnis behandelte und somit, spätestens mit Hegel, „die Idealität des Sinns gegen die Materialität der Sinne zur absoluten Norm erhebt.“⁹

⁵ Vgl. dazu Schneemann, Peter: „Who's Afraid of the Word. Die Strategie der Texte bei Barnett Newman und seinen Zeitgenossen“, Rombach Verlag, Freiburg 1998

⁶ Vgl. dazu Gehlen, Arnold: „Zeit-Bilder. Zur Soziologie und Ästhetik der modernen Malerei“, Klostermann, Frankfurt/M, 1986 (3. Aufl.), insbesondere IX. Teil: „Kommentarmedürftigkeit“

⁷ Glozer, Laszlo, in: „Westkunst. Zeitgenössische Kunst seit 1939“, Ausst.Kat., DuMont, Köln, 1981, S. 234

⁸ Rombold, Günter: „Kunst als Kompensation von Religion?“, in: „Kunst statt Religion?“, *Kunst und Kirche* 51, Nr. 4, 1988, zitiert nach Dissertationsprojekt von Gabrielle Knapstein, Gesamthochschule Kassel, 1992.

⁹ Barck, Karlheinz/Gente, Peter/Paris, Heidi/, Richter, Stefan (Hrsg.): „Aisthesis. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik“, Reclam, Leipzig 1990, S. 462

Das komplizierte Verhältnis von Werk, Deutung und Kunst im Sinne einer Entwicklung, die das Vertilgtwerden der sinnlichen Materialität der Kunst aufzeigt, nahm eine radikale Form in der Concept Art an, als die Idee des Werkes mit dem Werk gleichgesetzt wurde und der „Kommentar über das Werk, das er zum Verschwinden bringt, siegt“¹⁰

Im Gegenteil zu dieser Kunstrichtung, wo die Kunst die Rolle der Philosophie und der Religion früherer Zeiten, im Sinne von universeller Weltdeutung in Anspruch nimmt und in diesem ideellen Sinne die sinnenhafte und materiale Realisation als zweitrangig einstuft oder endgültig zu tilgen sucht (Joseph Kosuths Definition der Kunst mündet in der Aussage: „Die Kunst ist die Definition der Kunst“¹¹), besteht die Minimal Art auf dem Dinghaften und Materiellen, eben dem Objekt-Charakter des Werkes als dem Wesentlichen der Kunst. Angesichts dieser Tatsache und der Flut kritischer Diskurse, die sie begleitet, markiert die Minimal Art in der Kunstgeschichte dieses Jahrhunderts jene Schnitt- und Wendestelle, die die Frage nach der Definition des Kunstwerkes anhand seines Verhältnisses zu seiner Deutung/Rezeption neu zu postulieren sucht.

Ein erhöhter Anspruch auf die Verwirklichung, das Tatsächliche und das Konkrete des Werkes, unterstützt durch begleitende kritische und theoretische Literatur, schließt hier eine Veränderung des Kunstbegriffs im Hinblick auf die Realität, die Rolle des Künstlers und des Betrachters mit ein. Minimal Art setzt nicht auf die universelle Weltdeutung, auf die absoluten Werte, sogar das Gegenteil ist der Fall - es geht um ein „Objekt als Phänomen dessen Anschauung dem Beschauer möglichst keine Deutungsprobleme aufgibt oder diese doch auf ein Minimum reduziert.“¹²

Eine solche Konzentration auf die Wahrnehmung, das Objekt und seine rein visuelle Erfahrung scheint aber nicht ohne theoretischen Unterbau auszukommen. Gerade deswegen bleibt die Frage nach der hier vollzogenen Verschiebung des Interpretationsrahmens offen: Welchen Bereich decken die Theorien der Minimal Art ab, wenn sie auf Sinn und Bedeutungsfragen außerhalb des Werkes verzichten? Wurde die in der Minimal Art angestrebte ästhetische Erfahrung mit der Abwesenheit Gottes gleichgesetzt, statt sich wie bis dahin mit einer Ersatzrolle zu identifizieren? Inwieweit wird dadurch die künstlerische Haltung in den Horizont des Ethischen versetzt? Die Anstöße zu dieser Frage fand ich in Donald Judds Schriften und Aussagen wie der folgenden:

¹⁰ Belting, Hans: „Das Ende der Kunstgeschichte“, München 1995, S. 32-37

¹¹ Kosuth, Joseph: „Art After Philosophy“, *Studio International*, vol. 178, no. 915, Oct. 1969, S. 134-137. rep. in: Harrison/Wood 1992, S. 840-850; dt. und dannach zitiert in: ders., 1998, S. 1029-1039

¹² Imdahl, Max: „Zur Bild-Objekt Problematik in europäischer und amerikanischer Nachkriegskunst“, in: „Europa-Amerika“, Ausst.Kat., Museum Ludwig, Köln 1986, S. 251

„Spirit, art, high art is made by those who have sufficient information to be ‘spiritual’; which is no longer the case in any of the religions or in the case of the belief in the national state. It’s easy to believe or to invent something general if there’s little

reality to consider or reconcile.“¹³ Andererseits kündigt seine vielfache Wiederholung der Aussage Newmans: „We are making it (art) out of ourselves“¹⁴ ein verändertes Selbstbewußtsein des Künstlersubjekts an: „Belief is central to art. After all, there hasn’t been religious art. (...) I believe in what I feel, know and experience and follow the interests inherent in myself.“¹⁵

Gegenstand meiner Doktorarbeit ist die Untersuchung der Voraussetzungen dieses veränderten Kunstbegriffs anhand von Donald Judds Schriften - vor allem „Complete Writings 1959 – 1975“, 1975 (CW 1), sowie „Complete Writings 1975-1986“, 1987 (CW 2) - in Gegenüberstellung zu seinen Werken. Im Verlauf dieser Arbeit versuche ich, die Frage nach der Denktradition, die zu dieser Transformation führte, mit der Frage nach den formalen Qualitäten der Arbeiten zu verknüpfen. Inwieweit leisten die Begrifflichkeiten, die in den Schriften ausgearbeitet sind, einen konzeptuellen Beitrag zur Weiterentwicklung einer „Ikonographie der gegenstandslosen Kunst“?

A) Begriff Minimal

Einer der ersten Texte, der das Objekthafte des Werkes expliziert und zum entscheidenden Merkmal der neuen Kunst hervorhebt, ist Judds Text „Specific Objects“. Damit fand Judd einen konzentrierten Ausdruck sowohl für seine kunstkritischen Ansichten, als auch seine künstlerische Tätigkeit in der Zeit vom 1959 bis 1965.

Die Bedeutung und die Quellen dieses Begriffs zu untersuchen, um von da aus die eigenständige Position der Rolle Judds als Kritiker und Künstler bestimmen zu können, heißt zunächst den Diskussionsrahmen, in dem er entstanden ist und der mit dem Beginn der Minimal Art zusammenfällt, zu hinterfragen. Als „Specific Objects“ erschien, war dieser Begriff nur einer von vielen, mit denen die Kritiker und Künstler die Atmosphäre jener Zeit und die Rezeption einer damit verbundenen gegenwärtiger Kunstform zu

¹³ Judd, Donald: „Two Contemporaries Artists Comments“, *Art Journal* 41, Fall 1981, S. 250; zitiert nach Barbara Haskell in Ausst.Kat. „Donald Judd“, Whitney Museum, New York 1988/ Dallas Museum 1989, S. 148, Anm. 24

¹⁴ Newman, Barnett: „The Sublime is Now“, *Tiger’s Eye*, vol. 1, no. 6, Dec. 1948, S. 51-53. Hier zitiert nach Harrison/Wood 1992, S.572-574: 574

¹⁵ Judd, Donald: „Complete Writings 1975-1986“, Van Abbe Museum Eindhoven, 1987, S. 35. „Complete Writings“ von 1987 werden unter dem Siegel CW 2 angeführt und die Zitate werden durch den Siegel und Seitenzahl nachgewiesen.

benennen und zu definieren suchten. So finden wir, bevor sich „Minimal Art“ fest etablierte folgende Reihe konkurrierenden Bezeichnungen, wie sie von Edward Strickland¹⁶ aufgelistet wurden:

„‘ABC art’ (Barbara Rose), ‘reductive art’ (Rose, after Clement Greenberg and Michael Fried), ‘literalist art’ (Fried, after Robert Morris), ‘rejective art’ (Lucy Lippard), ‘neomechanist school’ (Robert Coates), ‘structurist’ sculpture (Lippard), ‘Abstract Mannerism’ (Peter Hutchinson), ‘rationalized art’ (James Mellow), ‘cool art’ (Irving Sandler), ‘one-shot art’ (Sandler), ‘miniarts’ (Douglas Davis), ‘object sculpture’ (Rose), ‘sculptecture’ or ‘post-painterly relief’ (Anne Hoene), ‘primary structures’ (Kynaston Mc Shine’s titel for the spring exhibition he curated at the Jewish Museum), ‘systemic painting’ (Lawrence Alloway’s titel for the fall 1966 exhibition he curated at the Guggenheim Museum), ‘one-image painting’ (Alloway), ‘specific objects’ (Donald Judd), ‘unitary forms’ (Robert Morris - used as the titel of the 1970 San Francisco Museum of Art show curated by Susanne Foley) and ‘unitary objects’” (the Morris/Judd portmanteau phrase used by Sandler in the catalogue essay for the 1967 exhibition *American Sculpture of the Sixties* at the Los Angeles County Museum of Art). In seiner ausführlichen Untersuchung ergänzt Edward Strickland diese Liste weiter mit der Anführung: „Then - *New York Times* critic Brian O’Doherty displayed the gift of the gab by coining at various times ‘New nihilism’, ‘anti-art’, ‘low-boredom art’ and ‘Democratic Nominalism’ and entitling one column ‘Avant-Garde Deadpans on the Move’. Rose also notes the application of ‘idiot art’ and ‘know-nothing nihilism’ to the avant-garde deadpans at the time, while Mel Bochner told Francis Colpitt that ‘Dragnet art’ (after TV Sergeant Joe Friday’s ‘Just the Facts, Ma’am’) was once current.“¹⁷

Die offizielle Einführung des Begriffs „Minimal Art“ erfolgte durch den gleichnamigen Artikel von Richard Wollheim¹⁸, im *Arts Magazine* im Januar 1965, zu dem er laut Francis Colpitt¹⁹ durch eine Vorlesung von Adrian Stokes inspiriert wurde. Abgesehen davon, daß „Minimalism“ im Kunstkontext schon im Jahr 1929 auftauchte, als David Burliuk die letzte Schaffensperiode des

¹⁶ Strickland, Edward in: „Minimalism: Origins“, Indiana University Press, Bloomington and Indianapolis, 1993, S. 18

¹⁷ Ebd. Vgl. auch Colpitt, 1990/1993, S. 206, Anm. 27

¹⁸ Wollheim, Richard: „Minimal Art“, *Arts Magazine*, vol. 39, no. 4, Jan. 1965, S. 26-32; wieder in Battcock 1967/1998, S. 387-399

¹⁹ Colpitt, Francis: „Minimal Art, The Critical Perspective“, UMI Research Press 1990/University of Washington Press, Seattle 1993, S. 206, Anm. 14. Laut Autorin hat sie diese Information von Wollheim erhalten.

Künstlers John Graham im Katalogtext zu dessen Ausstellung in der Dudensing Gallery²⁰ dezidiert so bezeichnete, bedienten sich die Kunstkritiker auch vor Wollheims Artikel öfter des Adjektivs „minimal“:

Der Kritiker John Coplans²¹ benutzte es in seinem Artikel in *Artforum* über die West Coast-Hard Edge Malerei schon im Januar 1964, als er schrieb: „John McLaughlin minimizes the paint in an art of minimal components“, analog Rothko und anderen, die die „minimization of brushwork“ bereits durchführten. Im Februar gleichen Jahres, in *Arts Magazine*, beschreibt Sidney Tillim²² Frank Stellas „pictorial parts“ als „minimal“ und Michael Bendikt betitelte sein Beitrag zur Malerei von Fairfield Porter mit „Minimum of melodrama“.²³ Barbara Rose²⁴ notierte im Februar 1965 in ihrem *Artforum*-Text über die Ausstellung von Robert Morris, Donald Judd, Carl Andre und Robert Murray: „the most obvious common denominator was how empty everything was, how much effort went just to rejecting all but the very best, irreducible minimum“.

Obwohl der lauteste Gegner dieser Bezeichnung im Sinne von Stilrichtung, hat Donald Judd selbst in seinen Kritiken mehrmals und als einer der ersten das Wort „minimal“ benutzt. Schon im Januar 1961, in dem Artikel über Lester Johnsons Ausstellung vom Dezember 1960²⁵, notiert er: „The conception is minimal...“ Und mehr als das - die früheste Bezeichnung „minimal“, im Rahmen der

²⁰ Strickland, 1993, S. 18-19. Im Jahr 1929 verwendete Alfred Barr auch zum ersten Mal den Termini „Abstract Expressionism“ für das Werk von Kandinsky. Beide Termini, die 1929 erschienen sind, werden erst in der amerikanischen Nachkriegskunst eine Wiederbelebung erfahren. Strickland berichtet auch, daß der Graham selbst 1937 „Minimalism“ übernommen und definiert hatte als: „the reducing of painting to the minimum ingredients for the idea of discovering the ultimate, logical destination of painting in the process of abstracting.“ (S. 19)

²¹ Coplans, John: „John McLaughlin, Hard Edge, and American Painting“, *Artforum*, Jan. 1964, S. 28-31. Hier zitiert nach Strickland, 1993, S. 18

²² Tillim, Sidney: „New Avant-Garde“, *Arts Magazine*, Feb. 1964, S. 21. In gleichem Artikel widmete sich der Autor auch Judds Werken und betonte Judds intellektuelle Zugang.

²³ Benedikt, Michael: „Fairfield Porter: Minimum of melodrama“, *Art News*, vol. 63, no. 1, March 1964, S. 36. Übrigens handelte sich hier um realistisch-figurative Malerei.

²⁴ Rose, Barbara: „Looking At American Sculpture“, *Artforum*, Feb. 1965, S. 29-36: 35. Es handelte sich um Besprechung der „Shape and Structure“-Ausstellung in der Tibor de Nagy Gallery, New York, 5.-23. Jan. 1965. Die Autorin bezeichnete diese Arbeiten als „object-sculptur“ und als das Gemeinsame aller vier Künstler: „that theirs is a thoroughly conceptual art“.

²⁵ D.(onald) J.(udd): „In the Galleries“ (Lester Johnson), *Arts Magazine*, Dec. 1960; vgl. auch CW 1, S. 28

kunstkritischen Beiträge am Anfang der 60er Jahre, erscheint in Judds Text in der Maiausgabe 1960 in *Arts* ²⁶ als er die Bilder von Paul Feeley, ausgestellt in der Parsons Gallery, beschreibt als „his confidence in the power of the minimal“, wozu ihn, möglicherweise, Titel des Werkes von Jules Olitski „Minimum of 1326 on W 70th“ ²⁷, das er auf der gleichen Seite kommentiert, inspiriert hatte. In seinem Artikel im März 1964 in *Arts Magazine* (gewidmet der Ausstellung „Black, White and Gray“, vgl. Abb. 3.114), notiert er: „Morris’ work implies that everything exists in the same way through existing in the most minimal way...“ ²⁸ und anlässlich der Einzelausstellung desselben Künstlers in der Green Gallery (Abb. 3.102a), schreibt er in *Arts Magazine* vom Februar 1965 ²⁹, daß seine Objekte „have been made on purpose, not found, to be minimal“ wie auch, daß sie „minimal visually, but powerful spatially“ sind.

B) Objekt

Judds kunstkritischer Beitrag zur Geschichte des Begriffs „Minimal“ scheint unbestritten und darüber hinaus nicht nur auf der Akt der Benennung beschränkt zu sein: In seinem Text „Specific Objects“ - verfaßt nach seiner Aussage schon 1964 ³⁰ - führte er viele andere Termini ein, wie auch die dazugehörenden Merkmale, die in seinen eigenen Artikeln vor dieser Zeit auftauchten und nach 1965 fester Bestandteil der Minimal Art Kritiken wurden. Vor allem bezieht sich Judds Beitrag auf den Begriff „object“, der die

²⁶ D.(onald) J.(udd): „In the Galleries“ (Paul Feeley), *Arts*, vol. 34, no. 8, May 1960, S. 60; vgl. auch CW 1, S. 17 und Colpitt, 1990/1993, S. 3 u. 206, Anm. 15

²⁷ Meiner Kenntnis nach hatte keiner der erwähnten Autoren/innen auf diesen Titel von Olitski bzw. die Verbindung zum Gebrauch des Wortes „minimal“ hingewiesen.

²⁸ Judd, Donald: „Black, White and Gray“ (09.01.-09.02. 1964, Wardsworth Atheneum, Hartford, Conn.), *Arts Magazine*, vol. 38, no. 6, March 1964, S. 38; vgl. auch CW 1, S. 118

²⁹ D.(onald) J.(udd): „In the Galleries“ (Robert Morris at Green), *Arts Magazine*, vol. 39, no. 5, Feb. 1965, S. 54; vgl. auch CW 1, S. 165

³⁰ Judd äußerte sich dazu in der Einführung zur CW 1 und im Interview mit John Coplans, Ausst.Kat. „Don Judd“, Pasadena Art Museum, 1971, S. 30. Beide Male sagte er, der Artikel sei ungefähr ein Jahr vor seiner Publizierung entstanden. Franz Mayer z.B. übernahm diese Aussage in: „Specific Objects, Minimal Art und Donald Judd“, Ausst.Kat., Staatliche Kunsthalle Baden-Baden, 27.August bis 15. Oktober 1989, S. 51. „Complete Writings“ von 1975 werden unter dem Siegel CW 1 angeführt und die Zitate werden durch den Siegel und Seitenzahl nachgewiesen.

materielle Basis und den theoretischen Zentralpunkt der Auseinandersetzungen dieser Zeit ausmacht, wie dies schon Michael Frieds polemische Artikel „Art and Objecthood“³¹ zum Ausdruck brachte.

Judds erste Einzelausstellung in der New Yorker Green Gallery im Dezember 1963 - mit der „Minimalism confidently announced“ war³² in der er die roten Wandreliefs und Bodenstrukturen ausstellte, dokumentiert manche Charakteristika, die die Einführung der „specific objects“ kennzeichnet: Das Verschwinden des Podestes durch die Platzierung der Holzstrukturen direkt auf dem Boden verändert die traditionelle Skulptur, genauso wie die bemalte Holztafel mit der leicht von der Wand abstehenden Wölbung die Konvention des Bildes verabschiedet (vgl. Abb. 3.102 b-c).

Diese Veränderung findet sich im ersten Satz seines Textes wieder, wenn Judd „specific objects“ als „die neuen Arbeiten der letzten Jahre“, die „weder Malerei noch Skulptur“ sind, definiert. Jedoch sind sie mit beiden „mehr oder weniger verwandt“, „recht verschieden“ obwohl es „doch einiges gibt was bei allen gemeinsam vorkommt“. Das Gemeinsame ist vordergründig durch die Dreidimensionalität zu postulieren, wenn auch in bestimmten Qualitäten, in erster Linie der negativen Einstellung gegenüber traditioneller Malerei und Skulptur. Diese negative Einstellung schafft sowohl eine gemeinsame Basis, aber auch jene „Offenheit nach allen Seiten hin“, die den Erscheinungen an Veränderungen, Neuigkeiten eben, innewohnt. Judd gab zu, daß „die Zeit noch kurz ist und es sind noch zu wenig Arbeiten, als daß man Grenzen ziehen konnte“ und „Bis zu dem Zeitpunkt sind nur allgemeine Aspekte da, die möglicherweise bestehen - ob die Arbeit etwa objekthaft oder spezifisch ist - aber andere Merkmale müssen sich noch entwickeln“.

Dabei geht es nicht um die einfache Einwände gegen Altes und Tradiertes: Vielmehr bemühte sich Judd, die Schwierigkeit, das Neue, das sich aus, aber auch gegen die (geschichtlichen) Entwicklung herausbildet, als einen Transformationsprozess zu umschreiben. So werden auch weiterhin „manche Sachen (wie Lichtensteins Darstellungen) nur auf einer flachen Oberfläche zu machen bleiben“. „Ein Bild ist nahezu ein Entität, ein Ding „das nur wenige Teile“ duldet und zwar so daß „sie dem Ganzen so untergeordnet sind, daß sie nicht mehr als Teile in dem Sinn ansprechbar sind“. Die Autonomie, die einem solchen (Anti-)Kompositionsprinzip verpflichtet ist, „hat bessere Zukunftsaussichten außerhalb Malerei“. In dem zunehmenden Maße, wie ein Bild zu einer ganzheitlichen, spezifischen Form wird, ist es auch „nicht-räumlich“ (wie bei Yves Klein) oder „fast-nicht-räumlich“ (wie bei Frank Stella) und wird zu einem Gegenstand, Ein-Ding, d.h. je anti-illusionistischer in der Raum-Darstellung, desto mehr wird das

³¹ Fried, Michael: „Art and Objecthood“, *Artforum*, June 1967, S. 12-23; rep./rev. in: Battcock, 1968/1995; S. 116-147; dt. in Stemmrich, 1995, S. 334-374; Harrison/Wood, 1992, S. 822-834; dt. in ders., 1998, S. 1011-1023

³² Colpitt, 1990/1993, S. 2

Bild zum konkreten, dreidimensionalen Objekt, daß, statt den Raum abzubilden, die Farbe und Fläche zu einer Entität vergegenständlicht und somit realen Raum annimmt.

Fast allen in dem Artikel „Specific Objects“ erwähnten Künstlern hat Judd als Kritiker bis zu diesem Zeitpunkt Artikel gewidmet: Über manchen Künstlern schrieb er öfter, wie über Oldenburg, Brecht und Chamberlain, die in späteren Debatten im engeren Sinn nicht als Minimal Artists betrachtet wurden. Desto mehr waren das Artschwager, Lucas Samaras, Frank Stella, Lee Bontecou, Ronald Bladen, Anne Truitt und Larry Bell. Von denen, die als der „feste Kern“ der später etablierten Minimal Art in keiner der recht vielen und unterschiedlichen Klassifikationen fehlten, erwähnte Judd weder sich selbst, noch Carl Andre oder Sol LeWitt, jedoch aber Morris und Flavin.

Ein Vergleich dieser mit der Künstlerauflistung der zwei anderen Texte, die für die Einführung der Minimal Art stehen, bringt die Schwierigkeit eines verbindlicheren Konsenses über Klassifikationskriterien zum Vorschein. Schon der Artikel „ABC Art“³³, der in *Art in America*, October/November 1965 erschienen ist, brachte nicht so sehr eine neue Bezeichnung, sondern erweiterte vielmehr das Problemfeld um die Bezeichnungen herum: Die Autorin Barbara Rose selektierte die Künstler, die Wollheims Artikel „Minimal Art“ als entscheidend anführte - Malewitsch, Duchamp und Rauschenberg - sorgfältig raus und schrieb denen nur annähernd einen Einfluß auf die jüngeren Erscheinungen zu, während sie deren wahren Vorläufer in Ad Reinhardt sah. ABC Art besprach eine differenziertere und problembewußtere, aber jedenfalls Minimal Art, da Rose in dem ganzen Text die Titelbezeichnung nicht einmal erwähnte, sondern dauernd Minimal reflektiert. Obwohl sie mit Wollheim einig ist, eine Entscheidung kann ein Kunstwerk repräsentieren, findet sie eine philosophische und ahistorische Grundlage seiner Betrachtungsweise des Problems - „What is the meaning of word ‚work‘ in the phrase ‚work of art‘ anhand des mangelnden Tuns, d.h. der Einsicht, die Künstler wie Duchamp und Reinhardt „did nothing, or not enough“³⁴ - nicht angebracht. Ihre Kriterien galten der Aktualität, ganz im Sinne einer Reportagenperspektive und journalistischen Aufnahme einer zeitgenössischen Erscheinung, und wurden daher temporär auf die „Künstler-Generation um die 30“ bezogen. Eher als Stil, betrachtete sie Minimal als eine Sensibilität, die alle diese Künstler verbindet: Sie gruppiert sie nach dem Aspekt der „Nähe“ an Malewitsch oder Duchamp, d.h. nach derer Neigung und Interessen an geometrischer Abstraktion oder ready mades und Alltagsgegenständen, während Judd zusammen mit Morris, Andre und Flavin in

³³ Rose, Barbara: „ABC Art“, *Art in America*, Oct./Nov. 1965, S. 57-69; vgl. auch in: Battcock, 1967/1995, S. 274-298; dt. In Stemmrich, Dresden/Basel 1995, S. 280-308

³⁴ Wollheim, 1965; vgl. auch Battcock, 1967/1995, S. 395

ihren Augen „occupy some kind of intermediate position.“³⁵ Ihre Objekte, ob Bilder oder Skulpturen, „look so much like plaques or boxes that there is always the possibility that they will be mistaken for something other than art.“³⁶

Beide, sowohl Wollheim als Rose, beziehen ihre Betrachtungen der Minimal Art selbstverständlich auf „objects“ und beide tun es hinsichtlich deren Mangel an Eigenschaften, die traditionell ihre Identität als Kunstwerke ausmachen. Ihre unterschiedlichen Klassifikationen beruhen desto mehr auf verschiedenen Zeitrahmen der Problemauffassung, als in Differenzieren des Problems selbst in seinem eigenen Kontext.

Obwohl Rose das gleiche zeitgenössische Umfeld wie Judd meint, woraus sich ziemliche Übereinstimmungen in Anbetracht der erwähnten Künstler ergeben, und verwendet sogar in ihrem Text lose den Ausdruck „specific objects“, trifft Judd mit seinen nüchternen, formalen Betrachtungen weit mehr als nur eine „gemeinsame Sensibilität“. Das Wort „spezifische“ weist auf das Eigencharakter der Objekte hin, dessen Qualität und Neuigkeit sich in verändertem, bevor angeführtem Kompositionsprinzip und im Verwenden „neuen Materials, entweder neue Erfindungen oder Dinge, die bisher in der Kunst nicht gebraucht wurden“ - offenbart. Die „Formica, Aluminium, Kaltwalzstahl, Plexiglas, rotes und normales Messing oder Vinyl sind spezifisch“. Obwohl für deren Verarbeitung industrielle Technik, sogar Massenproduktion eingesetzt werden kann, sind sie spezifischer wenn sie „unverändert eingesetzt werden“, weil „es liegt etwas Objektivität in der nackten Identität des Materials“.

Daraus geht hervor, daß die neuen Arbeiten zwar etwas Einheitliches, sehr Materielles, vor Allem aber etwas Gemachtes sind. Der Prozess ihrer Entstehung ist aber nicht subjektiv, sondern depersonalisiert, was mit Judds indirektem Anspruch auf die „Nicht-Interpretierbarkeit“ dieser Werke mit Eigenschaften und Werten, die außerhalb deren Materialität, Dinghaftigkeit und Form liegen, übereinstimmt: Genauso wie jetzt „Ein Gemälde kein Abbild“ ist, enthält auch die Ganzheitlichkeit der Form in seiner Vereinigung mit dem Material keine anthropomorphe Bildhaftigkeit mehr. Oldenburgs weiche Objekte haben laut Judd „diesen Anthropomorphismus bis ins Extrem geführt und (...) lautstark die Idee von der naturgegebenen Präsenz menschlicher Qualitäten in allen Dingen untergraben“. Daß die Dinge von Menschen gemacht worden sind, ist „geradezu eine empirische Tatsache“

C) Objekt und Raum

Alle davor angeführten Kriterien bekräftigen das entscheidende, wichtigste Merkmal der „specific objects“: Ihre Dreidimensionalität. „Drei Dimensionen sind wirklicher Raum“ und wirklicher, aktueller Raum war in ganz spezifische Weise die entscheidende

³⁵ Rose, „ABC Art“, 1965; vgl. Battcock 1967/1995, S. 278

³⁶ Ebd.

Komponente der Minimal Art und der Werke Judds: Die in Praxis vollzogene und bevorzugte Benutzung der Raumabgrenzungen in Galerie- und anderen Ausstellungsräumen - wie Boden, Wände, Decke und Ecken - stimmte überein mit den dominanten Organisationsprinzipien der Objekte - wie Rechtwinkel, Quadrat, Würfel und deren immanenten reduzierten Kompositionskomponenten: In „Specific objects“ unterscheidet Judd zwei Realisationsformen der Objekte: Als „Einzeldinge“ und als „Environments“, eine bestimmte Anordnung, Zusammenfügung der Objekte in einem Raum. In gewisser Weise demonstrierte diesen Aspekt seine erste Ausstellung in der Green Gallery 1963/64. Von da an aber, wurden die, von ihm bevorzugten Objekte in Form von „boxes“ und offenen Bodenstrukturen, immer mehr auf den vorgegebenen Raum bezogen. In 1964 und 1965 entwickelte Judd jene horizontalen und vertikalen Progressionen in über- und nebeneinander Reihungen der geometrischen Elemente, „puristische“ Serien von „multipart“ und „structured“ Arbeiten, die sein ganzes Schaffen - variiert in Farben, Format, Material und nicht zuletzt Raum (bis in die 70er Jahre) in dem sie ausgestellt wurden - kennzeichnen. Damit wurde Judds Formenrepertoire bereits vollständig gebildet.

Auch später bleiben „specific objects“ Judds Kunstform, als sich sein Interesse an dem wirklichen Raum ausdehnte, der Architektur und der site specific-Form³⁷ der Werkpräsentation galt. Nach dem Erwerb eines gußeisernen Gebäudes in 101 Spring Street, New York 1968 und noch mehr nach seiner Umsiedlung nach Marfa in Texas 1971 und ferner 1986 in Ayala de Chinati, wo er eine Reihe von Ranches in ein Arbeits- und Lebensdomizil umbaute, betätigte sich Judd als Architekt und Designer. Seine architektonische Eingriffe in die vorgefundene Bausubstanz, ergänzt mit neuen Bauten, zielten auf eine klare räumliche Anordnung, in der diesen Bauten das Überflüssige fortgenommen und das Notwendige zugefügt wurde. Dieser „Akt der Reinigung“³⁸ dem die Gebäude unterzogen wurden, diente nicht nur für die Zwecke Wohnen und Arbeiten, sondern auch dem Installieren der Kunst, seiner eigenen und der Kunst seiner Freunde. Mit in Innen- und Außenräumen behutsam platzierten Dauerinstallationen von Chamberlain, Richard Serra, Robert Irwin, Dan Flavin, Ilya Kabakov, Richard Long, Claes Oldenburg und von ihm selbst errichtete er so eine Art neuen Museumstyp in dem die Kunstwerke erst im Zusammenhang mit der ihnen zugewiesenen Umgebung, - Architektur und Landschaft - ihre Einheitlichkeit erlangen. Eine solche Würdigung der Kunst, die eine Symbiose mit dem Leben eingeht, so daß sie mit den Bauhausbestrebungen verglichen wurde (ein Film über Judd, der in der TV-Sendung „Arte“ am 07.03. 1995 gezeigt wurde, betitelte Regina Wyrwoll mit: „Bauhaus, Texas“), ist in ihrer Raumbezogenheit als eine Art Radikalisierung und Fortsetzung der Einsichten, die Judd schon im Text „Specific Objects“ zum Teil formulierte, zu verstehen.

³⁷ Nach der Meinung von Frances Colpitt, Judd „initiate (...) what is known as ‘installation art’“. Colpitt, in: „Measurement of Space Through Planes of Color“, S. 1 (Vortrag anlässlich des Judd Estate Symposiums, New York, 25.-26. Oct. 1997). Ich bedanke mich an die Autorin, daß sie mir freundlicherweise den Manuskript ihres Vortrags zur Verfügung gestellt hatte.

³⁸ Stockebrand, Marianne in: „Donald Judd. Architektur“, Ausst.Kat., Westfälischer Kunstverein Münster, 1989

Mit der Betonung der Raumbezogenheit in seinem Begriff „specific object“, wie in seiner Umsetzung in die Praxis, beanspruchte Judd eine bis dahin nicht gekannte Wahrheit in der Kunst, was sich zum einen in Bezug auf die geschichtliche Auffassung des Realen in der Kunst begründet: „Das befreit vom Problem des Illusionismus und des nur bezeichnetes Raumes - Raum in und um Markierungen und Farben“ was zugleich die „Befreiung von einem der hervorstechenden Relikte europäischer Kunst, einem, gegen das am meisten vorzubringen ist.“, bedeutet. Zum anderen öffnet sich diese Raumbezogenheit im Hinblick auf die zukünftige Entwicklung: Die Natur der drei Dimensionen, die „nicht bestimmt, von vornherein gegeben ist“, erlaubt „etwas Glaubhaftes, fast alles zu machen“.

In der vorliegenden Arbeit wurde keine „große These“ verfolgt. Es war mein Anliegen eher mehrere kleinere Themen zur Diskussion zu stellen, die der Komplexität der Kunstsituation in den 60er Jahren, in der Judds Werk bahnbrechende Rolle spielte – zumindest annähernd - zum Vorschein bringen. Zum einen ging es mir um die Geschichte der Begrifflichkeiten – vor allem „objecthood“ und „nonrelational composition“ und damit eng verbundenen Termini wie „nonrepresentational work“, „nonillusionistic work“, „real thing“ und „realness“, „wholeness“, „unity“, „singleness“, „literal space“, „order“, „structured order“, „repetition“ - mit denen amerikanische Künstler der 60er Jahre Originalität und Neuigkeit ihrer Kunst in einer anfangs beton antieuropäischer Attitüde zu begründen suchten. Es sind Begriffe, die sowohl in Judds berühmten Artikel, dessen ausführliche Auslegung den Auftakt dieser Studie ausmacht direkt oder indirekt vorkommen, als auch die kritische Grundlage der Minimal Art Rezeption im Allgemeinen bilden.

Zum anderen versuche ich die Genesis des Schaffens von Judd, die seine Malerei und seine Studien der Philosophie und der Kunstgeschichte miteinbezieht, in historischem Kontext darzustellen. Die in Judds späteren (d.h. nach seiner Absage an die Malerei) Werk entwickelte und für die Erscheinung der Minimal Art entscheidende Formen - „boxes“, oder die spezifische Reihungen der „cubes“ und „structures“ - werden in Bezug auf ihr „Vorhandensein“ in seinen Schriften überprüft bzw. mit seiner kunstkritischen Tätigkeit in Verbindung gebracht werden.

Desweiteren ist hier auf die Spur jener Annahme zu kommen, die Judds Begriff mit dem Abschied von der Moderne und dem Auftreten der aktuellen Epoche des Postmodernismus (eine Bezeichnung mit der er übrigens, genauso wenig einverstanden war, wie mit Minimal Art³⁹) in Zusammenhang bringt. Sie beruht auf der Provokation, die Judd mit „specific object“ als einer neuen

³⁹ Haskell, Barbara: „Donald Judd: Beyond Formalism“, in Ausst.Kat., Whitney Museum, New York 1988 und Dallas Museum 1989, S. 17. Vg. dazu auch: Foster, Hal: „Der Crux der Minimalismus“, in: Howard Singerman (ed.): „Individuals: A Selected History of Contemporary Art 1945-1986“, New York, 1986, S. 162-183; dt. Loers, Veit (Hrsg.): „Shapes and Positions“, Ritter Verlag, Klagenfurt 1993, S. 149-167; hier zitiert nach Stemmrich, 1995, S. 589-633

Kunstgattung bewirkte: Im Gegensatz zum puristischen Aussehen seiner Werke, verlangte er mit seinem Begriff eine Aufhebung der traditionell gezogenen Grenzen zwischen verschiedenen Kunstmedien und trat für die „unreine“, gemischte, eben spezifische Form des Objektes ein, die nicht mal die Gegensätze Abstraktion/Figuration oder Geometrie/Organisches berücksichtigt und somit einem Stilpluralismus die Türe öffnet.

Dies führte zu polemischen Diskussionen und Auseinandersetzungen mit führenden Kunstkritikern der amerikanischen Nachkriegszeit, insbesondere mit Clement Greenberg, der die langjährige Dominanz der gefühlsbetonten, subjektiven Ausdrucksform des Abstrakten Expressionismus mit dem formalistischen Anspruch nach der Reinheit des Mediums kunstkritisch begleitete. Greenbergs Stimme, die die amerikanische Kunstszene Jahrzehnte lang dominierte, wird in folgender Studie öfters und insbesondere in den einschließenden Worten in Erinnerung gerufen um sein Einfluß, trotz gegenerischer Haltung der jüngeren Künstlern, zu erörtern.

Judds Einsatz für eine unreine, hybride Kunstform war zugleich auch sein spezifischer Beitrag zu der Annahme, Minimal Art sei eine Reaktion der jüngeren Künstler um 1960 auf die vorherrschende und zu dieser Zeit zum Akademismus verfallene Malerei des Abstrakten Expressionismus. Angesichts der Verehrung die Judd und andere Minimal Artists gegenüber den Künstler wie Pollock, Newman, Rothko, und Reinhardt erwiesen haben und der gleichzeitigen Ablehnung des europäischen Einflusses und ihrer Vorgänger (trotz der Tatsache, daß sowohl Duchamp als auch Mondrian in New York lebten und daß z.B. Joseph Albers und Hans Hoffman Lehrer vielen dieser Künstler waren), verlangt eine solche Reaktion nach der genaueren Erörterung ihrer (kunsthistorischen) Gründe und ihres (soziologischen) Ausmaßes. Es zeigte sich, daß viele Argumente der neuen amerikanischen Kunst, die antieuropäisch gefärbt waren⁴⁰, zu relativieren sind und daß auch der Begriff der Abstraktion (in amerikanischen Verständnis dessen) einer neuen Sicht bedürftig ist. Ein Vergleich der abstrakten Werke von z.B. Clyfford Still, oder auch von Judds sog. line paintings mit den Luftaufnahmen der amerikanischen Landschaften in den 50er Jahren zeigt verblüffende Übereinstimmungen auf. Dieser 'Blick von Oben', auf die Erde, bringt diese vielbeschworene Einmaligkeit der absolut autonomen

⁴⁰ Siehe dazu Luckow, Dirk: „Joseph Beuys und die amerikanische Anti Form-Kunst. Einfluß und Wechselwirkung zwischen Beuys und Morris, Hesse, Nauman, Serra“, Gebr. Mann Verlag, Berlin, 1998. Der Autor hat anhand einer ausführlichen Analyse nachgewiesen, daß es an den Wechselwirkungen zwischen amerikanischen Künstlern in der zweiten Hälfte der 60er Jahre und Joseph Beuys (er und Robert Morris trafen z.B. zum ersten Mal 1964 zusammen) bzw. Fluxus und Arte Povera nicht gemängelt hatte. Damit ist die Verschwiegenheit der amerikanischen Rezeption der europäischen Kunstgeschennisse/Einflüsse in Frage gestellt worden. Ich denke, auch die - ohnehin fragwürdige - antieuropäische Attitüde der amerikanischen Künstlern, vor allem Barnett Newman gegen Mondrian oder Minimal Künstlern am Anfang der 60er Jahre konnte ebenso in Frage gestellt werden. Trotz meiner Bewunderung und Anerkennung für die jeweilig individuelle und eigenständige Leistungen der amerikanischen Künstlern Amerikanern ist dieser ideologisch gefärbter Hintergrund, der mit der soziologisch-politischen Identität der amerikanischen Gesellschaft dieser Zeit zu tun haben mußte eine nicht annehmbare

amerikanischen Abstraktionen in die verdächtige Nähe an die Realität, die sich aus dem veränderten Sehweisen durch Neuentwicklungen in der Technik und Produktionsverfahren betrachten läßt. Die Malpraxis der Künstler wie Pollock oder Reinhardt, indem sie auf dem Boden oder von oben her ihre Bilder bemalt haben, scheint mit diesem Hinab-Blick zu tun zu haben. Es ist ein Blick der verbindlich war sowohl für die Perspektive aus dem Flugzeug auf die weite Landschaften Amerikas wie auch für New Yorker urbanen Sicht aus den Wolkenkratzerhöhen. Die Minimal Art-Generation, Judd selbst oder Morris, die meistens als Maler ihre Karriere begonnen haben, waren mit erwähnter Malpraxis der Älteren vertraut gewesen und haben sie - zumindest zum Teil - weitergeführt. Der Prozess in dem sie zunehmend ihre Bilder von der Wand abgehoben und zum Bodenplatzierung tendierend als Objekte postuliert haben, konnte als eine Umformulierung dieser Malpraxis bzw. des diesen Zeitalter alltäglich gewordenen „Blicks von oben“ gedeutet werden.

Der Judds biographische Verlauf bzw. die kontextspezifische Bedingungen, die zum Begriff „specific objects“ geführt haben, versuchte ich stets mit den konkreten Beispielen aus der künstlerischen Praxis zu konfrontieren. Für die exemplarische Umsetzung der in Schriften formulierten Ansichten ist in Judds Oeuvre der Zeiträumen 1959-1965 als er als Kunstkritiker tätig war, von besonderer Interesse gewesen und nimmt in dieser Studie in dem 3. Kapitel den Platz ein. Es galt den Übereinstimmungen und Abweichungen der in Worte gefaßten Beobachtungen gegenüber den realisierten Werken auf dem Spur zu kommen und gleichzeitig auf die zeitparallele Termini in den Kunstkritiken anderer hinzuweisen.

Die Emphase des Materiellen, der Objektivität und des Wirklichen der Objekte, wie oben skizziert, lief offensichtlich darauf hinaus, die Kunstwerke als Realien zu erfassen, aber genau so zu einer Betonung des impersonellen, ja der anonymisierten Auffassung des Kreativen, was viele Kritiker dazu brachte, den Vorrang der Idee, des Konzepts in der Minimal Art anzuerkennen. Mit der Frage: „Inwieweit sind die im Werk erscheinenden Eigenschaften in den Texten verbal vorformuliert?“ - ist mein Anliegen gewesen, Aspekte zu recherchieren, die zu gegensätzlichen, kritischen Auffassungen der Minimal Art hinsichtlich des Verhältnisses von künstlerischer Idee und deren Ausführung, dem Konzept und dem Werk, führten. Die Schwierigkeit, mit der die Kritiker zu tun hatten, lautete nicht nur, wie solche Objekte von den gewöhnlichen, realen Dingen zu unterscheiden sind, sondern auch, welche Voraussetzungen sind von vorrangiger Bedeutung um eine, wenn auch minimale ikonische Differenz, die den kategoriellen Unterschied zwischen Kunstwerken und alltäglichen Objekten ausmacht - zu begründen. Die zwei neuesten Studien über Minimal Art, beide umfangreich und überzeugend, gehen diesbezüglich ziemlich verschiedene Wege. Während Edward Strickland⁴¹ der Meinung ist, Minimal sei nur vor dem Hintergrund stilistischer, formaler Eigenschaften zu erfassen und den verschiedenen Bereichen, insbesondere der Musik und Malerei viel, der Skulptur bzw. Objektkunst dagegen am wenigstens Platz einräumt und den Zeiträumen dieser Bewegung historisch gesehen ziemlich nach hinten in die 50er Jahre verschiebt, begrenzt Francis Colpitt

⁴¹ Strickland, 1995

Minimal Art auf „abstract, geometric painting and sculpture executed in United States in the 1960s“⁴², oder genauer, auf die Zeit zwischen 1963 und 1968. Ihre Ausgangsposition, im Gegensatz zu Stricklands, bezieht sich mitunter auf die Bedeutung der kritischen und theoretischen Beiträge mit der Schlußfolgerung, die Werke der Minimal Art wären den Betrachtern ohne diesen konzeptuellen Diskurs schwer, wenn überhaupt zugänglich gewesen⁴³. Diese beiden Verfahrensweisen versuchte ich in vorliegender Arbeit zu berücksichtigen.

Mehr als nur eine Diskrepanz innerhalb der Minimal Art Diskussion, scheinen diese Positionen beispielhaft zu jene heutigen Debatten um die Kunst zu verbildlichen, die sich um die „Aktualität des Ästhetischen“⁴⁴ innerhalb der Problemstellung um die Wahrnehmung ihres erkenntnistheoretischen bzw. sinnlichen Potentials bemühen.

Im Rahmen dieser aktuellen Auseinandersetzungen, scheint mir die Gegenüberstellung der Schriften und der Werke eines Künstlers, nämlich die Parallelität Judds kunstkritischer und künstlerischer Tätigkeit, die als ein Weg „Vom Spezific Object zum Gesamtkunstwerk“ beschrieben wurde⁴⁵ mehr als aufschlußreich zu sein, um die Veränderung des Interpretationsrahmens der Kunst, die wir heute erfahren, näher aufzuspüren. Hier galt meine Frage Beitrag Judds zur Kontinuität und zum Wandel, des seit Beginn des Jahrhunderts präsenten Prozesses, in dem die fortwährende Annäherung, einerseits des Werkes an sein kritisches/theoretisches Rezeptionsfeld, und andererseits der Kunst an die Totalität der Wirklichkeit - zur entscheidende Frage wurde.

⁴² Colpitt, 1990/1993, S. 1

⁴³ Colpitt, 1990/1993, S. 100

⁴⁴ Vgl. Welsch, Wolfgang (Hrsg.), Wilhelm Fink Verlag, München, 1993 und Barck,(...), „Aisthesis. Wahrnehmung heute oder die Perspektiven einer anderen Ästhetik“, Leipzig, 1990

⁴⁵ Rattemeyer, Volker: „Ideenskizze zu einem Film über den amerikanischen Künstler, Architekten, Möbelbauer und Kunstkritiker Donald Judd“, Wiesbaden 1993. Ich bedanke mich an den Verfasser, der mir freundlicherweise diese Schrift zur Einsicht gab.

I Statt Prolog: Ein Artikel und seine Folgen

Der Artikel *Specific Objects* und seine Botschaft

In seiner Anthologie der Minimal Art hat Gregor Stemmrich¹ Judds Artikel *Specific Objects* dem Teil „I. Künstler über ihre Kunst“ zugeordnet. Eine Zuordnung unter dem Titel „II. Künstler über andere Künstler“, wäre zutreffender gewesen. In dem Artikel erwähnte Judd nämlich weder sich selbst noch die eigenen Arbeiten.

Anlässlich der Veröffentlichung des im Jahre 1964² geschriebenen Textes in *Arts Yearbook* 8, 1965, wurde zwar eine von Judds Arbeiten - eine Box mit einmontiertem eisernen Rohr von 1963 - abgebildet (Abb. 1.1.), aber nicht auf Wunsch des Künstlers, sondern auf Veranlassung des Herausgebers.³

Die Frage von John Coplans, ob der Artikel *Specific Objects* die Deklaration seiner eigenen Situation gewesen sei, beantwortete Judd 1971 mit „I don't know.“ Und er begründete relativierend und vordergründig seine Kritikertätigkeit damit, daß er sie aus finanziellen Gründen ausübe.⁴

¹ Judd, Donald: „Spezifische Objekte“, in Stemmrich, Gregor (Hrsg.), „Minimal Art. Eine kritische Retrospektive“, Verlag der Kunst, Dresden/Basel 1995, S. 58-73; dt. Übersetzung von Christoph Hollender (weiter: Stemmrich, 1995). Zuerst veröffentlicht als „Specific Objects“ in: *Arts Yearbook* 8, 1965; S. 74-82; engl./dt in: Vries, Gerd de (Hrsg.): „Über Kunst/On Art“, Köln 1974, S. 120-135; engl. wieder in: „Donald Judd. Complete Writings 1959 - 1975“, The Press of the Nova Scotia College of Art and Design, Halifax/ New York University Press, New York, 1975, S. 181-189; dt. Auszug in: Rowell, Margit (Hrsg.): „Skulptur im 20. Jahrhundert“, Prestel Verlag, München 1986, S. 299-303, dt. Übersetzung von Peter Stephan. Wieder in: Harrison, Charles/Wood, Paul (eds.): „Art in Theory 1900-1990. An Anthology of Changing Ideas“, Blackwell Publishers, Oxford, UK/Cambridge, USA 1992, S. 809-813; dt. in ders.: „Kunsttheorie im 20. Jahrhundert“, Bd. 2, Verlag Gerd Hatje, Ostfildern, 1998, S. 997-1002. Wenn nicht anders angegeben stammen die Zitate Judds in Bezug auf dem Text „Specific Objects“ in eng. aus dem „Complete Writings 1959-1975“, die unter dem Siegel CW 1 angeführt und durch den Siegel und Seitenzahl nachgewiesen werden. Dt. Zitate stammen aus Stemmrich, 1995, S.58-73.

² Judd äußerte sich dazu in der Einführung zur CW 1 und im Interview mit John Coplans, Ausst.Kat. „Don Judd“, Pasadena Art Museum, 1971, S. 30. Beide Male sagte er, der Artikel sei ungefähr ein Jahr vor seiner Publizierung entstanden.

³ Notiz in CW 1, S. 189: „The editor, not I, included the photograph of my work.“

⁴ „I don't know. They just gave me a job of reporting. People talk about it being about my work, a manifesto and things like that; but really, I was earning a living as a writer, and it's a report on three-dimensional art“, Interview mit John Coplans, in: Ausst.Kat. „Don Judd“, Pasadena Art Museum, 1971, S. 30

In einem 1968, also drei Jahre früher, entstandenen unveröffentlichten Interview mit Lucy Lippard⁵ hatte Judd demgegenüber sogar ausdrücklich betont, *Specific Objects* handle nicht von seinen eigenen Arbeiten. Es sei zwar so gewesen, daß der Artikel über dreidimensionale Kunstwerke bei ihm von Leuten bestellt worden sei, die wußten, er selbst würde so etwas Ähnliches machen. Was er dann aber geschrieben habe, so behauptete er in dem Gespräch, sei ein Report über die aktuelle Situation in der Kunst gewesen, „über all diese sehr diversen Sachen, die nicht Malerei oder Skulptur waren.“⁶

Wovon genau handelt dieser inzwischen so berühmt gewordene, nicht selten sowohl als Manifest von Judds eigener Kunst als auch als Manifest der Minimal Art verstandene Artikel?

Das Entscheidende „an mindestens der Hälfte der besten neuen Arbeiten“ war zur Zeit der Entstehung des Artikels Judd zufolge, daß sie „weder zur Malerei noch zur Skulptur gehören“ und daß sie „dreidimensional sind.“ Obgleich sie mehrere Gemeinsamkeiten aufwiesen, seien die Unterschiede dieser Arbeiten deutlicher, so daß sie „keine Bewegung, Schule oder Stilrichtung“ bildeten.⁷ Judds Bemerkung, daß die „Bewegungen heute überhaupt nicht mehr funktionieren“, korrespondierte mit der Behauptung, daß „die lineare Geschichte sich ein wenig zerfasert hat.“⁸

Hier würde sich ein Keimgedanke des angehenden Stilpluralismus der Postmoderne erahnen lassen, wären nicht in dem Artikel gleichzeitig die Ideen des der Moderne immanenten Fortschritts, der Neuerung und der Entwicklung vertreten. Judd kündigte stets an, wie unabdingbar es sei, daß das Neue das Alte ablöse. Diese Ablösung fand Judds Meinung nach damals gegenüber den beiden gemeinsamen Quellen der neuen Arbeiten statt, nämlich gegenüber den alten Gattungen Malerei und Skulptur. Das aktuelle Desinteresse an diesen Gattungen sei jedoch nicht gleichzusetzen mit einem Desinteresse an den Arbeiten älterer Kunst, „wie sie von jenen gemacht wurden, die die letzten avancierten Lösungen entwickelten.“⁹ Sondern die Einwände, die seiner Meinung nach die neuen Arbeiten gegen die alten vorbrächten, seien nur für die neuen Arbeiten relevant und „haben keine Rückwirkung“.

⁵ Das unveröffentlichte Interview, das sich in Marfa befindet, hat Lucy Lippard am 10. April 1968 mit Judd geführt. Die Seitenzahlen sind nicht angegeben.

⁶ Ebd.

⁷ Ebd., S. 59

⁸ Ebd., S. 60

⁹ Ebd., S. 60

Obgleich die neuen Arbeiten wegen der drei Dimensionen „offenbar der Skulptur mehr ähneln als der Malerei“¹⁰, stünden sie der Malerei näher, so Judd.

Inwieweit dies eine treffende Aussage ist, verdeutlicht am besten der Vergleich zwischen jenen neuen Arbeiten, die Judd in dem Artikel erwähnte und der etwas älteren Malerei. Die Gegenüberstellung einer Plastik von Anne Truitt (Abb. 1.2) oder Dan Flavins Lichtobjekt (Abb. 1.4.) und der Gemälden von Morris Louis (Abb. 1.3.) im Bereich der Abstraktion eines Environments von Georges Segal (Abb. 1.6.) und des berühmten Bild von Edward Hopper (Abb. 1.5) im Bereich der Figuration belegt jeweils die größere Nähe der Specific Objects zur Malerei statt zur damaligen Skulpturproduktion, wie sie etwa in den Arbeiten von David Smith (Abb. 1.21. u. 1.22) oder di Suvero (Abb. 1.19) vertreten war.

Es handelte sich tatsächlich eher um eine Verräumlichung der bildhaften, malerischen Qualitäten als um die skulpturale Raumdefinierung, wie dies die traditionelle Plastik praktizierte.

Judds Haupteinwände gegen die Malerei bezogen sich auf die Aporie der Malerei überhaupt, die darin bestehe, daß „eine rechteckige Fläche“, die die Malerei immer sei, parallel zu ihr und „flach auf die Wand gesetzt wird“¹¹, und daß auf dieser Fläche immer Formen wiedergegeben würden, obwohl das Rechteck selbst eine ganze Form sei. Es sei ein Widerspruch in sich, daß das Bild ein dinghafter Gegenstand und eine Darstellung, eine Sichtbarkeitsordnung der Formen und Farben auf und in einer Fläche sei.

Nachdem Judd so auf die Tatsache aufmerksam gemacht hat, daß es eine Differenz zwischen der Materialität des Bildes und seiner Visualität gibt, nämlich die Fragwürdigkeit der Bildidentität, die sich zwischen der Eigenschaft als „physical object“ und „perceptual object“ öffnet, beschrieb er die Entwicklung der modernen Malerei hinsichtlich der Komposition in zwei Etappen:

In den Arbeiten vor 1946 werde nicht die Form des Rechtecks hervorgehoben, sondern betont würden die Teile, die in Bezug auf die Ränder innerhalb der begrenzten Fläche arrangiert seien. Erst der darauffolgenden Generation von Malern wie Jackson Pollock (Abb. 1.7.), Mark Rothko (Abb. 1.9 u. 1.10), Clyfford Still (Abb. 1.8) und Barnett Newman (Abb. 1.11 u. 1.12) sowie Ad Reinhardt (Abb. 1.13 u.) und Kenneth Noland (Abb. 1.15 u. 1.16), meinte Judd, sei der Schritt nach vorne gelungen und das Rechteck als

¹⁰ Ebd., S. 64

¹¹ Ebd., S. 61

Ganzes werde betont. Die Komposition habe jetzt nur noch wenige, große und einfache Teile, die so „der Einheit untergeordnet sind, daß sie nicht als Teile im normalen Sinne gelten können.“ Hier werde das Bild zu einer Entität, zu „einem einzigen Ding“. ¹²

Dennoch, die aktuellen Bilder „sind nicht völlig eins“, so Judd, da sie oft „mehrere dominante Partien“ ¹³ oder Hauptformen gegenüber der übrigen Fläche aufwiesen, wie beispielsweise Rothkos Rechtecke (Abb. 1.9 u. 1.10) oder Noland's Kreise (Abb. 1.16). Dieser Sinn für das Einssein (singleness)“ stehe „am Anfang“ ¹⁴ der neueren Entwicklung. Die Kunstwerke, respektive deren Kompositionen, sollten also noch mehr enthierarchisiert werden und hätten eine „bessere Zukunft außerhalb der Malerei.“ ¹⁵

Damit hat Judd das Postulat des nicht-kompositionellen (non-compositional) und anti-hierarchischen, aus der Malerei heraus entwickelten und die Malerei überwindenden Prinzips aufgestellt und es für eine - weil zeitgemäße - neue und zukünftige Kunst in Anspruch genommen.

Der zweite große Einwand von Judd gegen die Malerei war der des räumlichen Illusionismus, der in der Malerei nicht zu überwinden sei. Egal, wie wenig Elemente es gäbe und wie einfach ein Bild sein möge, „fast alle Bilder sind auf die eine oder andere Weise räumlich.“ ¹⁶ Dies gelte sogar für Arbeiten, in denen die rechteckige Fläche betont werde. Rothkos Rechtecke z.B. verliefen zwar parallel zur Bildfläche, aber sie wirkten auf traditionelle Weise räumlich. Unter dem gleichen „Rest“ an Illusionismus litten sowohl die Bilder Reinhardts, als auch diejenigen von Pollock, auch wenn sie sehr flach und untief seien. Auch Noland's Kreise, die den buchstäblichen (literal) Raum des Bildes so weit einebneten, wie nur möglich, träten doch optisch vor und zurück.

Eine gewisse Ausnahme, so Judd, bildeten die Arbeiten, die nur eine Farbe aufwiesen, also die Monochromien, oder die, in denen die Felder unbegrenzt und so gleichmäßig mit Zeichen bedeckt seien, daß sie als „angeschnittene Stücke von etwas unbestimmbar Größerem“ ¹⁷ erscheinen würden. In diesem Sinne seien die blauen Bilder von Yves Klein (Abb. 1.14) nicht räumlich. Die Werke von Stella (Abb. 1.17) seien dagegen nur „fast unräumlich“, obgleich gerade Stellas „shaped canvases“ (Abb. 1.18) mit den neuen, dreidimensionalen Arbeiten verschiedene „wichtige Merkmale teilen“. Seine „Gemälde sind keine Bilder“, weil „die Formen, die Einheit,

¹² Ebd., S. 61/62

¹³ Ebd., S. 63

¹⁴ Ebd., S. 62

¹⁵ Ebd., S. 62

¹⁶ Ebd., S. 62

¹⁷ Ebd., S. 64

Projektion, Ordnung und Farbe spezifisch, aggressiv und kraftvoll sind“.¹⁸ Durch ihre Entfernung von der Wand und durch die innere Linienstruktur, die sich der Peripherie des Bildes angleiche und mit ihr korrespondiere, werde die Fläche extrem betont. Die Teile und das Ganze seien übereinstimmend, vereinheitlicht und einander weder unter- noch übergeordnet.

Das große Format, so Judd weiter, sei das Neueste, aber nicht das einzige, worin sich die Malerei von Pollock, Still, Rothko und Newman und die zeitgleiche Skulptur ähnelten. Es sei den Skulpturen - wie denen von Higgins oder di Suveros (Abb. 1.19) - besonders vorzuwerfen, daß sie deskriptiv und voll Anspielungen an die anderen sichtbaren Dinge, d.h. in hohem Maße mimetisch seien. Während Malerei immer, auch dann, wenn sie abstrakt, nicht darstellend und gegenstandslos sei, eine illusionistische Räumlichkeit habe, besäßen solche Skulpturen illusionistische Züge, die je nach der Sache, die sie nachahmten, wegen ihrer „Ähnlichkeit mit menschlichen Körpern, Maschinen, Bewegungen oder sogar mit abstrakten Pinselstrichen“¹⁹ als antropomorphe, naturalistische oder maschinelle Gebilde bezeichnet werden könnten (vgl. Abb. 1.19, 1.21 u. 1.22). Kompositionell bestünden sie auch aus viel zu viel Teilen, seien additiv und „Stück für Stück“ zusammengesetzt, so daß die Hierarchie der kleineren und größeren Haupt- und Nebenteile jene Einheitlichkeit und Ganzheitlichkeit hindere, die nach Judds Meinung jetzt gefragt sei.

Dadurch, daß die „drei Dimensionen wirklicher Raum sind“, sei in den neuen Arbeiten, die von diesem Raum Gebrauch machten, „Schluß mit dem Problem des Illusionismus und des buchstäblichen Raums.“²⁰ Auf diese Weise werde man befreit von „einem der augenfälligsten Relikte der europäischen Kunst, gegen das am meisten einzuwenden ist.“²¹

Auch kompositionell, da sie als ein Ding, „die Sache als Ganzes“ erschienen, in der „Form, Bild, Farbe und Oberfläche eins sind und keine Teile“,²² die alle gleich wichtig und gültig seien, hätten die neuen Arbeiten der alten Malerei und Skulptur gegenüber mehrere Vorteile. Sie unterschieden sich von früherer Kunst wie etwa „Brunelleschis Fenster in Badia di Fiesole von der Fassade des Palazzo Rucellai.“²³ „Ihre Qualität als ein Ganzes ist das Interessante“, und eine „Arbeit braucht nur interessant zu sein.“²⁴ Das, was so

¹⁸ Ebd., S. 67

¹⁹ Judd hat die Skulpturen von di Suvero als Nachahmungen der Pinselstriche von Franz Kline bezeichnet. Siehe Abb. 1.19 und 1.20

²⁰ Ebd., S. 68

²¹ Ebd., S. 68

²² Ebd., S. 69

²³ Ebd., S. 70

²⁴ Ebd., S. 69

simpel klinge und einfach wie ein Ganzes aussehe, sei aber ein Resultat der „komplexen Absichten“, die auf die „bestimmten Interessen und Probleme“ zielten: „Ein Gemälde von Newman ist letztendlich nicht einfacher als eines von Cézanne.“²⁵

Judd sah also auch in der neuen Komplexität ein Qualitätsmerkmal gegenüber jener der älteren Kunst. Die neue Kunst sei nicht nur „weder Malerei noch Skulptur“, sondern auch „sowohl einfach, als auch kompliziert“. Jedenfalls sei sie aber neu geordnet. Diese neue Ordnung sei nicht mit der gewohnten Struktur oder mit der alten „rationalistischen oder zugrundeliegenden Ordnung“ gleichzusetzen. Die Komplexität der neuen Kunst bestehe darin, daß es „eine einfache Ordnung ist, wie die der Kontinuität, eine Sache nach der anderen.“²⁶ Es handele sich gleichwohl nicht um eine bloße Einfachheit, am wenigsten von jener Art, die in Folge und im Sinne von Reduzierung entstünde, da wenige Teile und klare Beziehungen im Ganzen erschienen. Dies gelte nur für den gewohnten Rückblick auf die Kunst, wobei „nur die alten Attribute gezählt werden“ und alles darauf Folgende so aussehe, als ob es einer ständigen Wegnahme ausgesetzt werde. Die neuen Arbeiten hätten natürlich einen neuen Reichtum an Eigenschaften, die erst zukünftig genauer zu formulieren seien.

Die „Ähnlichkeit mit den Objekten oder das Spezifische“²⁷ resultiere aus der Tatsache, daß es sich bei „dem Gebrauch dreier Dimensionen“ nicht um den „Gebrauch einer gegebenen Form“,²⁸ wie die Malerei z.B. eine ist, handele. Die drei Dimensionen seien offen. Ihr „Wesen ist nicht von vornherein festgelegt“, aus ihnen könne man „fast alles machen.“²⁹

In dem Zusammenhang, in dem Skulptur und Malerei als verbrauchte, „zu fest gewordene Formen“ von „nicht glaubwürdiger Bedeutung“³⁰ gesehen worden sind, stellten die drei Dimensionen jene Vielzahl neuer Möglichkeiten dar, „etwas Glaubwürdiges zu machen.“³¹ So werde beispielsweise auch die „Verwendung aller erdenklichen Materialien und Farben“ möglich, aber auch die Möglichkeit der industriellen Produktion von Kunstwerken oder das Stanzen (obwohl Kostengründe noch dagegen sprachen) wurde jetzt in Betracht gezogen. Ja, „Kunst könnte sogar in die Massenproduktion gehen.“³² Neue Erfindungen und fertige Dinge, auch indu-

²⁵ Ebd., S. 69

²⁶ Ebd., S. 67

²⁷ Ebd., S. 68

²⁸ Ebd., S. 67

²⁹ Ebd., S. 68

³⁰ Ebd., S. 67

³¹ Ebd., S. 68

³² Ebd., S. 70

strielle Erzeugnisse seien genauso wie „Formica, Aluminium, kaltgewalzter Stahl, Plexiglas, rotes und gewöhnliches Messing“³³ als „neue Materialien“, die bisher in der Kunst nicht benutzt worden waren, anzuwenden. Sie seien im Gegensatz zu Öl und Leinwand weder „von vornherein Kunst“, noch seien sie so zugänglich und leicht aufeinander abstimmbar.³⁴ „Sie sind spezifisch“, und bei der „direkten Anwendung noch spezifischer.“³⁵

Die Glaubwürdigkeit, die die drei Dimensionen als realer Raum den Objekten verleihen, werde durch den Umgang mit Materialien und Farbe noch mehr betont. Die Form einer Arbeit stehe in engem und klarem Zusammenhang mit deren Materialien, deren Objektivität in ihrer akzentuierten, ehrlich zur Schau gestellten Identität liege. Die Materialien hätten eine eigene Farbigkeit, könnten aber auch gefärbt werden, was gewöhnliche bei traditionellen Skulpturen nicht oft der Fall gewesen oder unwichtig geblieben sei. Die Farbe bekomme jetzt eine neue, integrale Funktion, da sie nicht wie in der Malerei der Raumillusion und Vereinzelung der Elemente, sondern der Verdinglichung und Vereinheitlichung diene.³⁶ Es sei trotzdem sehr schwierig und problematisch, die verschiedenen „Oberflächen und Farben zu kombinieren und die Teile so in Beziehung zu setzen, daß die Einheit nicht geschwächt ist.“³⁷

Außerdem könnten die neuen dreidimensionalen Arbeiten zwei unterschiedliche Erscheinungsformen annehmen: Sie könnten ein „einzelnes Ding“ sein oder „ein Environment“ (vgl. Abb. 1.23 und 1.24 mit Arbeiten von Claes Oldenburg), nur „besteht dieser Unterschied mehr äußerlich als in der Sache selbst.“³⁸

Diese Aussage erklärt die Tatsache, daß Judd in dem Artikel sowohl höchst unterschiedliche Künstler als Vorläufer nannte, als auch ebenso unterschiedlich arbeitende Künstler erwähnte, die „spezifische Objekte“ produzieren und dreidimensional arbeiten würden.

Zu den Malern, die Judd zu den Vorläufern rechnete, gehörten auch weitere Künstler-Vorbilder. Arp (Abb. 1.25 u.) und Brancusi (Abb. 1.26 u.), obwohl immer noch als entweder „sparsam anthropomorph oder naturalistisch deskriptiv“ beurteilt, wurden trotzdem genannt, und zwar wegen der Komposition der Teilelemente als nicht-separater Einheiten. Dada-Objekte, Duchamps ready-mades,

³³ Ebd., S. 70

³⁴ Ebd., S. 71

³⁵ Ebd., S. 70

³⁶ Ebd., S. 67

³⁷ Ebd., S. 71

³⁸ Ebd., S. 65

namentlich der „Flaschentrockner“ (Abb. 1.27 u. 1.27a) galten als Objekte von besonderer Bedeutung, weil sie „mit einem Blick, und nicht Teil für Teil erfasst werden können.“³⁹ Die Kästen von Cornell (Abb. 1.28) zählten dagegen nicht dazu, weil sie zu viele Einzelelemente hätten. Gattungen wie die Assemblage und das Flachrelief galten - offensichtlich wegen ihrer zwitterhaften Wesen hinsichtlich des Mediums - generell als „Vorgeschmack“, ebenso manche Arbeiten von Johns (Abb. 1.33), Rauschenberg (Abb. 1.29) und auch die Reliefs von Ortman (Abb. 1.30). Insbesondere markierten in Judds Beurteilung die gegossenen Objekte von Johns (Abb. 1.31 u. 1.32) und Rauschenbergs „Ziegenbock mit Reifen“ (Abb. 1.34) den Anfang des Neuen.⁴⁰

Der Hauptteil der Künstler, die Judd favorisierte, gehörte der New Yorker Kunstszene an: George Brecht (Abb. 1.36), Ronald Bladen (Abb. 1.40), John Willenbecher, Ralph Ortiz, Anne Truitt (Abb. 1.2; 1.38), Paul Harris, Barry McDowell, John Chamberlain (Abb. 1.47; 1.48), Robert Tanner, Aaron Kuriloff, Robert Morris (1.37), Nathan Raisen, Tony Smith (Abb. 1.39), Richard Navin, Claes Oldenburg (Abb. 1.23; 1.24), Robert Watts, Yoshimura, John Anderson, Harry Saviak, Yayoi Kusama (1.50; 1.54), Frank Stella (Abb. 1.43; 1.44), Salvatore Scarpitta, Neil Williams, George Segal (Abb. 1.6); Michael Snow, Richard Artschwager (Abb. 1.53), Arakawa (Abb. 1.45; 1.46), Lucas Samaras (Abb. 1.51; 1.52), Lee Bontecou (Abb. 1.63-1.66), Dan Flavin (Abb. 1.4; 1.49) und Robert Whitman. Objekte aus Warhols (Abb. 1.68) und Rosenquists Oeuvre zitierte Judd ebenfalls. Dazu sind noch H.C. Westerman (Abb. 1.55 u. 1.56) aus Connecticut sowie einige Arbeiten der Künstler an der Westküste zu zählen: Larry Bell (Abb. 1.42), Kenneth Price, Tony Delap (Abb. 1.41), Sven Lukin, Bruce Conner (Abb. 1.57) und Edward Kienholz (Abb. 1.58).

In Europa wurden von Judd einige Arbeiten, namentlich „die Gemälde von Klein (Abb. 1.14; 1.60) und Castellani, (...), die den Objekten verwandt sind“ erwähnt sowie die Arbeiten von Arman (Abb. 1.59), Dick Smith (Abb. 1.62.), Phillip King (Abb. 1.61) und allgemein von einer „Reihe anderer Künstler, die dreidimensional arbeiten.“⁴¹

Deutungen und Rhetorik

Wenn man es genauer betrachtet, waren die Charakteristika, die Judd den neuen Arbeiten zuschrieb, noch zu allgemein, um differenzierend einsetzbar und wirksam zu sein.

³⁹ Ebd., S. 65

⁴⁰ Ebd., S. 66. Um auf die kubistisch-dadaistischen Vorfahren von Rauschenbergs Objekten (obwohl er sich davon stets distanzierte) aufmerksam zu machen, sei hier auf eine Skulptur von Picasso aus dem Jahr 1950 hingewiesen (Abb. 1.35).

⁴¹ Ebd., S. 66

Trotz der großen Bedeutung, die der Dreidimensionalität beigemessen wurde, blieb Judd bei manchen zweidimensionalen Arbeiten offensichtlich unentschieden. Nicht nur die Bilder von Klein (Abb. 1.14; 1.60.) und Castellani, von Arakawa (Abb. 1.45; 1.46), von Warhol (Abb. 1.67) und Stella (Abb. 1.17; 1.43), in dessen geformten Leinwänden er dennoch „wichtige Merkmale dreidimensionaler Werke“ - wie Einheitlichkeit - sah, sondern auch Roy Lichtensteins Bilder (Abb. 1. 69) waren dafür beispielhaft. Da einige „Dinge nur auf einer flachen Oberfläche zu bewerkstelligen“ seien, wurde Lichtensteins Art, eine „Darstellung einer Darstellung“ zu machen, nicht zu der Malerei, sondern den neuen Arbeiten, also einem „Zwischenmedium“ zugeordnet.

Obwohl der Hauptton in Judds Charakterisierung der neuen Arbeiten der der Negation war (anti-kompositionell, anti-hierarchisch, anti-relationell, anti-reduktiv, anti-antropomorph, anti-referentiell, anti-illusionistisch), könnte man ihre zentrale Eigenschaft nicht nur als „weder Malerei, noch Skulptur“, sondern zumindest in einigen Fällen auch als „sowohl Malerei, als auch Skulptur“ lesen. So hat Judd z.B. für Lee Bontecous Objekte (Abb. 1.63-1.66) die Rolle der früheren „halbabstrakten Malerei“ hervorgehoben und für Chamberlains Objekte (Abb. 1.47; 1.48) ließ er es nicht aus, „ihre Komposition und die Bildsprache“ mit der der früheren Malerei gleichzusetzen.⁴²

Die Analyse und einige Vergleiche, die Franz Meyer⁴³ angestellt hat, zeigen weitere „Unstimmigkeiten“ oder offene Stellen, die sich zwischen Judds Beschreibung der Eigenschaften neuer Arbeiten und ihrer Auflistung ergeben. So bemerkte Meyer, daß auch Judds Objektbegriff nicht immer und unbedingt von ihm für die „neue Kunst“ oder „neue Positionen“ angewandt werde. Die bedeutenden Züge früherer Stile wie Dada und Surrealismus erkannte der Autor als wiederaufgegriffen („reaktiviert“) in den Arbeiten der von Judd genannten Künstler Brecht, Kusama, Samaras, Watts, Westermann sowie zum Teil bei Artschwager und Bontecou.

Hier soll Franz Meyers Bemerkung um die von Judd selbst ergänzt werden, der später erklärte, daß er auch in frühen Arbeiten von Robert Morris solche „Duchamp-Dada-artigen“ Züge erkannt hätte.⁴⁴ Ähnlich wies Maurice Berger⁴⁵ in seiner biographischen Studie

⁴² „Spezifische Objekte“, in Stemmrich, 1995, S. 66

⁴³ Meyer, Franz: „Specific objects, Minimal Art und Don Judd“, dt./engl., in: Ausst.Kat. „Donald Judd“, Staatliche Kunsthalle Baden-Baden 27. August bis 15. Oktober 1989, S. 52

⁴⁴ „Donald Judd“, Ausst.Kat., Kunstverein St. Gallen, 21. April bis 29. Juli 1990, S. 39. Auf den Seiten 39 bis 47 wurde das Gespräch veröffentlicht, das die Studenten mit Judd an der Ruhr-Universität in Bochum am 1. Februar 1990 geführt haben. Der Anlaß war „die Diskussion in der „Situation Kunst“, einer offenen Stiftung, die in Erinnerung an Prof. Max Imdahl, den Gründer des Kunsthistorischen Instituts, nach dessen Tod im Jahr 1988 errichtet worden ist.“ Die Veranstaltungen unter dem Titel „Gespräche mit Künstlern“ organisierte Dr. Angeli Jahnsen. Über dem Bezug zwischen Morris und Duchamp siehe auch: Berger, Maurice: „Duchamp and I“, In: ders.: „Labyrinths. Robert Morris, Minimalism, and the 1960s“, Harper & Row Publishers, New York, 1989; S. 19-46, S. 35

⁴⁵ Berger, Maurice: „Against Repression: Minimalism and Anti-Form“, in: ders., „Labyrinths. Robert Morris, Minimalism, and the 1960s“, New York, 1989;“, Anm. 46, S. 47

über Morris auf den grundsätzlichen Performance-Charakter der frühen Objekte von diesem Künstler hin. In seinem Artikel schenkte Judd zusätzlich der Tatsache Aufmerksamkeit, daß Brecht und Morris beide „reale Objekte verwenden und davon abhängig sind, was der Betrachter von diesen Objekten weiß.“⁴⁶

Genauso schätzte Meyer Chamberlains und Oldenburgs Objekte „im Zusammenhang mit späteren Geschichtsphasen“ ein. Chamberlains Skulpturen seien „Raumprojektionen gestischer Malerei“ und Oldenburgs Gegenstände eine „dem fiktiven Pop-Glamour entgegengesetzte, jedoch auf ihn bezogene märchenhaft-mythische Überhöhung von Alltagsgegenständen.“⁴⁷ Natürlich seien bei der Erwähnung von Warhol, Lichtenstein und Rosenquist noch direktere Bezüge zur Pop-Art zu erkennen.⁴⁸ Darüber hinaus waren Judd bei beiden Künstlern auch einige andere Merkmale aufgefallen. Obwohl er das anti-kompositionelle Prinzip als Neuigkeit lobte, betonte Judd ausdrücklich, daß in Chamberlains Arbeiten, denen er positiv gegenüberstand, die Komposition noch eine Rolle spiele,⁴⁹ aber dies sei „sekundär angesichts des Eindrucks von Unordnung“, die durch das „Material zunächst verborgen bleibt.“⁵⁰ Auch die „sensitive, integrative“ Farbenwirkung⁵¹ verminderte Judds Meinung nach das Kompositionelle.

Der Anthropomorphismus, den „die dreidimensionalen Arbeiten im allgemeinen nicht verwenden“, ⁵² blieb im Fall von Oldenburgs Arbeiten von Judd ebenfalls nicht unbemerkt. Er setzte aber den Akzent auf die Übertreibung, die bis ins Extreme gehende Steigerung „der gefühlsbesetzten Formen“ bei Oldenburg, durch die eine Zerstörung „der Idee der natürlichen Präsenz menschlicher Eigenschaften in allen Dingen“⁵³ eingesetzt habe, wodurch gleichzeitig die bevorzugte Objektivität erschienen sei.

⁴⁶ „Spezifische Objekte“, S. 73.

⁴⁷ Meyer, Franz: „Specific objects, Minimal Art und Don Judd“, Ausst.Kat. Baden-Baden, 1989, S. 52

⁴⁸ Ebd.: „imageless Pop“

⁴⁹ „Spezifische Objekte“, S. 66 und S. 71

⁵⁰ Ebd., S. 66/67

⁵¹ Ebd., S. 67

⁵² Ebd., S. 71

⁵³ Ebd., S. 72

Die Negation⁵⁴ war durchaus das dominierende Sprachmittel, mit dem es Judd hier gelang, die neu entstandene Situation, die noch im Entstehen war, von der alten abzugrenzen und den damals aktuellen Trend zur Objekthaftigkeit als einen entscheidenden Bruch in der Kunst zu beschreiben.

Judds Rhetorik der Negation hat einige Kritiker auf die Idee gebracht, seine kritisch-polemische Haltung mit dem eloquenten verneinenden Radikalismus in Schriften und Statements des älteren Künstlers Ad Reinhardt in Verbindung zu bringen.⁵⁵ Judd, der Reinhardt schätzte, aber sein Einfluß als entscheidend auf das eigene Werk abstritt, sagte: „Der Anstoß zur Veränderung geht immer von einem gewissen Unbehagen aus: Nichts führt uns zu einem Veränderungsprozess oder irgendeiner neuen Tat außer einem gewissen Unbehagen.“⁵⁶

Dennoch fand Judd auch affirmierende Bezeichnungen für diese neue Kunst. Der Titel *Specific Objects* selbst klang (zumindest damals) sehr neu und dennoch neutral. Judd, der diesen Titel sehr gemocht hat,⁵⁷ wollte gerade das Positive der neuen Kunsterscheinungen so wenig wie möglich mit Deskriptionen belasten und trotzdem nicht allzu generell das bezeichnen, was er ohnehin in voller Eigenständigkeit und Einzigartigkeit sehen wollte: Die einzelnen Kunstwerke und Künstler.

Daher kann das Positive im Neuen durchaus auch anders als nur mittels Negation oder neutral beschrieben werden. So sind die Adjektive, die Judd bei den Bezeichnungen der Qualität in diesem Text benutzt hat, im Gegensatz zu den übrigen Urteilen und sprachlichen Ausdrücken sehr emotional, ja fast expressiv gefärbt. Außer dem schon erwähnten „spezifisch“, „komplex (auf neue Weise)“, „glaubwürdig“ und „interessant-sein“ als Qualitätsmerkmale gibt es in Bezug auf Stellas Bilder Ausdrücke wie „aggressiv und kraftvoll“⁵⁸ und für das Material Vinyl bei Oldenburg „glatt, schlaff und ein wenig unangenehm“⁵⁹. Judd meinte, daß „die schie-

⁵⁴ Ebd., S. 60. Hier plädiert Judd für die drei Dimensionen und als Grund führt er „Einwände gegenüber Malerei und Skulptur“ an und sagt: „...da beide gemeinsame Quellen darstellen, werden die negativen Gründe am stärksten geteilt.“

⁵⁵ Beispielsweise Udo Kultermann, der behauptet, daß nicht nur bei Judd, sondern in der ganzen Gruppe von jüngeren Künstlern nach 1960 (gemeint waren die „Minimalisten“ Morris, Judd, Andre und Stella) eine „Fortsetzung der Gedanken von Ad Reinhardt“ erfolgte.“ In: „Kleine Geschichte der Kunsttheorie“, Darmstadt 1987, S. 295

⁵⁶ „Spezifische Objekte“, in: Stemmrich, 1995, S. 60. Barbara Haskell zufolge hat Judd später diese Worte den schottischen Philosophen und Historiker David Hume (1711-1776), dem Vertreter des englischen Empirismus und Begründer des erkenntnistheoretischen Positivismus, zugeschrieben. Haskell, Barbara, „Beyond Formalism“, in: „Donald Judd“, Ausst.Kat., Whitney Museum of American Art 20.10.-31.12. 1988 und Dallas Museum of Art, 12.02.-16.04 1989; S. 148, Notiz 19

⁵⁷ Das unveröffentlichte Interview, das sich in Marfa befindet, hat Lucy Lippard am 10. April 1968 geführt. Die Seitenzahlen sind nicht angegeben.

⁵⁸ „Spezifische Objekte“, S. 67

re Kraft“ überhaupt jener Gesichtspunkt sei, durch den „die neuen Arbeiten die Malerei übertreffen“, ⁶⁰ da die Malerei als gegebene Form „mit gewisser Enge, weniger Kraft und Spielraum verbunden ist“. ⁶¹ Die neuen Werke „können so kraftvoll sein wie nur denkbar“ ⁶², da der „tatsächliche Raum aus sich selber heraus kraftvoller ist“ als Farbe auf einer ebenen Oberfläche. ⁶³ Außerdem „stehen die wichtigen Dinge für sich und sind intensiver, klarer und kraftvoller“ ⁶⁴ als diejenigen, die nicht als Ganzes existieren.

Dank diesem mit dem Wort „Kraft“ versehenen Vokabular und weiteren Ausdrücken wie „stark“ und „direkt“ (gemeint waren „starke Materialien“ oder „direkte Anwendung“), konnte sich Anna Chave in ihrer Analyse der Minimal Art in dem Artikel „Minimalism and the Rethoric of Power“ („Rethorik der Macht“) ⁶⁵ im Wesentlichen auf Judds Ausdrucksweise beziehen. Sie diskutiert die Minimal Art in Termini von Gewalt, Autorität, Maskulinität und totalitärer Herrschaft.

Noch überraschender klingen die Charakteristika, die Judd den Werken der Künstler mit dadaistischen und surrealistischen Vorlieben zuschrieb. Die „eigenständigen und gefühlsmäßigen“ Bild-Reliefs von Lee Bontecou bezeichnete er sowohl als „explizit“ als auch als „aggressiv“ und die „geschützten Öffnungen“, die sich aus diesen reliefartigen Gebilden nach vorne drängen, erschienen ihm „wie ein fremdartiges und gefährliches Objekt“. Die Qualität sei „intensiv, knapp und besessen.“ ⁶⁶ In den „ebenfalls seltsamen Objekten“ von Yayoi Kusama seien Intensität und Besessenheit vergleichbar, und die Künstlerin habe „ein Interesse an obsessiver Wiederholung.“ ⁶⁷

⁵⁹ Ebd., S. 70

⁶⁰ Ebd., S. 60/61

⁶¹ Ebd., S. 68

⁶² Ebd., S. 68

⁶³ Ebd., S. 68

⁶⁴ Ebd., S. 69

⁶⁵ Chave, Anna C.: „Minimalismus und die Rhetorik der Macht“, in: Stemmrich, Gregor (Hrsg.), „Minimal Art. Eine kritische Retrospektive“, Dresden/Basel, 1995; S. 647-677. In dem erwähnten unveröffentlichten Interview bezeichnete auch Lippard, Judd in dem Punkt widersprechend, den Ton des Artikels „Specific objects“ als „doctrinaire and definitive“. Gegenteilig zu Chave fand Lippard, trotz dieser Bemerkung, den Artikel sehr gut.

⁶⁶ „Spezifische Objekte“, S. 72

⁶⁷ Ebd., S. 72. Eine gewisse Besessenheit hat auch Rosalind Krauss der Minimal Art zugeschrieben. Sie hat LeWitts Strukturen und Variationen als „absurden Nominalismus“ bezeichnet. Indem sie sie mit den „Molloy“ von Samuel Beckett vergleicht, hat Krauss die Parallele zwischen beide Kunstarten gezogen, die nicht das rationale, sondern eher das irrationale Tun charakterisiert. Infolge dessen sprach Hal Foster von „Sol LeWitts Logik“, die „in ihrer Besessenheit mit der von Lewis Carroll vergleichbar“ ist. Siehe: Krauss, Rosalind: „Le Witt in Progress“ (1977 in *October*, No. 6, Fall 1978, S. 47-60. Wieder in Krauss, Rosalind: „The

Der Wortschatz solcher Färbung, wenn auch nicht dieselben Wörter, veranlaßten Briony Fer⁶⁸ zu der Behauptung, daß Judd die Grenzen seiner gewöhnlicherweise genutzten Sprache überschritten habe. Ihr zufolge hat Judd, statt eigenen Maximen zu folgen und nur das zu beschreiben, was zu sehen ist, Termini verwendet, die nicht in den „unterkühlten“ und vernunftbesetzten Bereich der spezifischen Objekte hineingehören. Daher kann kaum überraschen, wenn Fer den Zugang zu Judds Werk über Freuds Begriff der „obsessional neurosis“ und über den psychologischen und psychoanalytischen Zusammenhang „anxiety and pleasure“ versucht.

Die beiden hier erwähnten Interpretationen von Judds Aufsatz gehören in das Kapitel der späten Rezeption der Minimal Art in den 90er Jahren, als sich die Diskussionsschwerpunkte in der Kritik aus dem formal-phänomenologischen Betrachtungsfeld in den psycho-sozialen Kontext verschoben haben. Dementsprechend verlagerten die Interpreten von Judds Arbeiten auch ihre Sichtweisen in eine andere Richtung.

In diesem Zusammenhang sind zwei Fragen zu beantworten:

1. Inwieweit betreffen die Begriffe in dem Artikel *Specific Objects* Judds eigene Werke, wie dies von so vielen Kritikern vorausgesetzt worden war?
2. Inwieweit haben *Specific Objects* mit der Minimal Art zu tun, was ebenfalls meistens als selbstverständlich angenommen wurde?

Inwieweit sind auch Judds Werke *Specific Objects* ?

Geht man von Judds Arbeiten aus, die bis zu dem Erscheinen seines Artikels *Specific Objects* entstanden sind, ist zunächst zu bemerken, daß Judd einige wesentliche seinen eigenen Arbeiten zugehörige Merkmale in dem Artikel gar nicht beschrieb. Er sagte dort nicht, daß die neue Kunst geometrisch sein solle, wie seine es damals offensichtlich bereits war. Ebenso wenig ist in dem Arti-

Originality of the Avant-Garde and Other Modernists Myths“, Cambridge/London 1991, S. 245-258) und Foster, Hal: „The Crux of Minimalism“ in: Howard Singerman (Hrsg.): „Individuals: A Selected History of Contemporary Art 1945-1986“, New York 1986. Beide Texte sind in deutscher Übersetzung in Gregor Stemmrich (Hrsg.): „Minimal Art. Eine kritische Retrospektive“, Dresden/Basel 1995; S. 261-278 und 589-633 erschienen und danach hier zitiert.

⁶⁸ Fer, Briony: „On abstract Art“, Yale University Press, New Haven/London, 1997, S. 131-151 (chapter seven)

kel ein Anspruch auf nichtgestische, nichtsubjektive oder nichtexpressive Ausdrucksweise zu finden, den er in seinen eigenen Arbeiten immer verfolgte.⁶⁹

Im Gegenteil - die Arbeiten von Lee Bontecou und Chamberlain, die er lobte, sind gänzlich dem Gestischen verpflichtet. Aber auch die Arbeiten von Ronald Bladen oder Tony Smith verfügen Franz Meyer zufolge „trotz ihrer stereometrischen Form“ über solche Züge und entsprechen demnach nicht Judds an sein eigenes Werk gerichteten Forderung nach dem „konsequenten Verzicht auf gestischen Ausdruck“. Eine Forderung, die in seinem Artikel wörtlich nicht vorkommt.

Judd sprach sich in dem Artikel des weiteren zwar gegen Anthropomorphismus aus, nicht aber gegen Figuration insgesamt, welche letztere in seinen Arbeiten ebensowenig vorhanden ist. Denn zu den Spezifischen Objekten zählte er auch Werke von George Segal, Claes Oldenburg, Edward Kienholz, H.C. Westermann und Richard Artschwager, die alle in diesem oder jenem Aspekt die Figuration mit einbeziehen. Trotz der starken Kritik und der Absage an die Malerei, wurde sie, wie bereits bemerkt, in dem Artikel zugelassen, da „manche Dinge nur in der Fläche“, in zwei Dimensionen, zu machen seien,⁷⁰ was im künstlerischen Schaffen Judds, wenn wir den Bereich der Graphik ausschließen, zu jener Zeit nicht mehr der Fall ist.⁷¹ Obwohl wir in ganz frühen Bild-Objekten von Judd die Technik der Assemblage, das objet trouvé sowie das ready made finden, ging er in seinen dreidimensionalen Werken ab 1963 in zunehmendem Maße auf die industrielle Herstellung ein und bestand in seinen künftigen Äußerungen auf der Priorität des „Gemacht-Werdens“ der Werke. Die von ihm beschriebenen Specific Objects jedoch lassen auch die Verwendung von fertigen Produkten und „realen Objekten“ zu, wie im Fall von Kusama, Brecht, Morris und letztendlich auch bei Flavin. Eine so

⁶⁹ Auch wenn Franz Meyer in dem oben erwähnten Katalog davon spricht, ist eine solche Aussage in dem Text selbst nicht explizit vorhanden. Judd sagte zwar, daß die Suveros Balken und Eisenstücke „einer Geste folgen“ meinte aber ein „naturalistisches oder anthropomorphes Bild“ zu kritisieren und nicht die abstrakt-expressive, gestische Vorgehensweise.

⁷⁰ „Spezifische Objekte“, S. 61. Judd gibt zu, daß manche Dinge nur in der Fläche zu machen sind und bezeichnet sie als „specific“. In diesem Kontext erwähnte er die Bilder von Stella, Arakawa und Lichtenstein.

⁷¹ Obwohl er wiederholt davon sprach, ihn würde „die Malerei überhaupt nicht interessieren“ - wie im Gespräch mit Jochen Poetter („Zurück zur Klarheit“, dt./eng.; im Ausst.Kat. „Donald Judd“, Staatliche Kunsthalle Baden-Baden, 27. August bis 15. Oktober 1989, S. 81) - wird Judd (auch im gleichen Gespräch) später einige Male explizieren, daß Wandmalerei etwas sei, was er „lebendiger und interessanter“ fände als die herkömmliche Malerei. In dem Seminar „Gespräche mit Künstlern“ an der Ruhr-Universität Bochum am 1. Februar 1990 (vgl. hier Anm. 45) bezeichnete Judd noch einmal die Wandmalerei als „das einzige, was interessant sein könnte“, nur während er gegenüber Poetter betonte, er glaube nicht, daß er selbst so etwas machen würde, erzählte er den Bochumer Studenten von „ein paar Wandmalereien, die er selbst ausgeführt hatte“ und „die heute zerstört sind.“ Ein weiterer Hinweis auf Judds Wandmalerei blieb mir nicht auffindbar.

entscheidende, in seinen Arbeiten geradezu revolutionär erscheinende Sache, wie den Verzicht auf den Sockel, ⁷² erwähnte Judd anlässlich der Specific Objects nicht.

Damit sei auf die Differenzen hingewiesen, die es erlauben zu sagen, daß Judds Begriff von den Specific Objects mit seiner eigenen Kunst nicht deckungsgleich ist.

Was Judds Arbeiten und den Spezifischen Objekten dennoch gemeinsam bleibt, sind die Dreidimensionalität und die Objekthaftigkeit (in Einzelwerken und Environments) sowie der Anspruch auf Nicht-Komposition samt „non-relational“ und „non-hierarchic“ Konfiguration, die die Eigenschaften „one thing“, „unity“, „singelness“, „wholeness“, sowie „to be seen at once“ beinhaltet, (obgleich das Letztere nicht immer eine Eigenschaft von Judds Kunst bleiben wird), auf Nicht-Illusion ⁷³ und - statt nur zu sagen Anti-Anthropomorphismus - auf Nicht-Referentialität. ⁷⁴

Schon hier wies Judd auf die anti-rationale - der europäischen cartesianischen Denkstruktur, die jeder herkömmlichen Komposition zugrunde liegt, gegensätzliche - Orientierung mit einer unmittelbar erfahrbaren, nicht a priori und einfachen Ordnung hin, in der „eine Sache nach der anderen“ ⁷⁵ kommt.

Diese Eigenschaften und Begrifflichkeiten machen jenes Interferenzfeld zwischen Theorie und Praxis in Judds Oeuvre aus, das hier untersucht und in seiner Herkunft hinterfragt werden soll.

Inwieweit sind Specific Objects auch Minimal Art?

„Zunächst der Bruch. Wie schon gesagt, beginnt Minimalismus mit Judd...“ (Hal Foster, „Die Crux des Minimalismus“)

Kurioserweise ist gerade Specific Objects ein Artikel, den die Kritiker in frühesten Diskussionen um Minimal Art am häufigsten zitiert haben, um die „Thesen“ dieser Kunstrichtung eher herauszubilden, als zu erläutern. Diese Vorgehensweise führte somit gerade zu der Etablierung des Terminus „Minimal Art“ und nicht zu der Durchsetzung desjenigen der Specific Objects. Es wundert daher

⁷² Im Interview mit Coplans, Ausst.Kat., Pasadena 1971 betonte Judd, daß er derjeniger war, der als erster damals auf dem Sockel verzichtet hat

⁷³ „Spezifische Objekte“, S. 68

⁷⁴ Ebd., S. 72

⁷⁵ Ebd., S. 67

nicht, daß in der Rezeption *Specific Objects* als ein Manifest der Minimal Art betrachtet wurde, auch wenn dergleichen von Judd selbst nie intendiert worden ist. Mehr als das: Unter vielen, die so reagierten, hat es wahrscheinlich keinen Künstler gegeben, der so vehement und oft gegen die Bezeichnung Minimal Art agiert hat, wie dies der Autor von *Specific Objects* tat.

Andererseits, auch wenn bis heute eine genauere Definition der Minimal Art fehlt und dementsprechend eine Auflistung der dazu gehörenden Künstler zwar von Anfang an immer versucht, aber nie in Übereinstimmung gelungen ist, wäre eine „Minimal Art“, wie sie heute bekannt ist, gerade ohne Judd unvorstellbar.⁷⁶

In verschiedenen, von Kritikern und Kunsthistorikern angefertigten Auflistungen der Künstler, die zur Minimal Art gehören sollen, kam es schon oft vor, daß der eine oder der andere Künstler einmal als wichtig berücksichtigt und ein anderes Mal der gleiche Name gar nicht benannt wurde. Diese Abweichungen sind aus heutiger Sicht nicht als einfache Begriffsverschommenheit zu betrachten.

Zur Minimal Art können und werden tatsächlich je nach Gelegenheit verschiedene Künstler gezählt, so daß ein gewisser Eindruck von Willkür nicht ausbleiben kann. Zeigt aber diese „Variable“ nicht eher den Reichtum an minimalistisch gefärbten Tendenzen, als eine grundsätzliche Unmöglichkeit, diesen Begriff zu benutzen und ihn wegen fehlender Definition und Ungenauigkeit gänzlich zu verwerfen? Die von Fall zu Fall veränderbaren Variablen sind jedenfalls nur dank fester Konstanten, dank der Tatsache möglich, daß es Künstler gibt, die unverzichtbar sind, wenn von Minimal Art überhaupt die Rede ist und gemäß denen variiert wird.

In einem späteren Interview⁷⁷ meinte Judd zu der Veränderung, der die Minimal Art im allgemeinen während der vergangenen Zeit ausgesetzt war, stets sich gegen diese Bezeichnung wehrend: „Ursprünglich waren als „Minimal“-Künstler drei, vier Leute bezeichnet und heute die halbe Welt“. Seiner Meinung nach gehörten normalerweise außer ihm selbst zu dieser ursprünglichen Gruppe noch Carl Andre, Dan Flavin und Robert Morris. In dem 25 Jahre älteren Artikel *Specific Objects* hatte Judd Flavin und Morris genannt, aber weder Andre noch der von Judd im Kontext der Minimal Art gänzlich unberücksichtigte Sol LeWitt wurden erwähnt,

⁷⁶ In ihrer Briefantwort vom 26. Juni 1997 hat mir Dr. Marianne Stockebrand den Rat gegeben, Judd „differenziert und individuell zu betrachten“, als einen einzelnen Künstler und nicht im Kontext der „Minimal Art“, da ich sonst „die dazu gehörenden Künstler auflisten müßte“, was in „eine Teufelsküche“ führe. Da ihre Bemerkung berechtigt war und diesbezüglich ganz im Sinne von Judds eigenen Ansichten, war es mir ein Anliegen, so weit wie möglich diesem Rat zu folgen und Judd als einen einzigartigen Künstler darzustellen. Judds Ansichten gegenüber der Minimal Art einerseits und seine Stellung innerhalb dieses inzwischen historisch verifizierten und verifizierbaren Phänomens andererseits (sei Minimal Art ein Stil, eine Kunstrichtung oder -gruppierung, oder sonst etwas) mögen voneinander abweichen, sind aber beide nicht zu leugnen. Als solche sind sie in ihrer historischen Bedeutung, wie auch in möglichen und nachweisbaren gegenseitigen Interferierungen doch der Gegenstand der vorliegenden Studie geworden.

⁷⁷ Ausst.Kat., St. Gallen, 1990, S 39

womit die Gruppe von fünf Künstlern, die den unverzichtbare Kern der Minimal Art in den rezenten Betrachtungen ausmachen, vervollständigt wäre.

In Judds damaliger Auflistung der Specific Objects-Künstler befanden sich andererseits mehrere, die gelegentlich seitens anderer Kritiker zur Minimal Art gerechnet wurden. Neben Frank Stella und Tony Smith, die meistens sogar als Vorgänger zählten, haben Judds Meinung nach auch Larry Bell, Tony Delap, Anne Truitt und Ronald Bladen Spezifische Objekte gemacht. Andererseits wurden von ihm viele andere Künstler aufgelistet, die nie zur Minimal Art gehörten. Weder Oldenburg noch Samaras noch Ortman, Watts oder Westermann, Brecht oder Segal sind jemals primär als solche bekannt geworden.

Die heute als Mitglieder der „Kerngruppe“ anerkannten Künstler waren ausnahmslos gegen die Vereinnahmung unter dem Label „Minimal Art“. Eine charakteristische Haltung dazu zeigt eine Äußerung Sol LeWitts, der sich darüber wunderte, daß alle über Minimal Art redeten, er aber keinen einzigen Künstler kenne, der sich dabei angesprochen fühlte.⁷⁸ Oder auch Flavins Aussage: „I find the invitation to participate in your untitled 'minimal art' exhibition objectionable. I do not enjoy the designation of my proposal as that of some dubious, facetious, ephitetical, proto-historic 'movement'.“⁷⁹ Obgleich Judd, Morris und Andre diese Meinung bei allen sonstigen Unterscheidbarkeiten durchaus ähnlich bestätigten, bleibt die Schlußfolgerung, die David Batchelor daraus gezogen hat, mehr metaphorisch als ernsthaft begründbar: Das Problem mit der Minimal Art bestehe seiner Meinung nach gerade darin, daß sie, zumindest was die Künstler betrifft, die fest dazu gerechnet werden, nie existiert habe.⁸⁰ Wenn es tatsächlich so wäre, hätten wir keinen Grund, über Minimal Art zu sprechen. Wir tun es aber, weil dieses Problem möglicherweise gerade umgekehrt zu bezeichnen ist: Minimal Art existiert, trotz allem, was dagegen spricht .

Die Merkmale, die Judd den Specific Objects zugeschrieben hatte, unterscheiden sich ebenfalls von denen, die den Beschreibungen der Minimal Art zu-grundeliegen. Genau in dem Maße, wie die oben aufgeführten Differenzen zwischen Judds Werken und seinem Begriff Specific Objects es umschreiben, sind die Spezifischen Objekte von denen der Minimal Art zu unterscheiden.⁸¹

⁷⁸ Diese Aussage von Sol LeWitts ist dem Text.... entnommen.

⁷⁹ Zitiert nach: Batchelor, David: „Minimalism“, Tate Gallery, London 1997; S. 6

⁸⁰ Ebd., S. 6

⁸¹ Hal Foster behauptet beispielweise in seinem berühmten Aufsatz „The Crux of Minimalism“: „In diesem Zusammenhang lassen sich die beiden ersten Behauptungen von Judd - daß der Minimalismus „weder Malerei noch Skulptur“ sei ...“. Die sonst sorgfältige Auslegung des Autors erweist sich hier als fehlerhaft, da Judd diese Charakterisierung nie auf Minimalismus, sondern ausschließlich auf „spezifische Objekte“ bezogen hat. Es ist mit Sicherheit nicht nur Foster so gegangen, sondern viele Kritiker haben mit der Zeit einfach die Selbstverständlichkeit „verinnerlicht“, mit der die Termini „specific objects“, Judd und Minimal fast wie Synonyme benutzt wurden. Ders., in: Howard Singerman (Hrsg.): „Individuals: A Selected History of Contemporary Art 1945-1986“, New York 1986, S. 162-183. Hier dt.: „Die Crux des Minimalismus“, in: Stemmrich, Gregor (Hrsg.): „Minimal Art. Eine kritische Retrospektive“, Dresden/Basel 1995, S.599. Foster

Nimmt man die Definition, die Frances Colpitt gegeben hat, als zutreffend: „Minimal Art describes abstract, geometric painting and sculpture executed in the United States in the 1960s. Its predominant organizing principles include the right angle, the square, and the cube rendered with a minimum of incident or compositional maneuvering“, ⁸² wird man leicht einsehen können, daß sie mitunter Kunstwerke von Donald Judd beschreibt, nicht aber alle Eigenschaften der Kunst und die Künstler, die jener in Specific Objects angesprochen hat, denn viele von ihnen arbeiteten weder mit geometrischem, noch mit abstraktem Formenvokabular. Die Feststellung, daß die Minimal Art das Autobiographische und das Gestische des Abstrakten Expressionismus ablehnte, aber seine formalen Innovationen fortführte, ergänzt Colpitt durch den Vergleich mit der gleichzeitigen Pop Art: Minimal teilte damit das „anonymous design, deadpan flatness, and unadulterated or industrial color and was described as ‘Imageless Pop’ in 1966.“ ⁸³ Trotzdem, führt Colpitt fort, war Pop Art von Minimal Art grundsätzlich zu unterscheiden, da die Minimalisten jede Form von „comment, representation, or reference“ ⁸⁴ vermieden.

Manche Charakteristika, die Judd in den Werken anderer Künstler in Specific Objects als expressive und pop-artige Züge kommentierte und erkannte, könnten sicherlich mit diesen Schlußfolgerungen übereinstimmen, doch sind sie trotzdem in Judds eigenen Arbeiten nicht nachzuvollziehen. Sie gehören auch nicht zu den primären Eigenschaften der Minimal Art, zumindest nicht zu denjenigen, die den „Look“ der Minimal-Werke, also ihre Visualität definieren.

Ziele und Struktur der vorliegenden Arbeit

Die Akribie der obigen Auslegung des Artikels und die beiden Exkurse sollten belegen, daß eine Übernahme der bisherigen Interpretationen von Judds Specific Objects im Hinblick auf die Verwendung dieses Begriffs für seine eigenen Werke und im Kontext der Minimal Art-Diskussionen nur in bestimmtem Umfang, doch nicht immer und restlos möglich ist. Dort, wo sich um Minimal Art Theorien handelt, benutzte man den Begriff Specific Objects viel begrenzter, als es Judd tat, nämlich meist ausschließlich im Hinblick auf geometrisch-abstrakt geprägte Werke. Die anderen Werke, die organisch-figurative Züge besitzen und in Judds Text Er-

benutzte diesen Satz auch in seinem Text „1967/1987“, in: „1967: At the Crossroads“, Ausst.Kat., Institut of Contemporary Art/University of Pennsylvania, 13. March - 26. April 1987; S. 15.

⁸² Colpitt, Frances: „Minimal Art. The critical Perspective“, University of Washington Press, Seattle 1993 (first paperback edition; originally published: UMI Research Press, 1990), S. 1. In dem Gespräch mit der Autorin, New York, November 1997, revidierte Colpitt ihre Ansichten von 1990 insoweit, daß sie jetzt der Meinung war, die Definition der Minimal Art schließe die Malerei aus und beziehe sich ausschließlich auf die dreidimensionalen Objekte.

⁸³ Ebd.

⁸⁴ Ebd.

wähnung fanden, sind in der Rezeption meist unter anderen kunstgeschichtlichen Rubriken - von Pop Art bis Neo Dada und Post-Minimalismus - eingeordnet. Das heißt, die Theoretiker und Kritiker haben den Begriff nicht im Sinne von Verfassers Text, sondern im Bezug auf sein künstlerisches Schaffen gesetzt und somit das umfassendere (Be-) Deutungspotential des Begriffes selbst reduziert. Dort, wo es sich um die Rezeption von Judds Werken handelt, behauptete man sowohl ihre eindeutige Zugehörigkeit zu Specific Objects, als auch zur Minimal Art. Die Gründe dafür scheinen mir im ersten Fall zu unspezifiziert und im zweiten unausreichend gewesen zu sein.

Meine Vermutung war, daß dies im Allgemeinen mit den komplexen Umständen zu tun hatte, in denen die Funktion des Aktes der Deutung der abstrakten Kunst - in diesem Jahrhundert schlechthin und in zunehmendem Maße in der Kunst der 60er Jahre - verändert wurde und die Kunstproduktion gravierend beeinträchtigt hat. Statements der Künstler zu ihren Werken nahmen in ihrer Anzahl zu und im gleichen Tempo nahmen sie einen immer wichtigeren Platz in den Interpretationen ein. Die Rezeption der Werke wies zunehmend auf die Rezeption der künstlerischen Schriften hin, während Künstler immer mehr die theoretische Begriffsbildung als Grundlage ihres Schaffens vereinnahmten. Die Relation zwischen Wahrnehmung des Kunstwerkes und Textproduktion wurde so innig, daß die Bedingungsrahmen der Kunstvermittlung wie Zeitungen, Ausstellungen, Museen und andere Vermittlungsinstitutionen - zu Produktionsbedingungen avancierten. Oder - um in Termini von Caroline Jones⁸⁵ zu sprechen - „pictorial field“ und „social field“ näherten sich in der Kunst der 60er Jahre einem in vielerlei Hinsichten neuartigen Verhältnis, dessen Spannung dem Anschein nach bis heute nicht nachgelassen hat.

Daher stellte sich für mich in Bezug auf Judds Oeuvre zuerst die Frage, auf welchem Wege seine kunstkritischen Schriften bzw. der Begriff Specific Objects und Werke in zweifach geprägten Deutungen in die Kunstgeschichte Eingang gefunden haben. Eine solche Frage setzt ein genaues Hinterfragen der Entstehung des Begriffes Specific Objects voraus, den der spätere Begriff der Minimal Art zwar ablöste, dennoch ihm inhaltlich offensichtlich viel zu verdanken hatte. Um einen derartigen Hintergrund zu erläutern, war mir wichtig, den künstlerischen Werdegang Judds in seinem historischen und kunstsozialen Umfeld einzubeziehen, was wiederum notwendig machte, die amerikanische Kunst der 40er und 50er Jahren und ihre wichtigsten Exponenten in Kürze darzustellen. In diesem zweiten Abschnitt meiner Arbeit war mein Anliegen parallel zu den biographischen „Stationen“, die Studien und Lebensorte des Künstlers betreffen, auch die Etappen der Judds künstlerischen Entwicklung, die von Malerei zu den Objekthaftigkeit führten, nachzuzeichnen. Um die Möglichkeit der gegenseitigen Bedingtheit von „pictorial and social field“ zu prüfen, schien mir für die vorliegende Arbeit ein Rückblick auf Judds Malerei bzw. Genesis seines Werkes vor der Entstehung der ersten Objekte und die allgemeine Stimmung, die in der New Yorker Kunstszene der fünfziger Jahre herrschte unabdingbar. Die vom Abstrakten Expressionis-

⁸⁵ Jones, A. Caroline: „Machine in the Studio. Constructing the Postwar American Artist“, The University of Chicago Press, Chicago and London, 1996, insbesondere der Kapitel 3: „Frank Stella. Executive Artist“, S. 114-188. Ich bedanke mich an Prof. James Mayer vom Emory University, Atlanta, der mich freundlicherweise auf dieses Buch aufmerksam gemacht hat.

mus bzw. seiner Auflösung dominierte Epoche, die das Amerikanische dem Europäischen entgegensetzte, bietet zugleich einige interessante Einblicke in den Bereich der Abstraktion, die so, wie sie von den amerikanischen Künstlern jener Jahre zelebriert und gedeutet wurde, gar nicht in dem Maße abstrakt (wortwörtlich genommen) war. Manche Aspekte der amerikanischen Realität scheinen nämlich mit dieser Abstraktion viel mehr zu tun gehabt zu haben, als der Anschein herrscht. In der Rückkoppelung darauf konnte die Betonung der Künstler der 60er Jahre auf dem Realität des Kunstwerkes, seiner Objekthaftigkeit zweifach in ihrer Ursprung gedeutet werden: Zum einen als Reaktion auf die vergangene Epoche und ihr über-interpretierten Zugang zur Abstraktion. Zum anderen als Zuspitzung und Fortsetzung jener Aspekte der Kunst dieser Zeit, die die Realwerdung des Kunstwerkes als autonomen Abstraktum zwar voraussetzte, dennoch die Züge ihrer Verbindungen mit dem Realität selbst doch nicht gänzlich verworfen konnte.

Der dritte Teil der vorliegenden Arbeit sollte einschließlich eine Verdichtung der Geschehnisse in der New Yorker Szene - in der künstlerischen Praxis und in den kunstkritischen Diskussionen, die zunehmend um das Thema Objekthaftigkeit am Ende der 50er Jahre geführt worden sind - aufzeigen. Da Judd von 1959 als Kunstkritiker tätig war und am Ende 1962 seinen ersten dreidimensionalen freestanding piece entworfen und ausgestellt hatte, bietet sich dieser Zeitrahmen als besonders günstig um eine vergleichende Analyse von Judds Kritiken und seinen zeitgleichen Werken, also den Begrifflichkeiten und den Formen, die sein Schaffen dieser Zeit belegen, vorzunehmen. Die zentrale Frage war, inwieweit sind seine Werke in seinen Schriften sprachlich vorformuliert und wie wirkte sich Judds Wahrnehmung seines künstlerischen Umfelds auf seine bahnbrechende Begriffsbildung und Werktransformation aus? Ziel war es, den diskursiven und sozialen Kontext von Judds Werken mit ihrer formalen Beschaffenheit zu vergleichen, um einem historischen Paradigmawechsel, der sich in der Kunst der 60er Jahre nach allgemein akzeptierten Meinungen abspielte, Rechnung zu tragen.

Theorie und Praxis gehen logischerweise in diesem Vergleich nicht restlos ineinander über, dennoch scheinen sie sich gegenseitig zu bedingen und zu durchdringen. Obgleich es, wie erwähnt, sowohl zwischen Judds eigenen Arbeiten, als auch zwischen später herausgebildeten Minimal Art-Charakteristika und der Bestimmungen der spezifischen Objekte keine deckungsgleiche Übereinstimmung gibt, sind wir jedoch mit genug Berührungspunkten konfrontiert, um sie in Zusammenhang zu bringen, ohne dabei die Differenzen außer acht zu lassen. Zwischen konzeptuellem Hintergrund, textuellen und kritischen Auseinandersetzungen und der materiellen Erscheinung der Werke scheinen die Differenzen keine Kluft zu bilden, sondern eine besondere Dichotomie, die - um die Worte von Rosalind Krauss zu paraphrasieren - ein Dilemma ist,⁸⁶ die die gemeinsame Grundlage umschreibt. Es geht um jene

⁸⁶ Krauss, Rosalind: „LeWitt in Progress“, in *October*, No. 6, Fall 1978, S. 47-60; dt. zitiert nach: Stemmrich, Gregor: „Minimal Art. Eine kritische Retrospektive.“, Dresden/Basel 1995, S. 261-278

Zweideutigkeit, die Hal Foster⁸⁷ im Wesen der Minimal Art und Lynne Cooke⁸⁸ als das wesentliche Merkmal in der Kunst von Donald Judd erkannt haben. Die Dichotomie wird in dieser Studie insofern eine Rolle spielen, als ich versuchen werde, die in der Rezeption von Judds Werken diskutierten Fragwürdigkeiten durch Judds eigene Aussagen zu hinterfragen.

⁸⁷ Foster, Hal : „The Crux of Minimalism“ in: Howard Singerman (Hrsg.), „Individuals: A selected History of Contemporary Art 1945-1986“, New York 1986; dt. in: Stemmrich, Gregor: „Minimal Art. Eine kritische Retrospektive.“, Dresden/Basel 1995, S. 589-633

⁸⁸ Cooke, Lynne: „Donald Judd: Re-ordering Order“, in: „Donald Judd“, Ausst.Kat. Waddington Galleries, London, 1989

II Donald Judd im Kontext der Malerei der 50-er Jahre

„Die Moderne begann in der Malerei mit dem Ende der Malerei ...“ behauptet Johannes Meinhardt in seinem 1997 erschienenen Buch.⁸⁹

Donald Judd begann, jener Judd zu sein, der in der Kunstgeschichte bekannt geworden ist, als er 1961/1962 die Entscheidung traf, seiner Malerei ein Ende zu setzen. Der etwa zwei Jahre später entstandene Text *Specific Objects* mit seiner Kritik an der Malerei markiert eines von zahlreichen „Enden“ der Malerei in diesem Jahrhundert, zugleich aber auch die erste Ankündigung des Endes der Skulptur.

Um zu erläutern, wie es zu Judds neuem Einsatz kam, dreidimensionale Werke, die „weder Malerei, noch Skulptur“ sind, zu bevorzugen und sie von da an als Zukunft der Kunst insgesamt zu bezeichnen, ist ein Exkurs in die Geschichte der abstrakten Kunst notwendig, der besonders auf die Malerei in den 50er Jahren in Amerika eingeht.

Für diesen Exkurs sprechen mehrere Gründe. Wie die meisten seiner Zeitgenossen, die als Minimal-Künstler zur Kunst der 60er Jahre einen entscheidenden Beitrag geleistet haben - Dan Flavin, Sol LeWitt, Robert Morris, Michael Steiner, Ronald Bladen seien erwähnt - fing auch Donald Judd sein Künstlersein als Maler an. Seine Malerei ist zweitens von der Atmosphäre des amerikanischen abstrakten Expressionismus am Anfang der 50er Jahre geprägt. Drittens waren für seine Entwicklung von der Malerei zum Objekt die neuen Einsätze der darauffolgenden, aus dieser Situation hervorgegangenen Generation der amerikanischen Maler wie Jackson Pollock, Barnett Newman, Mark Rothko, Clyfford Still und Ad Reinhardt entscheidend.

Erst aus diesem Kontext der Abstraktion heraus und an ihn anschließend wird es möglich, eine Darstellung der Malerei von Donald Judd zu geben, die von den Anfängen seiner kunstkritischen Tätigkeit im Jahre 1959 bis zu den ersten Reliefs reicht und mit den freistehenden Objekten 1962 ihr Ende nimmt.

Die Malerei der fünfziger Jahre in New York - Ansichten von Clement Greenberg

„Newman schloß die Tür, Rothko zog den Rolladen herunter und Reinhardt löschte das Licht“ - so die geflügelten Worte von Harold Rosenberg, die John Crosby im Jahre 1963 mit Umrißzeichnungen in der *New York Herald Tribune* vom 21.6.1963 publiziert hat.⁹⁰

¹ Meinhardt, Johannes: „Ende der Malerei und Malerei nach dem Ende der Malerei“, Cantz, Stuttgart 1997, S. 7

(Abb. 2.1) Mit dieser Erkenntnis ging die Epoche der fünfziger Jahre und ihre Kunst des Amerikanischen Abstrakten Expressionismus zu Ende. Wie ist sie verlaufen, welche Geschehnisse und Diskussionen zeichnen sie aus?

Nicht einmal ein Jahr vor Crosbys Veröffentlichung - am 25. Oktober 1962 - erschien in *Art International* der Artikel „After Abstract Expressionism“ von Clement Greenberg,⁹¹ dem scharfsinnigen Verfechter und Kritiker des Abstrakten Expressionismus, den er hier gleichzeitig rückblickend und prophetisch unter die Lupe nahm und beurteilte. Dem „Papst Clement“, wie sein Beiname lautete, ging es hier um die Illusion als Eigenschaft der Darstellung des dreidimensionalen Raumes in der Malerei und der damit zusammenhängenden Gegenständlichkeit sowie um die Qualität des Malerischen, wie er sie in der Entwicklung der abstrakten Kunst nachweisen zu können glaubte und in der damals aktuellen Kunst in einer neuen Rolle sah.

Sich melancholisch an die Anfänge der vierziger Jahre und damit an den Beginn der abstrakten Kunst in New York erinnernd, setzte er letztere der Gegenständlichkeit und noch mehr der Illusion entgegen, die der vorherrschende synthetische Kubismus damals aus seiner Sicht nur bis zum Grad des Quasi-Abstrakten oder Quasi-Geometrischen abgelöst hatte. An diesem „geschlossenen“ Kubismus hielt die ganze Garde der amerikanischen Künstler von damals fest. Deutlich markierte Konturen, feste, regelmäßige Formen und flächige Farben waren kanonische Regeln, an denen sich Stuart Davis, Ilya Bolotowsky, Burgoyne Diller, Fritz Glarner oder Malcolm Balcomb in ihren besten Bildern noch immer orientierten. Diese Regeln wurden von jüngeren Künstlern überwunden, nicht weil sie schlecht waren, sondern weil die Zeit dafür gekommen war und weil ein „unausgesprochenes Gefühl in der Luft lag, daß es vor allem darum gehen mußte, den Provinzialismus zu überwinden.“⁹²

Zunächst gab es dann eine erneute Andeutung des illusionistischen Raums in William Bazotes Bildern von 1942. Die wahre Erfrischung - der Ausbruch aus dem Provinziellen traf sich gut mit der Offenheit, die hier als neue Richtung auftrat - kam bald, „im Oktober 1943 und März 1944“ „mit den ersten Einzelausstellungen von Jackson Pollock und Hans Hofmann“ und wurde dann von Arshile Gorky und Willem de Kooning weitergeführt. Gegen die Straffheit des synthetischen, geschlossenen Kubismus trat damals

⁹⁰ New York Herald Tribune, 21.6.1963: „Mark Rothko, who painted pictures like this, drew the shade“; „And Barney Newman, who painted pictures like this, shut the door“; „And Ad Reinhardt, who painted pictures like this, turned out the lights.“ Zitiert und abgebildet nach: Thomas Kellein: „Ad Reinhardt: Die Malerei als Ultimatum“, in: Inboden, Gudrun und Kellein, Thomas: Ad Reinhardt, Ausstellungskatalog, Staatsgalerie Stuttgart, 13.4.-2.6.1985, S. 73

⁹¹ Greenberg, Clement: „After Abstract Expressionism“, in: *Art International*, 6. Jg., Nr. 8, 25. Oktober 1962, S. 24-32; leicht verändert in: Henry Geldzahler (ed.) „New York Paintings and Sculpture 1940-1970“, New York 1969, S. 360-371; repr. in: George Dickie R.J. Sclafini (eds.), „Aesthetics: A Critical Anthology“, New York 1977, S. 425-437; repr. in: Greenberg, Collected 4, 1993, S. 121-134. Hier dt: „Nach dem Abstrakten Expressionismus“, in: Lüdeking, Karlheinz (Hrsg.): „Clement Greenberg. Die Essenz der Moderne. Ausgewählte Essays und Kritiken“, Fundus - Verlag der Kunst, Dresden 1997, S. 314-335, aus dem Amerikanischen von Christoph Hollender

⁹² Ebd., S. 316

eine Reaktion, die den „...lockeren, raschen Farbauftrag, oder was danach aussieht, verlaufende und sich stark vermischende Farbmasse statt distinkt bleibender Formen, große, auffällige Rhythmen, gebrochene Farben, ungleichmäßige Dichte oder Sättigung der Farben, sichtbare Pinsel-, Spachtel- oder Pinselspuren“⁹³ bedeutete. Dies hatte Robert Coates „Abstrakten Expressionismus“ getauft und Greenberg setzte es zu Recht mit Offenheit und mit dem Begriff des Malerischen gleich.⁹⁴

Das Malerische ist aufs engste mit der Illusion des dreidimensionalen Raums verbunden, die im 20. Jahrhundert eine eigenständige Entwicklung durchmacht, welche Greenberg in 3 Stufen chronologisch folgendermaßen beschreibt:

1. Raumtiefe sei in den 20er und 30er Jahren in der abstrakten Kunst durch „schematisierten Aufbau“ und bestimmte Assoziationen erzeugt worden.

2. Raumtiefe in den malerischen 40er und 50er Jahren sei eher durch eine trompe-l'oeil-artige Illusion erzielt worden. Das Räumliche werde nicht tiefer, aber greifbarer, es werde eine Sache der unmittelbaren Wahrnehmung und weniger eine der „Interpretation“. Dafür stehen bei Greenberg Hofmann-Pollock-Gorky, die „mehr hinter dem Rahmen“ bleiben (mehr als Picasso und Mondrian, die für das erste stehen), also in der stilistischen Entwicklung auf den ersten Blick einen Rückschritt machten, der qualitativ jedoch einen Fortschritt bedeutete.

3. Später, im Laufe der 50er Jahre drängten die abstrakt-expressionistischen Maler Greenberg zufolge immer mehr zu der kohärenten Illusion des dreidimensionalen Raumes, was gleichzeitig bedeutete, auch nach der Gegenständlichkeit zu greifen, wie die „Women“ von de Kooning 1952-55 beweisen.

Die Phase, in der sich die Malerei des Abstrakten Expressionismus in Amerika seit Mitte der 40er Jahre befand - nach der malerischen Abstraktion - nannte Greenberg „homeless representation“ oder „heimatlose Gegenständlichkeit“,⁹⁵ die an sich weder positiv noch negativ sei, sondern nur dann schlecht werde, „wenn sie sich zum Manierismus verfestigt“, wie dies seiner Meinung nach

⁹³ Ebd., S. 317

⁹⁴ Ebd., S. 317. Ein Zusammentreffen von ähnlichen Eigenschaften, wie denen, die Heinrich Wölfflin beschrieb, als er seinen Begriff des Malerischen (offene Form) aus der Kunst des Barocks ableitete und dem Zeichnerischen (geschlossene Form) der Renaissance gegenüberstellte.

⁹⁵ Ebd., S. 319. Die Übersetzung aus dem Amerikanischen ins Deutsche lautet in der Version von Claudia Spinner „zusammenhanglose Darstellung“, in: Crow, Thomas: „Die Kunst der sechziger Jahre“, DuMont, Köln 1997, S. 61. Ich folge hier der Übersetzung von Christoph Hollender aus Stemmrich, 1995. Das Wort „representation“ ist in diesem Buch im Allgemeinen differenzierter behandelt.

„Mitte der fünfziger Jahre bei de Kooning, bei Guston, bei Klines Werken nach 1954 und bei ihren vielen Epigonen“⁹⁶ auch geschah.

Greenbergs Analyse der Entwicklung des Abstrakten Expressionismus geht zusätzlich davon aus, daß letzterer eine zweifache Rückentwicklung aufweise, die analog zu der des Kubismus zu sehen sei: Der Analytische Kubismus sei in seinem Bestreben nach einer Verbindung von Kunst und Realität ebenfalls zu einer „heimatlosen Gegenständlichkeit“ (Darstellung der Gegenstände mittels planer Segmente, parallel zur Bildfläche, bis zum Verschwinden der Gegenstände), d.h. bis an den Rand der völligen Abstraktion gelangt.

Demgegenüber sei die Entwicklung des Abstrakten Expressionismus, der scheinbar nur Kunst wollte, zurück an den Rand der Gegenständlichkeit gekommen, eine Rückkehr, die sowohl Pollocks schwarz-weiße Bilder von 1951, als auch de Koonings erwähnte „Women“-Serie von 1952 bis 1955 belegen. Die „heimatlose Gegenständlichkeit“ erklärt Greenberg an dieser Stelle als „betont malerische Darstellung, die das Plastische und Beschreibende zugunsten abstrakter Zielsetzung einsetzt, jedoch weiterhin eine gewisse Gegenständlichkeit suggeriert“⁹⁷ und somit eine illusionistische Dreidimensionalität intendiere. Unter „einige geglückte, zweitrangige Werke“, durch die diese „schlechte, weil manierierte abstrakte Kunst kompensiert wird“, ⁹⁸ zählt Greenberg dann die Arbeiten von Richard Diebenkorn und Jasper Johns. Die beiden standen unter dem Einfluß de Koonings, dessen Malweise und Manier sie für die gegenständliche Malerei verwandten. Diebenkorn hatte mehr Interesse für die „uneingeschränkte Ausführung der räumlichen Tiefe“, ⁹⁹ während Johns in der „Spannung zwischen Abstraktion und Gegenständlichkeit verharrt.“ ¹⁰⁰ Die „literarische Ironie“, die ihn auszeichne, ergebe sich daraus, daß die „zweidimensionale und künstlich hergestellte Konfiguration“ - da seine Motive ausdrücklich „zweidimensional und dem künstlichen, menschen-gemachten Repertoire der Zeichen und Bildmotiven“ entnommen seien - „abgebildet wird, tatsächlich aber nur *reproduziert* werden kann.“ ¹⁰¹

Hand in Hand mit der heimatlosen Gegenständlichkeit ereignete sich Greenberg zufolge im analytischen Kubismus und analog dazu im Abstrakten Expressionismus eine andere Rückkehr: Die Synthese des Malerischen mit dem Nicht-Malerischen habe den synthetischen Kubismus und Mondrian zugunsten des Nicht-Malerischen aufgelöst. Der Abstrakte Expressionismus löste dann diese „Kunst der geschlossenen Formen“ ab und verkörperte das Malerische. Und dann entstand „kurz vor 1950 in der abstrakten

⁹⁶ Ebd., S. 320

⁹⁷ Ebd., S. 319/320

⁹⁸ Ebd., S. 321

⁹⁹ Ebd., S. 322

¹⁰⁰ Ebd., S. 322

¹⁰¹ Ebd., S. 323

Kunst in New York so etwas wie eine neue Synthese des Malerischen und Nicht-Malerischen als umgekehrte Wiederholung der Entwicklung des ursprünglichen Kubismus“¹⁰² - nämlich die Kunst von Newman, Rothko und Still.

Greenberg hat die These aufgestellt, daß auch die ersten New Yorker Abstrakten Expressionisten nicht konsequent und entschieden malerisch waren. Hofmann habe auf eine Synthese des Malerischen und Linearen gezielt. Franz Kline sei am besten nicht dann gewesen, wenn er zum Malerischen griff, sondern zu seinem alten Stil der klar definierten Kanten zurückkehrte. Die meisten der gelungenen Bilder Robert Motherwells tendierten zum Nicht-Malerischen und Adolph Gottlieb habe zwischen beiden geschwankt. Newman, Rothko und Still hätten auf das Malerische des Abstrakten Expressionismus verzichtet. Sie hätten sich gegen den raschen Farbauftrag gewandt und „dicht gedrängtes Durcheinander“, gegen Taktilität oder die Effekte der Spontaneität gesetzt zugunsten einer „Vision, die sich am Vorrang der Farbe orientiert“¹⁰³ und somit eine „Synthese des Malerischen und Nicht-Malerischen“ erschaffen, die keine Versöhnung, sondern „die Aufhebung des Unterschieds zwischen beiden“¹⁰⁴ erzielte.

„Das Bild teilte sich nicht mehr in Farbformen oder -flecken, sondern in Farbzonen, -bereiche und -felder“,¹⁰⁵ sagte Greenberg über die Entwicklung bei Clyfford Still, als der sich von den vorherrschenden Hell-Dunkel-Kontrasten abwandte und „Vermögen der Farbe geltend machte allein durch den Kontrast reiner Töne unabhängig von der Hell-Dunkel-Verteilung“,¹⁰⁶ was analog zum Spätimpressionismus, bzw. zum späten Monet zu sehen sei und zu einer neuartigen Offenheit geführt habe. „Newman und Rothko, die von Hause aus ... malerischeres Temperament besitzen ... als Still, greifen als Gegenmittel intensiv zur Geradlinigkeit ... und gelangen mit ihrem Verzicht auf Taktilität und auf zeichnerische Details zu einer, wie ich finde, positiveren Offenheit und Farbigkeit. Die Geradlinigkeit ist per se offen: Sie lenkt am wenigsten Aufmerksamkeit auf die Zeichnung und beeinträchtigt den Farbraum am wenigsten“, da der dünne Farbauftrag Taktilität ausschließe. Hierin folgen Rothko und Newman aus Greenbergs Sicht dem Beispiel von Milton Avery, der wiederum dem Beispiel von Matisse folgte: „Farbe erhält eine größere Autonomie, weil sie von ihrer lokalisierenden und bezeichnenden Funktion befreit ist.“¹⁰⁷ Bei diesen Künstlern müsse der „Farbton absolut einheitlich sein“ (erlaubt sind nach Greenberg jedoch äußerst geringe Helligkeitsvarianten) und „...muß sich ... auf absolut großer Fläche ausbreiten“, da „die

¹⁰² Ebd., S. 326

¹⁰³ Ebd., S. 327

¹⁰⁴ Ebd., S. 328

¹⁰⁵ Ebd., S. 328

¹⁰⁶ Ebd.

¹⁰⁷ Ebd., S. 329

Größe die Reinheit und Intensität garantiert, die nötig ist, um einen unbestimmten Raum zu suggerieren.“¹⁰⁸ Den Raum in Pollocks All-over-Kompositionen hat Greenberg auch als den „unbestimmten Raum“ definiert, der „nicht immer als abstrakter Raum wirkt.“¹⁰⁹

Die entscheidenden Fragen zu Greenbergs Analysen und in Bezug auf Judd können auf mindestens zwei verschiedenen Ebenen gestellt werden.

Zum einen geht es um die Malerei, die Judd während der fünfziger Jahre selber schuf und um die Frage, wie diese Malerei im Verhältnis zu der hier aufgeführten Analyse von Greenberg einzuschätzen ist.

Zum anderen handelt es sich um Greenbergs Statements in Bezug auf die aktuelle Situation und Donald Judds eigene, in seinen Schriften aufzuspürende Behauptungen im Hinblick auf Fragen der Entwicklungen in der damaligen Kunst, namentlich im Hinblick auf die Merkmale der aktuellen Malerei und die Polarisierung, die zwischen Abstraktion-Gegenständlichkeit und Illusion-dreidimensioneller Raum siedelt.

Als dritte Ebene könnte dann die Möglichkeit eines Vergleichs von Greenbergs formalistischen Ansichten und des Begriffs „specific objects“ von Judd in Betracht genommen werden, da beide zwar unterschiedliche Zielsetzungen anstrebten, jedoch ihre Standpunkte in gewissem Grad durch den aufeinanderbezogenen und kritischen Dialog herauskristallisiert haben.

Judds Anfänge: das Umfeld in New York

Als der neunzehnjährige Donald Judd Ende 1947 seinen im Juni 1946 begonnenen Militärdienst beim U.S. Army Corps of Engineers in Korea beendet hatte,¹¹⁰ wo er als Geometer für eine Flugzeugpiste tätig war („apart from the bataillon, surveying a landing strip for an airport“), kehrte er in das elterliches Haus in New Jersey zurück. Von dort aus begann er, Kurse an der New Yorker Art Student League zu besuchen.

1947 war das Jahr, in dem Jackson Pollock - der sein Studium 17 Jahre zuvor an der gleichen Art Students League begonnen hatte - seine ersten „Drip-Paintings“ anfertigte. Diese „Drip-Paintings“ galten später als Stunde Null der von dem Kritiker Harold Rosen-

¹⁰⁸ Ebd., S. 330

¹⁰⁹ Ebd., S. 325

¹¹⁰ Für die biographischen Angaben zu Judd, wenn nicht anders vermerkt, siehe: Smith, Roberta: „Donald Judd“, in: „Donald Judd“ Ausstellungskatalog und Catalogue Raisonné of Paintings, Objects and Wood-Blocks 1960-1975“, The National Gallery of Canada, Ottawa, 24.5. - 6.7. 1975, S. 3-33 und Haskell, Barbara: „Donald Judd: Beyond Formalism“, in: Donald Judd“, Ausstellungskatalog, Whitney Museum of American Art, New York 20.10. - 31.12. 1988 und Dallas Museum of Art, 12.2. - 16.4. 1989, S. 17-151

berg „action painting“ genannten Stilrichtung. Irving Sandler präferierte dafür den Terminus „gestural painting“, ¹¹¹ während sie im allgemeinen auch als „all over-painting“ bezeichnet werden. Clement Greenberg, dessen historische Analyse und dessen damaligen Ansichten geschildert worden sind, hatte Pollock bereits in seinem im Oktober 1947 in *Horizon* veröffentlichten Artikel „The Present Prospects of American Painting and Sculpture“ als „den kraftsvollsten Maler des gegenwärtigen Amerika, und den einzigen, der ein bedeutender Künstler zu werden verspricht“ bezeichnet, obwohl er „ein düster-romantischer, morbider und zu Extremen neigender Schüler von Picassos Kubismus und Mirós Postkubismus“ sowie ein „wenig auch von Kandinsky und vom Surrealismus inspiriert“ ¹¹² gewesen sei.

Greenberg, dessen optimistisch-dogmatischer Ton unentbehrlich war für die Situation im Aufbruch, in der sich die New Yorker Szene damals befand und sie auch weiterhin durchklang, beschrieb schon hier manche existenziellen Merkmale, die den Abstrakten Expressionismus prägten. Er sollte in der darauffolgenden Zeit, wie bekannt, seine Meinung revidieren und sich nicht nur für Pollock, sondern für eine Reihe weiterer Künstler einsetzen (von Motherwell, Newman, Rothko und Still bis Helen Frankenthaler, Morris Louis und Kenneth Noland) und somit den Triumph der amerikanischen abstrakten Malerei über die europäische, bis dahin in Paris als Zentrum angesiedelte Kunst von Anfang an mitgestalten.

Pollock hatte 1947, nach einer großen Einzelausstellung in der Galerie „Art of This Century“ von Peggy Guggenheim einen Vertrag mit der Galeristin Betty Parsons geschlossen. ¹¹³ Auch Clyfford Still stellte im gleichen Jahr bei Betty Parsons aus sowie 1946 erstmalig Ad Reinhardt, der von da an bis 1965 hier jedes Jahr seine Ausstellungen hatte.

Reinhardt, der im selben Jahr eine Professur am Brooklyn College erhalten hatte, veröffentlichte damals in der zweiwöchentlichen Sonntagsbeilage der liberalen New Yorker Zeitschrift *P.M.* seine satirisch-parodistischen Cartoons, in denen er unter der persiflierenden Überschrift „How to look at ...“ (Abb.2.2) meist die abstrakte Kunst zum Thema nahm und mittels „Anekdoten aus alten gestochenen Bilderbüchern“ die „rohen Tölpel“ parodierte, „die damals, 1947, gerade erst begonnen hatten, die abstrakte Kunst anzu-

¹¹¹ Strickland, Edward: „Minimalism: Origins“, Indiana University Press / Bloomington and Indianapolis, 1993, S. 43

¹¹² Greenberg, Clement: „Die gegenwärtigen Aussichten“, in: Lüdeking, Karlheinz (Hrsg.): „Die Essenz der Moderne. Ausgewählte Essays und Kritiken.“, Verlag der Kunst, Dresden 1997, S. 133, erstveröffentlicht „The Present Prospects of American Painting and Sculpture“ in: „Horizon“, Bd. 16, Nr. 93-94, Oktober 1947, S. 20-29, wieder in: Greenberg, Collected 2, 1986, S. 160-170

¹¹³ Für die biographischen Angaben über Pollock siehe „Künstlerbiographien“, in: Joachimides, Christos M. und Rosenthal, Norman (Hrsg.): „Amerikanische Kunst im 20. Jahrhundert. Malerei und Plastik 1913-1993“, Prestel 1993; Ausstellungskatalog, Martin-Gropius-Bau, Berlin 8.5. - 25.7. 1993 und Royal Academy of Arts, London, 16.9. - 12.12. 1993, S.465-510, S. 495, sowie Robertson, Bryan: „Jackson Pollock“, Thames and Hudson, London 1960 / deutsche Übersetzung bei DuMont, Köln von Peter de Mendelssohn u. Friedrich Bayl

greifen.“¹¹⁴ Das künstlerische Milieu im New York der vierziger/Anfang der fünfziger Jahre charakterisiert die Polarisierung zwischen abstrakten Künstlern und öffentlichen Institutionen, die sich als ein bevorzugter Gegenstand in Reinhardts Cartoons wiederfanden.¹¹⁵

Hier sei zu der Situation, die damals herrschte, vermerkt, daß Motherwell sie schon 1944, als er seine Reihe „Documents of Modern Art“ publizierte,¹¹⁶ in einem Vortrag im Zeichen des „Bruchs in den modernen Zeit zwischen Künstlern und anderen Menschen“, der auf dem „Kollaps der Religion folgte“, beschrieben hatte. Der Vortrag unter dem Titel „The Place of the Spiritual in a World of Property“ (Der Ort des Geistigen in einer Welt des Besitzstrebens)¹¹⁷ wurde im Mount Holyoke College in South Hadley, Massachusetts gehalten. Seine Thesen sind bezeichnend für die Atmosphäre jener Zeit in Amerika. Die Lage der Künstler in der Gesellschaft wurde im Anschluß an diesem Vortrag zum Gesprächsstoff und zum Gemeinplatz in Diskussionen, die in den Medien schnell aufgenommen und verbreitet wurden. Es wimmelte von Umfragen (z.B. 1945 im *Magazine of Art* zu den Lebensbedingungen der Künstler¹¹⁸), Vorträgen und Gesprächen (z.B. der von *Life*¹¹⁹ 1948 organisierte *Round Table on Modern Art* zu Problemen der Laien mit der modernen Kunst). Motherwell und Reinhardt haben die von den Künstlern unter der Moderation von Alfred Barr Jr. 1950 organisierten Gespräche *Artists' Sessions at Studio 35* in Greenwich Village in New York in der Publikation „Modern Artists in America“¹²⁰ veröffentlicht.

Was Institutionen angeht, so gipfelte die Situation in einem Boykott der „Irascible Group of Advanced Artists“, 18 jüngeren „jähzornigen“ Künstlern, die ihren Protest gegen das Metropolitan Museum und eine dort geplante Ausstellung amerikanischer Kunst veröffentlichten.¹²¹ Die Überschrift auf der Titelseite der *New York Times* vom 22.5.1950 lautete „18 Painters Boycott Metropolitan; Charge Hostility to Advanced Art“. Dem Direktor des Museums, Francis Henry Taylor, seinem Kurator und seiner Jury wurde Feind-

¹¹⁴ McConathy, Dale: „Ad Reinhardt“, in: „Ad Reinhardt“, Ausstellungskatalog, Städtische Kunsthalle Düsseldorf, 15.9. - 15.10. 1972; S. 37-44, S. 40. Vgl. hierzu auch Inboden, Gudrun: „Die ‚zeitlosen politischen‘ Cartoons von Ad Reinhardt in: „Ad Reinhardt“, Ausstellungskatalog, Staatsgalerie Stuttgart, 13.4.-2.6. 1985, S. 87-128, S. 87

¹¹⁵ Gudrun Inboden zufolge brechen die *Cartoons* 1956 ab, da der Abstrakte Expressionismus um die Mitte der 50er Jahre als etabliert gilt und damit der Bedarf nach solcher Satire beendet ist. Siehe Inboden, Gudrun: „Die schwarzen (quadratischen) Bilder von Ad Reinhardt“, in: „Ad Reinhardt“, Ausstellungskatalog, Staatsgalerie Stuttgart, 13.4.-2.6. 1985, S. 37-60, S. 38

¹¹⁶ Die „Documents ...“ enthalten erstmalige Übersetzungen „wesentlicher Texte der europäischen Moderne“, die dem amerikanischen Publikum so zugänglich wurden. Siehe dazu: Hughes, Robert: „Bilder von Amerika. Die amerikanische Kunst von den Anfängen bis zur Gegenwart“, Blessing Verlag, München 1997, S. 494 (Originalausgabe: „American Visions“, Alfred A. Knopf, New York, 1997)

¹¹⁷ Siehe dazu: Bättschmann, Oskar: „Ausstellungskünstler. Kult und Karriere im modernen Kunstsystem“, DuMont, Köln 1997, S. 193

¹¹⁸ Ebd., S. 193 und S. 277, Notiz 84

¹¹⁹ Ebd., S. 194

¹²⁰ Ebd., S. 196

¹²¹ Ebd.

seligkeit gegenüber der modernen Kunst vorgeworfen. Die *New York Herald Tribune* stellte sich in dem Artikel „The Irascible Eighteen“ nur einen Tag danach eindeutig auf die Seite der Künstler, während das Metropolitan Museum of Art auf den offenen Brief der Jähzornigen nie geantwortet hat. Zu dem von *Life* veranstalteten Fototermin am 24.11. 1950 erschienen 15 von 18 Irascibles. Das Gruppenfoto (Abb. 2.3), das die im Bankier-Look seriös gekleideten Herren mit einer Dame ¹²² der Öffentlichkeit präsentierte, trug viel zur Publicity und dem einsetzenden Erfolg der neuen amerikanischen Malerei bei.

1951 veranstaltete das Museum of Modern Art in New York die Panoramaausstellung „Abstract Painting and Sculpture in Amerika“, ¹²³ an der viele der Irascible Eighteen beteiligt waren. Überraschender- und für ihn sicherlich auch bedauerlicherweise ¹²⁴ war Newman nicht an der Ausstellung beteiligt. Der Kurator der Ausstellung, Andrew Carnduff Ritchie, ordnete der Sektion „Pure Geometric“ die Kunstwerke eines Glarner, Diller und Albers, aber keine Arbeit einer der Irascibles zu. Sie waren auch in der Sektion „Architectural and Mechanical Geometric“ oder „Naturalistic Geometric“ nicht zu finden. Die meisten der beteiligten Jähzornigen wurden der Abteilung „Expressionist Biomorphic“ zugeordnet (Gorky, de Kooning, Rothko, Pollock, Stamos und Baziotis), während Tomlin, Motherwell und Reinhardt in der Kategorie „Expressionist Geometric“ zu finden waren.

Ritchie bekundete in seinem Katalogtext in beherrschendem Tonfall, daß die Bewegungen der modernen Kunst immer ein Protest gegen etablierte Ordnungen seien, „but abstract art is the most protestant of all.“ ¹²⁵ Demzufolge ist der Künstler ein einsamer Rebell, der noch im 19. Jahrhundert meistens für einen kleinen Publikumskreis und noch öfter nur für sich selbst gearbeitet hat, in der Isolation seines Studios, im Kampf um sein Selbstbewußtsein. Zu den Gemeinplätzen damaliger Rhetorik über die Kunst gehörte auch die Vorstellung von dem heroischen und tragischen Schicksal des Künstlers, der von seiner Umgebung nicht akzeptiert wird und im besten Falle als Rebellierender sich den Umständen gegenüber behauptet.

¹²² Dr. Gabriel Schor: „Der große Dialog: Barnett Newman und Jackson Pollock“, Vortrag anlässlich des parallel zur Ausstellung organisierten Symposiums über Barnett Newman, Kunstsammlung NRW, Düsseldorf, 29.6. 1997. Laut Dr. Gabriel Schor war an dem Geschehnis doch noch eine Dame, allerdings hinter der Kamera, beteiligt - die Fotografin Nina Lynn.

¹²³ Ritchie, Andrew Carnduff: „Abstract Painting and Sculpture in Amerika“, Ausstellungskatalog, Museum of Modern Art, New York 1951

¹²⁴ Zweite, Armin: „Barnett Newman. Bilder-Skulpturen-Graphik“, Ausstellungskatalog, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf, 17.5. - 10.8. 1997. Armin Zweite geht in seiner Analyse von Newmans Position von einer anderen Ausstellung aus, nämlich von der von dem Direktor John I.H. Baur des Whitney Museum of American Art organisierten Tournee (Stationen in San Francisco, Los Angeles, Colorado Springs und St.Louis) „New Decade: 35 American Painters and Sculptors“ zu der Newman ebenfalls nicht eingeladen worden war. Zweites Meinung, Newman sei tief verletzt gewesen, da er „nur als Randfigur im Leben anderer Maler“ (er wurde in der Biographie Motherwells erwähnt) und als nicht anerkannter Künstler seitens eines führenden New Yorker Museums eine Rolle gespielt haben sollte, könnte schon bei der erwähnten Nicht-Teilnahme Newmans 1951 in Betracht gezogen werden.

¹²⁵ Ritchie, (siehe Anm. 35), S. 19

Dieses Klima könnte auch als Ausgangspunkt der Diskussionen um das Sublime angesehen werden, wie sie etwa 1948 auch in der New Yorker Zeitschrift *The Tiger's Eye* wiederzufinden waren. Motherwells und Newmans umfangreiche Statements „stellten die Opposition von Europa und Amerika als Gegensatz zwischen Schönheit und Erhabenem auf.“¹²⁶ Bekanntlich sah Newman die ganze Geschichte der Kunst als Kampf zwischen dem Schönen und dem Sublimen.¹²⁷ Das Erhabene war schon 1757 von Edmund Burke mit dem überwältigenden Gefühl von Großartigem und dem „Gesellschaftstrieb“ beschrieben und in Gegensatz zum Schönen gesetzt worden, welch letzteres von Burke mit „Selbsterhaltungstrieb“¹²⁸ verknüpft wurde. Für Newman wurde dieser Gegensatz zum Thema schlechthin, in dem er zugleich eine Chance für die amerikanische neue Kunst sah: „Ich glaube, daß einige von uns hier in Amerika, befreit vom Ballast der europäischen Kultur, die Antwort finden, indem unsere Kunst das Problem des Schönen konsequent ausklammert ...“¹²⁹ Denn wenn die amerikanischen Künstler laut Newman „in einer Zeit ohne Legenden oder Mythen, die man erhaben nennen könnte, leben“, und wenn sie „die Exaltierung reiner Formen ablehnen ...“ (welche Newman an Mondrian kritisierte), dann sei der Weg zu einer neuen amerikanischen, eben sublimen, Kunst offen.¹³⁰ Solche Diskussionsrahmen samt ihrer

¹²⁶ Siehe dazu Bätschmann, (siehe Anm. 8), S. 199

¹²⁷ Newman, Barnett: „The Sublime Is Now“, *Tiger's Eye*, (New York), 1, 6, Dezember 1948, S. 51-53. Dt. zitiert nach Harrison, Charles u. Wood, Paul (Hrsg.): „Kunsttheorie im 20. Jahrhundert“, Verlag Gerd Hatje, Stuttgart, 1998 (englische Originalausgabe: „Art in Theory 1900-1990: An Anthology of Changing Ideas“, Oxford (UK) und Cambridge (USA): Blackwell Publishers, 1992): „Das Erhabene jetzt“, S. 699-701. Nachdem er mit den Theoretikern des Erhabenen - von Longinus über Kant bis Hegel abrechnete, und einzig Burkes Trennung des Schönen vom Erhabenen positiv bewertet hatte, bot Newman einen geschichtlichen Überblick der künstlerischen Entwicklung vom Griechentum an mit dem Schluß, daß die europäische Kunst unfähig sei, das Erhabene zu erreichen. Die Anstrengungen sind seiner Meinung nach sogar Mondrian nur halbwegs gelungen, da er die in der weißen Ebene und dem rechten Winkel erreichte Erhabenheit/Metaphysik durch die Geometrie (Perfektion) bzw. durch einen exaltierten geometrischen Formalismus verschluckt habe.

¹²⁸ Ebd. Immanuel Kant demonstriert in seiner Abhandlung von 1764 „Vom Schönen und Erhabenen“ (Verlag Anton Hain, Frankfurt a.M., 1993) die Unterschiedlichkeit dieser beiden Begriffe an den verschiedenen Gegensätzlichkeiten: Freundschaft-Geschlechterliebe / Trauerspiel-Lustspiel / Nacht-Tag. Er distinguert aber auch (S. 11/12) verschiedene Arten des Erhabenen: Das Schreckhaft-Erhabene, das Edle und das Prachtige. In seiner „Kritik der Urteilskraft“ spricht er von Eigenschaften des Naturschönen und -erhabenen in den Termini „Form/formlos“ und „Begrenzung/Unbegrenztheit“. Daran lehnt sich auch Robert Rosenblums Artikel von 1961 „The Abstract Sublime“ an (siehe Anm. 68), wie auch Newmans Artikel. Rosenblum brachte den Abstrakten Expressionismus in Verbindung zur europäischen Romantik-Tradition. Erst ca. 20 Jahre später belebt, unter ausdrücklichem Rückbezug auf Kant, Jean-François Lyotard den Diskurs des Erhabenen wieder und setzt ihn in Verbindung mit der Avantgarde. Siehe dazu: Lyotard: „Das Erhabene und die Avantgarde“, in: *Merkur* 2, 1984, S. 151-164; hier zitiert nach: Pries, Christine (Hrsg.): „Das Erhabene. Zwischen Grenzerfahrung und Größenwahn“, *Acta Humaniora*, 1989. Hier auch Lyotards Text: „Das Interesse des Erhabenen“, S. 91-118, und zum gleichen Thema ein von Ch. Pries 1988 geführtes Gespräch mit ihm „Das Undarstellbare - wieder das Vergessen“, S. 319-347. Hier sagt er, daß seine Hinwendung zu diesem Thema durch „Texte von Newman, also über ... abstrakten amerikanischen Expressionismus“ (S. 322) erfolgt sei. Bekanntlich beruht Lyotards Analytik des Erhabenen auf dem Postulat, „daß es eine Art Präsenz gibt, die eben gerade nicht durch die Darstellung entsteht“ (ebd., S. 321), also auf einem grundsätzlich Undarstellbaren beruht, von dem die Kunst Zeugnis ablegen soll. Vgl. dazu Zweite, S. 27, Anm.15. Lyotards Auffassung zufolge ist das Kunstwerk „Ort eines erhabenen Verhältnisses“ hinsichtlich dessen es sich „... als Darstellung der Nicht-Darstellbarkeit bestimmt“.

¹²⁹ Harrison/Wood, (siehe Anm. 39), S. 701

¹³⁰ Ebd.

„anti-europäischen“ Rhetorik bildeten auch den Ausgangspunkt, von dem aus die amerikanische, vorwiegend durch Großformate geprägte Malerei ihren Siegeszug startete und New York sich als neues Zentrum der Kunst etablierte.

Nach seinen eigenen Worten durchschritt Reinhardt in den späten 40ern seine dritte stilistische Stufe und malte „archaischen Farbziegel-Pinselführungs-Impressionismus und schwarz-weiße konstruktivistische Kalligraphien“¹³¹ Diese Kompositionen der späten 40er Jahre bis 1952, die Yve-Alain Bois in Parallelität zu Mondrians Kompositionsschemata der Jahren 1913-1919 sieht und „Cubist-Impressionist“ tauft,¹³² waren in jenen Jahren regelmäßig in der Betty Parsons Gallery zu sehen. Erst einige Jahre später, nämlich 1953, notierte Reinhardt in seiner Zeittafel, die er gerne als Lehrmittel benutzte: „Ad Reinhardt beginnt die Reihe seiner schwarzen Bilder.“¹³³ Von da an mit der Farbe Schwarz identifiziert und als „schwarzer Mönch“¹³⁴ von New York bekannt, radikalisierte er seine Malweise, um sich nach 1960 bis zu seinem Tode 1967 auf ein quadratisches Format (1,5 x 1,5 m) und ein- und denselben Aufbau festzulegen. Seine „ultimate paintings“, oder „black paintings“ oder „die letzten Bilder, die man irgend machen kann“¹³⁵ sind bekannterweise jedoch nie richtig schwarz gewesen. Es ist vielmehr eine Staffelung von Farbfleichen, der dunklen Töne von Blau, Grün und Rot, die jenes „Schwarz“ hervorbringen, das zunächst weder Farbtönen noch eine Spur der künstlerischen Hand oder die bewahrte Symmetrie erkennen läßt. Um die Kreuzstruktur dieser Bilder und die neun gleichgroßen Quadrate auf der Oberfläche in ihren Farbtönen zu erkennen (Abb. 14 u. 2.15), muß der Betrachter Geduld und Disziplin üben und die Bilder längere Zeit betrachten, bevor er ihre Struktur wahrnehmen kann.

Die Galerie von Betty Parsons wurde ab 1947 zunehmend wichtig für diese Generation von Künstlern, die nach dem anfänglichen amerikanischen Abstrakten Expressionismus jetzt damit begannen, die Szene zu erobern. Nachdem Peggy Guggenheim, die als „Entdeckerin“ von Pollock,¹³⁶ als Förderin der New York School (sie stellte Motherwell, Hofmann, Still, Rothko und Gottlieb aus) und als Promoteurin des Surrealismus galt, ihre im Jahre 1942 eröffnete Galerie „Art of This Century“ unter Beratung von Marcel Duchamp 5 Jahre geführt hatte und 1947 von New York nach Venedig übersiedelte, übernahm Betty Parsons sowohl Pollock (Abb.

¹³¹ Reinhardt, Ad: „Zeitlose stilistische kunsthistorische Zyklen fünf Stufen davon Reinhardts“; in: „Ad Reinhardt“, Ausstellungskatalog, Städtische Kunsthalle Düsseldorf, 15.9. - 15.10. 1972; S. 50 u. 51

¹³² Bois, Yves-Alain: „The Limit of Almost“; in: „Ad Reinhardt“, Ausstellungskatalog, The Museum of Modern Art, New York, 30.5.-2.9.1991 und The Museum of Contemporary Art, Los Angeles, 13.10.1991 - 5.1. 1992 (Rizzoli, New York 1991), S. 11-33, S. 24

¹³³ Reinhardt, Ad: „1913-1966. Eine Zeittafel“, in: „Ad Reinhardt“, Ausstellungskatalog, Städtische Kunsthalle Düsseldorf, 15.9. - 15.10. 1972, S. 29

¹³⁴ McConathy, Dale (siehe Anm. 26), S. 37-44, S.37

¹³⁵ „1913-1966. Eine Zeittafel“, S. 35; siehe Anm. 45

¹³⁶ Laut Robertson (siehe Anm. 25, S. 143) lernte Peggy Guggenheim Pollock 1942 kennen, als er bei ihrem Onkel bzw. dessen Stiftung Solomon-Guggenheim halbtags im Keller als Tischler gearbeitet hatte und war von seinen Arbeiten so überzeugt, daß sie sofort einen Vertrag mit ihm machte, „der bis 1947, ihrer Rückkehr nach Europa“ dauerte. Robertson setzt fort: „Etwa um die gleiche Zeit begann der Kunstkritiker Clement Greenberg in der Zeitschrift *The Nation* Pollocks Bilder lobend hervorzuheben.“

2.4), als auch Still und Rothko (Abb. 2.6) in ihre Galerie. Reinhardt (Abb. 2.7) war bereits hier vertreten und bald kam Barnett Newman dazu (Abb. 2.5), womit der künstlerische Kern dieser Galerie von 1947 bis 1951 gebildet war. Zugleich gab diese lose Gruppe von Künstlern in den 50er Jahren in der New Yorker Kunstszene den Ton an (1948 gründete Newman zusammen mit Rothko, Baziotes und Motherwell die Malschule *Subjects of the Artist*). Viele Künstler dieser Gruppierung wechselten in den 50er Jahren von Betty Parsons zur Sidney Janis Gallery. Genauso wie Samuel Kootz stellte Sidney Janis weitere Künstler aus, die als Schlüsselfiguren des Abstrakten Expressionismus bezeichnet werden können. Darunter waren außer den erwähnten auch de Kooning, Baziotes, Gorky und Kline. Mit diesen Künstlern, „ergänzt“ durch die Teilnahme von Gottlieb, Hofmann, Motherwell, Pollock, Reinhardt und Rothko, bereitete Kootz 1949 eine Ausstellung von Künstlern vor, die er mit einer Welt „nach innen gerichteter Emotionen und Schmerz“ in Verbindung brachte.¹³⁷ In den späteren fünfziger Jahren hatten bei Kootz Franz Kline, der seit 1949 die Serie der schwarz-weißen Bilder malte, wie auch die jüngeren Helen Frankenthaler, Morris Louis und Kenneth Noland ihre Ausstellungen. In den Arbeiten der drei Letztgenannten fanden der Abstrakte Expressionismus und die New Yorker Schule ihre Nachfolger, aber gleichzeitig auch ihre Überwindung.

Barnett Newman, der erst im 1950 seine erste Einzelausstellung bei Betty Parsons vorbereitete und der zusammen mit Clyfford Still und Mark Rothko die plausibelste Alternative zum *action painting* eines Pollock repräsentierte, lernte sie alle zwischen 1944 und 1947 kennen. Damals kuratierte er für Betty Parsons (sie waren seit 1943 befreundet) Ausstellungen präkolumbianischer Steinskulpturen, nordwestlicher Indianer-Malerei und zeitgenössischer Kunst. In der Ausstellung „The Ideographic Picture“, die Newman 1947 für die Galerie organisierte, zeigte er neben seinen eigenen auch Bilder von Hofmann, Rothko, Still, sowie Reinhardt.¹³⁸

Die Kollegialität sollte aber nicht anhalten. Reinhardts dogmatische und mit ironischer Überlegenheit verfasste, oft in der Zeitschrift *Art News* veröffentlichte Äußerungen persiflierten schonungslos seine Zeitgenossen, egal ob Pollock, Motherwell oder Still aufs Korn genommen wurden. Während solche Sprüche für Rothko bloß „ein rotes Tuch“ waren, führten Reinhardts Witze dazu, daß er

¹³⁷ Lublin, Mary: „Amerikanische Galerien im 20. Jahrhundert: Von Stieglitz bis Castelli“, in: Joachimides/Rosenthal, S. 171-178; S. 174-175, Anm. 25

¹³⁸ Siehe dazu Strickland (siehe Anm. 23), S. 44 und S. 56. Auch die einführende Passage zum Text: „Barnett Newman (1905-1970), 'Das ideographische Bild'“ in: Harrison/Wood (siehe Anm. 39). Newman entwickelte, entgegen den zunehmenden Unterstellungen, die abstrakte Kunst beinhalte keine Ideen, das Konzept der „Ideographie“. Die Definition, entnommen dem Century Dictionary, besagt: „Representing ideas directly and not through the medium of their names; applied specifically to that mode of writing which by means of symbols, figures or hieroglyphics suggests the idea of an object without expressing its name.“ (Harrison/Wood, S. 692). Sebastian Egenhofer (in: „The Sublime is Now. Zu den Schriften und Gesprächen Barnett Newmans“, Verlag Dietmar Fölbach, Koblenz 1996, S. 49, Notiz 61) interpretiert es in Übereinstimmung mit einem anderen Ausdruck von Newman, nämlich *plasmic (entity and function)* und sagt: „Der Ausschluß des Namens der ideographisch repräsentierten Idee kann dem Moment der Abstraktheit im vorgestellten Symbol analog gedacht werden. Plasmisch oder ideographisch gebraucht der primitive Künstler, der stets als Vorbild des neuen amerikanischen Malers fungiert, die plastische Sprache der Malerei.“

im Streit mit Barnett Newman, der offensichtlich keinen großen Sinn für solchen Humor hatte, fast vor Gericht landete.¹³⁹ Newman verklagte ihn auf 100.000 \$, „drang jedoch bei Gericht damit nicht durch, zumal er mit Annalee (Newmans Frau) nur eine einzige Zeugin präsentieren konnte, nachdem Clyfford Still einen Rückzieher gemacht hatte.“¹⁴⁰ Die beiden Künstler waren in ihren Positionen zur Abstraktion ebenfalls konträr. Newman setzte auf das Erhabene und auf die Verkörperung von leidenschaftlichen Gefühlen, während für Reinhardts Einsatz, der in der berühmten Aussage: „Kunst ist Kunst-als-Kunst und alles andere ist alles andere“¹⁴¹ in aller Klarheit postuliert wurde, solche Inhalte nicht zulässig waren. Auch ist Newmans direkte, ungeschönte Malweise (Abb. 2.46, 2.19 bzw. 1.11 u. 1.12) weit entfernt von den malerischen Feinessen und Feinheiten nicht nur Reinhardts, sondern auch Rothkos. Rothkos Behandlung des Bildraumes erzeugte eine ähnliche Raumillusion und -tiefe, die ein aus den Farbmodulationen resultierendes Vor- und Zurückweichen hervorbringt wie sie auch bei Reinhardt, wenn auch in einer minimaleren Tiefenbewegung vorhanden war. Die Farbeffekte lassen Rothkos Rechtecke als nebelhaft-diffuse, Aquarellen ähnliche Felder erscheinen (Abb. 2.10, bzw. 1.9 u. 1.10), während die Kreuzverteilung und die Symmetrie von Reinhardts Leinwänden eine eher der Geometrie verpflichtete Strenge aufweisen, obwohl die Farbdichte das langsame Erkennen, fast das Aufheben der Konturen verursacht (Abb. 1.13, 2.14 u. 2.15). Trotz seines größeren „l'art pour l'art“-Einsatzes strebte Reinhardt mit seinem Bildraum ebenso wie Rothko mit seinen eher idealistischen Vorstellungen eine transzendierende Wirkung an. Das Bild setzt sich von dem realen Raum ab und ist in beiden Fällen ein Vehikel der Seherfahrungen, der Versunkenheit und der Meditation.

Barnett Newman, der den eigentlichen Antipoden zu Pollocks Gestik repräsentierte und zusammen mit Rothko und Reinhardt zu der Kategorie der Farbfeldmalerei gezählt wurde, ist in seiner geistigen Haltung jedoch Pollock näher gewesen als seinen beiden erwähnten Zeitgenossen. Gabriel Schor berichtet in einem Vortrag¹⁴² über die durchaus enge Freundschaft von Newman und Pol-

¹³⁹ Siehe McConathy, (siehe Anm. 26), S. 37. Um Reinhardts Dogmatismus zu parodieren, hat Elaine de Kooning einen Artikel, betitelt mit „Pure paint a picture“ in *Art News* (Summer 1957, S. 57, 86-87) verfasst. Dort nannte sie ihm Adolf M. Pure, oder Mr. Pure.

¹⁴⁰ Zweite, (siehe Anm. 36), S. 112

¹⁴¹ „The one thing to say about art is that it is one thing. Art is Art-as-Art and everything else is everything else.“ (Das eine, was sich über Kunst sagen läßt, ist, daß sie eines ist. Kunst ist Kunst-als-Kunst und alles andere ist alles andere.), Reinhardt, Ad: „Art as Art“, *Art International*, Bd. 6, Nr. 10, Dezember 1962, S. 36-37; abgedruckt in Rose, Barbara (Hrsg.): „Art-as-Art - The Selected Writings of Ad Reinhardt“, New York, 1981, S. 53, dt. in: Kellein, Thomas, „Ad Reinhardt - Schriften und Gespräche“, München, 1984, S.136. Hier sei vermerkt, daß Reinhardt zu seinen berühmten Spruch durch Newman „inspiriert“ wurde. In seinem Katalogtext „The Ideographic Picture“ schrieb Newman: „Denn es ist nur die reine Idee, die Bedeutung hat. Alles andere enthält alles andere.“ (zitiert nach Harrison/Wood, S. 693, Bd. II, Anm. 39)

¹⁴² Siehe Schor (siehe Anm. 34). Schor weist auf mehrere freundschaftliche und künstlerische Parallelen hin: Beide Künstler feierten zusammen Geburtstage - Pollock wurde am 28.1. 1912 und Newman am 29.1. 1905 geboren - und besuchten zusammen Ausstellungen, studierten Monet und stellten bei Betty Parsons aus. Sogar die Titel der Arbeiten - „No.1“ bei Pollock, „Onement 1“ bei Newman 1948, sowie „White Fire One“, „Cathedral“ und „Cathedra“ (auf die Zweite, S.95, Anm. 15 hinwies) „Galaxy“ (1949 entstandene Arbeiten) zeugen von solcher Nähe. Schor macht auch aufmerksam auf eine Aussage Newmans in einem Interview 2 Tage vor seinem Tod, in dem der Künstler gesagt hat, daß alles, was er geschaffen habe, in Relation zu Pollock stünde. Insoweit scheint die ebenfalls von

lock, die 1946 einsetzte. Darüberhinaus hat auch der unbestimmte Bildraum, den diese beiden bevorzugt haben, viel mehr Gemeinsames als auf ersten Blick sichtbar. Denn beide, der eine mit seiner Tröpfeltechnik, der andere mit seinen großformatigen, fast einfarbigen Leinwänden, zielten eher auf die Selbstbehauptung und auf die Präsenz (ihre Bilder verlangten wegen den Sog-Effektes bei Pollock (Abb. 1.7) und wegen der Farbfeldausdehnung in realen Raum bei Newman (Abb. 2.103) eine Betrachtung aus größter Nähe), als auf die Transzendenz im Sinne von Rothko und Reinhardt. So lauten Newmans Schlußworte in dem Aufsatz „The Sublime is Now“: „Anstatt Kathedralen aus Christus, dem Menschen oder dem ‘Leben’ zu machen, schaffen wir die Bilder aus uns selbst und aus unseren eigenen Gefühlen.“¹⁴³ Auch Pollock hat sich auf die Direktheit der Gefühle berufen: „Ich arbeite nicht nach Zeichnungen oder Farbskizzen. Ich male direkt ... Ich will meine Gefühle ausdrücken und nicht sie illustrieren“ sagte er 1951 in einem Film über sich selbst.¹⁴⁴ Mit Newman teilte er auch den Hang zur gesteigerten Selbstwahrnehmung und Selbstbehauptung und zur Verherrlichung der indianischer Kultur, was den Worten zu entnehmen ist: „Ich male meine Bilder nicht auf der Staffelei ... Auf dem Fußboden fühle ich mich wohler. Ich bin meinem Bild näher, ich nehme inniger an ihm teil, denn ich kann um es herumgehen, ... buchstäblich *im* Bild sein. Dies ist die Arbeitsweise der indianischen Sandmaler des Westens.“¹⁴⁵

Während aber Pollock von Anfang an von Greenberg glorifiziert wurde, herrschte um den Intellektuellen Newman, der damals in *Tiger's Eye* publiziert hatte, Stille. Newman wurde von seinen Kollegen mehr als Intellektueller, denn als Maler geschätzt.¹⁴⁶ Ein Statement z.B. von Gottlieb und Rothko, das als Manifest der amerikanischen Malerei der frühen 40er gilt und in der *New York Times* vom 13.6. 1943, S. X9 publiziert wurde, haben sie nicht ohne Newmans Hilfe verfasst¹⁴⁷, aber Still und Motherwell waren sich einig, daß er z.B. in der Schule „Subjects of the artist“ nur für *public relations* und nicht im Lehrkörper engagiert werden sollte,

Schor zitierte Aussage Allan Kaprows, daß sich Pollocks und Newmans Malerei wie zwei Seiten der gleichen Münze verhalten, plausibel mit allem Respekt, den man Differenzen einräumen muß.

¹⁴³ Newman, Barnett: „The Sublime Is Now“, *Tiger's Eye*, (New York), 1, 6, Dezember 1948, S. 51-53. Dt. zitiert nach Harrison/Wood, (siehe Anm. 39): „Das Erhabene jetzt“, S. 699-701: S. 701.

¹⁴⁴ Der Auszug aus dem Begleittext zu dem Film „Jackson Pollock“ 1951 von Hans Namuth und Paul Falkenberg erschien in: Robertson, Bryan: „Jackson Pollock“, Thames and Hudson, London 1960, deutsche Übersetzung bei DuMont, Köln, von Peter de Mendelssohn u. Friedrich Bayl, S. 194

¹⁴⁵ Den Auszug des in *Possibilities* 1, New York veröffentlichten Textes „Meine Malerei“ vom Winter 1947/48 brachte ebenfalls Robertson (siehe Anm. 56), S. 193/194. Hier ist auch Pollocks schriftliche Beantwortung eines Fragebogens, der in *Arts and Architecture*, Bd. LXI, New York in Februar 1944 erschienen ist, abgedruckt (S. 193). Diesem ist zu entnehmen, daß Pollock im Gegensatz zu Newman einer derjenigen amerikanischen Künstler war, der zu dieser Zeit der Tradition europäischer Malerei positiv gesonnen war. Hier hatte er behauptet: „Die Vorstellung von einer unabhängigen, amerikanischen Malerei, so beliebt sie in diesem Lande während der dreißiger Jahre war, erscheint mir ebenso absurd wie die Idee, man könne eine rein amerikanische Mathematik oder Physik schaffen ... Die Grundprobleme der zeitgenössischen Malerei sind völlig unabhängig von jeder Nationalität.“ Die „Antworten...“ sind auch bei Harrison/Wood, (siehe Anm. 39), S. 686-688, sowie im Ausstellungskatalog „Siquieros/Pollock. Pollock/Siquieros“, Kunsthalle Düsseldorf, 30.9.-3.12. 1995, Bd. 2, Essays/Dokumentation, S. 132-133 in deutscher Übersetzung abgedruckt.

¹⁴⁶ Siehe Zweite, S. 105, Notiz 47, Anm. 15

¹⁴⁷ Siehe dazu Harrison/Wood, S. 688, Bd. II, Anm. 18

da „er kein ausübender Künstler sei.“¹⁴⁸ Daß Newman ein geschickter Redner war, bezeugt seine oft zitierte scharfsinnige Bemerkung anlässlich einer Podiumsdiskussion zum Thema „Aesthetics and the Artist“. ¹⁴⁹ Seine Stellungnahme zu der Frage nach der Relation zwischen Theorie und Praxis in der Kunst wurde bekannt in der verkürzten Form einer humorvollen Aussage: „... aesthetic is for me like ornithology must be for the birds.“¹⁵⁰

Newmans Gelehrsamkeit kam deutlich zum Vorschein, als er eine streitige, dennoch sehr wissensambitionierte Polemik mit dem hochwürdigen alten Professor von Princeton, Erwin Panofsky, aufgenommen hatte. ¹⁵¹ In *Art News* vom Februar 1961 wurde das neuerschienene Buch „Renaissance and Renascences“ von Panofsky, dem Co-Erfinder (die Vorreiterrolle muß doch Aby Warburg zuerkannt werden¹⁵²) der ikonographischen und ikonologischen Kunstdeutungsmethode, besprochen. Der Rezensionsverfasser Georg Kubler, selbst ein Gelehrter, dessen Buch „Shape of Time“ von 1962 eine nicht geringe Rolle für die New Yorker Künstler hatte,¹⁵³ war Panofsky wohlgesonnen. Er versuchte das Zeitgemäße des Buches hervorzuheben, wobei er selbst darauf hinwies, dieses Zeitgemäße sei von Panofsky nicht selbst expliziert. Kubler versuchte zu zeigen, daß die Thesen von Panofsky sich auf die Umbruchsituation in der amerikanischen aktuellen Kunstszenen übertragen ließen.¹⁵⁴

¹⁴⁸ Zweite (siehe Anm. 36)

¹⁴⁹ Die Diskussion hat am 22. und 23.8. 1953 anlässlich der Fourth Annual Woodstock Art Conference und unter Beteiligung von Dichtern, Philosophen, Architekten und Designern stattgefunden. Siehe dazu Zweite, S. 109, S. 124, Notiz 4, Anm. 15

¹⁵⁰ Ebd.

¹⁵¹ Vgl. dazu Wyss, Beat: „Ein Druckfehler. Panofsky versus Newman - verpasste Chancen eines Dialogs“, König Verlag, Köln 1993. Panofskys Buch erschien auch in dt.: „Die Renaissance der europäischen Kunst“, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1979

¹⁵² Aby Warburg hat schon 1912 auf einem Internationalen Kunsthistorikerkongreß in Rom über seine „ikonologische Analyse“ referiert, die er auf die umfassende Deutung der geheimnisvollen Wandgemälde im Palazzo Schifanoia in Ferrara angewendet hat. Er entzifferte den Freskozyklus als die Darstellung eines komplexen astrologischen Programms, das sogar die arabische, ptolemäische und indische Tradition einschließt. Vgl. dazu: Gombrich, Ernst H.: „Aby Warburg. Eine intellektuelle Biographie“, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1984, S. 254-264. Zum Thema Ikonographie und Ikonologie siehe: Kaemmerling, Ekkehard (Hrsg.): „Bildende Kunst als Zeichensystem. Ikonographie und Ikonologie“ Dumont, Köln 1979. In der Vorbemerkung definiert Kaemmerling die Ikonologie als jene Methode, die aufzeigt „welche Bedeutung der geschichtlichen Entwicklung eines Themas beizumessen ist“ und die „den Bedeutungswandel einer gleichbleibenden architektonischen Form darlegt und nach einer Erklärung für die jeweiligen Gründe einer bestimmten typologischen Entwicklung sucht.“ Ebd., S. 489-495, siehe im Anhang zur unterschiedlichen Bedeutungen des Begriffs Ikonologie, sowie zwischen „Warburgs und Panofskys ikonologischer Methode“.

¹⁵³ Kubler, Georg: „Shape of Time“, -----; dt.: „Die Form der Zeit“ (Suhrkamp, Frankfurt am Main 1982). Für Reinhardt war z.B. laut McConathy (S. 41, Anm. 5) das Buch von außerordentlicher Bedeutung: Der Künstler hätte hier „eine philosophische Grundlage für sein Forschen“ gefunden. Abgesehen davon, Reinhardt hat das Erscheinen des Buches auf erster Stelle in seiner Zeittafel für das Jahr 1962 eingetragen (S. 33, Anm. 24).

¹⁵⁴ Wyss (S. 13, Anm. 42) interpretiert das positive Echo auf Panofskys Buch aus den Erwartungen, die die aktuelle Kunstszenen in Amerika damals hatte: Es sollte sich eine amerikanische Renaissance ereignen nach dem von Panofsky beschriebenen Schema der kunstgeschichtlichen Umbrüche und Entwicklungen, die in Europa stattgefunden hatten. Panofsky, der Exileuropäer, stellte fest, daß sich „die wichtigsten Ereignisse mit Sicherheit anderswo abspielen werden und nicht dort, wo die Tradition angesiedelt ist.“ Das Neue brach immer dort aus, „... nicht in den alten und saturierten Zentren der Kultur“ sondern „in Gattungen und Orten, wo sich seit langem nichts von Bedeutung ereignet hat.“, d.h. im bis dahin unbedeutenden Italien nach 1300, auf der „unproduktiven Isle-de-France“, wo

In der gleichen Ausgabe von *Art News* erschien auch der Artikel „The Abstract Sublime“ des Kunstkritikers Robert Rosenblum, den Beat Wyss als „Inkunabel zur Rezeptionsgeschichte des Abstrakten Expressionismus“¹⁵⁵ bezeichnet.¹⁵⁶ Hier hört man das Echo des berühmtesten Newman-Essays „The Sublime Is Now“ nachhallen. Rosenblums „relational“ Interpretation¹⁵⁷ des Colour-Field-Painting und des Action Painting als „Abstract Sublime“, das er in direkte Verbindung zur europäischen Tradition und zum „Romantic Sublime“ setzte, war eine neue und mit Greenbergs Formalismus nicht übereinstimmende Deutung des Abstrakten Expressionismus.

Rosenblum setzte das Sublime in den Kontext des Naturerhabenen, das er sogar mit Religiosität verknüpfte. Während er „romantic sublime“ mit Caspar David Friedrichs Gemälde „Mönch am Meer“ (Abb. 2.9) und William Turners „Evening Star“ repräsentiert sieht, betrachtet er „abstract sublime“ ausschließlich in Relation zur Monumentalität amerikanischer Landschaften. Stills Kompositionen haben demzufolge mit der Ergriffenheit vor der Grenzenlosigkeit der Niagara Falls und Grand Canyon zu tun (Abb. 1.8 u. 2.12), Rothkos Gemälde mit der riesigen Weite eines Sonnenuntergangs oder mit mondlosem dunklem Nachthimmel (Abb. 2.10). In Newmans großformatigem Bild „Vir Heroic Sublimis“ (Abb. 2.13) erkennt er den grenzenlosen Horizont und die „artic emptiness of the tundra.“ Das Gefühl der Grenzenlosigkeit kennzeichnet auch Pollocks „Number 1“, 1948 (Abb. 2.11, *No.2*). Es ist eine Eigenschaft, die Kant in „Kritik der Urteilskraft“ bespricht. Laut ihm steht das Schöne in der Natur in Verbindung mit der Form eines Objektes, das Grenzen hat, während das Sublime in „formless object, ... boundlessness represented.“¹⁵⁸

die Gothik entstanden ist, oder in Rom, das nach dem Zerfall im Mittelalter eine Wiederbelebung durch den Barock erfuhr. Dieses Schema dürfte für Intellektuelle und Künstler in Amerika in jener Zeit, als ihre kulturelle internationale Dominanz anfang, als Beweis eigener Identität gegolten haben.

¹⁵⁵ Wyss, S. 17, Anm. 42. Wyss hat beide Artikel, sowie die Antworten und Leserbriefe, von denen hier die Rede ist, reproduziert.

¹⁵⁶ Der Aufsatz, der die Thesen von Rosenblums Buch „Modern Painting and the Northern Romantic Tradition: Friedrich to Rothko“ (Harper & Row, New York, 1975) vorwegnimmt, wurde in dt. wiederabgedruckt unter dem Titel „Das Sublime in der abstrakten Malerei“ in: Schmied, Wieland (Hrsg.): „Zeichen des Glaubens. Geist der Avantgarde“, Stuttgart 1980, S. 132-136

¹⁵⁷ Wie Wyss (s. 18, Anm. 42) bemerkt, finden sich in Rosenblums Aufsatz „alle drei Stufen der ikonologischen Interpretation angewandt“: 1. Der Phänomensinn, oder die von der unmittelbaren Anmutung ausgehende Bildbeschreibung (nach Panofsky primäres oder natürliches Sujet, unterteilt in Tatsachenhaftes und Ausdruckhaftes, auch vor-ikonographische Beschreibung genannt), 2. Der Bedeutungssinn oder die Bezugnahme auf Textquellen („sekundäres oder konventionelles Sujet, Identifizierung der Motive oder ikonographische Analyse“), 3. Der Wesenssinn, oder die „übergeschichtliche“ Geltung der Interpretation („eigentliche Bedeutung oder Gehalt“ oder „ikonologische Interpretation“). Wyss benutzt dennoch den Ausdruck „semantischer Typus“ und nicht „Ikonogramm“ (S. 24, Notiz 15), da er Rosenblums Methode eher in der Nachfolge von Warburgs „Typologie“ (Synthese von 1. und 2. Stufe der Ikonologie) sieht. Vgl. dazu auch Panofsky, Erwin: „Ikonographie und Ikonologie. Eine Einführung in die Kunst der Renaissance“, in: Sinn und Deutung in der bildenden Kunst“, DuMont, Köln 1978, S. 36-67 („Meaning in the Visual Arts“, New York, 1957). Siehe auch Fußnote 151 (?)

¹⁵⁸ Zitiert nach Wyss, S. 28, wo Rosenblums Text „The abstract sublime“ wieder reproduziert wurde. Während ich auf die Naturbezogenheit dieser Kunst noch zu sprechen kommen werde, bin ich mit der Meinung Egenhofers (S. 114, Anm. 113) einverstanden, daß Rosenblums Versuch, das Sublime dieser Kunst mit dem Religiösen zu verknüpfen, eher eine „religiöse Propaganda“ war. Egenhofer notiert auch Newmans Angriff auf diese Rhetorik. Vgl. dazu hier S. 44 - 45 und Newmans Aussage, daß die amerikanische Kunst (im Gegensatz zur europäischen) keine Basis im „Leben“ hat. Vgl. zum Thema des Erhabenen auch die Fuß-

Für die Entzündung der Newman-Panofsky-Polemik war ein Druckfehler verantwortlich. Panofsky hatte sich per Leserbrief in der April-Ausgabe von *Art News*, der Zeitschrift für aktuelle Kunsttendenzen in New York schlechthin, für die Rezension seines Buches durch Kubler bedankt mit der spitzen Bemerkung, er würde Schwierigkeiten haben, mit der zeitgenössischen Kunst Schritt zu halten. Der exemplarische Grund, den er benannt hatte, klang nach überheblichem Zweifel an Newmans Gebildetheit. In Rosenblums Artikel war nämlich unter der Reproduktion des Newman-Bildes anstatt „Vir Heroicus Sublimis“ das lateinisch grammatikalisch unkorrekte Wort „Sublimus“ erschienen. Dies bemängelte Professor Panofsky, um ironisch-rechthaberisch und *ex chatedra* seine Überlegenheit zu unterstreichen. Newman gab schon in der Mai-Ausgabe derselben Zeitschrift seine zornige Antwort. Nicht nur, daß er Panofsky der Oberflächlichkeit und Ignoranz bezichtigte, weil er offensichtlich den Text, in dem der Titel des Bildes korrekt geschrieben wurde, nicht gelesen hätte. Der selbstbewußte Newman belehrte darüberhinaus den Gelehrten des Besseren. Indem er darauf hinwies, daß die grammatikalische Form „Sublimus“ durchaus möglich sei und von dem lateinischen Dichter Accius und sogar von Cicero benutzt worden sei, bewies sich Newman als ernstzunehmender Erudit.¹⁵⁹

Newmans Gelehrsamkeit, oft auch in Katalogtexten für seine Kollegen demonstriert, brachte ihm eine exponierte rhetorische Position unter ihnen ein, aber keine Anerkennung als Künstler, die er anfänglich angestrebt hatte. Sein sieben Jahre jüngerer Freund Pollock war in dieser Hinsicht viel exponierter. Schon 1949 publizierte das *Life Magazin*, reagierend auf die allgemeine Diskussion in den Medien und der Öffentlichkeit über die Kluft zwischen den Künstlern und der Gesellschaft mit ihrer mangelnden Unterstützung, einen Artikel über Pollock mit dem Titel „Ist er der größte lebende Maler in den Vereinigten Staaten?“¹⁶⁰ Der Artikel machte Pollock zu einer Person des öffentlichen Lebens, während Newman zu dieser Zeit noch keine Einzelausstellung gehabt hatte. Als er dann ausgerechnet in Zeiten seiner Enttäuschung und künstlerischen Krise endlich erstes Lob von keinem Geringeren als von Greenberg erhielt, reagierte Newman mit einem Protestbrief. Greenberg hat in seinem oft zitierten Aufsatz „American Type of Painting“¹⁶¹ 1955 Newman zwar gelobt, aber die Hauptperson war Clyfford Still, dessen Arbeiten von 1948 mit ihren „wenigen großen, vertikal unterteilten Feldern“ er behauptete, erst 1953 verstanden zu haben. Damals hätte er sie für „zu willkürlich“ gehalten, „die

noten 39 u. 40, S. 38. Dennoch, es ist interessant, daß sowohl Rothko (in seinem Zyklus für die Rothko Chapel in Houston 1965-66), als auch Newman (Bildtitel „Eve“, „Adam“, „Abraham“, „Jericho“ und besonders der Zyklus „Stations of the Cross, Iema sabachthani“, gezeigt 1966 im Guggenheim Museum) kurze Zeit nach dem Erscheinen von Rosenblums Artikel tatsächlich Anlaß zu solchen „religiösen“ Deutungen gegeben haben. Gleichzeitig (1965 u. 1966) haben Greenberg und Rosenblum die ganze Bewegung des Abstrakten Expressionismus in Verbindung mit dem Judentum gebracht, bzw. in dem Außenseitertum der Künstler eine Parallele zu dem „tragischen Juden“ festgestellt (vgl. dazu: Kuspit, Donald: „Kunstkritiker ersten und zweiten Ranges“, in: Joachimides/Rosenthal, S. 179-184. Auch Thomas B. Hess hat 1971 Newman in Termini der hebräischen Kabbala und Mystizismus interpretiert. Dazu und zur grundsätzlichen Schwierigkeit, wie Bild und Titel zusammenzubringen sind, bzw. zur stets betonten Aversion New Yorker Maler gegen jegliche Literarisierungen vgl. Zweite, S. 95. Auch Egenhofers Widerspruch gegen Hess' Entschlüsselungen in Maß-Zahl-Übersetzungen gemäß Kabbala ist dazu zu vergleichen (S.12-15).

¹⁵⁹ Wyss (S. 23, Notiz 2 u. 3) berichtet, daß Newman von Meyer Schapiro beraten wurde. Über diese Assistenz berichtete auch Kultermann, Udo: „Kunst und Wirklichkeit. Von Fiedler bis Derrida. Zehn Annäherungen.“, Scaneg, München 1991, S. 186

¹⁶⁰ *Life*, 8.8. 1949, p. 42: „Is he the greatest living painter in the United States?“. Hier zitiert nach: Bättschmann, S. 193 und S. 277, Notiz 87.

¹⁶¹ Lüdeking, S. 194-224

Farbe war zu intensiv und trocken und erstickte in den fehlenden Helligkeitskontrasten.“¹⁶² Mit Greenbergs positiver Äußerung, in der er betonte, daß Newman „nicht die geringste Verwandtschaft mit Mondrian oder anderen aus der Schule der geometrischen Abstraktion“ hätte,¹⁶³ war Newman sicherlich einverstanden. Er hatte immer versucht, sich von dieser europäischen Tradition und von jeder von der Natur ausgehenden Abstraktion loszusagen.¹⁶⁴ Greenberg würdigte Newman in einem Kontext, der ihn nur zufriedenstellen konnte: Es ging um die Positionen der Avantgarde der ersten Hälfte des Jahrhunderts, die nach Picasso und Kandinsky in den Arbeiten von Hofmann, Motherwell, de Kooning, Gottlieb, Rothko, Pollock und Still von Greenberg betrachtet worden waren. Greenberg bekundete sogar: „... Barnett Newman hat Pollock als das *Enfant terrible* des Abstrakten Expressionismus abgelöst.“¹⁶⁵ Gegenstand von Newmans Protest war jedoch die Behauptung der zentralen Position Stills, die laut Greenberg in seinem Einfluß auf andere, darunter Newman, fußen sollte. Wenn man das von Still mit „July 1945 - R“ betitelte Bild von 1945 (Abb. 2.101), um das es hier geht, betrachtet, stellt man eine verblüffende Korrespondenz in der vertikalen Ausrichtung der Komposition mit der des späteren Newman fest (Abb. 1.11 u.2.19). Ob Newman in der Tat solche Bilder von Still gesehen hatte, läßt sich, wie Armin Zweite feststellt, „kaum ermitteln, aber es ist zumindest wahrscheinlich“, was aber „nichts zur Erhellung seiner eigenen Absichten“ beiträgt, da dieses Bild von Still „trotz der starken Kontraste ... dem Prinzip der bildnerischen Homogenität“ verpflichtet bleibt „während Newman etwas anderes intendiert.“¹⁶⁶ Sein Interesse galt dem Bildcharakter, der zugleich bewahrt und überwunden werden sollte und dem Problem von Teil und Ganzem, das er für „metaphysisch“ und für die „Dichotomie, die unsere Natur ist“ hielt.¹⁶⁷

Es sind hier aber auch weitere Unterschiede zwischen Newman und Still anzumerken. So augenscheinlich die vertikale Ausrichtung der Bildkompositionen von beiden ausfallen mag, Stills Bilder haben einen höheren Grad an Naturgebundenheit, ja Züge der Landschaftsmalerei (auch wenn er dieser Aussage widersprechen würde¹⁶⁸) und sie sind weniger non-referentiell als die von Newman. Dazu trägt eine Sichtweise bei (die später noch im Zusammenhang mit Judds abstrakten Bildern besprochen werden soll), die seine vertikal ausgerichteten Bildschemata eher als eine Luftaufnahme (vgl. Abb. 2.109 mit Abb. 2.110 u. 2.111) erkennen läßt, als eine

¹⁶² Ebd., S. 213

¹⁶³ Ebd., S. 218

¹⁶⁴ Siehe dazu Egenhofer, S. 69, Notiz 81. Sich auf Mondrian und Kandinsky beziehend, hätte Newman den Grundzug der europäischen Abstraktion als von der Natur ausgehende „transcendence of objects“ bezeichnet: „... ist der eine Pol ihre Basis, die 'material world of sensuality', so liegt der andere im Ergebnis der 'transzendierenden' Abstraktion, in der geschlossenen, geometrisch strukturierten, ornamentalen Bilderoberfläche. Die amerikanische Malerei steht nicht zwischen diesen Polen. Sie hat keine Basis in der Natur. 'The american artists (...) are at home in the world of pure idea.'“

¹⁶⁵ Lüdeking, S. 217

¹⁶⁶ Zweite, S. 76. Er bringt auch ein Zitat, S. 117, aus dem besagten Brief an Greenberg, in dem sich Newman solchen Ansichten, die seinen Originalität anzweifeln, widersetze. Obwohl Greenberg im Artikel Still hervorgehen hatte, sagte er ausdrücklich, daß diejenigen Maler, die er lobt, Still nicht nachahmen, sondern starke und unabhängige Positionen einnehmen. Trotzdem fand sich Newman veranlaßt, in seinem Brief zu betonen: „Als ich Still und sein Werk kennenlernte, waren mein Konzept und mein Stil längst entwickelt.“

¹⁶⁷ Ebd., S. 77

¹⁶⁸ Siehe dazu Hughes, S. 491/492

nicht aus der Natur hergeleitete Abstraktion, wie das Newman in seinen Schriften verlangte. Ich meine hier Aufnahmen aus jener Höhe, aus der die Erde dem Blick des Künstlers bis in unser Jahrhundert nicht bekannt war und aus der die Erde eher „undefinierbar“, als gegenständlich erkennbar und bekannt erscheint. Diese Sichtweise ist in den vertikalen Bildern Newmans nicht auffindbar.

Neben der Widersetzung gegen Greenbergs Hinweis auf eine gewisse Vorreiter-Rolle von Still ist Newman auch mit dem Vergleich seines Farbauftrags mit dem von Rothko durch den Kritiker nicht einverstanden.¹⁶⁹ Im Vergleich mit den diffus-malerischen Farbräumen von Rothko oder mit Reinhardts subtilen, wegen ihrer mit höchster Sorgfalt ausgeführten verletzlich wirkenden Oberflächen, ist Newmans Malerei, wie Egenhofer sagt: „direkt, ehrlich, ohne raffinierte Effekte. Dennoch hat seine Farbe eine Lebendigkeit, die in ihrem Material, in der Tube nicht enthalten ist...“¹⁷⁰ Max Imdahl sagte dazu: „Rothkos Gemälde begünstigt die Selbstvergessenheit und Versenkung des Beschauers in die Erscheinung, weil diese eine in innerbildlichen Farbformen sich erfüllende diffuse Raumillusion ist. Dagegen können Newmans Gemälde das Präsenzbewußtsein des Beschauers erwecken, weil die Erscheinung eine das faktische Ebenenkontinuum des Bildfeldes transformierende, es ebenso überwindende wie in sich erhaltene Totalität ist“,¹⁷¹ oder wie von Beate Epperlein interpretiert, als sie, Imdahl zitierend, sagt: „Newmans Arbeiten zielten auf gesteigerte Selbstwahrnehmung und Selbstbehauptung ab, während die Arbeiten Rothkos Selbstdiffusion intendieren.“¹⁷² (vgl. Abb. 1.12, 2.13 u. 2.19 mit Abb. 1.9, 2.10 sowie Abb. 2.14 u. 2.15)

Um die Unterschiedlichkeit und Individualität dieser Künstler hervorzuheben, bleibt im Anschluß an diese vergleichsweise kurze Schilderung der späten 40er und 50er Jahre in New York sowie der Ansichten von Hauptvertretern der New Yorker Schule über die Abstraktion noch zu notieren, daß Newmans Ansatz ein ziemlich anderer ist, als jener, der sich in den kalligraphischen schwarz-weißen Bildern eines Motherwell (Abb. 2.21) oder eines Kline (Abb. 1.20 u. 2.23) oder in den expressiven Kryptogrammen von Gorky oder in der biomorphen Abstraktionen von Gottlieb (Abb. 2.22) ablesen läßt. Während sie alle der Präsentation einer grundsätzlichen Dichotomie verpflichtet waren, zielte Newman darauf ab, diese Dichotomie gleichzeitig zu überwinden und sie dennoch zu veranschaulichen.

¹⁶⁹ Vgl. dazu Egenhofer, S. 63, Notiz 75. Egenhofer quittierte hier Greenbergs Vergleich als „unangemessen“, da es nicht legitim sei „seine (Newmans) Malerei etwa in einer Entwicklungsgeschichte des Kolorits zwischen die subtile, spielende, ‘malerische’ Abstraktion und die nüchterne, materialistische ‘post-painterly Abstraction’ (C. Greenberg) zu stellen, sie so historisch zu funktionalisieren.“

¹⁷⁰ Ebd.

¹⁷¹ Imdahl, Max: „Barnett Newman. Who is afraid of red, yellow and blue III“, in: Pries, Christine (Hrsg.): „Das Erhabene. Zwischen Grenzerfahrung und Größenwahn“, Acta Humaniora, 1989, S. 233-252: S. 246

¹⁷² Ebd., zitiert nach Epperlein, Beate: „Monochrome Malerei (Zur Unterschiedlichkeit des vermeintlich Ähnlichen)“, Verlag für moderne Kunst Nürnberg, Nürnberg 1997, S. 41

Den ersten Zip, den vertikalen Streifen im Bild „Onement 1“ (Abb. 1.11 u. 2.19), auch als „Reißverschluß“ bezeichnet, der als „Markenzeichen“ von Newmans malerischem Schaffen anzusehen ist und der sich hier symmetrisch in der Bildmitte behauptet, mußte der Künstler selbst verteidigen gegen die häufige Unterstellung, der Zip würde die Bild- und Farbflächen teilen. In Newmans Augen hatte er stattdessen eine verbindende Funktion und nicht eine dividierende.¹⁷³ Der erste Zip, eine der herausragendsten Einflußquellen für die Entwicklung der Kunst der darauffolgenden Generation von amerikanischen Künstlern, ist aber nicht bereits 1947 entstanden, dem Jahr, das Strickland als *annus mirabilis*¹⁷⁴ der amerikanischen Malerei bezeichnet. Damals schuf Pollock seine ersten drip paintings, die ihm den vom *Time Magazine* erdachten, etwas „abfällig-witzelnden Spitznamen ‘Jack The Dripper’“¹⁷⁵ einbrachten, worauf im selben Jahr de Koonings heftig-ungestüm gemalte zweite „Woman“-Serie (Abb. 2.20) folgte, wie auch Rothkos Abkehr vom Biomorphismus und seine Hinwendung zur Abstraktion und zu seinem reifen Stil in Form von luminösen Farbstrukturen in quadratischen quasi-geometrischen Anordnungen. Barnett Newman, der wie Still und Rothko vom Biomorphismus kam, schuf seinen ersten Zip, das Bild „Onement 1“, erst ein Jahr später, genauer gesagt, an seinem 43. Geburtstag, also am 29.1. 1948.¹⁷⁶ Gleich danach publizierte er sein wohl bekanntestes Essay mit dem Titel „The Sublime Is Now“. Newmans erste und zweite Ausstellung in der Betty Parsons Gallery 1950 und 1951 stießen auf negative Kritik oder „beredtes Schweigen seiner Malerkollegen.“¹⁷⁷ Die negative Reaktion verursachte eine schwere Depression und schöpferische Krise bei Newman. In den darauffolgenden 10 Jahren malte er wenige Bilder (nur 12 bis 1957) und stellte fast gar nicht mehr aus. In all diesen Jahren beteiligte er sich lediglich an einer Gruppenausstellung bei Betty Parsons 1955 und 1957 an einem Projekt in Minneapolis.¹⁷⁸ Dies heißt, daß einer der bedeutendsten amerikanischen Künstler „auf seine dritte Einzelausstellung ... noch länger, nämlich ziemlich genau sieben Jahre warten“¹⁷⁹ mußte und daß seine Werke bis 1959 weder in New York noch sonst wo praktisch rezipierbar waren.

¹⁷³ Egenhofer stellt fest, daß sich die Frage, ob ein Zip „ein geschlossenes Feld primär durchreißt, öffnet, oder ob er es schließt“ von Fall zu Fall an einzelnen Werken diskutiert werden muß. Er zitiert aber Newman, der sagte: „I feel that my zip does not divide my paintings. I feel it does the exact opposite. I did not cut the format in half or whatever parts, but it does the exact opposite: it unities the thing.“ Vgl. Egenhofer, S. 67 u. Notiz 80.

¹⁷⁴ Strickland, S. 59

¹⁷⁵ Anfam, David: „Der Anfang am Ende: Die Extreme des Abstrakten Expressionismus“, in: Joachimides/ Rosenthal, S. 97-105; S. 98, Anm. 4

¹⁷⁶ Strickland, S. 56. Zweite, S. 79, bemerkte, daß Newman selbst diesen Datum genannt hatte, allerdings in einem späteren Interview vom 1965. Laut Franz Meyer, Symposium über Newman, Düsseldorf 1997 (siehe Anm. 34), der diese Datierung bestätigt, hat Newman nur 10 Tage davor Giacometti, der eine Ausstellung bei der Pierre Matisse Gallery in New York eröffnete, kennengelernt. Ein Vergleich, den Armin Zweite unternommen hat mit den Abbildungen von Giacomettis Skulpturen (Abb. 2.18) auf der Einladungskarte und der Innenseite des Katalogumschlags zur dieser Ausstellung (Abb. 2.16 u. 2.17), zeigt eine starke visuelle Korrespondenz zu den Zips. Er geht auf Meyer zurück, aber schließt: „Ob dieser graphische Trick Newman beeindruckte und sogar Einfluß auf die Konzeption von ‘Onement I’ ...- oder von ‘Here I’ (erste Skulptur Newmans, Abb.) hatte, wie vielfach behauptet wird, sei dahin gestellt“, in: Zweite, S. 228 u. 234, Notiz 27.

¹⁷⁷ Zweite, S. 107

¹⁷⁸ Ebd.

¹⁷⁹ Ebd., S. 108

Ein Jahr nachdem Newman seinen ersten Zip malte, verließ ein anderer Maler, nämlich Josef Albers, nach 16 Jahren seine seit 1933 eingenommene Wirkungsstätte - das gerade zwei Monate vor seiner Anreise nach Amerika neugegründete Black Mountain College in North Carolina, wohin er nach der Auflösung des Bauhauses in Berlin berufen worden war.¹⁸⁰ Black Mountain (Abb. 2.24) hatte sich zu einem Zentrum für die Vermittlung der Bauhaus-Ideen und -Theorien, für die abstrakte Kunst und den modernen experimentellen Geist entwickelt. Zu diesem Geist gehörte eine Atmosphäre von regem Meinungsaustausch zwischen Schülern und Lehrern, gehörten Kurse, Konzerte und Vorträge. Malerei wurde von Albers, aber auch von Gastdozenten wie Tworkov, Franz Kline oder Robert Motherwell in Sommerkursen unterrichtet. John Cage lehrte Musik und Merce Cunningham Tanz. Zu den vortragenden Gästen zählten Lyonel Feininger, Buckminster Fuller und Walter Gropius sowie Clement Greenberg. Da die allgemeine Kunstsituation in Amerika von der überwältigenden Präsenz des Abstrakten Expressionismus beherrscht wurde, mußten sich die Studenten mit ihm auseinandersetzen und sich ihm widersetzen oder ihn in die eigenen Arbeiten assimilieren. Einige Studenten „die als Vertreter der zweiten Generation amerikanischer Nachkriegskünstler herausragende Bedeutung erlangen sollten, waren John Chamberlain, Ray Johnson, Kenneth Noland, Robert Rauschenberg, Dorothea Rockburne, Kenneth Snelson und Cy Twombly.“¹⁸¹ Ihre Anwesenheit in der New Yorker Kunstszene begann mit Ausstellungen in den 50er Jahren, aber die Bedeutung, von der hier die Rede ist, setzte sich erst in den 60er Jahren durch.

Rauschenberg, der 1948/49 ein Semester am Black Mountain College studierte und Cage aus New York kannte, kann nebst Clement Greenberg, oder Motherwell und Kline als Vermittler zwischen diese Szene und jener in New York vermutet werden. Dort hatte er die Zeit bis Sommer 1951, als er wieder nach Black Mountain kam, verbracht und eine Serie von schwarzen und weißen monochromen Leinwänden gemalt, die wiederum John Cage veranlaßten, seine „Komposition der Stille in drei Sätzen, jeweils angezeigt durch das Öffnen und Schließen des Klavierdeckels“, ¹⁸² nämlich „4'33“, im gleichen Sommer 1951 zu schaffen. Aber auch Albers, der 1949 als Gastprofessor ans Pratt Institute, Brooklyn in New York berufen wurde, und im Januar dort zwei Ausstellungen, eine bei der Egan Gallery und eine bei der Sidney Janis Gallery eröffnete, könnte die Vermittlerrolle nicht abgesprochen werden. Erst mit seiner Berufung an die Yale University und seinem Umzug nach New Haven 1950 begann Albers seine berühmte Bilderreihe „Homage to the Square“ - drei oder vier asymmetrisch ineinander geschachtelte Quadrate - die er als Grundidee die nächsten 25 Jahre in unterschiedlichsten Farbabstimmungen und Materialien ausführen würde und die seit der Zeit fast jährlich in New York

¹⁸⁰ Für die Angaben über Josef Albers` Laufbahn siehe: „Joseph Albers. Werke auf Papier“, Ausstellungskatalog, Kunstmuseum Bonn 8.5.-2.8. 1998; Staatliches Museum Schwerin; Ulmer Museum 24.1.-21.3. 1999 (Konzeption und Bearbeitung Volker Adolphs); Köln, Wienand 1998

¹⁸¹ Zu den Angaben über das Black Mountain College siehe Harris, Mary Emma: „Black Mountain College: Europäische Moderne, experimenteller Geist und die amerikanische Avantgarde“, in: Joachimides/Rosenthal, S.117-123, Zitat S. 121

¹⁸² Ebd., S. 119

zu sehen waren.¹⁸³ (Abb. 2.25 u. 2.26) Der damals noch unbekannte Italiener Leo Castelli, vom Ende der 50er Jahre bis heute wahrscheinlich der einflussreichste Galerist Amerikas, bereitete ebenfalls 1950 seine erste Ausstellung mit den Abstrakten Expressionisten und den Europäern Jean Dubuffet, Roberto Matta und Pierre Soulages gemeinsam mit dem erwähnten Galeristen Sidney Janis vor.

Für die Atmosphäre jener Jahre in New York spielten zwei weitere dort ansässige und sehr unterschiedliche Exileuropäer eine wichtige Vermittlerrolle zwischen der europäischen und der amerikanischen Kunst: Marcel Duchamp und Hans Hofmann.

Die von heute aus gesehene Bedeutung Duchamps für die Kunst auf beiden Seiten des Atlantiks ist sicherlich nicht zu unterschätzen. Am Anfang fiel die Rezeption von Duchamps Werken auf beiden Kontinenten jedoch ziemlich unterschiedlich aus. 2 Jahre nachdem sein in der Armory Show 1913 gezeigtes Bild „Akt, Treppe hinabsteigend“ (*Nude Descending a Staircase No. 2*, 1912) großes Ansehen erlangte, obwohl es in Paris kaum jemand kannte, kam Duchamp 1915 selbst nach New York. Die Standortveränderung wurde so für den Dadaisten Marcel Duchamp von zentraler Bedeutung in seinem privatem wie auch in seinem künstlerischen Leben, im physischen wie auch im metaphorischen Sinn. Durch den Ortswechsel hat nicht nur sein Bild, das in New York „zum Gegenstand einer ‘Cause célèbre’“ geworden war,¹⁸⁴ sondern auch er selbst eine Veränderung durchgemacht. Während die Sichtweise der Amerikaner auf sein Werk dem Künstler eine gesichert-renommierte Stellung als provokativer Kubist brachte, veränderten sich Duchamps eigene Ansichten über die Kunst mit seiner Ankunft in New York grundlegend. „Er begann mit der Konstruktion des ‘Großen Glases’ und entwickelte das Konzept der Ready-mades weiter ...“¹⁸⁵ Von da an mit der Frage nach den kulturellen Kontext, bzw. den Konventionen, die die Identität der Kunst bestimmen, beschäftigt, fand Duchamp in den *ready-mades* ein Ausdrucksmittel, das sein Konzept der Kunst bzw. Anti-Kunst darlegen würde. Die Überzeugung, daß Kunstwerke nur im Rahmen der Konventionen ihre Bedeutung erhalten, führte ihn dazu, gewöhnliche, meist der seriellen, anonymen Massenproduktion entnommene Gegenstände - wie Schneeschaukel (bezeichnet als erstes ready-made¹⁸⁶, betitelt „In Advance of the Broken Arm“, (Abb. 2.29), Urinoir („Fountain“ genannt, Abb. 2.30), oder „Fahrrad-Rad“ (Abb. 2.32) - in den institutionellen Kunstbereich einzubringen. Die kulturell bedingte Bedeutsamkeit des Ortes veränderte die „Unbedeutsamkeit“ der Alltagsdinge. Duchamps kapriziöse Haltung

¹⁸³ In der Zeit, als Albers an der Yale University unterrichtete, bzw. als er anfang, seine wichtigste und folgenreichste Publikation „Interaction of Color“ mit seinen Studenten zu erarbeiten, die daran bis zur Veröffentlichung 1963 arbeiteten, obwohl Albers schon 1958 die Stelle an der Universität aufgab - befanden sich unter seinen Studenten auch „Kritiker“ seiner Lehre wie die Künstler Robert Mangold, Richard Serra, Robert Craig-Martin und Eva Hesse.

¹⁸⁴ Vgl. dazu Adcock, Craig: „Marcel Duchamp als Mittler zwischen Europa und Amerika“, in: „Europa / Amerika. Die Geschichte einer künstlerischen Faszination seit 1940“, Ausstellungskatalog, Museum Ludwig, Köln, 6.9.-30.11.1986, S. 25-36

¹⁸⁵ Ebd., S. 29. Zum Gesamtwerk von Duchamp und der Einsicht, es handele sich um eine „strenge Einheit“ in Werk von Duchamp, vom „Akt, Treppe hinabsteigend“ über „Das große Glas (Die Braut von ihren Junggesellen entblößt, sogar)“, bis zu dem „nackten Mädchen der Assemblage in Philadelphia (Museum of Art)“, siehe: Paz, Octavio: „Nackte Erscheinung“, Suhrkamp, Frankfurt a.M., 1991

¹⁸⁶ Ebd., S. 29

könnte sowohl rebellisch - als Entwertung traditioneller Ordnungen - als auch als Überbewertung unscheinbarer Dinge gedeutet werden. Die Veränderbarkeit der Bedeutungen der Dinge, die Tatsache, daß sie nie dasselbe sind, sobald sie ihren Standort wechseln, beruht auf der Beschaffenheit des kulturellen Kontexts. Ein „Flaschentrockner“ (Abb. 1.27 u. 1.27a) war in Paris ein weitverbreiteter Gebrauchsgegenstand und in Amerika kannte man ihn nicht. Umgekehrt verhält sich die Sache mit der „Schneeschaufel“. Die Mobilität der Werte bzw. der Bedeutungen der Kunstwerke hing somit von ihrer physischen und metaphorischen Übertragbarkeit ab. Eine gewaltige Metapher dieser Attitüde verkörpert „Boîte-en-Valise“ (Schachtel im Koffer, Abb. 2.31), eine Multiple-Edition vom 1941 mit 64 Miniaturrepliken von Duchamps eigenen Werken.

Mit Duchamp ist noch eine wichtige Kunstepisode verbunden, bevor er 1924 für 18 Jahre New York verließ und in Paris statt als Kunschtätiger als Schachspieler sein Dasein verbringen sollte (zumindest, was die Kunst-Öffentlichkeit von damals betraf). In dieser Episode spiegelt sich ironischerweise seine Kontext- und Konventionsüberzeugung fast zu gut wieder. Er war der Vorsitzende des Committee der Society of Independent Artists, die 1916 in New York gegründet und neben der Ash Can School zu der einzigen avantgardistisch gefärbten Bewegung im damaligen Amerika gezählt wurde, als er unter dem Pseudonym Robert Mutt seine „Fountain“ zur Jurierung einreichte.¹⁸⁷ Obwohl sich die fortschrittliche Haltung der Jury in der Aussage beschreiben läßt „no jury, no prizes“, bzw. in der Haltung, daß alle alles, ohne Bewertungszwang, ausstellen dürfen (nach dem gleichem Motto wie die Paris' Société des Artistes Indépendants die „Bewertungsopfer“ der Kunstinsider retten wollte), wurde damals die Arbeit eines gewissen Herrn Mutt nicht akzeptiert. Dies zeigt, wie herausfordernd und unentscheidbar die Entscheidung über die Frage „das ist Kunst“ und „das ist nicht Kunst“ war, die sich Duchamp in seiner Kunst zu eigen gemacht hatte. Mit der Sammlerin Katherine Dreier gründete er 1920, im selben Jahr als er eine Reproduktion von Leonardos „Mona Lisa“ mit dem Schnurrbart „verziert“ hatte und auf der Titelseite von Picabias Zeitschrift „391“ in Paris erscheinen ließ (betitelt mit „L.H.O.O.Q.“) die Société Anonyme. Als er 1942 nach New York zurückkehrte, um dort bis zum Ende seines Lebens 1968 zu bleiben, hatte man ihm inzwischen viel mehr Einfluß in Europa, als in Amerika zuerkannt. Obwohl er, wie berichtet, Peggy Guggenheim für ihr Galerieprogramm in „Art of this Century“, in der sie wichtige Vermittlungsarbeit für die amerikanische Avantgarde der 40er Jahre geleistet hatte, 5 Jahre lang beraten hatte, waren die Vertreter dieser Kunst von ihm nicht sehr angetan. De Kooning hat ihn als „Ein-Mann-Bewegung“ bezeichnet, obwohl er ihm zubilligte, dies sei eine „...wahrhaft moderne Bewegung, denn sie setzt voraus, daß jeder Künstler das tun kann, was er für richtig hält.“¹⁸⁸

¹⁸⁷ Vgl. dazu de Duve, Thierry: „The Monochrome and the Black Canvas“, in: Guilbaut, Serge (Hrsg.): „Reconstructing Modernism: Art in New York, Paris and Montreal 1945-1964“, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts/London, GB 1990, S. 244-310, S. 293

¹⁸⁸ Zitiert nach Joachimides/Rosenthal, S. 473

Die wahrhafte Bedeutung, die Duchamp gehabt haben mag, beschreibt de Duve auf einer anderen Ebene, die heutzutage viel plausibler scheint.¹⁸⁹ Duchamp, durch sein Amerikaumfeld den Begriff des ready-made erweiternd, brachte in der Tat etwas Neues in die Kunstgeschichte ein. Duchamp machte keine Malerei mehr und keine Skulpturen.¹⁹⁰ Es waren (Kunst-) Objekte, die die Kunst gleichzeitig in Frage stellten, wie auch ihre Zukunft, von damals aus gesehen sicherten und ihren Radius insgesamt erweiterten. Zum Teil zumindest ist in diesem Sinne Duchamps „Schachtel im Koffer“ als ein, wenn auch sehr ferner, Vor-Ahne der Kunst der 60er Jahre, insbesondere der „boxes“ der Minimal Art, in Betracht zu nehmen. De Duve führt mit seiner Analyse der Kunst in der 2. Hälfte des 20. Jahrhunderts einen für meine Abhandlung über Judd durchaus wichtigen Ansatz ein. Der wichtigste Schritt, der sich seiner Meinung nach in der Kunst des 20. Jahrhunderts ereignet habe, sei der Übergang von „spezifisch“ (im Sinne von gattungsspezifisch, wie sich dies in der Trennung von Malerei und Skulptur traditionell niedergeschlagen hat) zu „generell“ (im Sinne von Kunst allgemein), daß man nämlich nicht mehr mit den Kunstgattungen, sondern mit der „Kunst“ generell angefangen hat zu operieren. Dazu hat Duchamp mit Sicherheit einen großen Beitrag geleistet, und dies ist ein Thema, das auch bei Donald Judd einen wichtigen Platz einnehmen sollte.¹⁹¹

Hans Hofmann, ein weiterer Exileuropäer, hatte mit Sicherheit mit Duchamps dadaistisch/surrealistisch gefärbten Ansätzen nichts zu tun. Der Einfluß, den er mit seiner Anwesenheit in der New Yorker Kunstszene seit 1930 und vorwiegend, als er in den 40er Jahren zu Ruhm kam, ausübte, ist aber keinesfalls zu unterschätzen. Die bedeutendsten Vertreter der amerikanischen Kunst von damals waren zwar nicht immer direkt in einer seiner 2 Privatschulen eingeschrieben (der „School of modern Art“ mit einer Sommerschule in Provincetown, Massachusetts und einer Winterschule in der 8. Straße in New York). Hofmann kam 1930, 15 Jahre später als Duchamp und 3 Jahre früher als Albers nach Amerika. Als 50jähriger ehemaliger Münchener Kunststudent und -lehrer hatte er seine Popularität in Amerika dennoch der Tatsache zu verdanken, daß er die Jahre von 1904 bis 1914 in Paris verbracht hatte, wo er nicht nur die Gelegenheit hatte, das legendäre Café du Dôme zu besuchen, sondern auch Künstler wie Picasso, Braque, Rouault, Pascin, Leger und Picabia hautnah zu erleben und teilweise zu seinen Freunden zu zählen.¹⁹² Wenn Albers in Black Mountains ein Vermittler der Bauhaus-Ideen war, dann war Hofmann in seinem Privat-Kunstunterricht in New York ein Gegenpol, was die grundsätzlichen Auffassungen angeht, die in Hofmanns Fall mit seinen „Wurzeln“ in der Pariser Schule zu tun hatten, derer Vermittler er in New York war. Auch wenn sich Albers wahrscheinlich nicht bewußt war, daß er die Autonomie der Kunst in Frage stell-

¹⁸⁹ de Duve (siehe Anm. 99)

¹⁹⁰ Judd bezeichnet Duchamp's „Flaschentrockner“ in dem Artikel „Specific Objects“, wie geschildert, als unmittelbaren „Vorfahren“ der Nicht- und Zwischen-Gattung „specific objects“.

¹⁹¹ de Duve (siehe Anm. 99)

¹⁹² Vgl. dazu den Text von Goodman, Cynthia: „Hans Hofmann und die Entwicklung der amerikanischen Avantgarde“, in: „Amerika/Europa“, (siehe Anm. 96), S. 92-101

te, als er sagte, daß Ästhetik gleich Ethik ist und daß die Kunst verpflichtet sei, „das Leben besser zu gestalten“¹⁹³, bewies er sich ohnehin dem Bauhaus-Prinzip der Verschmelzung der „freien“, bildenden Kunst und der angewandten Kunst, als verpflichtet. Gegenüber war Hofmann sein Leben lang einer solchen Idee gegenüber immun bzw. hatte eine Abneigung gegen sie und sah eine solche Integration als eine „Tragödie“ an¹⁹⁴, da die Kunst für ihn eine geistige und somit von jeglichem Utilitarismus befreite Tätigkeit war. Dank seiner von ihm begeisterten Schülerin Lee Krasner, der Frau von Pollock und engen Freundin von Clement Greenberg, hat Hofmann seine Kontakte und seine Bedeutung, die er in dieser Szene angenommen hatte, zunehmend ausgebaut. Auch wenn Motherwell, Gorky oder Pollock¹⁹⁵ nicht zu Hofmanns Schülern zählten (sondern er überwiegend die sogenannte 2. Generation von amerikanischen Abstrakten Expressionisten wie Krasner, Frankenthaler und Rivers unterrichtete), standen sie samt der Kritiker Greenberg und Rosenberg alle in der Schlange, wenn es darum ging, die Nachrichten über die Unterrichtsstunden in der 8. Straße bei Hofmann zu bekommen.¹⁹⁶

Damit ist die künstlerische Landschaft und das Umfeld im Wesentlichen erfaßt, welches Donald Judd in New York vorfand, als er dort eintraf und dem die Kunstkritiker Clement Greenberg und Harold Rosenberg die entscheidenden Parameter „vor-geschrieben“ und somit zum „Triumph“ der amerikanischen Kunst beigetragen hatten. Dies gilt zumindest für die Künstler und Persönlichkeiten, die Judd selber später als bedeutend für sein Werdegang ansah.¹⁹⁷

¹⁹³ Zitiert nach Gronert, Stefan: „Grenzen der Theorie. Zum Stellenwert der Schriften von Josef Albers“, in: „Joseph Albers. Werke auf Papier“ (siehe Anm. 92), S. 46 - 56, S. 54

¹⁹⁴ Goodman, S. 92

¹⁹⁵ In dem Aufsatz „Surrealisten in New York und ihr Einfluß auf die amerikanische Kunst“ von Gail Levin (in „Europa-Amerika...“, siehe Anm. 96, S. 69 - 79) wurde berichtet, daß Hans Hofmann das „surrealistische“ Interesse am Unbewußten und Literarischen ablehnte, jedoch „experimentierte er mit dem Automatismus als formalen Prinzip.“ Nebst der Bedeutung, die er der Natur und der Person des Künstlers für den künstlerischen Prozeß zuschrieb, war das Gestische des Automatismus (Abb. 2.27 u. 2.28) wahrscheinlich der wichtigste Grund, daß er unter einigen Abstrakten Expressionisten so geschätzt worden ist. Geil Levin notierte auch, daß Hofmann, als er ihn durch dessen Studentin Krasner 1942 kennenlernte, Pollock „angeboten hatte, sich in seiner Schule einzuschreiben und nach der Natur zu arbeiten“ worauf Pollock die vielzitierte Antwort gab: „Ich bin Natur.“ (S. 77). Darüberhinaus berichten Peter Weibel und Wolfgang Drechsler, daß Hofmanns Experimente mit der Farbe schon 1944, also vor Pollock, Schleudern und Tropfen der Farbe auf die Leinwand beinhalteten. In ders.: „Malerei zwischen Präsenz und Absenz“, in: „Bildlicht. Malerei zwischen Materialität und Immaterialität“, Ausstellungskatalog Wien 1991, S. 45-251, S. 170

¹⁹⁶ Ebd.

¹⁹⁷ Verständlicherweise konnte hier eine umfassendere Darstellung der amerikanischen Kunstszenen dieser Zeit nicht gegeben werden. Ich hielt mich an die Persönlichkeiten und Geschehnisse, die Donald Judd in seinen späteren Schriften - auch in dem Aufsatz „Specific Objects“ - für seinen Werdegang als wichtig bezeichnet hatte und namentlich erwähnte: de Kooning, Pollock, Newman, Still, Rothko, Reinhardt. Als Vorfahren der „Specific Objects“ bezeichnete er Duchamp und Rauschenberg. Albers hat er schon in den ersten seiner Reviews im Dezember 1959 als wichtig eingeschätzt und bis Ende seiner kunstkritischen Tätigkeit noch drei Mal berücksichtigt. (Siehe: CW 1, S. 6) Judd hat seine Ausstellung in der Modernen Galerie Bottrop 1977 Albers gewidmet. In Marfa befinden sich

Judd als Philosoph und Maler, sein Werdegang

Judd kehrte ein zweites Mal nach New York zurück, nachdem er ein im Herbst 1948 begonnenes Studium am William and Mary College in Williamsburg, Virginia abgebrochen hatte. Per Zug sollte er von da an vom Elternhaus in New Jersey täglich nach New York pendeln, zusätzlich zu den täglichen Besuchen der Kunstkurse an der Art Students League abends auch Philosophiekurse an der Columbia University in New York belegen und dies vier Jahre durchhalten, bis er 1953 den Bachelor of Sciences im Fach Philosophie cum laude abschloß.

Geboren am 3. Juni 1928 in Excelsior Springs, Missouri, im Haus der Großeltern, verbrachte Judd seine Kindheit im amerikanischen mittleren Westen. Weil der Vater Roy Clarence Judd bei der Western Union tätig war, lebte die Familie in ständigen Umzügen.¹⁹⁸ Donald Judds Schwester Marcia wurde in Omaha, Nebraska, geboren, wo sich die Familie 1932 zusammenfand. Danach verbrachten sie ein Jahr in Kansas City, Missouri. Es folgten 2 Jahre in Des Moines, Iowa, 4 Jahre wieder in Omaha, 2 Jahre in Dallas, Texas, 2 Jahren in Philadelphia, Pennsylvania, und schließlich 3 Jahre in Westwood, New Jersey. Im Frühling 1946 machte Judd seinen Schulabschluß an der Westwood High School und im Juni ging er zur United States Army, die ihn als Flughafengeometer in Korea einsetzte.

Roberta Smith notierte: „Judd was instinctively interested in art from his early childhood on.“¹⁹⁹ Schon sehr früh las er sorgfältig die Passagen über Kunst im „Book of Knowledge“. Im Alter von 11 Jahren, als seine Familie ein zweites Mal in Omaha lebte, bekam er aufgrund seines Interesses, von dem die Eltern vermutlich durch einen aufmerksamen Lehrer erfuhren, privaten Malunterricht. Smith berichtet, daß dies das einzige Mal gewesen sei, daß Judd Unterstützung in Sachen Kunst von seinen Eltern erfuhr.²⁰⁰ Je mehr seine Begeisterung wuchs, desto negativer standen sie seinem Künstlertum gegenüber. Im Malkurs lernte Judd mit Pastell und Wasserfarbe umzugehen und studierte das „Portfolio of Famous Paintings“, herausgegeben vom National Committee for Art

im sogenannten Bank Building in Judds Besitz mehrere Arbeiten von Albers. 1991 wurde dort in der Organisation von The Chinati Foundation (12.10.-30.12. 1991) und später in der Joseloff Gallery, University of Hartford and Hartford School of Art, West Hartford, Connecticut (8.5.-26.6. 1992) eine Ausstellung veranstaltet, zu der auch eine Publikation, „Joseph Albers“, Diestel Verlag, Köln 1991, mit Judds Text erschienen ist. Vgl. dazu auch das Gespräch Kasper Königs mit Judd, das in dem Ausstellungskatalog der Modernen Galerie Bottrop 1977 veröffentlicht wurde. Hier äußerte Judd sein Lob über Albers, aber mehr als Maler als denn als Lehrer (S.3), während er angab, sich für Hofmann nicht interessiert zu haben. Wegen Hofmanns Verbindungen mit der New Yorker Szene, die Judd so interessierte, gab ich auch eine kurze Schilderung von Hofmanns Position.

¹⁹⁸ Smith, S. 3-4. Sie schreibt, daß es „too much moving“ für das Kind war und daß Judd dadurch nur wenige Freunde hatte. Judd, so Smith, liebte mehr den Mittleren Westen, wo er bei seinen Großeltern auf ihrer Farm in der Nähe von Excelsior Springs die Sommer zu verbringen pflegte. Die Landschaften im amerikanischen Osten, wo die Familie sich letztlich niedergelassen hatte, seien für Judd „zu organisiert“ gewesen und die „suburbia too continuous.“

¹⁹⁹ Ebd., S. 4

²⁰⁰ Smith, S. 4. Dies dürfte nicht ganz stimmen. Judds Vater Roy Clarence Judd hat ihm später in den 60er Jahren bei der Ausführung der Arbeiten entweder mitgeholfen (vgl. DSS 26) oder sie sogar fabriziert (vgl. DSS 38 und DSS 41).

Appreciation. Wie ernsthaft und selbstbestimmt er schon damals war - Smith sagte sogar: „(he) seems to be born sceptical“²⁰¹ - bezeugt eine Episode, als er in der achten Klasse war. Er gestaltete ein „war bond poster“ und weigerte sich, es mit Schrift zu versehen. Seiner Meinung nach würde ein Text „das Plakat ruinieren“ und dies brachte ihm eine Note „D“ für die Lösung der Aufgabe. Judd bewies als Kind noch oft sein Interesse an Kunst in Form seiner mit Pastellen ausgeführten Abzeichnungen von in Zeitschriften reproduzierten Landschaften.

Die Art Students League, die Judd von 1947-1953 besuchte, war einer Reihe von schon erwähnten Künstlern, die in diesen Jahren ihren Start zum Ruhm und in die Kunstgeschichtsbücher machten, als Ausbildungsort bekannt gewesen. Anders als Clyfford Still, der die Art Students League 1925 eine Stunde nach seiner Einschreibung verließ, (obwohl er später von 1945 bis 1961, in New York lebte)²⁰², studierte Newman hier 1922-26 und 1929-30. Rothko war hier 1924-1929 Schüler von Max Weber²⁰³ und Pollock war 1930 Schüler von Thomas Hart Benton²⁰⁴. Die Alternative zum „amerikanischen“ Lehrkonvolut bot Hans Hofmann an²⁰⁵, der, bevor er seine berühmte Privatschule in New York öffnete, kurzfristig auch an der Art Students League unterrichtet hatte.²⁰⁶

Judd hat die Sternstunden der Art Students League nicht genießen dürfen. Sein dem Realismus verpflichteter Mallehrer hat genauso wenig Achtung in der Kunstgeschichte gefunden, wie sein für die graphischen Arbeiten zu dieser Zeit an der Art Students League zuständiger Mentor.²⁰⁷ In einem seiner späteren Texte äußerte er sich dazu: „Die Kunstschule, die ich ab 1948 besuchte, war so mittelmäßig, daß es dort möglich war, sich selbst zu bilden.“²⁰⁸ Obwohl er an der gleichen Stelle die Errungenschaften der amerikanischen Kunst, die sich in seiner nächsten Umgebung vollzogen haben, „zwischen 1946 und 1966“ als „etwas besonderes“²⁰⁹ bezeichnete, hatte er davon nicht viel mitbekommen. Für Judd, schreibt Smith, „the first years in New York were bleak“²¹⁰ Was seine Lebensumstände betrifft, dürfte Judd gerade der gängigen Vorstellung vom Künstler in der Isolation und Einsamkeit auf der Suche

²⁰¹ Smith, S. 4

²⁰² Joachimides/Rosenthal, „Künstlerbiographien“, S. 506

²⁰³ Ebd., S. 499

²⁰⁴ Ebd., S. 495

²⁰⁵ Goodman, Cynthia in: „Europa / Amerika“ S. 93 (siehe dazu S. 62 - 63 und Anm. 104)

²⁰⁶ 1933. Hofmann lehrte hier 1932-1933, wonach er seine Privatschulen, in Provincetown, Massachusetts und parallel dazu in New York hatte. Beide Schulen schloß er 1958 und widmete sich im Alter von 78 Jahren ausschließlich der Malerei.

²⁰⁷ Smith, S. 5. Louis Bouché (1896-1969) war für die Malerei und Will Barnet für Graphik zuständig, als Judd dort studierte.

²⁰⁸ Es handelt sich um den Text „Russische Kunst in Beziehung zu meiner Arbeit“, in: „Donald Judd. The Moscow Installation.“, Ausst.Kat., Galerie Gmurzynska, Köln, 5.3.-21.5. 1994, S. 13-17: S.13. Der Text, der hier auch in Englisch unter dem Titel „Russian Art In Regard To Myself“ veröffentlicht wurde, ist erstmalig betitelt als „On Russian Art and Its Relation to My Work“, in *Art Journal* 41, Herbst 1981, 3, S. 249-250 erschienen. Nachdruck in: „Donald Judd: Complete Writings 1975-1986“, Van Abbemuseum Eindhoven 1987, S. 14-18 und in: „Donald Judd - Ecrits 1963-1990“, Daniel Lelong Editeur, Paris 1991, S. 74-75

²⁰⁹ Ebd., S. 17

²¹⁰ Smith, S. 6

nach Orientierungen und der eigenen künstlerischen Identität, wie dieses im New York jener Zeit häufig war, entsprechen. Er sei, so Smith weiter, „depressiv“ und „frustriert“ gewesen, habe weder Geld gehabt noch Anschluß an die damalige zeitgenössische Kunstszene gefunden. Seine großen Vorbilder aus der Reihe der Abstrakten Expressionisten, die damals in der Cedar Bar in Greenwich Village zu verkehren pflegten, hat er während seiner Ausbildung an der Art Students League nicht gekannt. In seinem künstlerischen Schaffen zu dieser Zeit hatte er nicht einmal die Stufe „Abstraktion“ erreicht. Die Reihenfolge seiner „stilistischen Wanderungen“, bis zu dem Stadium, als er um ca. 1955 die von ihm selbst so genannte Malerei der „half-baked abstractions“²¹¹ zustande gebracht hatte, beschrieb er folgendermaßen: „...denn in der Kunstschule hatte ich zunächst Akte, später Landschaften, danach halbabstrakte Landschaften, schließlich freie Abstraktionen gemalt.“²¹² Seinen eigenen Aussagen zufolge sah er und mochte sofort ziemlich früh manche abstrakten Bilder von de Kooning.²¹³ (Abb. 2.20) Jedoch meinte er nicht, daß dies etwa größere Spuren in seiner eigenen Malerei von damals hinterlassen hätte.²¹⁴ Auch Pollock und Newman beteuerte er, früh gesehen zu haben, aber sie damals „nicht verstanden zu haben“.²¹⁵ Pollocks Arbeiten, die er in der Betty Parsons Gallery, und später in der Sidney Janis Gallery oder in einer Ausstellung des National Arts Club in New York besichtigen konnte und die er „a couple years later and in general“²¹⁶ am meisten mochte, rezipierte er als eine Malerei, die er für sich nicht nutzen könnte, da Pollocks Maltechnik (Abb. 2.11 u. 2.101) eine so eigenständige war, daß er empfand, „dripping was all Pollock’s and was best left alone.“²¹⁷ Barnett Newman hat er ebenfalls in der Galerie von Betty Parsons verhältnismäßig früh zur Kenntnis genommen. Dort, sagte er, hätte er sogar ein Bild von Newman, das mit dem „horizontal band, one end of which sort of goes dark“²¹⁸ (vgl. Abb. 2.46), gesehen. Die einzigen Gelegenheiten dazu waren in diesem Falle entweder in den ersten zwei in dieser Galerie veranstalteten Einzelausstellungen von Newman 1950 und 1951 oder 1955 in der bis 1958 einzigen Beteiligung Newmans an einer Gruppenausstellung gegeben²¹⁹, worauf ich noch zu sprechen kommen werde.

²¹¹ Smith, S. 7

²¹² „Russische Kunst in Beziehung....“, S. 13/14, Anm. 120

²¹³ Unveröffentlichtes Interview mit Lucy Lippard, 1968, ohne Seitenangaben. Im Interview ist die Rede von de Koonings Bild „Ashville“, das 1949 entstanden ist. Also konnte Judds Begegnung mit dem Bild erst danach datiert werden.

²¹⁴ Ebd.: „1954, maybe 1955 there were some abstract paintings, there were some landscapes, a little bit of de Kooning, but they’re not really that loose or anything, not all that expressionistic, a little de Kooning, de Kooning-influenced or something. (...) I mean it wasn’t a very beneficial influence.“

²¹⁵ Ebd. Die Aussage über die Unzugänglichkeit, die die ersten Begegnungen mit der Kunst von Pollock und Newman ihm verursacht hatten, hat Judd auch in dem erwähnten, 12 Jahre später veröffentlichten Text „Russische Kunst in Beziehung...“ wiederholt. (siehe Anm. 120 u. 124)

²¹⁶ Ebd.

²¹⁷ Ebd.

²¹⁸ Ebd.

²¹⁹ Es ist anzunehmen, daß das Bild „Horizon Light“, das 1949 entstanden war, in der Ausstellung bei Betty Parsons Gallery, die 23.1.-11.2. 1950 lief, zu sehen war. Vgl. Rosenberg, 1978, Ausst.Kat., New York, S. 50. Abb. 24 u. S. 247

Von Ad Reinhardts Arbeiten behauptete Judd, sich nicht bewußt gewesen zu sein, sie zu so einem frühen Zeitpunkt rezipiert zu haben, obwohl dazu seit 1946 jährlich eine Chance in den Ausstellungen bei Betty Parson geboten wurde. Reinhardt hätte er erst durch die black paintings in Erinnerung, und zwar erst um 1958, und nicht, als diese Bilder erstmalig gezeigt worden waren, nämlich um 1955/56.

Reinhardt hatte Malerei nicht an der Art Students League studiert. Er nahm 1937 Malunterricht bei Carol Holty an der National Academy of Design, lernte aber Kunstgeschichte von 1931 bis 1936 an der Columbia University bei dem namhaften Professor Meyer Schapiro²²⁰ - einem weiteren Exileuropäer im New York jener Jahre.²²¹

Schapiros kunsthistorische Schwerpunkte lagen zum einen in der älteren Kunst: Frühchristliche, byzantinische, romanische - in der er besonders die Skulptur zum Gegenstand nahm - sowie Renaissance-Kunst.²²² Zum anderen war er ein Verfechter der abstrakten avantgardistischen Kunst generell und insbesondere jener in Amerika und der Neuschaffungen in seiner unmittelbaren Umgebung zu einer Zeit, als der Abstrakte Expressionismus von der Fachkunstgeschichte noch weitgehend abgelehnt wurde. Schapiro, der selbst als Künstler tätig war, übte „eine einzigartige Wirkung auf das Denken zahlreicher bildender Künstler (aus), die durch seine Kurse an der Columbia University in New York entscheidend geformt wurden.“²²³ Bevor auch Judd fast zwanzig Jahre später als Reinhardt, nämlich 1957-1962, Schapiros Schüler wurde, fanden sich unter dessen kunstschaffenden Studenten auch Roberto Echaurren Matta, Conrad Marca-Relli, Robert Motherwell, Allan Kaprow, George Segal, Lucas Samaras und Robert Whitman. Barnett Newmann und Mark Rothko zählten zu seinen Freunden, während durch seine Texte sowohl Pollock als auch Gorky und de Kooning Unterstützung fanden.

Schapiros Gelehrsamkeit und sein Künstlertum bilden gemeinsam jene Pole seiner Universalität, die seine Lehrtätigkeit an der Columbia University so berühmt gemacht hat. Einerseits bestand er auf der Genauigkeit im Sichtbaren des Kunstwerkes und seiner inneren Beziehungen und andererseits ging es ihm um die Kontextualisierung innerhalb des kulturgeschichtlichen Rahmens und der äußeren Bedingungen des Werks. Da Kunst durch Schapiro in der Tradition eines Conrad Fiedler als Wirklichkeitsherstellung verstanden wurde, war für ihn ein individuelles Kunstwerk nicht Symptom oder Beispiel einer Epoche, sondern umgekehrt, es sollte „aus der angemessenen Erkenntnis des einzelnen Werkes auf größere Zusammenhänge geschlossen werden.“²²⁴ So konnte er

²²⁰ „Europa / Amerika“, S. 498. Kurzfristig hat Reinhardt auch bei Erwin Panofsky Kunstgeschichte studiert.

²²¹ Schapiro wurde 1904 in Litauen geboren und kam in den zwanziger Jahren in die USA.

²²² Vgl. dazu Meyer Schapiro: „Moderne Kunst - 19. und 20. Jahrhundert. Ausgewählte Aufsätze.“, DuMont, Köln 1981 (Originaltitel: „Modern Art - 19th & 20th Centuries. Selected Papers“, George Braziller, Inc., 1978. Besonders die Aufsätze: „Das Wesen der abstrakten Malerei“ (1937) und „Moderne abstrakte Malerei“ (1957)

²²³ Kultermann, Udo: „Kunst und Wirklichkeit. Von Fiedler bis Derrida. Zehn Annäherungen.“, München, 1991, S. 178

²²⁴ Ebd., S. 186

meisterlich von einer Methode in die andere, vom Faktisch-Visuellen leicht „zur imaginativen Entdeckung der äußeren Reichweite der Kulturgeschichte“²²⁵ übergehen und sich souverän mit Heideggers Kunstbegriff²²⁶ sowie mit Freuds Psychoanalyse, mit Franz Boas Anthropologie oder mit der „Experimentelle Ästhetik“ von Gustav Theodor Fechner auseinandersetzen.²²⁷

Dies machte seine Methode jener von Aby Warburg verwandt, der ebenso „in seinen Forschungen an einer Ausweitung der kunsthistorischen Horizonte gearbeitet hatte.“²²⁸ Während Warburg durch seine Symbolforschungen gegen den seinerzeit gültigen Formalismus zur Ikonologie als Methode gelangt war, stellte sich Schapiro mit seiner umfassenden Sichtweise gegen den Formalismus eines Alfred H. Barr, den einflußreichen Direktor des Museum of Modern Art. Barrs 1936 veröffentlichtes Buch „Cubism and Abstract Art“, präferierte die Ansicht, daß Kunstwerke ausschließlich unter formalen Gesichtspunkten gedeutet werden sollten.²²⁹ Schapiro, der Barr durchaus schätzte, hat darauf aufmerksam gemacht, daß eine solche Annahme fehlerhaft sei. Sie würde, so Schapiro weiter, aus einer angeblich grundsätzlichen Gegensätzlichkeit zwischen realistischer und abstrakter Kunst herausgelesen. In der Literatur über abstrakte Kunst war zu jener Zeit die Meinung verbreitet, daß gegenständliche Darstellungen, da nur Spiegelungen und Wiedergabe der Dinge, ihrem Wesen nach unkünstlich seien. Dagegen wurde die abstrakte Kunst „als rein ästhetische

²²⁵ Dynes, Wayne: „The Work of Meyer Schapiro: Distinction and Distance“, The Journal of the History of Ideas“, XLII, No. 1, 1980, S. 165. Hier zitiert nach Kultermann, S. 177/178, vgl. Anm. 135.

²²⁶ Es handelt sich um Heideggers „Der Ursprung des Kunstwerkes“ (Reclam, Stuttgart, erstmalig dort 1960), in dem er seine Kunstauffassung in einer Passage anhand eines Bildes von van Gogh, „Schuhe“, exemplarisch zur Anschauung brachte. Schapiro warf Heidegger vor, nicht einmal präzise zu benennen, welches von mehreren „Schuh“-Bildern van Goghs er mit „ein bekanntes Gemälde“ gemeint hatte. Nicht nur, daß für Schapiro 8 verschiedene Variationen des Bildes unverwechselbar sind und jedes in seiner Wahrheit nicht auszutauschen ist. Er identifiziert im Künstler selbst den Besitzer der gemalten Schuhe, anders als Heidegger, der im Bild die Schuhe einer „Bäuerin“ (S. 26) bzw. „ein paar Bauernschuhe“ zu erblicken glaubte. Die Gesamtinterpretation Heideggers verbindet das Kunstwerk unmittelbar mit dem Wesen und der „Entbergung“ der Wahrheit und mit der Wirklichkeitserkenntnis. Daß Schapiro nur glaubte, mit seiner Gegeninterpretation des van Gogh-Bildes diese Interpretation gänzlich in Frage zu stellen, versuchte Jacques Derrida in seinem Buch „La vérité en peinture“ von 1978 (Dt. „Die Wahrheit in der Malerei“, Passagen Verlag, Wien 1992) darzulegen. Er ist, um diesen Diskurs wiederaufzunehmen, auf beide Argumentationen eingegangen und hat festgestellt, daß es Heidegger nicht um das einzelne Kunstwerk ging, sondern darum, daß er in den Schuhen „das Zeugsein, die Dienlichkeit, die Zugehörigkeit zu einer Welt und einer Erde ...“ (S.363) hervorgehoben hat. Dagegen habe Schapiro seinen Kunstbegriff nicht beleuchtet und zumindest mit gleicher Unvorsichtigkeit wie Heidegger gehandelt, in seiner Annahme, es handle sich um van Goghs eigene Schuhe (vgl. besonders die Seiten 417-442). Derridas Schluß ist auf Heideggers Seite: „Die Wahrheit der Darstellung in ihrer 'Enthülltheit' überläßt das Nutzlose mit Werten, ruft eine Erhöhung des Mehrwertes dadurch hervor, daß es symbolisch mit dem verknüpft wird, zu dem es gehört. Das Letztere, und hier ist der Unterschied 'kapital', da es um den Kopf des Subjektes geht, ist nicht ein Subjekt, das der Besitzer, der Träger oder der Haltende der Schuhe ist. Es geht nicht einmal um eine bestimmte Welt, für die Bäuerin angenommen als Beispiel steht. Es ist vielmehr die Ausstattung und der Gebrauch, 'Erde' und 'Welt'“(hier zitiert nach Kultermann, S. 162, wiederholt S. 198).

²²⁷ Kultermann, 1991, S. 178 (siehe Anm. 135)

²²⁸ Ebd., S. 181

²²⁹ Ebd., S. 180

Tätigkeit, ohne Bezug zu den Gegenständen“ und nur „auf eigenen inneren Gesetzen gegründet“, ²³⁰ angesehen. Schapiro meinte: „Natur und abstrakte Formen sind beide das Material der Kunst, und die Entscheidung für eine oder die andere rührt von historisch wechselnden Interessen her.“ ²³¹

Schapiros Methode, die der Künstlerperson eine entscheidende Rolle zuschrieb und dem „Schaffensprozess des Künstlers selbst entspricht“ ²³² war der Grund für die Faszination, die er auf seine zahlreiche Künstler-Studenten ausübte. Viele von ihnen, die das Bild der amerikanischen Kunst der 2. Hälfte dieses Jahrhunderts im Wesentlichen prägten, haben durch ihn entscheidende Anregungen erhalten.

Obwohl Judd erst 1957 Schapiros Student der Kunstgeschichte an Columbia University wurde, dürfte ihm diese Umgebung nicht unvertraut gewesen sein. Die Philosophie, die Judd an dieser Universität bereits 1949 bis 1953 studierte, war auch den Künstlern, die seine Vorbilder waren, durchaus nicht fremd. In seinem Studium am City College 1923 hatte Newman den Schwerpunkt Philosophie, während Motherwell in Stanford seinen Magister der Philosophie machte. Die Promotion in Harvard, die er beabsichtigt hatte, gab er 1940 zugunsten der Kurse in Kunstgeschichte bei Meyer Schapiro auf, der ihm wiederum den Rat gegeben hat, sich der Malerei zu widmen, was er auch tat. Als Spuren dieser intellektuellen Attitüden bei Motherwell könnte man seinen nie aufhörenden Hang zum Schreiben bezeichnen, der sich auch in Form erster Übersetzungen wesentlicher Texte der europäischen Moderne, die er als Reihe unter dem Titel „Documents of Modern Art“ 1944 herausgab, nachvollziehen läßt. ²³³ Das Schreiben war ein weiteres gemeinsames Merkmal von mehreren dieser Maler, welches Judd später, als er 1959 als Kunstkritiker tätig wurde, mit ihnen teilte: Nicht nur Motherwell, sondern auch Pollock, Gottlieb, Rothko und Still, vor allem aber Newman und Reinhardt leisteten mit ihren Schriften ²³⁴ einen nicht geringen Beitrag zur Rezeptionsgeschichte dieser Zeit, verstanden sowohl als historische Augenzeugnisse, als auch als Quellen der Deutungen ihrer eigenen Kunstwerke.

Das Philosophiestudium, das Judd an der Columbia University absolvierte, war im Gegensatz zu dem Maleriestudium an der Art Students League nach seinem Gefühl viel zufriedenstellender, ja sogar „thorough education“ ²³⁵ (gründliche Ausbildung). Diszipliniert und zielstrebig besuchte Judd die Kurse bei Robert Cummings, die ihm die dem amerikanischen Pragmatismus zugewandte Lehre von John Dewey wie auch die Philosophie Henri Bergsons und Robert Santayana zugänglich machten. Es schlossen sich an

²³⁰ Ebd. Schapiros Text vom 1937, in dem er sich zu Barrs Buch kritisch äußerte, wurde in dt. abgedruckt als „Das Wesen der abstrakten Malerei“, in ders., Köln 1981, S. 209-237, S. 223

²³¹ Schapiro, S. 223

²³² Ebd., S. 186

²³³ Hughes, Robert, S. 494

²³⁴ Die wesentlichen Schriften und Statements dieser Künstler wurden von Harrison und Wood 1992 (dt. 1998) zusammengefasst und veröffentlicht.

²³⁵ Smith, S. 5

die Kurse bei Jacob Epstein mit dem Schwerpunkt Philosophie der Wissenschaften. Barbara Haskell berichtete von Judds großer Aufmerksamkeit gegenüber Hume, dessen Empirismus „had convinced him that ‘substance’, as something distinct from an object’s palpable qualities, was fallacious. Only what could be felt and experienced was credible.“ Demnach „manifestiert sich die Wahrheit durch eine Akkumulation konkreter Erfahrungen und nicht durch Impostieren der metaphysischen Konstrukte“. ²³⁶ Damit explizierte die Autorin die grundlegenden theoretischen Einflüsse, durch die Judds Auffassungen und schließlich sein erst in Objektform entfaltetes Schaffen geprägt wurden. Sie bemerkte auch, daß die Anstöße für solche Denkausrichtungen dem Klima an der Columbia University zu verdanken seien. ²³⁷

Ähnliches wie Haskell hinsichtlich Judds philosophischer Orientierungen berichtet ‚mit minimaler Abweichung, d.h. mit einer Erweiterung‘ Rainer Crone. Sich auf Judds eigene Aussagen berufend, denen zufolge die Beschäftigung des Künstlers mit der Philosophie sehr ernsthaft gewesen sei, benennt Crone als Judds Hauptinteressenfeld in den Bereich der Wissenschaftsphilosophie, da der Künstler ihm anvertraute, daß „sein elementares Interesse an erkenntnistheoretischen Problemen der Philosophie der Naturwissenschaften nie erlahmt sei und er denke, daß er in diesen Jahren Philosophie professionell studiert und betrieben habe, besonders die enge Wechselbeziehung zwischen linguistischen Phänomenen und philosophischen Erkenntnissen.“ ²³⁸ So erstaunt auch Judds weitere Behauptung nicht, nebst den Empiristen Dewey oder „Leuten wie Hume, Locke und Russell“, ²³⁹ habe er die meiste Aufmerksamkeit auf Carnap gerichtet, „alle seine Bücher gelesen und wie dann Philosophie durch sprachliche Phänomene, durch Linguistik bestimmt, ja dominiert gewesen sei.“ ²⁴⁰

Der Pragmatismus knüpft in Berufung auf die Logik an die Naturwissenschaften an, die z.B. besonders seitens der theoretischen Physik seit Anfang des Jahrhunderts die Sprache ins Zentrum der „Beobachtungen“ stellen. Auf die Frage über das „Wesen der neuen Quantenmechanik“ ²⁴¹ antwortete Heisenberg in einem 1925/26 geführten Gespräch mit Einstein: „Einstweilen wissen wir nur noch nicht, in welcher Sprache wir über das Geschehen im Atom reden können. Wir haben zwar eine mathematische Sprache (...). Aber wir wissen noch nicht - wenigstens noch nicht allgemein - wie diese Sprache mit der gewöhnlichen Sprache zusammenhängt.“

²³⁶ Haskell, S. 18: „Truth was manifested through the accumulation on concrete experiences, not through the imposition of metaphysical constructs.“

²³⁷ Ebd., S. 147, Notiz 10

²³⁸ Crone, Rainer: „Symmetrie und Ordnung. Die Formale Logik in Donald Judds Skulpturen“, in: „Donald Judd“, Ausst.Kat., 1987-1988, Stedelijk Van Abbemuseum, Eindhoven, Städtische Kunsthalle Düsseldorf, ARC/Musée d’Art Moderne de la Ville de Paris, Fundació Joan Miró, Barcelona, S. 61-76: S. 71

²³⁹ Crone, 1987/88, S. 71

²⁴⁰ Ebd. Crones Interpretation entspringt Judds Äußerungen (S. 70), in denen er sich dazu bekannte, daß seine Idee einer antikompositionellen Haltung („avoidance of composition“), die bestrebe, die herkömmliche Komposition durch einen spezifischen Ordnungsbegriff zu ersetzen, tatsächlich in seinem Philosophiestudium an der Columbia University ihren Ursprung gehabt habe. Judds bemerkenswerte Bibliothek in Marfa ist übrigens mit den Werken der hier angesprochenen Wissenschaftler und Philosophen bestens bestückt.

²⁴¹ Ebd.

Natürlich braucht man diesen Zusammenhang, um die Theorie überhaupt auf die Experimente anwenden zu können.“²⁴² Es wundert daher nicht, daß etliche philosophische Richtungen unseres Jahrhunderts, die sich auf die Wissenschaften berufen, um die „wahr - falsch“-Aussagen auf eine objektivere Basis zu stellen, mit dem gleichen Problem zu tun hatten. „Tatsächlich ist es nur eine geringe Übertreibung, zu behaupten, Sprache sei das Hauptthema der Philosophie in unserem Jahrhundert, jedenfalls in seiner zweiten Hälfte.“²⁴³

„Philosophy of Science“, die Judd an der Columbia University auch studierte, war in Nordamerika ein Fach, das entscheidend durch die Theorien Rudolph Carnaps seit seiner Emigration 1936 dorthin beeinflusst wurde.²⁴⁴ Carnap war ein Angehöriger des sog. „Wiener Kreises“, dessen Mitglieder sich als Positivisten (oder Empiristen) bezeichneten und die der tradierten Philosophie, besonders der Metaphysik, äußerst kritisch gegenüberstanden. Sie verlangten, daß die Logik, die schon Edmund Husserl in seiner Phänomenologie aus dem Rahmen der Psychologie „befreite“ und der Mathematik zuordnete,²⁴⁵ die gleiche Rolle für die Philosophie übernehmen sollte, wie die Mathematik sie für die Physik habe. „Anstatt eigene Aussagen über die reale Welt zu machen, soll sie die Aussagen der Wissenschaften untersuchen, die für Aussagen über die reale Welt allein zuständig sind.“²⁴⁶ Carnap war von den Lehren des deutschen Mathematikers Gottlob Frege (1848-1925) beeinflusst und an der Lektüre von Bertrand Russell orientiert.

Russell kam erst in der zweiten Hälfte seines Lebens zu seiner „Lehre vom Aufbau des Wirklichen“, die er einst als „logischen Atomismus“ bezeichnete. Demnach „gibt es weder Materie, noch Geist, noch Ich“, sondern „das Wirkliche sind nur Sinnesdaten (sense-data)“, die untereinander „logisch verbunden sind“.²⁴⁷ Solche Ansichten brachten ihn in die Nähe der Positivisten. In dem Aufsatz „On Denoting“ von 1905 veranschaulichte er den Unterschied zwischen „der logischen und der gewöhnlichen, grammatischen Form der Sprache“. Er bewies nämlich, daß auch solche grammatisch einfachen Sätze, die sich auf nichtexistente Entitäten beziehen, einen bestimmten Wahrheitswert haben können. Da sie logisch komplex - aus mehreren zusammengesetzten Sätzen gebaut sind - sind also die Bedingungen für die Wahrheit solcher Sätze ebenso komplex.²⁴⁸

²⁴² Zitiert nach Crone, S. 72

²⁴³ Störig, Hans Joachim: „Kleine Weltgeschichte der Philosophie“, Fischer Verlag, Frankfurt am Main 1998, S.563

²⁴⁴ Carnap lehrte ab 1936 in Chicago und ab 1954 bis 1970 in Los Angeles. Siehe dazu: Carnap, Rudolph: „Mein Weg in die Philosophie“ (Reclam, Stuttgart, 1993; erstmalig als „R.C.: Intellectual Biography“, The Library of Living Philosophers, London, 1963).

²⁴⁵ Vgl. dazu Danto, Arthur C.: „Ein Jahrhundert Selbstanalyse - Die Philosophie auf der Suche nach einer Identität“, in: Joachimides/Rosenthal 1997, S. 13-28; S. 22 sowie insbesondere zur Relation der Philosophie und Kunst, ders.: „Philosophie und amerikanische Kunst“, in: Joachimides/Rosenthal, 1993, S. 23-32

²⁴⁶ Zitiert nach Störig, S. 678 (siehe Anm. 155)

²⁴⁷ Störig, S. 574-675. Ursprünglich, so wird hier weiter berichtet, wurde Russell als Mathematiker und Autor seiner mit Alfred North Whitehead verfassten „Principia mathematica“ bekannt. Als junger Mann sei er einem gewissen Platonismus zugeneigt gewesen mit seiner Meinung „über die empirischen Wirklichkeit Ideen oder Universalien unmittelbar erkennen zu können.“ (Ebd.)

²⁴⁸ Vgl. Danto in Joachimides/Rosenthal 1997, S. 22

Frege, auf den sich Russell in seinen mathematischen Schriften bezog, befasste sich mit der Möglichkeit einer idealen (künstlichen) Sprache, die für das logische Denken geeignet wäre und - zugunsten des wissenschaftlichen Wahrheitsbeweises - Ungenauigkeiten und Unregelmäßigkeiten der gewöhnlichen Sprache ausschliessen sollte. So kam er zu dem Ergebnis, daß die „Gültigkeit von Eigenschaften (der Sätze) von der Form und nicht von solchen des Inhalts abhängig sei“²⁴⁹ und entwickelte die sogenannte „Begriffsschrift“, die alle „Aspekte sichtbar macht, von denen der Wahrheitsbeweis abhängt.“²⁵⁰ Dies war der Grundstein der „symbolischen Logik“. Bestimmte Sätze in Freges idealer Sprache, von denen alles andere, ohne dabei den Wahrheitsgehalt zu beeinträchtigen, ableitbar sein sollte, sind so „intuitiv wahr und als Axiome behandelt.“²⁵¹ Ungeachtet von Gödels „Unvollständigkeitstheorem“, der solchen Axiomatisierungen Kritik entgegenbrachte oder von Heisenbergs „Unschärferelation“²⁵² bemühten sich die Philosophen weiterhin am Ideal einer exakten logischen Sprache, deren Ursprung auf Frege zurückgeht. Die Mitglieder des Wiener Kreises, zu dessen Hauptvertretern Carnap zählte, waren zudem von Ludwig Wittgenstein, einem Schüler von Russell²⁵³ und seinem „Tractatus logico-philosophicus“ von 1921 sehr beeindruckt. Seiner Auffassung nach sei es „die Aufgabe der Philosophie, den „Sinn von Behauptungen und Fragen zu suchen“, d.h. „daß Sätze und ihre logischen Beziehungen zueinander klar werden (sollen), wobei sinnvolle Sätze sich von sinnlosen scheiden.“²⁵⁴

Im Gegensatz zu Wittgenstein, der lehrte, „daß wir gleichsam in der Sprache sind und aus ihr nicht heraustreten können, waren andere Denker des Wiener Kreises, unter diesen R. Carnap, der Auffassung, daß es durchaus möglich sei, über die Sprache und ihre Strukturen zu sprechen.“²⁵⁵ Auf die Frage, was ein sinnvoller Satz sei, antworteten die Mitglieder des Wiener Kreises, daß ein Satz nur dann sinnvoll sei, wenn er tatsächlich als wahr verifiziert, bzw. durch Nachprüfung und Erfahrung von unwahren Sätzen zu unterscheiden sei.

Als er dort 1936 eintraf, war Carnap von der Situation in Amerika, sehr viel stärker angetan als von der, die er in Europa verlassen hatte. Dies lag vor allem an den empiristischen Tendenzen und dem pragmatischen Denken, das, „meist beeinflusst durch John De-

²⁴⁹ Ebd., S. 21

²⁵⁰ Ebd.

²⁵¹ Ebd.

²⁵² Ebd., S.23. Danto ließ nicht außer acht, daß Kurt Gödel mit seinem „Unvollständigkeitstheorem“ solchen Axiomatisierungen, diejenigen von Carnap eingeschlossen, eine Grenze gesetzt hatte. Sein Theorem bezieht sich auf die Betrachtung, daß jede formalisierte Sprache, solche „wahren Sätze“ formulieren kann, die innerhalb des Systems selbst nicht beweisbar sind, woraus folgt, daß „jedes System formal unvollständig sein muß“ (S. 23). Danto setzte eine Parallele zwischen Gödels Theorem und Heisenbergs Unschärferelation, „die unter anderem besagt, daß es in der Materie und daher in der Physik selbst eine tiefsitzende Unbestimmbarkeit gibt.“

²⁵³ Wittgenstein, Ludwig: „Tractatus Logico Philosophicus“, 1921

²⁵⁴ Störig, S. 678

²⁵⁵ Störig, S. 680

wey“, ²⁵⁶ sowohl die Philosophie, als auch die Erziehungsbewegung in Amerika durchdrungen hatte. Die praktisch angewandte Lernmethode, die Ablehnung der Metaphysik und das Hervorheben des „wissenschaftlichen Denkens zur Lösung aller theoretischen Probleme“ ²⁵⁷ kennzeichneten diese Tendenzen, die mit Carnaps Lehre vielseitig übereinstimmten.

Das philosophische Klima an der Columbia University war, als Judd dort Philosophie studierte, durch solche Prämissen des Pragmatismus, bzw. durch Dewey gefärbt. In dieser (amerikanischen) Denkrichtung geht es um die unmittelbaren und, wie zu erwarten, die praktischen Dinge. Der Begriff der Wahrheit ruht hier weder auf den Fragen nach dem letzten „Wesen“ oder nach den Ursprüngen der Dinge, noch in der Frage, ob etwas logisch oder wahr ist, sondern richtet sich ganz nach dem, was ersichtliche praktische Konsequenzen für das Leben hat. Dewey ist so ganz den Naturwissenschaften und praktischen Erfahrungen gewidmet, durch die auch seine pädagogische Arbeit geprägt wurde. In Deweys Philosophie, auch Instrumentalismus genannt (da das Denken, nach Dewey, ein Instrument zum Handeln ist), sind die Schlüsselworte, „die seiner Weltansicht entsprechen und gleichzeitig der Maßstab für Ethik sind“, Wachstum und Entwicklung. „Nicht Vollkommenheit als endgültiges Ziel ist der Zweck des Lebens, sondern ein ewig anhaltender Prozeß des Vervollkommnens, Reifens und Verfeinerns.“ ²⁵⁸

Judds pragmatisch-empirisch ausgerichteter, anti-idealistisch gefärbter Ausbildung und seinem dadurch geprägten Denken wurde immer wieder Aufmerksamkeit geschenkt, als es um die Rezeption seiner Werke ab 1962, also nach der Erschaffung seiner ersten Objekte, ging. Seiner vorangegangenen Malerei dagegen, die er gleichzeitig und parallel zu seinem Philosophiestudium hervorgebracht hatte, und von der er später immer betonte, wie sehr er zu seinen epochalen „objekthaften“ Errungenschaften gerade durch sie gekommen sei, schenkte man keine besondere Beachtung. ²⁵⁹ Dies liegt natürlich zum größten Teil an der Tatsache, daß er selbst dazu Anlaß gab, als er zum Begriff der *Specific Objects* gefunden hatte und die Malerei selbst zu einer zu überwindenden Gattung erklärte. Meine Interesse gilt jedoch eben jenen anderen Aussagen von Judd und somit seiner Malerei, in denen er stets betonte, daß er von der Malerei kam. Obwohl sein Durchbruch in der Kunstgeschichte mit den dreidimensionalen Werken zusam-

²⁵⁶ Siehe dazu: Carnap, Rudolph: „Mein Weg in die Philosophie“, S. 63

²⁵⁷ Ebd.

²⁵⁸ Vgl. dazu Störig, Hans Joachim: „Kleine Weltgeschichte der Philosophie“, Fischer Verlag, Frankfurt am Main 1998, S. 577-588

²⁵⁹ Abgesehen von Roberta Smith in dem Cat. Rais., in den Judds Bilder erst ab 1960 aufgenommen wurden (mit Sicherheit auch auf seinem Wunsch), und von dem Exkurs bei Barbara Haskell (Ausst.Kat. Whitney 1988/89) sind mir keine größeren Aufsätze über Judds Malerei bekannt. Ende 1997 in einem Gespräch in New York und Anfang 1998 in einem Brief berichtete mir Frances Colpitt, sie sei dabei, eine Ausstellung von Judds Malerei in Marfa zusammenzustellen. Dieser zeitliche Abschnitt in Judds künstlerischem Schaffen ist mir nur noch aus der Abhandlung über die graphischen Werke (Cat. Rais., Schellmann 1993) bekannt. Die umfassende Ausstellung der Zeichnungen, begleitet durch einen Katalog, im Kunstmuseum Basel 1976, konzentrierte sich auf das zeichnerische Werk von Judd in der Zeit 1956-1976.

menhängt, ist es ihm wichtig gewesen, immer hervorzuheben, daß dies mit der herkömmlichen Skulptur nichts, bzw. viel weniger zu tun gehabt habe, als mit der Malerei.²⁶⁰

Als er sich 1953 von seinen Studien der Philosophie an der Columbia University sowie von denen an der Art Students League verabschiedet hatte, zog Judd im Sommer desselben Jahres endgültig nach New York um. Über diese Zeit seiner Biographie ist genausowenig wie über seine Malerei jener Zeit berichtet worden. Smith berichtete in lediglich einem Satz, daß er „found both a cold water flat on East 27th Street and a part-time Job in a settlement house“.²⁶¹

Es handelt sich um die Zeit, als Judd nicht nur vieles in seiner Malerei ausprobierte, bevor er auf die Abstraktion kam. Es geht um die, den raren Aussagen zu entnehmenden Notizen von den realistisch-figurativ-landschaftlich bestimmten Bildern, von denen nicht einmal mehr als beiläufige Anmerkungen übriggeblieben sind, so daß man daraus nicht einmal genau schließen kann, welche Bilder Judds in seiner ersten Gruppenausstellungsbeteiligung im November 1952 (Montclair Art Museum, New Jersey) gezeigt wurden. Mehrere Graphiken und ein paar Gemälde bezeugen dennoch sowohl figurative Anläufe, als auch die Umbruchsphase von realistischen zu den abstrakten Arbeiten in Judds Werdegang.²⁶²

Zwischen 1955, als Judd seiner Meinung nach bei den „half-baked abstractions“ gelandet war, und 1956 wird ein gewaltiger Umbruch sichtbar. Die graphischen Arbeiten bis 1953 sind eindeutig realistischen Darstellungen zuzuordnen (mir sind keine Bilder aus dieser Zeit bekannt) und sind von zwei Motiven bestimmt: Einerseits, die in der Technik der Holzschnitte oder schwarz-weiß Lithographie ausgeführten Interieur-Szenarien, die menschliche Figuren beinhalten, wie ein auf dem Treppenabsatz stehender Mann (Abb. 2.33) oder ein durch die Tür in der Tiefe des Raumes gesehenes Paar. (Abb. 2.34) Eine Kombination realistischer Motive mit einer weichen, fast romantisch wirkenden Atmosphäre (vgl. Caspar David Friedrich, Abb. 2.36) läßt diese Darstellungen recht altmodisch erscheinen. Andererseits tauchen auch Darstellungen auf, in denen der Blick nach Außen gerichtet ist (Abb. 2.35). Ein Kritiker erwähnt Judd anlässlich einer Ausstellungsbeteiligung 1954 lobend im gleichen Satz mit Olitsky, dessen Bild er gleich „impressi-

²⁶⁰ Z.B. in dem Gespräch mit Kasper König, der ihn 1977 fragte: „Demnach haben sich Ihre Arbeiten der letzten 15 Jahre (also seit 1962, d. V.) ... aus Ihrer Malerei entwickelt. Ebensovienig betrachten Sie Ihre Arbeiten als Skulpturen.“ antwortete Judd: „Ja, ich glaube, das Wort ‘Skulptur’ ist ziemlich veraltet. Es bedeutet ‘schnitzen’ und das ist lächerlich. ... Ferner verbinde ich den Begriff ‘Skulptur’ mit Kompositionen, wie er bei David Smith zu finden ist. Mein Denken kommt aus der Malerei, wenngleich ich nicht male. Ich habe nichts dagegen, einer dritten Kategorie anzugehören.“ (Ausst.Kat. Bottrop 1977, S. 5)

²⁶¹ Smith, S. 6. Haskell, S. 148, Anm. 16: Hier wird berichtet, daß dieses settlement house Christadora House hieß, und daß Judd bis 1957 Kunst auch an der Police Athletic League of New York unterrichtete. Im Interview mit König, S. 3, bestätigte Judd, daß er „beim Polizeisportverein“ gelehrt hatte, fügte aber 2 weitere Lehrorte hinzu: Er hätte „in einem Kulturzentrum einer Siedlung“, sowie „mehrere Semester am Hunter College in New York“ gelehrt. Im Gespräch mit Lippard äußerte er sich: „After the work for the Settlement House I worked for the P.A.L. Company for a couple of years and a whole thing was miserable ... Any little job would have been fine but there weren’t any little jobs.“

²⁶² Vgl. dazu die Abbildungen Nr. 4-12 im Schellmann-Katalog. Sie sind alle mit „Ohne Titel“ versehen und ich habe nicht feststellen können, ob diese Arbeiten zur Zeit ihrer Entstehung genauso „betitelt“ waren.

ve“ fand „as was Judd’s sensitively rendered river scene.“²⁶³ Die graphischen Arbeiten von Judd aus jener Zeit beschreibt Mariette Josephus Jitta: „... einen Ausblick über den Fluß, Bäume entlang des Wassers (..) Reflexion über die unmittelbare Umgebung, die Landschaft, das Vertraute.“²⁶⁴ Zunehmend abstraktere Darstellungen sind in Bildern von 1955 zu beobachten. Man kann sie „Natur-entnommene-Darstellungen“ nennen, dennoch ist zu betonen, daß sie alle auf Kulturlandschaften bezogen sind und nicht auf die von den Abstrakten Expressionisten (die Judds viel späteren Aussagen zufolge als seine Vorbilder galten) oft bevorzugten amerikanischen gewaltig großen Weitblick-Horizonte und Landbreiten. Judds Ausblick-Szenen wirken intim, sowohl dort, wo es noch einen eindeutigen Hinweis auf die Wirklichkeit (Abb. 2.37, 2.38, 2.39, 2.41, 2.42) gibt, von der sie stammen, als auch dort, wo wir von nur einsetzender Abstraktion sprechen können, da eine Horizontlinie noch vorhanden ist (Abb. 2.40).

Die „half-baked abstractions“ sind in einer besonderen Form aufgetaucht. Die starken Hell-dunkel-Kontraste, denen man schon in den frühen Lithographien begegnet und die zwischen der naturgebundenen Farbskala der Bildelemente - grau, grün und braun sowie vereinzelte Rotakzente - und dem meist hellen Hintergrund bestehen, lassen die - im Verhältnis zu den Bildformaten, die damals in Judds unmittelbarer New Yorker Umgebung gezeigt und geschaffen worden waren - vergleichsweise kleinen Formate der Leinwände irgendwie vergessen. Einen Sinn für Maßverhältnisse und besonderen *size* hat Judd offensichtlich von Anfang an besessen. Eine gewisse Gebundenheit seiner ersten, aus der Natur stammenden Abstraktionen²⁶⁵ an Kulturzusammenhänge läßt sich in den Bildern sowie anhand naturalistisch wiedergegebener Farben nachvollziehen, als auch in der Motivauswahl feststellen. Während in manchen Bildern gelegentlich „konstruktive“, großausschnittmäßig erscheinende Kuben auftauchen (Abb. 2.39, 2.41 u. 2.42), sind in anderen fast Pop-artige Assoziationen vermutbar (Abb. 2.48).

Man kann in der Tat solche Konfigurationen weder Figuration noch Abstraktion eindeutig zuordnen, noch kann man die einsetzende Abstraktion entweder der Geometrie oder der Organik eindeutig zuschreiben.²⁶⁶ Die in ihrer Anzahl geringen Teile erscheinen zu regulär, zu geordnet, um als organisch bezeichnet werden zu können, aber auch zu grob und zu unregelmäßig, um als geometrisch zu gelten (Abb. 2.43-2.45). Smith bemerkte, daß Judd sich offensichtlich bemüht hat, gerade solche nicht eindeutig identifizierbaren

²⁶³ A.(I) N(ewbil): „Fortnight in Review“, Arts Digest, vol. XXIX, 15. Nov. 1954, S.29. Die Rezension einer Gruppenausstellung in der City Centre Art Gallery, New York

²⁶⁴ Jitta, Mariette Josephus: „On Series / Über Serien“, Schellmann, Catalogue Raisonné, S. 31

²⁶⁵ Über seinem Weg zur Abstraktion und Schwierigkeiten, die er damals mit der Malerei hatte, äußerte sich Judd im Gespräch mit Lucy Lippard 1968: „as far back as when I quit painting and drawing figures and landscapes, you know, when I first became what I thought was abstract. Which wasn’t really abstract...Which was a very live, hard problem one time. And I used to go down and try to draw things off the dock at 27 Street; drawing, say the limb of tree on a piece of paper (...) And it became pretty obvious after a while that the thing was only a tree and that the gap between the tree and what I had on the paper just was a lot of baloney.“

²⁶⁶ Smith, S. 8. Die Autorin sagte: „They combine straight and curved lines into blunt forms that are too angular to be organic, too eccentric to be regulary geometric.“

Formen zu kreieren.²⁶⁷ Die Einordnung der Elemente verläuft in einem sehr flachen bild-illusionistischen Raum. Es wird eine Bewegungsdarstellung suggeriert, was diagonal gesetzte oder kurvige Bänder an sich implizieren. Das Resultat ist aber sehr statisch, da fast alles in gleicher Tiefe gesetzt ist. Meistens dominieren nicht die Farbflächen, sondern die Teile über das Ganze.

Die nächste Neuerung bei Judds Bildern zeichnet sich im Jahre 1956 ab: Es tauchen abstrakte Bilder auf, die zunächst keine eindeutigen Bezüge mehr zur Wirklichkeit aufzuweisen scheinen. Trotzdem ist zur Disposition zu stellen, inwieweit eine mimetische Natur/Wirklichkeits-Nähe dennoch in Frage käme. Haskell betonte zwar: „Judd’s search for a more factual and unambiguous visual expression led him to expel from his landscapes image all metaphorical references to anything but the painting’s formal properties. Even to ascribe titles incriminated art in allusions that suggested more than was true.“²⁶⁸ Als Beispiel nannte sie 2 Bilder, davon eins von 1955 (Abb. 2.40) und eins von 1958 (Abb. 2.65). Aber einer Kritik von James Mellow anlässlich Judds Ausstellung zusammen mit Nathan Raisen in der Panoramas Gallery 1956 ist mit Bezug auf die Betitelung der Werke zu entnehmen, daß Judd zumindest zwei dort ausgestellte Arbeiten mit klaren auf die Natur hinweisenden Titeln versehen hatte: „Garden“ und „Welfare Island“.²⁶⁹ Mellow sah eine Parallele zwischen diesen Bildern Judds und jenen von Arthur Dove (vgl. Abb. 2.68, 2.69), nur seien sie viel flacher und „there seems to be less concern with the plastic effect of the paint and more interest in the imposition of strikingly bold design.“

Diese Ausstellungsbesprechung erschien 1956 in der gleichen *Arts*-Ausgabe, in der vom tragischen Tod Jackson Pollocks, als Folge eines Autounfalls am 11. August, berichtet wurde. Von einem Einfluß solcher Abstraktion, wie der von Pollock entwickelten war, Judd zu diesem Zeitpunkt noch weit entfernt. Auch Lawrence Campbell beschrieb die damals ausgestellten Bilder Judds als aus der „landscape“ hervorgegangene „abstraction and fantasy“ und meinte, Judd hätte nur andere Formen als Äquivalent der Naturformen gefunden.²⁷⁰ Während Mellow von Design sprach, sagte Campbell: „He is a romantic of the machine and for him a tree is a kind of the machine to be reduced from an indecisive shape to a form as clearly defined as plumbing.“²⁷¹

Auch wenn der Ausdruck „plumbing“ (Klempnerei, Rohrleitungen) sich nicht gerade positiv anhört und obwohl beide der erwähnten Kritiker offensichtlich eher traditionell gesonnen waren, können die Bemerkungen über *design* und *machine* ihren guten Grund ge-

²⁶⁷ Ebd.

²⁶⁸ Haskell, S. 21

²⁶⁹ J(ames) M(ellow); in *Arts*: „In the Galleries“, vol. XXX, September 1956, S. 58. Die Ausstellung von Don Judd and Nathan Raisen fand vom 4. -15. September in New York in der Panoramas Gallery statt.

²⁷⁰ L(awrence) C(ampbell): Reviews and Previews, „Judd and Raisen“, in: *Art News*, vol. LV, Sep. 1956, S. 17. Eine dritte Rezension der gleichen Ausstellung war von gewissem D.A. geschrieben und in der *New York Times* („About Art and Artists“, 18. September 1956, S. L27) veröffentlicht. Auch dieser Autor bestätigt, daß Judds Bilder von einer kultivierten Natur ausgingen. Diese, wie der Autor schrieb „nearly abstract paintings“ ließen auf Landschaften zurückschließen, „rendered in schematic, flat symbols of houses, walls, trees and water.“

²⁷¹ Ebd.

habt haben und lassen sich augenscheinlich mit der These über die Rolle der Kulturlandschaften verbinden. Vergleicht man z.B. die Luftaufnahmen des Dulles International Airport (Abb. 2.52 u. 2.55) mit zwei Bildern von 1956 (Abb. 2.51 u. 2.53), erblickt man eine verblüffende Ähnlichkeit zwischen der Bildmechanik samt ihren balkenartigen und breiten kurvigen Elementen und der Flughafen-Topographie.

So gesehen weisen auch Judds damalige Bilder viel weniger Bezüge zu jenen gestischen von Arthur Dove (Abb. 2.69) auf, als von Mellow anlässlich der Ausstellung 1956 vermutet. Dove hatte ein Interesse an Synästhesie, ging also von der Vorstellung aus, daß Töne als Farben und Formen darstellbar sind und hielt sich gänzlich an die Natur als Ausgangspunkt seiner Abstraktionen. Judds Vorgehensweise ist eher in der Nähe von Stuart Davies' „Vision des Empirischen“²⁷² (Abb. 2.73) zu sehen, die sich in seinen folgenden Überlegungen zur Qualität des Kunstwerks wiederfinden: „Es kann so einfach sein, wie man will, aber die Elemente, aus denen es einmal hervorgehen soll, müssen direkt und einleuchtend sein. Das ist das Wesen der Kunst, daß die Elemente des Mediums, in dem das Werk geschaffen wird, in einer einfachen, sinnfälligen Beziehung zueinander stehen. Mit anderen Worten, das Werk muß gut konstruiert sein. Das Thema steht jedem frei. (...) In jedem Fall muß die künstlerische Form selbst ihre eigene Logik haben.“²⁷³

Judds Werke deuteten weder auf das Geometrische noch auf das Gestische, sondern eben auf das Konstruierte, auf das Arrangement weniger, einfacher Elemente in ihren logischen Zusammenhängen. Der flache, fast tiefenlose Bildraum konnte andererseits in Verbindung zu einem weiteren Maler gebracht werden, nämlich zu Milton Avery, „vielleicht der erste (amerikanische Maler), der verkündete, ein Gemälde solle flach sein und auf einer Ebene liegen.“²⁷⁴ (vgl. Abb. 2.70-2.72)

Judds Generation von Künstlern, bzw. die, in die er hineingeboren wurde, war mit zweierlei Welten konfrontiert: mit amerikanischen, im Vergleich zu Europa zum größten Teil sehr früh industrialisierten Landschaften und mit einer Kunstszene, die sich der Tatsache bewußt geworden war, daß sie aus einer Vision von naturgebundenen romantischen (unberührten) Landschaften zu einer eigenen Form der Abstraktion gefunden hatte.²⁷⁵

²⁷² Hughes, S. 431

²⁷³ Davies, Stuart, Tagebuch, 1922. Hier zitiert nach Hughes, S. 431

²⁷⁴ Hughes, S. 488. Der Autor stellt einen großen Einfluß fest, den Avery, von Matisse ausgehend, auf die Farbfeldmalerei überhaupt ausgeübt hat: „Die Annahme, das Gemälde sei ein Farbfeld, geht auf Avery zurück.“

²⁷⁵ Vgl. dazu: Rosenblum, Robert „Modern Painting and the Northern Romantic Tradition: Friedrich to Rothko“, New York, 1975; dt. „Das Sublime in der abstrakten Malerei“ in: Schmied, Wieland (Hrsg.): „Zeichen des Glaubens. Geist der Avantgarde“, Stuttgart 1980, S. 132-136 u. Wyss, „Ein Druckfehler.“, Köln 1993

Die neuer einsetzende Kunstszene New Yorks hat erst ab 1956 begonnen, Spuren in Judds Bildern zu hinterlassen. Die Frage, wieso Judd kein Vertreter der 2. Generation des Abstrakten Expressionismus geworden ist, wie z.B. Helen Frankenthaler, die sein Alter hatte,²⁷⁶ scheint besonders berechtigt zu sein, wenn man seine Aussagen über die Abneigung liest, die er damals gegenüber der Geometrie empfand.²⁷⁷ Auch gibt es in Judds frühen Bildern in der Tat keine Spur von den damals „fortgeschrittenen“ Lösungen des Abstrakten Expressionismus und von Künstlern, die er später als seine Vorgänger und Vorbilder bezeichnete. Wenn man von Einflüssen in den frühen Bildern Judds reden soll, bestünden diese, wie erwähnt, eher in Bezügen zu Stuart Davis oder Milton Avery, zu einer also zu diesem Zeitpunkt schon „altmodischen“ Art, Abstraktion zu malen und sichtbare Realitäts- und Naturbezogenheit herzustellen. Um eine Aussage von Lucy Lippard über Ad Reinhardts frühe Malerei zu paraphrasieren,²⁷⁸ war Judd während der 50er Jahre ein Maler der vergangenen Dekaden.

Trotz seiner unermüdlichen Wiederholungen, zu sagen, wie wichtig für ihn die lebendige New Yorker Szene war, als er dort ankam, äußerte Judd sich manchmal auch über seine Interessen an der europäischen Tradition, besonders über die Aufmerksamkeit, die er „Matisse and Leger and Mondrian“ schenkte, so lange er Maler war.²⁷⁹

Auf die Frage, was die Basis gewesen sei, auf der er seine frühe Arbeiten formuliert habe,²⁸⁰ antwortete Judd 1967: „Two things: the public situation and my own situation. Through most of the Fifties the dominant style was very loose painting - it was all Abstract Expressionist painting, so there was almost no idea for art that wasn't very sloshy and organic. The idea of geometric painting was a very rare thing (...) But, on the whole, I disliked the quality of geometric art.“²⁸¹ Interessanterweise ist diese allgemeine „sloshy and organic“-Attitüde nicht in einer der ersten Referenzen Judds zur „public situation“ zu bemerken, sondern in ein paar Bildern von 1956, die eher den Weg in die Geometrie aufzeigen, als in die gestische, „turbulente“ Malerei, die bei Judd erst etwas später, nämlich 1958-1960, auftrat. In diesen Bildern von 1956 (Abb. 2.47, 2.49, 2.50) repetieren sich einfache schwarze Bänder horizontal, meist von einem Rand des Bildes zum anderen verlaufend und alternieren auf helleren Hintergründen. Die horizontalen balkenartigen Elemente tauchen, wie bemerkt, vereinzelt von Anfang an in Judds realitätsbezogenen (vgl. Abb. 2.37, 2.38, 2.40) sowie abstrakteren Bildern auf (vgl. Abb. 2.43, 2.44, 2.48). Als Hauptmotiv, wie die Horizontalen in den Bildern von 1956, ließ er sie jedoch nicht mehr auftauchen bis zur Zeit seiner letzten Bilder und danach seiner Objekte und Progressionen. Manche von diesen Bändern

²⁷⁶ Diese Überlegung brachte Judd selbst ins Gespräch. Interview mit Lucy Lippard vom 10.4. 1968

²⁷⁷ Interview mit Kasper König, S. 4 und 5

²⁷⁸ Zitiert nach Bois, Yve-Alain: „The Limit of Almost“, in: „Ad Reinhardt“, Ausstellungskatalog 1991-1992, Rizzoli, New York 1991, S. 17

²⁷⁹ Unveröffentlichtes Interview mit Pierre Cabon, S. 15. Das Interview ist nicht datiert, aber aus Judds erster Antwort „I had one loft on 19th Street and Fourth Avenue in New York twenty years ago“ läßt sich schließen, daß dieses Gespräch von ca. 1980 ist. Judd bezog nämlich die Wohnung an der 53 East 19th Street am 1.8. 1960. Vgl. dazu Cat. Rais., „Chronology“, S. 40

²⁸⁰ Coplans 1967, S. 19

²⁸¹ Ebd.

sind, wie Smith bemerkte, sie noch immer mit der Natur in Verbindung setzend: „broken, slightly curved and detailed. This established them as land in the ‘scape’ of blue.“²⁸² Dennoch, zwei Jahre später nachdem sie dies geschrieben hatte, gab Judd zu, er hätte eine weitere Anregung, als nur Natur-Analogien dazu gehabt. Er sei dabei von einem Bild von Barnett Newman „ein wenig beeinflusst“²⁸³ gewesen. Es ging um kein landschaftsorientiertes Bild, sondern es war „das horizontale bei Betty Parson’s. (...) nur ein Streifen, der an einem Ende in einen Schatten übergeht. Es ist vollkommen abstract“,²⁸⁴ sagte er (Abb. 2.46).

Obwohl Judd im gleichen Gespräch behauptete, daß er Newman gerade „aufgrund seiner Geometrie nicht akzeptieren wollte“ und dagegen „Pollock schon immer mochte“, und zwar seit den Jahren, als er „noch zur Kunstschule ging und nach Modell arbeitete“,²⁸⁵ ist ein Einfluß Newmans früher feststellbar als derjenige von Pollock. Auf den würde man noch verhältnismäßig lange warten müssen und zwischendurch gab es mehrere Umbrüche in Judds Schaffen, aus denen hervorgeht, wie sehr er bemüht war, einen Orientierungspunkt zu finden. Nebst weiterer Durchführung seiner erprobten Bildlösungen (Abb. 2.61-2.65), tauchen jetzt immer häufiger verschiedene Parallelen zur New Yorker Kunstszene auf, so z.B. auch ein Echo von Klines Bildern (Abb. 2.67). Die allgemeine Charakterisierung von Judds damaliger Situation brachte Campbell 1956 auf die Formulierung: „He seems to be struggling with problems.“²⁸⁶

Im Juni 1957 fand Judds dritter Auftritt in der Panoramas Gallery statt - mit seiner ersten Einzelausstellung. Später hat er sie als „stupid show“²⁸⁷ bezeichnet und entschieden, seine Bilder nicht mehr zu zeigen. Als er sich im Gespräch mit Lucy Lippard beschwert hatte, daß damals „the whole business of getting some attention and getting some money“ extrem langsam verlief, bemerkte er „(he was) very slow thinking things out“ wozu ein Grund in „accidents of who I knew and got information from“ gelegen haben könnte. „Perhaps if somehow or other I had met the New York School people or something it would have been very different.“ Eine soziales Gefüge fehlte ihm zur Zeit seiner ersten Einzelausstellung 1957 noch,²⁸⁸ so daß er, anstatt zu einer interessanten Galerie (Cimino) zu gehen, mit der er durch Zufall in Kontakt kam, das Angebot der Panoramas Gallery, „this stupid little gallery uptown“ angenommen habe. Die bei Panoramas gezeigten Werke waren Judds eigenen Worten zufolge „semi-abstract Cubist paintings of a vague kind.“ Die Besprechungen dieser Ausstellung waren nicht negativ, aber betonten die eindeutigen Bezüge dieser abstrakten Bilder zu „landscapes“. Während Vernon Young bemerkte: „They have a generally German post-Expressionist frugality, somehow brutal in their

²⁸² Smith, S. 9

²⁸³ König, S. 5

²⁸⁴ Ebd. Offensichtlich mußte Judd entweder eine der beiden Einzelaussstellungen 1950 bzw. 1951 oder die Gruppenausstellung 1955 bei Betty Parsons gesehen haben, als Newman die einzigen drei Male bis 1958 seine Bilder überhaupt zeigte.

²⁸⁵ Ebd. Vgl. dazu auch den Gespräch mit Coplans, S. 19-21

²⁸⁶ Campbell, Anm. 71

²⁸⁷ Smith, S. 10.

²⁸⁸ Lippard 1968: „I didn’t really know anybody.“

denial of all qualities but those of trust and space, but there's a good medium resonance to the color"²⁸⁹, meinte Edith Burkhardt: „It is an abstraction of the classic kind, savouring of Héliot (Abb. 2.74), but in spite of this precision, a loose wondering quality ...“²⁹⁰ Daß Judd mit solch einem Verlauf der Dinge unzufrieden war, ja alles als etwas hoffnungslos ansah, ist nicht verwunderlich.

Neben Experimenten, die durch verschiedene Einflüsse gefärbt waren, entwickelte und bewahrte Judd seine durchaus eigenständigen Bildlösungen noch bis ins Jahr 1958 hinein. Die Formen wurden noch vereinzelter. Sie wirkten statischer, nicht nur dann, wenn die Elemente mitten in mehreren größeren Farbfeldern der Hintergründe konzentriert platziert waren (Abb. 2.64), sondern auch dann, wenn die einfachen kurvigen Formen wie aus größeren Zusammenhängen ausgeschnitten, stark konturiert und nicht-verbunden in einem undefinierbaren Raum mehr an die Bildränder gerückt waren (Abb. 2.65). Judds Bemerkung „In vielen der früheren Bilder sind ziemlich große, flache Ebenen in den Raum zurückgestellt, weil sie noch immer Landschaftsbezüge haben. Als ich versuchte, mehr Farbe und größere Ebenen zu bekommen und sie mit der Oberfläche der Bilder verband, verloren sie den eigentlichen Sinn ...“²⁹¹ zeugt von seiner generellen Unzufriedenheit, die er der Malerei gegenüber schon damals empfand. Dies ist vermutlich einer der Hauptgründe, daß im Jahr 1958 dann die, für Judd völlig untypischen, gestischen und mit viel Bewegung „durchwehten“ Arbeiten erschienen (Abb. 2.75-2.80).

Pollocks Einfluß, den man hier immer wieder behauptet und zu erblicken geglaubt hatte, bestätigte Judd zwar später, bemerkte aber: „Meine von Pollock beeinflussten Bilder sind eher wie die späteren Pollocks, wo der Pinselstrich wieder auftaucht.“²⁹² Auch wenn Judds frühere Bilder „altmodischer“ aussahen, waren sie authentischer für Judd, als diese kubo-futuristische und expressive Reihe von Arbeiten. Hier hatte Judd sich auf ein Experiment eingelassen, das bis ins Jahr 1960 hineinreichte und ihm sicherlich erfahrungsmäßig viel bedeutete, aber er selbst war noch nie künstlerisch so wenig „eigenständig“ wie zu dieser Zeit. Wie sehr die konservativen Züge dieser Abstraktionen zurückgreifen, ist nämlich nicht nur am Vergleich mit Pollock zu messen, sondern sogar an Pollocks Lehrer Benton oder an den schon erwähnten Arbeiten von Arthur Dove (Abb. 2.69).

Dennoch ist ausgerechnet hier, in diesen gestischen Arbeiten, eine für Judds spätere Arbeiten wichtige Veränderung zu notieren. Die breiten kurvigen Bewegungen bringen eine neue Qualität: Die bis dato bei Judd nicht existente Dominanz des Ganzen über die Teile, die jetzt etwas unklarer erschienen zugunsten des Ganzheits-Effektes, wurde erst einige Jahre später für Judds Schaffen von großer Bedeutung. Von den „unbewegten“ Abstraktionen wechselte er 1958 zu den von R. Smith so genannten „swirling paintings“,

²⁸⁹ Vernon Young: „In the Galleries“, in Arts, vol. XXXI, Juni 1957, p. 58.

²⁹⁰ Edith Burkhardt: „Reviews and Previews“, in Art News, vol. LVI, Sommer 1957, S. 77. Während hier die Ausstellung auf „10-22 June“ datiert ist, lief sie laut V. Young und CR, List of the exhibitions, S. 282 vom 24. Juni bis 6. Juli 1957.

²⁹¹ König, S. 5

²⁹² Ebd.

womit sich die Materialität der Bildoberfläche steigerte. Da sie jetzt etwas robuster gemalt wurde, erschien diese Oberfläche in größerer „physischer Präsenz“. Damit wurde ein anderes malerischer Problem, zumindest zum größten Teil beseitigt, nämlich das der Illusion der Raumtiefe. Obwohl die aufgetragene Farbe die Bewegungen illusionierte und einen ziemlich komplexen Bildraum suggerierte, war dieser trotzdem sehr flach. Die so erreichte, trotz verhältnismäßig kleiner Formate, „all-over Qualität“ ließ die Bilder als Ausschnitte aus einem größeren Ganzen erscheinen, eine Qualität, die auch durch das Weglassen der Rahmen unterstrichen wurde.

Alles in allem sind dies die Eigenschaften, die Clement Greenberg als malerische Eigenschaften der expressiven Abstraktion in den 40ern und 50er Jahren bezeichnete, in der „die räumliche Dimension zwar keineswegs tiefer wurde, aber greifbarer, mehr eine Sache der unmittelbaren Wahrnehmung und weniger eine der ‘Interpretation’.“²⁹³ Judd erreichte in dieser Veränderung seines Zugangs zur Malerei eben jenes Stadium, für das gelten könnte, was Greenberg in seiner Charakterisierung von Pollocks „planen Segmenten und deren Zusammenfügung (...), die sich hier nicht mehr nach einem Vorbild in der Natur richtet“²⁹⁴ beschreibt.

Judd, unzufrieden mit den Ergebnissen, die ihm die Einzelausstellung bei Panoras 1957 brachte, entschloß sich, seine Bilder nicht mehr zu zeigen. Seine nächste Ausstellungsbeteiligung fand erst 5 Jahre später mit seinen ersten Objekten statt, aber er arbeitete unaufhörlich. Er hatte einen neuen Job an einer privaten Schule, der Allan Stevenson School, gefunden, wo er bis 1961 Kunst und „world history“²⁹⁵ unterrichtete.

Der seit 1958 spürbare Einfluß von Pollock in Judds Bildern geht aber auf eine weitere biographische Tatsache in Judds Werdegang zurück, die mit einer veränderten Umgebung, nämlich der kontakt- und austauschfreudigen Atmosphäre an der Columbia University, zu tun hatte. Im Herbst 1957 hatte Judd sich entschlossen, wieder hier zu studieren und schrieb sich im Fach Kunstgeschichte ein. Neben Meyer Schapiro waren seine Lehrer „Rudolph Wittkower, de Tolnay, Levine und Davis.“²⁹⁶ Ein vielfältiges Interesse, eine von Judds hervorstechenden Eigenschaften, die ihn schon während des Philosophiestudiums gekennzeichnet hatte, begleitete nun ebenfalls sein neu aufgenommenes Studium der Geschichte der Kunst. Davon zeugt die inhaltliche Distinguiertheit der Seminare, die Judd damals besuchte: Malerei der Renaissance, Renaissance- und Barockarchitektur, Klassische Kunst, sogar Japanische und Chinesische Malerei. Das Entscheidendste für Judds weitere Laufbahn wurden aber die an der Columbia University

²⁹³ Greenberg, "Nach dem Abstrakten Expressionismus", 1962, in: Ludeking, S. 318

²⁹⁴ Ebd., S. 325

²⁹⁵ Vgl. dazu Haskell, S. 148, Fußnote 16. Die Information, es handele sich um eine private Schule und über den Kurs „world history“ gab Judd in dem Gespräch mit Lucy Lippard 1968 selbst.

²⁹⁶ Crone, S. 71. Roberta Smith, S. 10, nannte Judd als Lehrer nur Schapiro und Wittkower.

stattfindenden unmittelbaren Begegnungen mit der zeitgenössischen Kunst und mit den Diskussionen über sie, die hier des öfteren veranstaltet wurden.

Nur kurz vor dem Herbst, als Judd sich für sein Studium der Kunstgeschichte immatrikulierte, im Sommer 1957, erschien der Text eines Vortrags von seinem Lehrer Schapiro in *Art News*. Bezeichnenderweise für die Atmosphäre jener Zeit an der Columbia University, die durch Schapiros Engagement für die zeitgenössische abstrakte Kunst geprägt war, trug der Text nicht nur den Titel „Recent Abstract Painting“, sondern wurde anlässlich des Seminars „The Liberating Quality of Avant-Garde Art“ verfaßt.²⁹⁷ Schapiro verteidigte die abstrakte Kunst gegenüber der öffentlich verbreiteten Meinung, sie sei unverständlich, weil sie nicht mehr auf einem allgemein verbindlichen und wiedererkennbaren Code basierte, wodurch sich die Künstler letztlich gesellschaftlich uneffektiv machten. Im Gegenteil zu Massenmedien und Kommunikation, so Schapiro, die „auf maximale Effizienz“ abzielen und mit Hilfe von Methoden und reproduzierbaren Stimuli sich der Aufmerksamkeit des Publikums vergewissern, begründe sich der Wert der rezenten Kunst gerade auf ihrer Kommunikationsverweigerung. Die Botschaft der neuen Werke, da sie der unantastbaren Autonomie des Künstlersubjektes entsprängen, sei ihnen immanent und nicht von außen hineinzuprojizieren. „Die befreiende Qualität der Avantgarde-Kunst“ lag Schapiros Ansicht nach darin, daß die rezent Kunst ein Ausdruck der Spontaneität sei, in der die Künstler von damals, wobei ihm Pollock als Beispiel diene, „eine Art Ordnung“ schufen, „die schließlich immer noch den Aspekt der ursprünglichen Unordnung als Manifestation der Freiheit einbegreift.“²⁹⁸ Das Argument der Freiheit und der Kreativität, wobei das Ästhetische moralisch postuliert wurde, ermöglichte Schapiro zu schließen: Die Künstler, auch wenn sie nichts direkt in der Wirklichkeit der Welt beeinflussen können, sind dennoch für das Leben und die Kultur unverzichtbar.

Es ist zu vermuten, daß erst diese Umgebung an der Columbia University Judd eine Möglichkeit zum Experiment und zur Befreiung von eingeübten eigenen Bildlösungen eröffnete, auch wenn er stets beteuerte, die Originale von Pollocks Werken sehr früh unmittelbar erlebt, gesehen und geschätzt zu haben. Denn nicht bereits 1956/1957, als eine posthume Ausstellung von Pollock im Museum of Modern Art eingerichtet war,²⁹⁹ hatte sich Judd von diesem Künstler beeinflussen lassen. Seine Zuneigung zu Pollock hatte er erst ab 1958 sichtbar werden lassen und „verarbeitet“, auch wenn er nie selbst zur „dripping“-Technik von Pollock, die er in gewissem Maße als Illustration des Zufalls ansah, griff. Er sollte sich 1959, in Schapiros Seminar „American Painting 1940-1950“ da-

²⁹⁷ *Art News*, Summer 1957, S. 36-42. Diese Ausgabe konnte ich in Judds Bibliothek in Marfa besichtigen. Wenn auch nicht mit Sicherheit zu behaupten ist, Judd habe den Text gelesen, ist die Wahrscheinlichkeit dafür doch ziemlich groß. Der Text ist dt. wiedergedruckt als „Moderne abstrakte Malerei“ in Schapiro, DuMont, Köln 1981, S. 238-251. Der Vortrag zum Thema „Die befreiende Qualität der Avantgarde-Kunst“ fand anlässlich der Jahresversammlung der American Federation of Arts in Houston, Texas am 5.4. 1957 statt. Siehe ebd., S. 251

²⁹⁸ Ebd., S. 247

²⁹⁹ Vgl. dazu Kramer, Hilton, Month in Review, „Pollock at MOMA“, in *Arts*, Februar 1957, S. 46-49

mit auch theoretisch befassen und ein Referat über Pollock, der zu dem Zeitpunkt schon 3 Jahre tot war, halten.³⁰⁰ Die Atmosphäre an der Columbia University, wo Barnett Newman und Ad Reinhardt geladene Gastredner waren (siehe Lippard-Interview) und wo „William Rubin, Maurice Tuchman und Carol Janis über Newman, de Kooning, Reinhardt und Rothko referierten“ haben einerseits Judds „Auffassungen über zeitgenössische Kunst im Verhältnis zur europäischen Tradition geprägt“³⁰¹, ihm andererseits aber auch jene Nähe zur unmittelbaren Umgebung und zu seinen Zeitgenossen verschafft, die er in fast über 10 Jahren der Isolation in New York vermisst hatte.³⁰²

1960 entstanden dann die Arbeiten, die eine Veränderung markieren, welche wiederum an eine veränderte biographische Situation anknüpfen und mit auf sie zurückzuführen sind. Die Aufnahme der kunstkritischen Tätigkeit 1959 nämlich bedeutete in Judds Werdegang eine Erweiterung des sozialen Kunst-Umfelds. Zugleich folgte die nächste Wendung in seinem künstlerischen Schaffen.

Der Künstler wird Kritiker oder die Kunstproduktion und ihr soziales Netz

Im Herbst 1959 hat Judd angefangen, als Kunstkritiker zu arbeiten. Von September bis Dezember 1959 war er tätig für *Art News*, um bald, im Dezember, zu *Arts* (ab 1961 *Arts Magazine*) zu wechseln, wo er bis März 1965 mehr oder weniger regelmäßig Ausstellungsbesprechungen publizierte.

Durch die ganzen 50er Jahre hindurch war es keine Seltenheit, daß in den erwähnten New Yorker Kunstzeitingen die gleiche Leute, die selbst Kunst machten und Ausstellungen hatten, Texte publizierten und Kunstwerke ihrer Kollegen und anderer Künstler besprochen haben. Die Tatsache, daß sogar solche namhaften Kunsttheoretiker wie Schapiro oder Greenberg selbst Kunst gemacht haben, hat sicherlich ein intellektuelles Klima, in dem die Theorie und die Praxis sich gegenseitig unterstützten, gefördert. Texte von Künstlern wie Motherwell, Newman oder Reinhardt haben dieses Klima wesentlich bereichert und Zeitschriften wie *Arts* und *Art News* boten ihnen Öffentlichkeitszugang und ermöglichten einen regen Austausch der Insidern.

³⁰⁰ Crone, S. 71. Smith, S. 10, notierte: „Judd carefully researched Pollock’s development; the paper was never completed and today (1975, d.V.) the last half exists only in notes, probably because it was only presented orally in class.“ Die Notizen, von denen Smith sprach, habe ich in Marfa nicht zur Einsicht bekommen können. Meine Versuche, von dem Archiv der Columbia University eine Antwort auf die Frage zu bekommen, ob sich dort eine Dokumentation über Seminare jener Jahre oder Referate von Studenten finden, blieb mehrere Male ohne Resultat, d.h. unbeantwortet.

³⁰¹ Crone, S. 71. Im Gespräch mit Lippard referierte Judd, daß er zu Newmans Besuch in Schapiros Seminar nicht anwesend war, weil er krank war. Dasselbe berichtete Barbara Reise in ihrem Leserbrief, siehe Stemmrich, 1995, S. 402

³⁰² Auf die Frage Lippards: „Was it at Columbia that you started kind of meeting people ...“, antwortete Judd: „To some extent. Actually I met a lot of people reviewing the course. Once you start doing that in a regular way first you meet people in the galleries and then you meet artists. I did meet some people at Columbia.“

Es gab aber auch einen kleineren Kreis von Leuten, die als Künstler zumindest damals nicht bekannt geworden sind, aber als Kritiker die Szene begleitet haben. So z.B. All Newbill, der sogar als derjenige erste Kritiker zu nennen ist, welcher Judds zweite Ausstellungsbeteiligung in *Arts* vom 15. November 1954 notiert hatte. Newbill bekam selbst Rezensionen, z.B. im März 1959 in denselben Zeitungen, eine in *Arts* (S.55) und eine andere in *Art News* (S. 17), als er bei Castelli ausstellte. Sidney Tillim's zahlreiche Meldungen in der *Arts*-Rubrik „In the Gallery“ waren, im Gegensatz zu seiner Kunst,³⁰³ sehr bekannt. Ähnliches dürfte von Patrick Heron gesagt werden. Es ist auffallend, daß es eine häufig auftretende Erscheinung war, daß Künstler geschrieben haben und die Medien, die zu Promovieren ihrer Sache dienten, immer mehr selbst in die Hände genommen haben.

Die Kommunikationsverweigerung, von der Schapiro sprach³⁰⁴ und die in der nächsten Generation New Yorker Künstler noch mehr potenziert wurde, betraf offensichtlich nur eine Ebene, die der werkimmanenten Reflexion. Je stärker die Kunst als selbstbezogen und autonom deklariert wurde, desto höher wurde der Grad, in dem die Künstler ihren selbstbewußten gesellschaftlichen Auftritt so gestalteten, daß sie sich immer häufiger öffentlich mitgeteilt haben. Die Kommunikationsverweigerung scheint mit der Kommentarbedürftigkeit³⁰⁵ der Werke proportional gewachsen zu haben. Dieser auf den ersten Blick paradoxe Zusammenhang hat für die Kunst Folgen gehabt und die Horizonte dessen, was Öffentlichkeit genannt wurde, verschoben. Der Absage an ein „werkexternes Bezugssystem“, zu der man gelangt war, haftete immer weniger das Echo des „außerkünstlerischen Bezugssystem“ an, denn dieses System war durch und durch künstlerisch und von Künstlern betrieben.

Wie wird ein Künstler zum Kunstschreiber? Im Sinne von Schapiro gab Barnett Newman dazu „ein Statement egozentrischer Kommunikationsverweigerung wie es prononcierter und knapper kaum hätte formuliert werden können“³⁰⁶, nämlich: „Ein Maler malt, damit er etwas zu sehen hat; manchmal muß er auch schreiben, so daß er auch etwas zu lesen hat.“³⁰⁷ Judds Antwort auf die gleiche Frage klingt weniger aphoristisch und sein Grund wesentlich profaner. „Geldmangel“, so hat er stets erwähnt, sei die einzige Motivation zu diesem Beruf gewesen. Dies ist sicherlich nicht ganz zu verwerfen, aber scheint als einziger Grund nicht ausreichend zu sein. Judds eigenem Bericht zufolge verdiente er zur Zeit, als seine Wohnung 100 \$ kostete, als Kritiker monatlich 180 \$. Dennoch, diese Summe ist schwer aus den festgelegten Honorarhöhen, die üblicherweise pro Text bezahlt wurden, herzuleiten: „In the letter hiring me Kramer gives the rate at the time: 'For a review of 300 words, the rate is six dollars; for 150 words, four dollars; for a one-sentence review, three dollars'.“³⁰⁸ In den Monaten des Schreibens für Hilton Kramer im Jahr 1960 hat Judd pro Ausgabe zwi-

³⁰³ In *Art News* vom November 1960, wo auch über Newbills Ausstellung bei der Parma Gallery berichtet wurde (S.13), war eine Besprechung seiner Ausstellung bei der Cober Gallery (S.18). Donald Judd schrieb über Tillims Ausstellung in der November Ausgabe von *Arts* 1960.

³⁰⁴ Schapiro (siehe Anm. 209)

³⁰⁵ Gehlen, S. 162

³⁰⁶ Zweite, S. 130

³⁰⁷ Ebd.

³⁰⁸ Judd, *Complete Writings 1959-1975*, „Introduction“, S. VII

schen 7 und 15, meistens aber 9 oder 10 Rezensionen veröffentlicht. Selbst wenn er für jeden Artikel den höchsten von Kramer genannten Betrag bekommen hätte, käme er auf 60 bis 90 \$. Dem Gespräch mit Lippard ist zu entnehmen, daß die Anregung, sich für den Job als Kunstkritiker zu bemühen, durch Schapiro kam, der Thomas Hess, dem damaligen Redakteur von *Art News* behilflich sein wollte, als dieser auf der Suche nach neuen Kräften war.³⁰⁹ Auch wenn Judd sein neuer Job wirklich nur finanziell wichtig gewesen sein mag, scheint Barbara Hasskells Bemerkung, daß damit weitere Nutzen verbunden waren, richtig zu sein: „not only did magazine endow him with at least a marginal position of authority and stature in the art world, but his writing assignments forced him to constantly scrutinize and conceptualize developments within the art scene.“³¹⁰ Die neue Aufgabe und eine veränderte Lebenssituation fanden einen Ausdruck in der Veränderung, die sich in Judds Malerei jener Zeit vollzog.

Von den „swirling paintings“ zu den „line paintings“ und zeitgleiche Texte

Dem neuen Schritt in der Malerei ging Judds Tätigkeit als Kunstkritiker voraus. Die ersten Reviews von 1959 zeugen von seinem guten Einblick in die Umbruchsituation, die die Kunstwelt von damals kennzeichnete. Die Jahre des Siegeszuges und der einst revolutionären Neuigkeiten des Abstrakten Expressionismus waren im Abklingen. Das ehemals Fortschrittliche verfiel in den Händen der zweiten und mittlererweile dritten Generation wenig einfallsreicher Epigonen in eine ermüdende Wiederholungspraxis und einen manierten Akademismus.

Den verbreiteten stilistischen Klischees stand eine neue Generation amerikanischer Künstler skeptisch gegenüber. Indem er über einen solchen Mangel an Authentizität schrieb, versäumte Judd nicht, in seinen Texten von Anfang an die Relationen zwischen den Epigonen und den Pionieren klar zu benennen. Auch wenn sich der Ton seiner Kritiken im allgemeinen meist distanziert und neutral anhört, wurde er nicht selten durch rasche Übergänge zu kurzen und schlüssigen strengen Beurteilungen gekrönt. Einem Künstler warf er vor, die etablierten Techniken der Abstraktion zu benutzen, wobei das Formenvokabular dieses Künstlers sein Wissen über die Bedeutung dieser Formen überschritt.³¹¹ Die anderen zeigten, Judds Meinung nach, „fashionable abstractions“. ³¹² Ein gewisser Don David machte Judd zufolge Bilder, in denen de Kooning dominierte. ³¹³ James Yoko's „paintings are bad, gauche versions of Guston's“ ³¹⁴ und die von Ronald Curtis seien von Motherwell abgeleitet. ³¹⁵ Der ironische Beigeschmack in manchen von Judds

³⁰⁹ Judd: „I was in a seminar of Shapiro's. I guess it was the "American Painting from 1940-1950" ... Shapiro said that Tom Hess wanted some reviewers if anybody would be interested. And a couple of us raised our hands. I thought I might need a part time job so I raised mine.“ In: Interview mit Lucy Lippard, 10.4.

1968

³¹⁰ Haskell, S. 22

³¹¹ „Stuart Gilden“, CW 1, S. 4: „uses established abstract techniques to convey little; his vocabulary exceeds his knowledge of its meaning.“

³¹² „Margaret Milliken and Flora Duval“, CW 1, S. 3

³¹³ „Twelve“, CW 1, S. 3

³¹⁴ „Ruth Gunshor and James Yoko“, CW 1, S. 3

Sentenzen ist nicht zu überhören, wenn zu lesen ist, wie der Künstler Mathes „who is in his forties, has acquired an impressive amount of de Kooning's technique of the late 1940's.“³¹⁶ Von der Eindeutigkeit des Urteils blieben aber auch bekanntere Künstler nicht verschont. Während Wols „uses an imagery more actual than visual“, waren die Bilder von Masson für Judd „essentially unresolved“, was er mit dem Argument eines Kenners knapp auf den Punkt brachte: Ungelöst seien diese Arbeiten wegen des Verhältnisses zwischen „intriguing 'automatic' marks and background“. Eine positive Meinung äußerte Judd gegenüber Bildern von Klee, Braque und Hartung, um einen direkten Vergleich, wie er schrieb, weniger guten Gemälden von Miró zu machen.

Die Vielseitigkeit seines kunsthistorischen Wissens ist von Anfang an in seiner kunstkritischen Tätigkeit nachprüfbar. Mit der Genauigkeit und der Betonung des einem Künstler und Maler immanenten Interesses an medienspezifischen Charakteristika, wie denen der Farbe, zeichnerischen oder malerischen Qualitäten oder den Relationen zwischen Figur und Grund, Behandlung der Maloberfläche und des Bildraums, widmete sich Judd in gleicher Knappheit und mit Fachausdrücken japanischer und indianischer Kunst, genauso wie der von Degas, Léger, Mondrian, Bonnard, Chirico oder Kandinsky und Brancusi. Es fehlten auch nicht die Vergleiche zwischen traditionell orientierten amerikanischen Künstlern und der europäischen Romantik. Aber auch da blieb Judd den spezifisch malerischen Eigenschaften verpflichtet und konkretisierte den Vergleich in Bezug auf die Bildoberflächen von Théodore Rousseau oder die Textur von Courbet.³¹⁷ Wo Judd seine Sympathie verkündete, wie etwa in den Besprechungen der Ausstellungen von Zeitgenossen wie Artschwager oder der japanischen Künstlerin Yayoi Kusama, fielen die Vergleiche noch distinktiver aus: In Kusamas Arbeiten (Abb. 1.50 u. 1.54) erblickte er Einflüßbereiche wie das Orientalische und das Amerikanische, „certainly of such Americans as Rothko, Still and Newman“, betonte aber, „it is not at all a synthesis and is thoroughly independent.“³¹⁸ Die Unabhängigkeit, die man hier mit Authentischem, ja Originellem gleichsetzen kann, wie es der erste Satz zum Ausdruck bringt: „Yayoi Kusama is an original painter“, schloß eine positiv bewertete Qualität der Dichotomie an: „The effect is both complex and simple.“ Diese Behauptung transportiert zwar keine explizite Botschaft von Judds bejahender Meinung gegenüber Kusamas Arbeiten, ist aber deutlich aus dem Hervorgesagten zu entnehmen. Der Anspruch auf das Neue, Originelle, vor allem aber das Zeitgenössische als Qualitätskriterium, fundiert mit umfangreichem kunstgeschichtlichem Wissen, ist bezeichnend für Judds Kritiken insgesamt: George Beattie, der etruskische Tomben und Nekropolen malte, wertete er in einem historischen Vergleich folgendermaßen ab: „Mantegna's interest in antiquity was concomitant with his need for its structure. Beattie's interest is isolated and minor. (...) The show is curious, but the past has changed since the Quattrocento.“³¹⁹

³¹⁵ „Harry Mathes and Ronald Curtis“, CW 1, S. 3

³¹⁶ Ebd.

³¹⁷ „American survey“, CW 1, S. 6

³¹⁸ „Yayoi Kusama“, CW 1, S. 2. In einem Interview für die Modezeitschrift *Index* erzählte die Künstlerin, daß Judd nicht nur die erste Person war, die über ihre Arbeit geschrieben hatte, sondern er sei auch der erste Käufer eines ihrer Werke gewesen. In: *Index Magazine*, Vol. III, Nr. 3, Sep./Oct. 1998

³¹⁹ CW 1, April 1960, S. 16

Schon im Dezember 1959, als Judd von *Art News* zu *Arts* wechselte, wurden jene seiner Reviews länger, in denen Probleme abgehandelt wurden, die Judd selbst als Künstler zu jener Zeit gehabt haben mußte. Des öfteren sprach er über Originalität, die er fast immer mit dem erreichten Grad an Vereinheitlichung von Gegensätzlichkeiten maß. Wie bei Kusama sich ein Effekt von Komplexem und Simplem vereine, so sei Paul Brach originell, da er einen entschiedenen Ausdruck gefunden habe, der „simple and general“ sei und weil „contrasting elements are unified by reducing their strength“. ³²⁰ Jacques Lipchitzs Skulptur „Galapagos“ fand Judd nicht nur gut, weil hier „objet trouvés“ mit frei modellierten Elementen kombiniert waren, so daß das Resultat als „both bestial and human“ ausfiel, sondern auch weil „the mystery is between what is a real thing and what is imitative of it.“ ³²¹ Judd, der später gegen jede Figuration und gegen alle imitativen, antropomorphen oder narrativen Züge in der Kunst auftrat, war zu dieser Zeit offensichtlich diesen Charakteristika gegenüber noch sehr tolerant.

Judds eigenes künstlerisches Schaffen des Jahres 1959, das noch stark unter dem Einfluß Pollocks stand, aber bald, schon Anfang 1960, sich zu verändern begann, konnte an seiner Beschreibung von Friedel Dzubas Malerei im Dezember 1959 ³²² abgelesen werden. Nachdem Judd feststellte, daß Dzubas Ausstellung ein Beitrag zu der „current debate on the presence or absence of an academic abstraction“ sei, und daß die neuen Aspekte seiner Arbeit „neutral-vast washes of color and blank canvas“ waren, benannte er als die positivsten und einheitlichsten Elemente die „transferred lines and circles of Pollock’s black-and-white paintings of 1951-52.“ Es handelte sich nicht, so Judd weiter, um eine Entwicklung dieser (i.e. Pollocks) Formen, sondern um „merely their reduction in the ease and indifference of the rudimentary organization.“ ³²³ Genau dieses hätte man auch über Judds Bilder sagen können, die unmittelbar an die von Pollock beeinflussten „swirling paintings“ anschlossen.

Es sei betont, daß Judds Beschreibungen der Bilder von Dzubas, aber auch anderer Maler nicht ohne Wiederhall in seinem eigenen darauffolgenden Kunstschaffen blieben. In dem begann er nämlich, das „all over“-Prinzip und die Polarität zwischen der Dominanz des Ganzen über die Teile zu simplifizieren, ja auf einen neuen Nenner zu bringen. Anstelle einer unruhigen, raschen, Bewegung suggerierenden Malweise erschienen jetzt vordergründig die durch starke kurvige Umrundungen viel kontrollierteren größeren Farbflächen (Abb. 2.81 u. 2.82).

Eine neue Leichtigkeit und die immer rudimentärere Bildorganisation sind in ihrem plötzlichen Auftreten in Judds Schaffen nicht zu übersehen. Es scheint, daß Judd in seiner künstlerischen Entwicklung hier jenen Punkt erreichte, den Greenberg in dem Übergang

³²⁰ „Paul Brach“, CW 1, S. 7

³²¹ „Jacques Lipchitz“, CW 1, S. 7

³²² „Friedel Dzubas“, CW 1, S. 6

³²³ Ebd.

vom Abstrakten Expressionismus zur Farbfeldmalerei erblickte und über den er feststellte: „Das Bild teilte sich nicht mehr in Farbformen oder -flecken, sondern in Farbzonen, -bereiche und -felder.“³²⁴

Judds spezieller „fortschrittlicher“ Beitrag in diesem Stadium eigener künstlerischer Entwicklung waren die von ihm erstmalig benutzten Primärfarben Rot und Blau, sowie der gleichzeitige Einbezug der starken Kontraste von Weiß und Schwarz.

Die Farbigkeit wurde von da an in Judds Bildern immer mehr reduziert bis zu einem Grad großer eintoniger Hintergründe, die 1960 auftauchten und auf denen ein gleich intensives Lineament progressiv zum Hauptmotiv avancierte. Judd schuf Hell-Dunkel-Verhältnisse durch die Verwendung heller kurviger Linien auf einem einfarbigen, dunkleren, „exzentrisch“, aber kontinuierlich bearbeiteten Malgrund (Abb. 2.83, 2.84). Auf diese Weise brachte er Elemente seiner Vorbilder wie Pollock oder Motherwell und Kline, wie man sie aus den Spätwerken dieser Künstler kennt, mit den Einflüssen der Farbfeldmalerei, nämlich von Newman oder Rothko, zur versöhnenden Synthese.

All diesen neuen Errungenschaften, die man in Judds Werk verfolgen kann, gingen kritische Überlegungen in seinen Texten voraus. Der Versuch, einen neuen aus dem Kenntnis von Pollock, Newmann, Rothko und Still abgeleiteten Weg für die eigene Malerei zu gewinnen und damit verbundene Probleme der Vereinfachung der Bildsprache mit gleichzeitiger Emphasis der Bildflächenkontinuität zu lösen, spiegelt sich rückwärts in seinen Ausstellungsbesprechungen, was uns darauf schließen läßt, daß diese Themen in dem aktuellen künstlerischen Umfeld, dem ihm seine journalistische Tätigkeit zunehmend näher brachte, ohnehin präsent waren.

Anfang 1960, als Judd unmittelbar davor stand, von den swirling paintings zu den line paintings überzugehen, hat das Wort „simplicity“³²⁵ in seinen Kritiken große Konjunktur. Hinweise auf die Problematik der planen Bildfläche, die andersartig als bei älteren Künstlern gelöst worden sei, nehmen in den Ausstellungsbesprechungen dieser Zeit ebenfalls zu. So verfüge das Werk von Herbert Ferber mit „extremely flat plans, not the complex and ambiguous ones like Mondrian or Rothko, but shallow ... ordered ones, which are the result of tentativeness, an inability to disrupt the frontal spatial continuity without destroying it, a conscientious desire for the space to be resolved before all else.“³²⁶ Die Suche nach der Farbe und ihren tonalen Äquivalenten, um eine „equiplanar surface“ zu etablieren, das in Judds eigenem Werk etwas später ersichtlich wurde, bezeichnete er schon im Februar 1960 als „prevalent today“ und von dem Wissen über Still und Rothko ableitend. Den Arbeiten von John Oppen, zu welchen er dies schrieb, rechnete er hoch

³²⁴ Greenberg, S. 328

³²⁵ CW 1, February 1960, S. 11, „Alfred Leslie“: „The scale, simplicity and perfervid brushwork belongs to some such ultimate paradox as ordered chaos“ und „Jack Youngerman“: „paintings with a monumental simplicity, both in format and color...“; March 1960: S. 12/13, „Ralph Humphrey“: „excessive simplicity (...)“.

Im Mai 1960, CW 1, S.17 schrieb er über Olitskis Bilder: „The general impression is of power and simplicity.“

³²⁶ CW 1, S. 8/9

an, daß sie von anfänglichen „broken-textured, expressionistic paintings“ zu eigenständigeren und einfacheren „two areas“-Bilder geworden seien.³²⁷ Milton Resnicks³²⁸ flachen Bildplan, genau wie den von Yayoi Kusama zuvor, brachte Judd auch in Verbindung mit Rothko und Still, aber mit einem positiv gesehenem Zuwachs an Kontinuität der Oberfläche. In der gleichen *Arts* Märzausgabe, in der er dies notierte, bezeichnete er die Textur von Humphreys Bildoberfläche „implying improvisation, the very impure ambiguous color“ und beschrieb sie in Termini von „excessive simplicity“ und Purismus, „the purism of a sort in which generality does not contain variables but excludes them in which the basic diagram or color, the only continuity, is exposed, here the essence of a confused sequence of perception ...“³²⁹, was Judds Meinung nach diesen Purismus von dem von Malewitsch, Mondrian und Albers, welcher auf vorgefundenen bzw. existenten Konzepten basierte, gründlich unterscheidet. Dennoch, die Betonung, daß „the painting’s surface is decidedly surface, distinctly frontal“³³⁰ hat Judd in seinen damals notierten Überlegungen niemals mit einem Anspruch auf eine reduziertes, geometrisiertes Erscheinungsbild verbunden. Die Emphasis der Flächigkeit galt sowohl den organisch-tachistischen als auch den mehr geordneten, ja geometrisierenden Erscheinungsformen, galt für die Abstraktionen eines Milton Resnick, einer Helen Frankenthaler oder eines Morris Louis³³¹ ebenso wie für die reduktive Art eines Alexander Liberman³³², Jules Olitski oder Paul Feeley³³³. Judds line paintings dagegen manifestieren latent eine reduktiv-geometrisierende Tendenz und waren demzufolge aus verschiedenen Überlegungen abgeleitet worden, die bis zu diesem Zeitpunkt nicht unter einem einheitlichen Nenner in seinen Schriften Erwähnung fanden.

Das originelle, eigenständige image von Judds line paintings scheint insofern andere, zusätzliche Bezugsquellen als nur formale, kunstimmanente Fragestellungen zu haben.

Anstatt mit einem illusionistischen Bildraum nehmen die einzelnen, doppelten, ja multiplen Linienläufe (Abb. 2.87, 2.89) einen „Dialog“ mit den Bildrändern auf. Sie werden von den nicht gerahmten Rändern „abgeschnitten“ bzw. laufen über diese hinaus, so daß der Betrachter ihren weiteren Ablauf außerhalb des Bildes imaginieren kann, gleichzeitig aber die Endlichkeit des viereckigen For-

³²⁷ CW 1, S.10

³²⁸ CW 1, S. 13

³²⁹ Ebd.

³³⁰ Zum Werk von Helen Frankenthaler, CW 1, S.13

³³¹ CW 1, *Arts*, April 1960, S. 15. Judds spätere Besprechungen von expressiver Malerei in *Arts* vom 1960 bezogen sich z.B. auf Werke von Fred Mitchell, June, S. 20/21, dessen Abstraktion er wegen naturalistischer Farbigkeit und weil „the surface tenuous beyond significance“ bemängelte; von Julius Hatofsky, dessen „valid imagery, one detailed and very much of their rich texture of the paint (...) part of the main forms“, er mit Bergsons Begriff „duration“ verband und nicht kritisierte, obwohl die Formen „sugesst natural forms“; von Ernest Briggs und Dusti Bongé, die er ebenfalls wie Hatofsky in die Oktoberausgabe einbrachte, sowie von Karel Appel, November, CW 1, S. 23, dessen Werke er in „familial context with de Kooning und Hofmann“ brachte.

³³² CW 1, *Arts*, April 1960, S. 16, vgl. Abb. 3.84. Seinen älteren Maler- und Kunstkritiker-Kollegen Sidney Tillim (er schrieb ebenfalls für *Arts*) kritisierte Judd, da dieser von früheren geometrischen Bildern zum repräsentativen Stil wechselte, in: CW1, November 1960, S. 23/24, vgl. Abb. 3.83

³³³ Beide Besprechungen in der Mai-Ausgabe, CW 1, S. 17

mats und die Flächigkeit als immanente Bildgesetzlichkeit wahrnimmt. Die Linien waren so nicht eindeutig als Träger der Bildthematik, als Figuren zu qualifizieren, sondern sie konkurrieren eher in ihrer Rolle als Konfigurationen mit den breiten umgebenden Malfeldern. Dies erlaubt es uns, diese Abstraktionen im Lichte eines außerbildlichen Diskurses zu betrachten.

Der Blick von oben oder wie die Vogelperspektive zur Flugzeugperspektive wurde. Ein möglicher Aspekt der Abstraktion

Konfigurationen sind der Geographie und der Topographie sinnverwandte Gebilde. Alle drei Begriffe versinnbildlichen etliche Gestaltungszusammenhänge, wobei Konfigurationen breiter gefaßt werden, nämlich nicht nur als Beschreibungen/Darstellungen räumlicher Anordnungen von Ortschaften, sondern auch im Hinblick auf bestimmte Stellungen und wechselseitige Beziehungen, die sowohl auf Atome oder Planeten anwendbar sind, als auch als semantische Merkmale im sprachwissenschaftlichen Bereich oder im Bereich der Formationen von Organen und Körperteilen in der Medizin dienen können.

In Falle von Judds Malerei ist es angemessen, den Begriff der Konfiguration im Sinne einer Markierung der Bildfläche und des Bildraumes zu verwenden, dafür also im Topographiebereich ein Pendant zu suchen.

Blickt man nämlich auf Judds bildnerisches Schaffen zwischen 1955, als er zur Abstraktion fand, und 1960 bzw. 1961 (mit Ausnahme der von Pollock beeinflussten „swirling paintings“ von 1959), so sind in seiner Bildbetrachtung zwei verschiedene, einander abwechselnde Positionen feststellbar. Einmal scheinen abstrakte Motive von ihm mit horizontaler Lesbarkeit eingeordnet und mit frontalem Blick aufgefasst zu sein. Ein anderes Mal scheint es sich um den Blick von oben zu handeln.

Diese Unterschiede treten besonders deutlich in den Bildern hervor, die noch eindeutig an den der Realität entnommenen, erkennbaren Motiven haften (Abb. 2.37-2.39). Natürlich ist eine horizontale Sicht- und Leseweise der Bilder leicht nachvollziehbar in den identifizierbaren „realistischen“ Szenen traditioneller Malerei. Ebenso ist in solchen Szenen nachvollziehbar, wenn Besonderheiten und Abweichungen auftreten, die als Frosch- und Vogelperspektive bekannt sind und verwendet wurden. Diese wird dort als verständliche, wenn auch andersartige Perspektive erkannt, in der der gewöhnliche Geradeaus-Blick mit einer Verstellung, ja veränderten Kopf- und Augenausrichtung - „von unten“ oder „von oben“ - bewußt als neuangenommene Betrachtungslage wahrgenommen wird (vgl. dazu Abb. 2.41 u. 2.42).

Es stellt sich die Frage, ob es möglich ist, einen solchen Unterschied bzw. eine solche Abweichung der Perspektive auch in der abstrakten Malerei festzustellen. Ihre Ikonographie behandelt nur die innerbildlichen Relationen, so daß wir deswegen nicht mit Sicherheit sagen können, ob wir ein Objekt aus irgendwelcher Perspektive betrachten, da wir nur über entweder vermutbare oder vorwiegend nicht-identifizierbare Formen verfügen.

Nimmt man hier die schon öfter erwähnten Beispiele der Bilder von Pollock und Newman, neigt man dennoch zu der Annahme, die gestellte Frage bejahen zu können.

Pollocks Einzigartigkeit beruht zum größten Teil darauf, daß seine drip paintings die horizontale Bildlesbarkeit in Frage stellen. Pollocks Bilder (Abb. 1.7) haben keine Ausrichtungen, der Betrachter ist außer Stande gebracht, einen Anfang oder ein Ende des Bildgeschehnisses nachzuvollziehen. Die traditionelle, zumindest dem westlichen Kulturkreis vertraute Art, Bilder wie Schrift von links nach rechts zu „lesen“, ist außer Kraft gesetzt. Dies hängt mit Pollocks Verfahren, Bilder zu machen, zusammen, nämlich mit der durch Körperaktion ausgeführten Malart und Farbenverteilung über den auf dem Boden liegenden Leinwänden.³³⁴ (Abb. 2.101)

Gerade diese Nicht-Orientierbarkeit wird von Yve-Alain Bois in Frage gestellt, da er die Signatur des Künstlers auf der vorderen Maloberfläche als einen maßgebenden Faktor in der Bildorientierung, bzw. Feststellung eines oben-unten und links-rechts-Verhältnisses nimmt.³³⁵ Es sind zahlreiche Anekdoten darüber bekannt, daß Pollock seine Bilder nachsigniert und abgeschnitten hat. Dennoch ist nicht zu bezweifeln, daß der all over-Effekt in Pollocks Bildern durch ihre Entstehungsweise zustande kam. Die „unwiderrufliche ästhetische Entscheidung, wo die Signatur plziert wird“³³⁶, wie Bois sagt, ist erst später getroffen worden und beeinträchtigt nicht oder nur selten den Sog-Effekt der Bilder. Überraschenderweise, in seinem Vergleich von Pollocks Dynamismus und Reinhardts vertikal-horizontalen Strukturen, schließt Bois, daß gerade der Dynamismus eine „oben-unten“ bzw. „links-rechts“ Orientierung impliziere³³⁷ und daß im Gegenteil zu Reinhardt Pollocks drip paintings „and Mondrian’s New York Paintings“ als „perhaps the least bound to the classic notion of the visual spectacle offered to an erect beholder in the tradition of the ‘easel painting’ ...“³³⁸ zu bezeichnen seien.

³³⁴ Robertson, Bryan: „Jackson Pollock“, Dumont Schauberg, Köln, 1960. Pollock sagte: „Ich male meine Bilder nicht auf der Staffelei. (...) Auf dem Fußboden fühle ich mich wohler. Ich bin meinem Bild näher, nehme inniger an ihm teil, denn ich kann um es herumgehen, von allen Seiten an ihm arbeiten und buchstäblich im Bild sein. Dies ist die Arbeitsweise der indianischen Sandmaler des Westens.“ (S. 193-194). In einem anderen Text (auch hier abgedruckt, S. 194) sagte Pollock: „Ich will meine Gefühle ausdrücken und nicht sie illustrieren. Die Technik ist mir ein Mittel, um dahin zu gelangen (...) Ich kann den Fluß der Farbe kontrollieren: es gibt dabei keinen Zufall, so wenig wie Anfang und Ende.“

³³⁵ Bois, Yve-Alain: „The Limit of Almost“, in: „Ad Reinhardt“, Ausst.Kat., The Museum of Contemporary Art, Los Angeles und The Museum of Modern Art, New York, Rizzoli, 1991, S. 20-21

³³⁶ Ebd. Bois schreibt: „The numerous anecdotes about Pollock cropping his paintings after they were finished (very rarely, in fact) or having trouble knowing where to sign them just confuse the matter, for both the eventual cropping and the signing implied an aesthetic decision about orientation that, once made, was irrevocable...“

³³⁷ Ebd. „Dynamism implies an anti-gravitational opposition to the vertical and horizontal coordinates provided by the limits of the canvas; it presupposes right and left, top and bottom. Pollock’s drip paintings (and Mondrian’s New York paintings) are perhaps the least bound to the classic notion of the visual spectacle offered to an erect beholder in the tradition of ‘easel painting’, of composition, but they remain within this tradition nonetheless.“

³³⁸ Ebd.

Wenn durch Bois schon Mondrian ins Spiel gebracht wird, sei hier die Annahme erlaubt, daß auch der holländische Maler möglicherweise zu seinen „New York City“ und „Boogie-Woogie“-Bildern (Abb. 2.105 u. 2.106) nicht nur durch musikalische Rhythmen, sondern auch durch einen Blick von oben veranlasst wurde. Die Gefahr der Beliebigkeit dieser Konstruktion ist groß, aber wenn man weiß, was für eine Bedeutung die Höhe der Wolkenkratzer für das New Yorker Leben der 30er und 40er Jahre hatten, kann man diese Annahme nicht auslassen.³³⁹ (vgl. Abb. 2.108, 2.108a) Bekannterweise liebte Mondrian New York, seine Wolkenkratzer und seine geraden vertikal-horizontalen Straßenanlagen. Es gab fast keinen Rezensenten seiner Werke jener Zeit, der es versäumt hätte, die Erneuerung seiner Malerei durch die neue Lebensumgebung Mondrians zu unterstreichen. Nach seiner Ankunft in Amerika verschwanden aus seinen Gemälden die schwarzen Linienraster und es blieben nur noch schnurgerade Reihungen der kleinen farbigen Quadrate, die einen rhythmisierenden Effekt erzeugten. Auch wenn Mondrian seine letzten 2 New Yorker Ateliers nur auf Höhe der 4. Etage bewohnte,³⁴⁰ ist es schwierig, zu glauben, er hätte keinen Ausblick auf die glitzernden Straßen und Lichtgewebe New Yorks aus der Höhe eines Empire State Buildings bewundert, von wo aus sich das Schwingende der kleinformatigen Farbquadrate im Einklang mit dem Pulsieren dieser Stadt ebenfalls leicht nachvollziehen ließe. Michael Seuphor brachte zwar diese Bilder direkt in Zusammenhang mit den erleuchteten Wolkenkratzern und der „New York by night“-Atmosphäre, aber er sprach von einer Sicht des Spaziergängers, der Sicht „von den Stufen des Plaza Hotels“ aus und von den Spaziergängen entlang „der 42nd Street“ oder „vom Central Park West in Richtung zum Columbus Circle.“³⁴¹ Daß es klare Unterschiede zwischen den Blickrichtungen in der Metropole New York gab und gibt, brachte jedoch Robert Hughes beiläufige Bemerkung zum Ausdruck: „Zum Chrysler Building schaut man in Manhattan *hinauf*, doch ist es üblich, daß man vom Empire State Building *hinabschaut*.“³⁴²

Bildern von Ad Reinhardt, denen Bois eine viel größere Sorge um „the monism of the surface“ zuspricht, sind ebenfalls einem Hinabschauen des Künstlers auf das Gemälde entsprungen. Er hatte ebenfalls seine Bilder horizontal hingelegt und von oben bemalt (Abb. 2.102). Obwohl mir eine Begründung von Reinhardt (auch Bois äußert sich nicht darüber) für diese Malart nicht bekannt ist, wäre schwer vermutbar, daß Reinhardt sich diesbezüglich wie Pollock auf die Indianer berufen hätte, zumal er bekannterweise eher an die fernöstliche Tradition anknüpfte. Die Leinwände, die er, um die extrem empfindlichen Malflächen zu schützen, zuerst gerahmt hatte und erst dann bemalte, konnte er dank der Rahmen leichter bewegen und die Ergebnisse beim Aufrichten der Bilder

³³⁹ Vgl. dazu Hughes, S.407, der sagte, daß „das Wesen des New Yorker Wolkenkratzers doch stets seine grandiose Höhe ausmachte“ und die Baugeschichte Manhattans als einen „Wettlauf zum Himmel“ beschrieb, der „schon 1926 begann“ und „zwischen 1927 und 1933 zu einer regelrechten Wolkenkratzermanie führte“ (S.405). Er stellte auch fest: „kein Werk eines amerikanischen Malers oder Bildhauers aus der Zeit zwischen den Weltkriegen konnte, wenigstens in den Augen des breiten Publikums, die kulturelle Symbolkraft auf sich vereinen, die der Wolkenkratzer besaß“. Das Publikum interessierte sich nicht für die Kunst und außerdem „Hochhäuser sah man überall, Gemälde hingegen nicht.“ (S.419)

³⁴⁰ Vgl. dazu: Seuphor, Michael: „Piet Mondrian. Leben und Werk“, DuMont Schauberg, Köln, 1957; Kap. IX, S.177-188

³⁴¹ Ebd., S. 186

³⁴² Hughes, S. 410. Kursiv Hughes.

prüfen.³⁴³ Daß er sie in der horizontalen Lage gemalt hat, dürfte zunächst als ein Symptom der allgemeinen Auflösung der Staffeleimalerei gedeutet werden: Ein Geschehnis, das verursachte, daß die Bildentität immer fragwürdiger und von der Flächigkeit der Wandpositionierung immer mehr losgelöst wurde.

Ein Hinabschauen auf die Bildfläche und der Blick von oben auf sie hat zunächst Folgen für die Bildkomposition. Ein solches Schauen verursacht nämlich eine zweifache Transformation, die des Bildraumes und die der Bildlesbarkeit. Zusätzlich zu dem Effekt der Verflächigung und damit der Verringerung des traditionellen illusionistischen Tiefenraums im Bild tritt dabei zum Vorschein auch eine neue Gleichwertigkeit der Bildelemente bzw. die Negation der vertrauten traditionellen Hierarchien, die die Bildausrichtung oben - unten betrifft.

Der auf dieser Erfahrung ruhende Aufruf zur anti-kompositionellen Bildorganisation bei den amerikanischen Künstlern tendierte von da an immer mehr zu jener buchstäblichen Bodenflächigkeit, die sich endgültig in der Objektkunst der Minimal Art Anfang der 60er Jahre klar postulieren sollte.³⁴⁴

Der Sachverhalt fällt bei der Lesbarkeit von Newmans Bildern etwas anders aus, als bei Pollock. Nicht nur wegen der Gegenüberstellung der Vertikalität der Zip-Streifen und der Horizontalität der Bildfläche, sondern auch wegen des gezielten Ergebnisses, in

³⁴³ Dies besagt eine Notiz in Zelevansky, Lynn: „Ad Reinhardt and the Younger Artists of the 1960s“, in: „American Art of the 1960s“, Museum of Modern Art und Harry N. Abrams, Inc., New York 1991, S. 16-37, S. 20, S.34, Notiz 15. Der gleiche Autor berichtete, daß Reinhardt wohl seine „black paintings“ signierte und gelegentlich übermalte. (S. 35, Notiz 39). Dies steht im Gegenteil zu Bois' Beweisführung in Fragen Signatur, die sich allerdings nur auf Reinhardts sog. frühere „brick paintings“ bezieht, die verso die Notiz „orientation not known“ tragen sollen. Daß Reinhardt seine Bilder von oben gemalt hat, ist außer Zelewansky Notiz, die einem Interview mit der Witwe des Künstlers, Rita Reinhardt, am 4.3. 1991 entstammt, auch manchen Fotos, die den Künstler bei Arbeit in seinem Atelier zeigen, zu entnehmen. Siehe z.B. „Ad Reinhardt“, Ausst.Kat. Städtische Kunsthalle Düsseldorf, 1972, S. 7 und „Ad Reinhardt“, Ausst.Kat., The Museum of Contemporary Art, Los Angeles und The Museum of Modern Art, New York, Rizzoli 1991, S. 29

³⁴⁴ Greenberg bringt die hier angesprochene „Tendenz zum Boden“ nicht explizit zum Ausdruck. Im Gegenteil, er schrieb Pollocks Bildern die Eigenschaften der Dekoration zu, ja „Tapetenmuster, die man endlos fortsetzen kann, und insofern sie dennoch Staffeleimalerei bleibt, infiziert sie die gesamte Idee dieser Form mit einer gewissen Ambiguität.“ Er jedoch, der Reinhardt stets in seinen Kritiken ignorierte, sprach gerade im Gegensatz zu Bois Pollock und Mondrian eine entscheidende Rolle bei der Auflösung des Staffeleibildes zu, auch wenn er zugab, daß ihre Bilder zwar „immer noch eine Art Staffeleibild“ sind und „immer noch dramatisch an einer Wand hängen“. Ein „All-over“-Bild, so Greenberg weiter, „dessen Oberfläche sich aus einer Vielzahl identischer oder ähnlicher Elemente zusammensetzt (...) und über die gesamte Leinwand wiederholt (scheint) auf Anfang, Mitte und Ende zu verzichten.“ Mondrians „Vorstoß gegen das Staffeleibild“ war seiner Meinung nach „in vielerlei Hinsicht der radikalste.“ Siehe: Greenberg, Clement: „Die Krise des Staffeleibildes“, in Lüdeking, Karlheinz (Hrsg.): „Die Essenz der Moderne. Ausgewählte Essays und Kritiken“, S. 149-155: S. 151. Erstmalig veröffentlicht als: „The Crisis of the Easel Picture“, in: Partisan Review, 15 Jg., Nr.4, April 1948, S. 481-484; leicht überarbeitet in: Clement Greenberg, Art and Culture, Boston, 1961, S. 154-157; wieder in: Greenberg, Collected 2, 1986, S. 221-225. Zur Yve-Alain Bois' Kritik an Greenbergs Ansichten, die oft tatsächlich widersprüchlich zum Vorschein kamen, über all over painting, die in Bois' Interpretation als „Hauptgrund der Krise der Staffeleimalerei“ zu lesen sind, siehe Bois, Yve-Alain: „The Limit of Almost“, in: „Ad Reinhardt“, Ausst.Kat., The Museum of Contemporary Art, Los Angeles und The Museum of Modern Art, New York, Rizzoli, 1991, S. 17

dem die Werkerfahrung zur Selbsterfahrung des Betrachters wechselt, begegnet man diesen Bildern vordergründig frontal (Abb. 2.103 u. 2.104). Auch dann, wenn der Betrachter „distanzlos ... und gewissermaßen ortlos“³⁴⁵ sich „im Bild“, befindet und von dem Allumfassenden des unüberblickbaren Farbfeldes überwältigt wird, gibt es immer einen Rest, der eine sich seitlich ausstreckende Bildlesbarkeit verlangt: Als Betrachter erfährt man das Bild aufrecht stehend vor dem Bild, genauso wie der Künstler, der der erste Betrachter (s-)eines Werkes ist, es bei der Erschaffung des Bildes tat. Diese Sichtweise ist aus Newmans Bildern nicht restlos wegzutragen.³⁴⁶

Die Erfahrung eines Farbfeldes von Newman beinhaltet über die Frontalität hinaus jedoch zugleich auch eine Ausdehnung in den umgebenden realen Raum, um zu einem transzendierenden Erlebnis der Farbe und des Absoluten gelangen zu können. Bestätigen Newmans eigene Worte: „Alle meine Gemälde haben ein Oben und ein Unten“³⁴⁷ eine definierte Leseweise, meint er damit doch nicht eine definitive Raumerfahrung, denn, so Newman weiter: „Wer vor meinen Gemälden steht, sollte fühlen, wie ihn die vertikalen, kuppelartigen Gewölbe umfassen und ihm die Erfahrung seines lebendigen Selbst in der Wahrnehmung des vollständigen Raumes vermitteln.“ In dieser Raum- und Kunstauffassung klingen Wilhelm Worringers Einsichten über „Selbstentäußerung im Abstraktionsdrang“ nach, als er in seiner berühmten Dissertationsschrift von 1908 „Abstraktion und Einfühlung: Ein Beitrag zur Stilpsychologie“ schrieb: „Die Volkssprache spricht treffend von einem *Sich-Verlieren* in der Betrachtung eines Kunstwerkes.“³⁴⁸

Steht man vor einem Bild von Pollock, ist man mit einer anderen Sichtweise und einem anderen Erlebnis konfrontiert. Der vielbesprochene „Sog-Effekt“ von Pollocks Farblecksen, -verdünnungen und -verdickungen, die man tatsächlich von beliebiger Stelle aus wahrnehmen kann, ist nicht in den Dimensionen vertikal-horizontal bzw. frontal und in der Breite erfahrbar. Das Paradox ist, daß es sich um einen unbestimmten Bildraum handelt, der die Flüchtigkeit betont und dennoch in die Tiefe, wie von oben gesehen, einen hineinzieht, auch wenn man aufrecht vor dem Bild steht. Der Ort, von dem aus der Künstler die Werke geschaffen hat, übt eine Nachwirkung in der Betrachtungsweise aus. Sie ist für Pollocks und Newmans Malerei unterschiedlich, jedoch nicht so sehr

³⁴⁵ Imdahl, Max: „Is it a Flag, or is it a Painting?“ Über mögliche Konsequenzen der konkreten Kunst, in: ders., „Bildautonomie und Wirklichkeit. Zur theoretischen Begründung moderner Malerei“, Mäander, Mittenwald, 1981, S.69-96: S. 73

³⁴⁶ Auch bei Newman trifft man auf eine, wenn auch nicht explizite, Anti-Staffelei Bildausführung. Das Gerüst, auf dem er gemalt hatte, um seine großen Formate bewältigen zu können, befindet sich im Besitz des Donald Judd Estate in Marfa.

³⁴⁷ Interview mit Dorothy Gees Seckler in Art in America, New York, Sommer 1962, S. 83, 86-87; hier zitiert nach Harrison/Wood, Hatje 1998, S. 941

³⁴⁸ Hier zitiert nach Harrison/Wood, Hatje 1998, S.95. Newman verbinden weitere Ansichten mit Worringer, der bei Heinrich Wölfflin promovierte. Seine Worte „wir schaffen (Kunst) aus uns selbst“ kann man mit Worringers Meinung, daß die Abstraktion nicht der Naturwiedergabe, sondern dem Transzendieren entsprungen ist, und daß der „Urkunsttrieb ... mit instinktiver Notwendigkeit aus sich heraus die geometrische Abstraktion schafft“, in Verbindung bringen. (Hier zitiert nach Kultermann, Udo: „Kleine Geschichte der Kunsttheorie“, Darmstadt, 1987, S. 243). Auch Worringers Enthusiasmus für die „primitive“ Kunst, die er mit dem Interesse an den Formen der aktuellen Kunst verband, findet eine Parallele in Newmans Unterfangen, die Kunst der präkolumbianischen Herkunft mit jener seiner Zeitgenossen zu präsentieren.

durch das „Horizontal-Vertikal“-Paradigma bestimmt. Gewissermaßen bedingt durch die Lesbarkeit, die ihre Bilder verlangen - durch die frontale, sich ausdehnende oder hineinziehende Anschauungserfahrung - verhalten sie sich eher so, wie die Breite und die Tiefe im Zusammenhang stehen. Obwohl diese Dimensionen Räumlichkeit versprechen, sind sie bei beiden Malern durch die extreme Betonung der Bildflächigkeit erzeugt. Greenberg hat diese Art, sie stark von dem traditionellen illusionistischen Bildraum (Trompe-l'oeil) differenzierend, als eine „strikt bildliche, strikt optische Illusion“³⁴⁹ definiert. Dieser Berührungaspekt zwischen den Errungenschaften beider Künstler überträgt sich in einen weiteren verbindenden Aspekt, der sich als eine gleich starke Tendenz ihrer sehr unterschiedlichen Malerei zu dem umgebenden, realen Raum äußert.

Judds line paintings 1960 beinhalten eine solche Tendenz noch nicht vordergründig. Sie sind abstrakt, aber eindeutig noch Staffeleibilder, obwohl sie nicht mittels Rahmen von dem außerbildlichen Raum, wie traditionelle Bilder, abgesetzt worden sind. Ein Blick von oben läßt sich aber durchaus in manchen von Judds line paintings vermuten und, anders als bei Pollock, bringt er sie in eine traditionellere Verbindung mit der Umgebung. Diese Umgebung ist jedoch nicht in erster Linie der reale Raum, wie ihn Greenberg bei den avantgardistischen Abstrakten Expressionisten beschwor und damit letztendlich den Bezug zu dem gegebenen Ausstellungsraum und zu der Ausstellungsarchitektur meinte. Es ist schlicht und einfach der alte Realitätsbezug oder ein Relikt davon in Judds Abstraktionen, der aber auf dieser Stufe seines Schaffens keine direkte oder indirekte (durch Kenntnisse über die abstrakte Kunst angelernete) Erkennbarkeit mehr zuläßt.

Ohne die Hilfe eines Vergleichs mit den Fotoaufnahmen bestimmter Motive aus großen Höhen bleibt eine solche Vermutung zu vage und nicht mühelos nachzuvollziehen.

Der Ursprung der aus der Natur hervorgehenden Abstraktionen ist in den frühen Bildern Judds, wie berichtet, nicht anzuzweifeln. Auf eine Möglichkeit, die „half-baked abstractions“ durch ein visuelles Konfrontieren mit Luftaufnahmen von bestimmten Kulturlandschaften in Bezug zur Realität zu setzen, wurde in dem Kapitel über seinen Werdegang als Maler am Beispiel des Dulles International Airports (Abb. 2.52, 2.55) hingewiesen. Dazu kommen für die frühen Abstraktionen (Abb. 2.56, 2.57) von Judd als Bezugsmöglichkeit auch Luftaufnahmen verlassener Indianer- (Abb. 2.58) oder anderen Siedlungen (Abb. 2.59, 2.60) in Betracht, wie auch Anordnungen, Hausgruppierungen und Straßenanlagen in den Vororten (Abb. 2.54) Amerikas.

Die line paintings sind abstrakter als die half-baked abstractions, so daß es auf den ersten Blick weit schwieriger ist, irgendeinen solchen Bezug festzustellen. Mit den line paintings jedoch und nach dem Ausflug in die Pollockschen dynamischen Expressionen, machte Judd gewissermaßen ein Schritt zurück und fand erneut Anlehnung an die Realität, im Ergebnis jedoch, um vorwärts zu kommen, d.h. um einen größeren Abstraktionsgrad und Eigenständigkeit zu gewinnen.

³⁴⁹ Greenberg, „Modernistische Malerei“, in: Ludeking, S. 273

Vergleicht man nämlich die Luftaufnahmen etlicher Autobahnkreuzungen und -knoten, die ein beliebtes Motiv von Amerikas Dokumentar-Fotografen in den 50er Jahren waren ³⁵⁰ (Abb. 2.85, 2.86, 2.89), mit den 1960 entstandenen line paintings von Judd, bezieht man auch unfreiwillig den sonst in diesen Bildern angenommenen höheren Grad an Abstraktion eines starken Realitätsbezugs. Die visuelle Übereinstimmung der Luftaufnahmen von Highway-Motiven mit den linearen Bildkonfigurationen von Judd ist so auffällig, daß sie sie, ohne begrifflich nachprüfbar zu sein, in eine der Wirklichkeit entnommene Relation bringt, auch wenn diese nicht als intendiert zu dokumentieren ist. Die Kulturlandschaft ist hier präzise als industrialisierte Paysage zu definieren und eine solche Bezugsquelle ist ziemlich anders als z.B. diejenige, die bei Clyfford Stills Gemälde "July 1945 - R" (Abb. 2.109) in Betracht zu ziehen ist.

Der Abstraktionsgrad bei beiden Malern, Judd und Still, unterscheidet sich genaugenommen nicht nur durch die malerische Behandlung des Bildraumes, sondern auch durch die mit der Realität vergleichbaren Motive. Eines ist die ungebändigte Natur (Abb. 2.110), ferne und intakte Flußläufe und abgründige Erdrisse und das andere der gezähmte, zivilisierte, vertraute Lebensraum (Abb. 2.55, 2.112).

Die Schwierigkeit, in Judds line paintings einen angenommenen Realitätsbezug zu behaupten, leitet sich so ziemlich gewiss auch aus einer veränderten Lage der Sichtbarkeit der Dinge her: Judds line paintings scheinen auch deshalb einen höheren Abstraktionsgrad zu repräsentieren als seine früheren Bilder oder als es die noch früheren von Still taten, weil die sichtbare Welt, das was man draußen perzipieren konnte, an sich „künstlicher“ also „abstrakter“ geworden war.

Beide Künstler gleichen sich aber ziemlich genau in der Sichtweise, die sie auf diese Welt warfen, an: Der Luftaufnahmeausblick könnte bei beiden in Betracht gezogen werden, auch wenn sie selber dies als eine Sichtvorlage bestreiten würden.

Warum ist dies wichtig? Die älteren, amerikanischen Topoi und die der Abstraktion der 50er Jahre verpflichtete Generation, zu der nicht nur Still, sondern in erster Linie Newman zählt, zierte sich selbstbewußt mit der Behauptung, keine Abstraktionen nach dem Naturvorbild zu machen. Sie machten es, wie Newman beteuerte, „aus sich selbst“ ³⁵¹ heraus.

Judds Generation lebte offensichtlich eine andere (Kunst-) Wirklichkeit. Dennoch ist die Tendenz zu immer größerer Autonomie in der Kunst gleichzeitig mit der Tendenz „zum Boden“ gewachsen ³⁵², welch letztere meines Erachtens in der Malerei und mit dem Blick von oben anfang und eine wichtige Sichtverschiebung bedeutete, als Judds Generation den Weg zur Objektkunst einschlug.

³⁵⁰ Owings, „The american aesthetic“, S. 82-83

³⁵¹ Newman, Barnett: „Das Erhabene jetzt“, in: Harrison/Wood, S. 701

Hinzuweisen ist in diesem Zusammenhang auch auf die Rolle, die Gregor Stemmrich der Luft als einem in den Minimal Art-Objekten eingebundenen Material zuschreibt.³⁵³ Weit davon entfernt, apodiktisch sein zu wollen und im Bewußtsein der Gefahr, eine solche Aussage könnte sich beliebig anhören, sehe ich die These des zeitgenössischen Theoretikers der Minimal Art gerade in Bezug auf die von mir hier angesprochene Problematik des „Blicks von oben“ als eine wichtige und weiterführende Behauptung an.

Dort, wo die jüngere Künstlerschaft in Amerika tatsächlich an die vorangegangene sich neu definierende anknüpfte und Kontinuität schaffte, gab es möglicherweise nicht nur eine spezifische, keinesfalls in ihrer Wichtigkeit für die Entwicklung neuer Ansätze anzuzweifelnde Kunstproblematik. In annäherndem Maße sind, aus der zeitlichen Distanz gesehen, auch der historische Moment und die zivilisatorischen Bedingungen, die amerikanische avantgardistische Künstler zwischen den 20er und 60er Jahren immer stärker als Bezug ihrer Kunst negierten, nicht auszuschließen.

Die Zeit des Konstituierens der künstlerischen Bewegungen war überall in diesem Jahrhundert, aber nirgendwo wie in Amerika so kurz; die sich wechselnden Bedingungen und Begleitgeschehnisse lösten sehr schnell einander ab. Judd und seine zeitgenössischen Mitschreiter haben nicht mehr, oder immer weniger, in den Indianer- oder Ursprünglichkeits-Mythen des Schöpferischen Orientierung finden können, wie dies die Abstrakten Expressionisten zum größten Teil taten, noch haben sie sich mit den begleitenden Ausdrucksformen bzw. dem Definitionen bedienenden Subjektivismus ganz identifizieren können.

Die Welt, die spezifisch fortschrittlich ausgerichtete amerikanische Um-Welt hatte sich in solchem Maße verändert, daß dies nach einem neuen Ausdruck und einer neuen Aussage über die Wirklichkeit im Kunstbereich geradezu drängte. Man sollte Individualität, ja Identität im Hier und Jetzt schaffen und behaupten und nicht mehr geschichtlich, in der Tradition postulieren, oder rechtfertigen.

Es ist jene Welt, die mit dem Blick aus der Luft in gewissem Maße, technisch und entwicklungsmäßig gesehen, erst angefangen hatte. Wie sehr das Zeitgefühl und die Weltansichten sich durchdringen, bedingen und letztlich doch lange anhalten, bezeugen die Worte von Gertrude Stein, die schon 1938 ein Lob an Picasso, „fortschrittliche“ Kunstrichtungen (natürlich ist dabei der Kubismus gemeint gewesen) und das Zeitgenössische schrieb:

„Als ich in Amerika war, reiste ich zum erstenmal viel mit dem Flugzeug, und als ich auf die Erde hinunterschaute, sah ich alle Linien des Kubismus, die zu einer Zeit entstanden waren, als noch kein Maler in einem Flugzeug aufgestiegen war... Ich sah dort unten

³⁵² In dem Bereich der Skulptur, worauf ich noch zu sprechen kommen werde, ist diese Tendenz im Weglassen des Sockels aufgetreten und demzufolge in der Platzierung der Objekte direkt auf dem Boden. Siehe dazu Colpitt, S. 35-39

³⁵³ Stemmrich, Gregor: „Grundkonzepte der Minimal Art“, in: „Minimal Maximal“, Ausst.Kat. Bremen 1998, S. 12-22, S. 19. Stemmrich brachte diese Überlegung in Zusammenhang zu denen von Carl Andre und Sol LeWitt. Auf diese Überlegungen komme ich noch zu sprechen.

auf der Erde Picassos vermischte Linien, sah sie kommen und gehen, sich entwickeln und sich zerstören; ich sah Braques einfache Lösungen, ich sah Massons umherschweifende Linien, ja ich sah das, und wieder einmal erkannte ich, daß ein schöpferischer Mensch zeitgenössisch ist; er versteht, was zeitgenössisch ist, wenn die Zeitgenossen es noch nicht wissen; er ist eben zeitgenössisch, und da das zwanzigste Jahrhundert ein Jahrhundert ist, welches die Erde sieht, wie noch keiner sie geschaut, hat die Erde eine Großartigkeit, die sie noch nie gehabt hat, und da sich im zwanzigsten Jahrhundert alles zerstört und nichts fortgesetzt wird, hat das zwanzigste Jahrhundert ihm eigene Großartigkeit, und Picasso ist von diesem Jahrhundert; er hat diese seltsame Eigenart einer Erde, die man noch nie gesehen hat, und der zerstörten Dinge, die wie nie zuvor zerstört worden sind. So hat Picasso also seine Großartigkeit.“³⁵⁴

Von den Zeiten Picassos und des Kubismus über den Abstrakten Expressionismus bis ins Jahr 1960 hat sich die Lage der Dinge sowohl in der Kunst als auch in der Wirklichkeit sehr verändert. Trotzdem hörten die danach kommenden Künstler nicht auf, ihre Eigenart und „Großartigkeit“ anzustreben, ja immer wieder so neu zu schaffen, daß sie der sich immer schneller verändernden Wirklichkeit stets neuen Ausdruck verliehen haben konnten.

Die Künstlergenerationen nach dem Kubismus blickten zwar immer öfter auf die Erde wie dies Picasso laut Gertrude Stein aus der Luft nicht gesehen, dennoch antizipiert haben könnte, aber dieser Blick war ein anderer. Bei amerikanischen Künstlern ging es jedenfalls nicht um den nihilistisch-existenziellen Blick eines Europäers auf eine Erde, die im Zuge zweier Weltkriege zerstört wurde. Amerika war zu dieser Zeit fortwährend in Entstehung und nicht in Auflösung. Der abstrahierende Blick eines Amerikaners auf die durch Naturgewalten oder Menschen gestalteten und geformten Landschaften, die zu großartig waren, um ihnen einen einfachen Ausdruck geben zu können, sie abbilden oder in die engen Formate der Europäer einzubringen, war von dieser Tatsache nicht wenig geprägt. So ist die Abstraktion, die die Amerikaner bevorzugten, in erster Linie eine Art Komprimierung der neuartigen Blickerfahrungen. Von den majestätischen Landschaften gingen diese zu den überwältigenden Schöpfungen einer Maschinen- und Großindustriegesellschaft über.

Die Spannung, die einst zwischen Natur und Kultur herrschte, nahm in der amerikanischen Kunst rasant wechselnde Formen an. Einmal löste sie sich auf „im Zuge der mächtigen Abstraktion von Prozeß und Produkt“³⁵⁵ zugunsten der Kultur und dem „Bedürfnis nach mechanisierten, unpersönlich und abstrakt urbanen Bildern“. Gleichzeitig „wuchs auch das Gegenstück: ein Interesse an dem, was ursprünglich, 'primitiv' und mythisch war und zur natürlichen Welt gehörte.“³⁵⁶ Die Konfrontation aber zwischen dem Wunsch nach Anonymität und Präzision wie etwa in dem Werk von Charles Sheeler (Abb. 2.108, 2.108a) in den 20er Jahren und dem er-

³⁵⁴ Stein, Gertrude: „Picasso“, London 1938; dt. Zürich 1958, S. 52; hier zitiert nach Joachimides/Rosenthal, Ausst.Kat. 1997, Berlin, S. 63

³⁵⁵ Hughes, Robert, S.385

³⁵⁶ Ebd., S. 385-386

höhten Subjektivismus und dem Gefühl des Erhabenen des Abstrakten Expressionisten der 40er und 50er Jahre scheint nicht mehr diejenige zwischen Natur und Kultur zu sein. Sie ist viel eher als die immer schwieriger zu schaffende visuelle und bedeutungstragende Differenz zwischen Kunst und Kultur zu bezeichnen.

Die Überzeugung, etliche interpretatorische Erklärungen der Kunstwerke seien zu verwerfen zugunsten des nüchternen und klaren Postulats, daß die Kunst nur sie selbst, real, und nichts anderes sei, also ohne Hineininterpretierung irgendwelcher außerwerklichen, nicht visuell und direkt nachprüfbaren Tatsachen, prägte Judds Generation und ihre Problemstellungen. Sie bezog sich nach wie vor auf eine Wirklichkeit, zunehmend zugleich aber auch auf die Kunstwirklichkeit. Beide Wirklichkeiten waren aber zu jener Zeit schon mehrfach so transformiert, daß es schwierig geworden war, klare Grenzen zu ziehen und die Neuigkeiten der Positionen präzise und verständlich zu benennen. Erst in den späten 60er Jahren wurden die Interpretationen der sich am Anfang der 60er Jahren entwickelten Kunst für außerkünstlerischen Deutungen, die die Wissenschaft und Produktionsprozesse einbeziehen, zuläßiger. Es wurden Relationen im Hinblick auf die veränderte Perspektive, ja auf das kartographischen „Blick von oben“ festgestellt, die z.B. weder in den Deutungen des im Abstrakten Expressionismus subjektivistisch aufgefassten Bildraumes noch in denen von der späten 50er und angefangenen 60er Jahre mit ihrer Attitude für „Kunst-wegen-Kunst-Willen“ geläufig waren. Die Künstler und Theoretiker Mel Bochner³⁵⁷ und Robert Smithson³⁵⁸ benutzten z.B. jetzt, 1967 und 1968, in ihren Beschreibungen der neuen Situation sogar ausdrücklich, obwohl beiläufig den Termini „mapping“ bzw. Kartographie³⁵⁹ um die Interessen der abstrakten, vorwiegend geometrischen und seriellen Kunstproduktion den Ausdruck gemäß den technisch veränderten Wirklichkeit zu verleihen. Man

³⁵⁷ Girard Desargues (1593-1662), wie es Mel Bochner berichtete („The Serial Attitude“, Artforum, vol. 6, no. 4, Dec. 1967, S. 28-33) um die Perspektive als eine Applikation der vorgefertigten Systeme bzw. der strikt seriellen Postulate exemplifizieren, basierte seine „non-Euclidian geometry on an intuition derived directly from perspective. Instead of beginning with the unverifiable Euclidian axiom that parallel lines never meet, he accepted instead the visual evidence that they do meet at the point where they intersect on the horizon line (the 'vanishing point' or 'infinity' of perspective). Out of his investigations of 'visual' (as opposed to 'tactile') geometry came the field of projective geometry.“ Solche 'projective geometry' bedeutete eine Einführung des Problems der Bedeutung der projizierten Figuren von der Fläche der dreidimensionalen Objekten auf den zweidimensionalen Plan. Dieses wiederum reflektiert sich in manchen Aspekten der Kartographie. Bochner fuhr fort: „**Maps are highly abstract system**, but since distortion of some sort must occur in the transformation from three to two dimensions, maps are never completely accurate. To compensate for distortion, various systems have been devised. On a topographical map, for example, the lines indicating levels (contour lines) run through points which represent physical points on the surface mapped so that an isomorphic relation can be established. Parallels of latitude, isobars, isothermal lines and other grid coordinate denotations, all serialized, are further cases of the application of external structure systems to order the unordered.“ Eine weitere interessante Information bezüglich Kartographie gab Bochner hinsichtlich der Farbigkeit: „Another serial aspect of mapmaking is a hypothesis in topology of color. It states that with only four colors all the countries on any map can be differentiated without any color having to appear adjacent to itself.“

³⁵⁸ Smithson, Robert: „A Museum of Language in Vicinity of Art“, Art International, vol. 12, no. 3, March 1968, S. 26: „Cartography of uninhabitable places seems to be developing - complete with decoy diagramm, abstract grid systems made of stone and tape (Carl Andre and Sol LeWitt), and electronic 'mosaic' photo-maps from NASA. Gallery floors are being turned into collections of pels and meridians.“ Hier zitiert nach Colpitt, 1990/1993, S. 61

³⁵⁹ Hier sei darauf hingewiesen, daß z.B. Judd während seinen Militärdienst beim U.S. Army Corps of Engineers in Korea 1946/1947 als Geometer für eine Flugzeugpiste tätig war.

„entdeckte“, daß die abstrakt gewordenen Züge der Wirklichkeit selbst mit der Abstraktion, wie sie in der amerikanischen Kunst der 60er Jahren reflektiert und realisiert wurde Berührungspunkte haben kann, womit diese im neuen Licht und Rahmen begann zu erscheinen. Die Theoretikerin Rosalind Krauss setzte z.B. die Produkte der Massenproduktion in direkte Verbindung mit der von der Minimal Art so oft beschworenen non-hierarchical composition.³⁶⁰

Während die „große“ Wirklichkeit immer künstlicher und abstrakter wurde, vollzog sich die Veränderung in der Kunstwirklichkeit nicht nur in der Relation zu der Außenwelt im mimetischen bzw. autonomen Sinne. Kunst fing an, sich als Teil dieser Außenwelt zu verstehen, zum einen, weil ein quantitativer geschichtlicher Zuwachs an Tradition (den Kunstwerken, Vorbildern und kunstspezifischen Fragen) sehr selbstbewußt zur Kenntnis genommen wurde. Zum anderen begann sich auch jene art society, die Kunstwelt, zu konstituieren, die sich tautologisch und autopoietisch als System, das sich selbst produziert, verwaltet, und aus dieser Verwaltung heraus produktive Momente schöpft, verstehen. Genau diese letztere Komponente scheint mir als Anregung in Judds Werdegang in jenem Moment einen besonderen Platz angenommen zu haben, als er Kunstkritiker wurde.

Bisher könnte man die Vermutung in Betracht ziehen, daß es eine Relation zwischen Judds abstrakter Malerei und der Wirklichkeit gab. Denn daß seine Abstraktion zwar weder von der Natur noch von der Realität direkt abgeleitet worden war, aber daß sie indirekt einen solchen Bezug dazu gerade herausfordert, war nicht zu übersehen. Andererseits wurde auf die Bezüge hingewiesen, die zwischen Judds kunstkritischer Tätigkeit und seinen Werken bestehen.

Diese Aussage ist eher als ein Angebot an die Interpretationsmöglichkeiten von Judds Malerei denn als eine behauptete These über des Künstlers Intentionen zu verstehen. Das Angebot liegt im visuellen Bereich der Vergleichspotentiale, eine These dagegen müßte in Äußerungen des Künstlers bzw. in Dokumenten eine festere, plausiblere Stütze finden können. Der Anfang von Judds kunstkritischer Tätigkeit, seine Texte und nur kurz darauf die in 1960 entstandenen Bilder und die in ihnen durchgeführten Veränderungen bieten sich an, einen solchen Vergleich zu versuchen und meine Aussage zu überprüfen.

Es geht aus den 1959 veröffentlichten Texten von Judd nicht hervor, wie er die wichtigen sozial-politischen und historischen Geschehnisse dieses Jahres zur Kenntnis genommen hat. Er drückte sich wenig oder besser gesagt gar nicht über die geschichtliche Situation aus, so daß kein Spur in seinen Kritiken z. B. über Fidel Castro und die Revolution auf Cuba zu finden ist oder von der sogenannten „Küchendebatte“, die zwischen dem sowjetischen Präsidenten Chruschtschow und dem damaligen amerikanischen Vi-

³⁶⁰ Krauss, Rosalind: „Passages in Modern Sculpture“, New York, 1977, S. 250: „mass production that each objects will have an identical size and shape, allowing no hierarchical relationship among them. Therefore, the compositional orders that seemed to be called for by these units are of repetition or serial progression.“ Hier zitiert nach Colpitt, 1990/1993, S. 60

zepräsidenten Nixon per Fernsehen übertragen wurde.³⁶¹ Die aufregenden technischen Errungenschaften des Jahres 1959, wie der von IBM entwickelte Transistor-Computer oder die Fortschritte im Weltall³⁶² - erstmalig wurde von einem sowjetischen Raumschiff die erdabgewandte Seite des Mondes fotografiert und von den USA wurde die erste Radarverbindung zur Venus hergestellt - blieben ebenfalls in Judds frühen Texten unerwähnt. Dagegen sind z.B. Zeittafeln von Ad Reinhardt, die solche Eintragungen mit Hinweisen über neuveröffentlichte Bücher ergänzten, geradezu als Geschichtsschreibung zu bezeichnen. Judds Vergleiche sind ausschließlich kunst-historisch und finden ihren Ausgangspunkt immer im Faktischen, Konkreten, Materiellen des gegebenen Kunstwerkes. Vergleicht man seine Texte mit jenen von Greenberg sowie mit jenen von Newman, kann man deutlich die Berührungspunkte in dem starken Interesse an den formalen Kennzeichnungen der drei Kritiker erkennen. Es scheint, als ob Judd sich gerade Greenbergs Maxime, „daß die bildende Kunst sich ausschließlich auf das beschränken soll, was in der visuellen Erfahrung gegeben ist, und sich auf nichts beziehen, was in einer anderen Art von Erfahrung gründet“³⁶³ zur eigenen Aufgabe gemacht hat. Dennoch im Vergleich zu Greenbergs kunsthistorischen Betrachtungen, die stets die geschichtliche Kontinuität betonen, ist Judds Kritik immer noch mehr „kunst“ als „historisch“.

Gefragt von Lucy Lippard, ob ihm das Schreiben geholfen habe, eigene (künstlerische) Ideen zu kristallisieren, oder ob es sich um separate Aktivitäten gehandelt habe, antwortete Judd: „I think it was primarily separate. I did see a lot of work which helps.“ Dennoch, als die Kunsthistorikerin ihre Frage präzierte und wissen wollte, ob dies hieße, Judd habe trotz seines Schreibens nur durch das Sehen allein gelernt und Fortschritte in seinem Schaffen gemacht, sagte er: „No, I mean I don't learn any more by writing it than I did by thinking of it without writing. It's just harder work.“ Die Trennung, auf der Judd im Hinblick auf seinen beiden Aktivitäten insistierte, kann man nur akzeptieren, muß sie jedoch auch sehr präzise nachvollziehen. Denn man muß sie keineswegs kategorisch in Frage stellen, um trotzdem nicht zu übersehen, daß entscheidende Veränderungen von Judds Arbeiten in Richtung Vereinfachung und Geometrisierung gleichzeitig mit seiner neu aufgenommenen und mit der Zeit intensivierten kunstkritischen Tätigkeit zusammenfallen.

Gleichzeitig ist nämlich von da an ein immer größerer Einfluß anderer Künstler in seinem Schaffen bemerkbar, was uns zumindest darauf schließen läßt, daß er die Auseinandersetzungen in seinem eigenen Werk intensiver mit dem jetzt anders wahrgenommenen Kunstumfeld, statt mit der allgemeiner gefassten Wirklichkeit verknüpfte. Gerade nämlich aus dem Vergleich seiner Schriften mit seinen zeitgleichen oder unmittelbar danach entstandenen Arbeiten ist es keineswegs unmöglich, annähernd zu verfolgen, wenn nicht sogar mit Genauigkeit zu rekonstruieren, welche Werke von welchen anderen Künstlern Judd gesehen hatte, die für sein eigenes Schaffen von unmittelbarem Interesse waren.

³⁶¹ Crow, Thomas: „Die Kunst der sechziger Jahre“, Köln, 1997, S. 182

³⁶² Ad, Reinhardt, Zeittafel, S. 32

³⁶³ Greenberg in Lüdeking, S. 274

Verschiedene Verweisbezüge, wie zum Teil bereits oben geschildert, lassen sich aus der Komparation der kunstkritischen Texte und Bilder von Judd nicht wegdenken, sondern sie veranlassen einen gerade dazu, in Judds Werk Zusammenhänge wieder herzustellen. Noch deutlicher als im Vergleich der erwähnten Beschreibung von Friedel Dzubas Arbeiten und Judds zeitgleich entstandenen Werken werden solche Bezüge z.B. zu Arps Arbeiten ersichtlich, da sie uns in ihrer visuellen Prägung präsenter sind. In einer kurzen Ausstellungsbesprechung vom September 1959 hat Judd zu verstehen gegeben, daß ihm Arps woodcuts so gut bekannt waren, daß er sie in Richard Welchs Arbeiten in einer erfolgreich reduzierten und vereinfachten Bindung an die japanische Malerei zu erkennen glaubte.³⁶⁴ Arps Arbeiten waren Judd sicherlich schon früher bekannt gewesen z.B. von Reproduktionen in den Kunstzeitschriften, die er seinen eigenen Aussagen zufolge schon seit 1953 regelmäßig gelesen hatte.³⁶⁵ Eine sichtbare Parallele seiner Werke zu denen von Arp kann man aber erst in den Arbeiten, die mit „ca. 1960“ datiert waren, nachvollziehen. Es ist mehr als berechtigt, zu vermuten, daß die hier angesprochenen ziemlich reduzierten Arbeiten von Judd in 1960 etwas später entstanden sind, zumindest nach seinen noch an den expressiven Dynamismus erinnernden Bildern des gleichen Jahres. Dies heißt aber auch, nach der schriftlichen Äußerung Judds, in der er positiv über die Vereinfachung von Arps Formensprache durch die Anlehnung an die zielichere fernöstliche Attitüde in Welschs Bildern schrieb. Judds Bemühungen nämlich, was in den späteren Arbeiten vom 1961 deutlich zu erkennen sein wird, waren eindeutig in Richtung nicht nur einer Simplifizierung, sondern gleichzeitig auch in Richtung des Weges von organischen ovalen und kurvigen Elementen zur grundsätzlichen Geometrisierung des Formenvokabulars gerichtet, so daß man die Etappen seiner künstlerischen Entwicklung ziemlich gut positionieren kann.³⁶⁶

Man kann nicht mehr mit Sicherheit prüfen, ob Judd die Möglichkeit, Arps große Retrospektive im Museum of Modern Art 1958 wahrzunehmen, tatsächlich realisiert hat. Aber man kann schwer ausschließen, daß ein Künstler, der gleichzeitig auch Kunstkritiken schreibt, eine solche Gelegenheit ignorieren konnte. Zumal in der Zeitung *Arts* in der Novemberausgabe 1958 auch eine Besprechung von Arps Retrospektive von William Rubin erschienen ist.³⁶⁷ Seine Arbeiten wurden in die Kollektion des MOMA aufgenommen und in den Galerieausstellungen - wie z.B. „New Acquisitions“ in der Sidney Janis Gallery, November 1959 oder „New Forms - New Media“ in der Martha Jackson Gallery 1960 in New York gezeigt.³⁶⁸

³⁶⁴ CW 1, S. 2

³⁶⁵ Interview mit Lippard 1968. Dort sagte Judd: „I read *Arts* and *Art News* pretty much. I used to buy it in the art store where I worked. This was in late '53.“

³⁶⁶ Dazu hatte Roberta Smith eine andere Meinung. Siehe dazu Catalogue Raisonné, Ottawa, 1975, S. 17-20. In dem Kapitel „Synchronie versus Diachronie: Judds Bilder 1961 oder von den line paintings zur Symmetrie und Bildkörperlichkeit“ komme ich auf diese Frage zurück.

³⁶⁷ Rubin, William: „Arp at MOMA“, in Month in Review, *Arts*, November 1958, S. 48-51

³⁶⁸ Siehe dazu „New Forms - New Media“, Ausst.Kat., Martha Jackson Gallery, New York. Der 2. Teil der Ausstellung wurde von Sep.-Oct. 1960 veranstaltet, da das Interesse so groß war. Im Katalog schrieben neben Martha Jackson selbst auch Lawrence Alloway und Allan Kaprow. Die hier gezeigten Arbeiten von Arp waren ein bemaltes Holzrelief und eine Gemälde aus der Sammlung des MOMA.

Vergleicht man manche lineare Arbeiten von Judd (Abb. 2.89, 2.91), darunter besonders die Holzschnitte (Abb. 2.93-2.94, 2.97) des frühen Jahres 1960 mit manchen Werken Arps nicht nur aus den späten 20er Jahren (Abb. 2.95), sondern auch mit jenen von 1958 (Abb. 2.92, 2.98), stellt man fest, daß die bei Judd zunehmende Liniendominanz in ihrem jeweils welligen Verlauf und ihrer Isolierung der Form eine ähnliche Erscheinungsweise mit den Linien und Wölbungen in Arps Reliefs und Bildern teilt. Was bei Arp als Interesse am positiv-negativ Raum zu gelten haben möge, ist in Judds Schaffen plötzlich als ein „voll-leer“-Verhältnis der Formen im zweidimensionalen Bereich evident geworden. Die Kontur, die Einbiegungen, die eleganten kurvigen Abgrenzungen, einmal farberfüllt, und ein anderesmal als „hohles“ Lineament auf dem Bildgrund erscheinend, scheinen zu Voraussetzungen von Judds damaligem Formbewußtsein geworden zu sein.

Diese Veränderung kündigte sich, wie bemerkt, schon in seinen frühesten Kunstkritiken an. Da sich die Veränderung von Judds Formenvokabular im vorgezeichnetem Sinne erst über ein Jahr später vollzogen hatte, als er die Möglichkeit hatte, Arps Werken unmittelbar zu begegnen, ist dank einer schriftlich angehaltenen Äußerung Judds mit größerer Sicherheit anzunehmen, daß seine eigenen künstlerischen Bemühungen spätestens ab Ende 1959 dem Problem der Simplifizierung von abstrakt-expressionistischen zu abstrakt-organischen Formen Arpscher Prägung gegolten hatten. Dies schließt die Überlegung ein, daß die kunstkritische Tätigkeit Judds künstlerische Schritte nicht nur begleitete, sondern möglicherweise vielen neuen Lösungen beigegeben haben dürfte, wie auch dazu gedient haben könnte, diese Schritte retrospektiv zu belegen.

Anders als bei Arp, in dessen Behandlung der Linienverläufe eine Kritikerin den Keim seiner später entwickelten für das plastischen Werk und Objekten charakteristischen Formensprache ³⁶⁹ abliest, hatten die welligen Linienbilder, besonders in ihrer geschlossenen Form, für Judds Weg zur Objekthaftigkeit nur den Stellenwert einer kurzen Etappe. Die kurvige und organische Erscheinungsweise seiner Linien bog sich zunehmend zur Geradlinigkeit und seine erst Mitte der 50er Jahre eingesetzte Abstraktion nahm immer deutlichere Gestalt auf dem Weg zur Geometrie an.

³⁶⁹ Poley, Stefanie: „Hans Arp. Die Formensprache im plastischen Werk“, Hatje, Stuttgart 1978, S. 97

III Objekthaftigkeit oder das Thema der 60er Jahre

Einige Bemerkungen zur Judds frühen Texten und zu zeitgleichen Kunstgeschehnissen

Aus Judds frühen veröffentlichten Texten ist nicht ersichtlich, wie er manche wichtige Kunstgeschehnisse jener Zeit zu beurteilen pflegte. Daß er sich z.B. über seinen Besuch von Barnett Newmans Retrospektive, mit der Newmans fast 10jähriges Ausbleiben beendet wurde und sein gefeiertes Comeback in die Kunstszene erfolgte, erst in seinen späteren Interviews äußerte, ist durchaus verständlich. Die Ausstellung, die der damals schon legendäre Clement Greenberg organisierte, hat nämlich im März 1959 bei French & Co. stattgefunden, also bevor Judd damit begann, seine Kritiken zu veröffentlichen. Eine kurze Erwähnung Newmans, zusammen mit Still und Rothko, brachte er jedoch in der Kritik zu den Arbeiten von Yayoi Kusama schon im Oktober 1959 an.³⁷⁰

Außer der Besprechung einer Josef Albers-Ausstellung in der Janis Gallery vom 30. November bis 26. Dezember 1959 hat mit Ausnahme der in dieser Zeit nicht besonders beachteten Ausstellung von Yayoi Kusama von den anderen aufregenden Events im New York dieser Zeit Weniges einen Spur in Judds Texten hinterlassen. Zwischen Oktober/Dezember 1959 und Februar 1960 ist Judds publizierten Texten nicht zu entnehmen, wie er die großen Ausstellungen und aufsehenerregenden Geschehnisse von damals zur Kenntnis genommen hat. Daß er dies tat, ist fast unmöglich anzuzweifeln.

Vielleicht sollte es nicht verwundern, daß in Judds frühen Texten keine große Spur vom Aufbruch der Pop Art oder von Geschehnissen wie z.B. Allan Kaprows berühmten Aktionen „18 Happenings in 6 Parts“, die am 4. und vom 6.-10. Oktober 1959 in der Reuben Gallery jeweils um 20.30 stattfanden,³⁷¹ zu finden ist. Es muß auch nicht überraschen, wenn seine Texte aus dieser Zeit keine Notiz über z.B. David Smiths oder Kenneth Noland's Ausstellungen vom Oktober desselben Jahres in der French & Co. Gallery preisgeben, obwohl Judd, wie berichtet, seinen eigenen späteren Aussagen zufolge diese Galerie schon im März anlässlich Newmans Show besuchte und von da an kannte.³⁷² Auch die Parsons Galerie³⁷³ lag wahrscheinlich nicht weit ausserhalb von Judds Besuchsroute als Kunstkritiker, aber auch in diesem Fall findet man keine Erwähnung in seinen Texten darüber, daß Arbeiten von

³⁷⁰ C.W. 1, S. 2

³⁷¹ „Jasper Johns“, Ausst.Kat., Museum Ludwig Köln, 8.3.-1.6. 1997, Prestel, München-New York, 1997, S. 172

³⁷² Immerhin wurde die im Fall von Newmanns Retrospektive betreffende Galerie, nämlich French & Co., wegen dort stattgefundene Ausstellung von Friedel Dzubas erstmalig in Judds Kritiken schon im Dezember-Ausgabe vom *Arts* 1959 mit einer Besprechung gewürdigt.

³⁷³ Die erste Ausstellungsbesprechung aus dieser Galerie veröffentlichte Judd im Februar 1960, als er die Arbeiten von Jack Youngerman besichtigte. CW 1, S. 11. Die Räume der Parsons Gallery lagen außerdem gerade gegenüber denen von Janis Gallery, „separated only by a glass wall“. Siehe dazu: Glimcher, Arne: „Reflections“, in: „Mondrian Reinhardt. Influence and Affinity“, Ausst.Kat., Pace Wildenstein, New York, 24.10.-13.12. 1997, S. 7-11, S. 7

Ellsworth Kelly diese Galerie im Oktober 1959 bestückten und daß Ad Reinhardt, dessen Arbeiten hier jährlich seit 1945 präsentiert wurden, im Januar 1960 dort ausstellte.

Es mag an der Verteilung der Aufgaben und Themen seitens der Redakteure der Kunstzeitschriften liegen, daß wir die Rezeption dieser Geschehnisse in Judds Kritiken nicht nachverfolgen können. Mit Sicherheit haben aber seine Auffassung über die Aufgabe der Kunstkritik und sein Schreibstil auch ein nicht unbedeutendes Stück dazu beigetragen.³⁷⁴ Wie dem auch sei, daß es keinen Text von Judd über die vielbesprochene von Dorothy Miller organisierte Ausstellung „Sixteen Americans“ gibt, die im Museum of Modern Art vom 16. Dezember 1959 bis 14. Februar 1960 lief, ist zumindest zu bedauern. Die „Sixteen Americans“-Ausstellung müßte von besonderem Interesse (nicht nur) für Judd gewesen sein, da hier der neue avantgardistische Geist demonstriert wurde und die Aufmerksamkeit besonders auf Werke von jüngeren Künstlern, darunter Frank Stella, Jasper Johns, Robert Rauschenberg, Jack Youngerman und Ellsworth Kelly gelenkt worden war.³⁷⁵ (Abb.en. 3.1-3.3)

Die Rezeption der Werke von Johns und Stella dürften in Judds künstlerischem Werdegang ohnehin als besonders wichtig eingestuft werden. Obwohl meiner Meinung nach die wegweisende Rolle der Abstrakten Expressionisten (wie hier beschrieben) nicht außer acht gelassen werden darf - die anfängliche Problematisierung der Objekthaftigkeit und die Einführung der damit verknüpften Geometrie in der amerikanischen Kunst der 60er Jahre, die zu Hauptmerkmalen der später etablierten Minimal Art werden sollten, setzt nach der aktuell akzeptierten Meinung der Theoretiker gerade bei diesen beiden Künstlern ein.³⁷⁶

Judd hätte die von ihm später als Vorläufer der *Specific Objects* bezeichneten Bilder aus der Black-Series, oder der Serie der *Black Paintings* von Stella, zu deren Benennung Carl Andre beigehtolten hatte,³⁷⁷ nicht erst in der „Sixteen Americans“-Show sondern schon früher gesehen haben können. Die Werke aus dieser Serie, die Stella im Herbst 1958 begonnen hat zu malen, waren z.B.

³⁷⁴ In der Einleitung, datiert mit „July 1974“ zu seine „Complete Writings“, Halifax 1975, S. VII sagte Judd, daß er ziemlich frei wählen konnte, welche von angebotenen Themen er rezensieren möchte. Dennoch, sagte er „I did miss shows that I would liked to have written about.“ und erwähnte dabei Stella und Reinhardt, für dessen Arbeiten der Redakteur James Mellow kein Interesse hatte. Nur sein Wunsch, über Lee Bontecou zu schreiben, konnte Judd durchsetzen.

³⁷⁵ Siehe dazu: „Contrast of Form. Geometric Abstract Art 1910 - 1980“, Ausst.Kat., The Museum of Modern Art, New York, 1985, S. 165, sowie „Frank Stella. Werke 1958-1976“, Ausst.Kat., Kunsthalle Bielefeld, 17.4.-29.5. 1977 u. Kunsthalle Tübingen, 9.6.-24.7. 1977; S. 124 und „Jasper Johns“, Ausst.Kat., Museum Ludwig Köln, 8.3.-1.6. 1997, Prestel, München-New York, 1997, S. 172

³⁷⁶ Siehe dazu Stemmrich, Gregor: „Grundkonzepte der Minimal Art“, in: „Minimal Maximal. Die Minimal Art und ihr Einfluß auf die internationale Kunst der 90er Jahre.“, Auss.Kat., Neues Museum Weserburg Bremen, 11.10. 1998 - 3.1. 1999, S. 12-22, S. 12-13. Stella und Johns bezeichnete bereits Max Imdahl als Meilensteine der Non Relational Art. In: Imdahl, Max: „Is it a Flag, or is it a Painting?“ Über mögliche Konsequenzen der konkreten Kunst“, in: ders., „Bildautonomie und Wirklichkeit. Zur theoretischen Begründung moderner Malerei“, Mäander, Mittenwald, 1981, S.69-96, S. 73

³⁷⁷ Jones, Caroline A.: „Machine in the Studio. Constructing the Postwar American Artist“, The University of Chicago Press, Chicago and London, 1996, S. 148

schon in der Gruppenausstellung „Selections“ in der Tibor de Nagy Gallery ³⁷⁸ im April 1959 sowie anlässlich der Ausstellung „Opening of the New Gallery“ bei Leo Castelli ³⁷⁹ im Oktober desselben Jahres präsent (Abb. 3.3). Daß Judd sie schon ab 9. Dezember 1959 im National Arts Club hätte besichtigen können, ³⁸⁰ erfahren wir aus seinen damaligen Texten nicht, sondern wieder viel später, erst nämlich im Interview mit Lucy Lippard 1968. Dort äußerte er sich auch über seine ersten Begegnungen mit Werken von Jasper Johns, besonderes mit den in der „Sixteen Americans“-Show gezeigten berühmten „Flaggen“-Bildern (Abb. 3.5) ³⁸¹. Sie hätte er, so Judd im Interview, schon im Jewish Museum gesehen, d.h. in der dort vom 10. März bis 28. April 1957 organisierten Gruppenausstellung „Artist of the New York School: Second Generation“. ³⁸² Es war die gleiche Ausstellung, in der der Galerist Castelli, der seine Galerie in New York nur einen Monat zuvor, in Februar 1957, eröffnete, ebenfalls erstmalig Arbeiten von Johns kennenlernte - die er seit diesem Jahr regelmäßig zu zeigen pflegte (Abb. 3.4, vgl. auch Abb. 1.31-1.33). Bei Castelli waren auch die Plastiken von Johns (*Flashlight 1-3* und *Light Bulb 1*, Abb. 3.4a u. 3. 4b) in der Ausstellung „Works in Three Dimensions“ ³⁸³ vom 20. Oktober bis 7. November 1959 zu sehen, aber auch darüber erfahren wir aus Judds frühen Kritiken nichts, sondern erst in der Besprechung der im darauffolgenden Jahre, im Februar-März 1960, in der gleichen Galerie veranstalteten Ausstellung dieses Künstlers. ³⁸⁴

Die früheste Erwähnung von Frank Stella in Judds Texten, den letzterer eigenen Aussagen zufolge während seines schon vorge-rückten Studiums ³⁸⁵ der Kunstgeschichte an der Columbia University durch die dort ebenfalls studierende spätere Frau Stellas, die Kunstkritikerin Barbara Rose kennenlernte, erfolgte erst in der Januarausgabe von *Arts* 1961 ³⁸⁶ in der Besprechung einer Aus-stellung des japanischen Malers Tadaaki Kuwayama in der Green Gallery. In diesem Text taucht wiederholt der Name von Jackson Pollock auf, ein zweites Mal auch der von Barnett Newman.

³⁷⁸ Die erstmalige Erwähnung dieser Galerie folgte in Judds Kritiken anlässlich der Besprechung der Ausstellung von Robert Richtenburg, Dezember 1959, CW 1, S. 6

³⁷⁹ Die erste Judds Kritik gewidmet einer Ausstellung - der von Paul Brach - in dieser Galerie, die anfang 1957 eröffnet hatte, folgte schon in der *Arts*-Decemberausgabe 1959. CW 1, S. 6

³⁸⁰ „Frank Stella. Werke 1958-1976“, Ausst.Kat., Kunsthalle Bielefeld, 17.4.-29.5. 1977 u. Kunsthalle Tübingen, 9.6.-24.7. 1977; S. 124

³⁸¹ Diese Bilder fanden sehr schnell eine „Fortsetzung“, bzw. wurden zum Kommentar in Werken anderer Künstler wie z.B. schon 1960 bei Cleas Oldenburg (Abb. 3.5.a) oder 1972 bei Daniel Buren (Abb. 3.5.b).

³⁸² Fälschlicherweise sprach Lippard im Interview von der mit „The New Abstraction“ betitelten Ausstellung, die zur angegebene Zeit nicht im Jewish Museum stattgefunden hat. Zur Angaben bzg. Castelli Gallery hier vgl. „Jasper Johns“, Ausst.Kat., Köln, 1997, S. 133 u. 400

³⁸³ „Jasper Johns“, Ausst.Kat., Museum Ludwig Köln, 8.3.-1.6. 1997, Prestel, München-New York, 1997, S. 172

³⁸⁴ C.W.1, S. 14

³⁸⁵ Der von Bernd Growe, Erika Kroppenstedt und W. Rubin verfassten Chronologie I zufolge, die in dem Ausst.Kat. „Frank Stella: Werke 1958-1976“, S. 121-129 veröffentlicht wurde, haben sich Judd und Stella 1960 kennengelernt: S. 124

³⁸⁶ C.W. 1, S. 28

Die Bilder, die Judd zur diese Zeit malte (Abb.en. 2.100, 2.114-2.116), zeigen, daß er sehr vielseitige Problematisierungen des Bildraumes eingegangen ist, aber die eindeutig geometrisierte Formensprache, die bei Stella schon 1958 einsetzte (Abb. 3.7 u. 3.8), dürfte bei Judd erst ab Mitte 1961 bzw. Ende 1961 in Erscheinung getreten sein, also auch diesmal erst nach einer schriftlich dokumentierten Überlegung über ein solches Problem. Warum ist es vertretbar, einen solchen Zeitpfeil in Judds künstlerischer Entwicklung in Erwägung zu ziehen?

Synchronie versus Diachronie: Judds Bilder 1961 oder von den „line paintings“ zu Symmetrie und Bildkörperlichkeit

Ich äußerte schon die Meinung, daß Judds Weg ein „Einbahn-Weg“ in die Objekthaftigkeit und Geometrie war, den man ziemlich gut an den umbruchartigen Veränderungen seiner Formensprache verfolgen kann. Dazu vertrat Roberta Smith eine andere, zum Teil sogar opposite Schlußfolgerung. Sie besprach Judds Arbeiten aus der Zeitspanne der Jahre 1960-1962 synchronisch als ein Gesamtkonvolut und sagte: „it is difficult to discuss them chronologically; for a while they seem to parallel one other.“³⁸⁷ Im Gegenteil denke ich, daß die Werkgruppen von Judd gerade in der Zeit 1960-1962 zum größten Teil in chronologischem Nacheinander entstanden sind, was anhand der sich verändernden Merkmale sichtlich ist. Entgegen ihrer einleitenden Behauptung dies bestätigt Smith in der Auslegung sogar selbst.

Smith teilt von ihr als zeitparallel erfassten Werkkonvolut in drei „general categories“, die nicht rigid sein sollten. Die erste Gruppe der Arbeiten sind ihr zufolge die line paintings (z.B. Abb. 2. 83-2.84 oder 2.100), die auf die swirling paintings folgten (Abb. 2.80),³⁸⁸ was nichts anderes heißen würde, als die eindeutig chronologisch nachvollziehbare Vereinfachung von Bildsprache und -elementen, die, wie in Kapitel II bereits beschrieben, ausschließlich in der Zeit zwischen dem späten Jahre 1959 und in 1960 vollzogen wurde.

Die zweite Gruppe, so Smith weiter, „begins mid-1961“ und schließt die Bilder mit betont materiellen Oberflächen in ihrer intensivierten physischen Präsenz ein.³⁸⁹ Darüber hinaus sind dies meiner Meinung nach die ersten Arbeiten, die einen Übergang von den Relikten der organischen, d.h. kurvigen, Linienerscheinungen zu den geraden Linien mit nur partiell und gleichmäßig eingesetzten Biegungen darstellen (Abb. 3.16 u. 3.17 - 3.19). Wie in den line paintings verlaufen diese Linien meistens so, daß sie in der Regel den Bildrand als eine offene ungerahmte Grenze des Farbfeldes in Anspruch nehmen (Abb. 3.16 u. 3.18), d.h. es bleibt ungewiss, ob diese als ihr Anfangs-, End- oder Fortsetzungspunkt aufgefasst werden sollte. Doch hinterlassen sie fortschreitend weniger einen fließenden denn eher einen erstarrten Eindruck.

³⁸⁷ Smith, Cat.Rais., S. 17

³⁸⁸ Ebd.

³⁸⁹ Ebd., S. 18: „...the surfaces become explicitly rough and encrusted, more physical than ever, as he starts mixing liquitex with his paint.“

Zu den von Smith in die zweite Kategorie aufgenommenen Arbeiten zählten dann auch die Werke, in denen Judd gefundene Verbrauchsgegenstände inkorporierte. Diese Folge ist logisch, betrachtet man die progressive Erhöhung der physischen Präsenz der Bilder isoliert und ohne besondere Beachtung des Aspekts der Symmetrie. Die materiell betonten Texturen der Bildträger erscheinen aber als Träger der sowohl asymmetrischen als auch symmetrisch komponierten Linienstrukturen, während - zumindest mir bekannte - Bilder, in denen Judd *objet trouvés* einsetzte, grundsätzlich unter dem Aspekt des Symmetrieprinzips (Abb. 3.17 u. 3.20) gelöst wurden. Aus dem Grund, daß sich gerade dieses Prinzip und der Dinglichkeitscharakter der Bilder im Jahre 1962 weiter intensivierte (Abb. 3.25-3.27 u. 3.32), und die Asymmetrie zeitlang gänzlich ausfiel, bevorzuge ich, sie als spätere Arbeiten des Jahres 1961 zu betrachten. Die Gruppe der Linienbilder mit intensiver materiellen bearbeiteten Oberflächen dagegen, die noch keine eindeutig symmetrischen Anordnungen aufweisen (z.B. Abb. 2.114-2.16 u. 3.15 -3.16), sehe ich als eine frühere Phase in Judds Schaffen 1961.

Die dritte Kategorie, die Smith mit ihrer synchronen Betrachtungsweise in eine zeitgleiche Reihenfolge bringt, sind Arbeiten von 1961 „with development of non-relational composition based on equal, repeating parts.“³⁹⁰ Damit setzt sie das kompositionelle, d.h. der Symmetrie und der Geometrie verpflichtete Interessensfeld von Judd von der davor besprochenen materiellen Akzentuierung der Werke ab und läßt die zeitliche Relation dieser Werke undefiniert. Spätestens dann, wenn Smith feststellt, daß in der dritten Kategorie in „late 1961, in a work half-way between painting and relief, a four-part organisation becomes more regular and dimensional“³⁹¹ - gibt sie zu erkennen, daß es sich um eine zeitlich ziemlich eindeutige Entwicklungslinie handelt, die ich hier als den Einbahn-Weg bezeichne, der sich schrittweise, also in nicht zu unterschätzendem Maße chronologisch und diachron, zu Geometrie und zu autonomer Bildkörperlichkeit bewegt hat. Erst als Judd dies ab Ende 1962 erreicht hatte, wie es weiter in dieser Arbeit zum Vorschein kommen sollte, kann man verschiedene Gruppen von Werken ihrer Entstehung nach nicht mehr eindeutig chronologisch, sondern als zeitlich parallel bezeichnen.

Über eine chronologische Progression in Entwicklung seiner Arbeiten in der Zeit vor der Entstehung erster freestanding pieces sprach schließlich auch Judd selbst, als er die Feststellung von John Coplans: „There is a progressive development from a flat, painterly surface to relief“ mit folgenden Sätzen fortsetzte: „Two things were going on in the painting: some of the earlier ones were organic and had curved lines; secondly, they were illusionistic to some extent, and I very steadily got tired of both things and tried to get rid of spatial illusionism, but I couldn't get rid of it.“³⁹²

³⁹⁰ Ebd., S. 19

³⁹¹ Ebd., S. 20

³⁹² Interview mit Coplans, Ausst.Kat., Pasadena, 1971, S. 21

Die welligen Linien, die naturgemäß noch einen organischen, in den vorausgegangenen swirling paintings präsenteren Aspekt bewahren, waren für Judds Repertoire, wie bereits in Kapitel II erörtert, schon 1960 signifikant gewesen. Angesichts der Tatsache, daß ein paar solche denen von 1960 verwandten Linienbilder noch in 1961 datiert worden sind (Abb. 2.114 - 2.116), läßt sich eine folgerichtige und entwicklungsbedingte Verschiebung in Richtung Symmetrie und Repetition der Bildelemente (Abb. 3.15 u. 3.16) erst im späteren Verlauf 1961 eher behaupten, als synchron und zeitlich undifferenziert lassen, wie Smith mit ihrer Befürwortung der parallel entstandenen Werkgruppen plädierte.

Wenn auch Judd im Jahr 1961 tatsächlich sehr disparate Bildlösungen zu verschiedenen Problemen der Malerei vollbrachte, ist jedenfalls schwer vorstellbar, daß er zuerst zu denen gefunden haben sollte, die reguläre, gerade Linien- oder Balkenrepetitionen (Abb. 3.22. u. 3.23) aufweisen und erst dann zu denen, seien sie so einfach wie nur möglich, die noch einen kurvigen Linienverlauf beinhalten (Abb. 2.114-2.116 u. 3.15-3.16). Es wäre ebenfalls schwer zu glauben, daß das reduziert-repetitiv strukturierte Bild (Abb. 3.16) vor jenem entstanden ist, das vertikal in vier ungleich große Farbbereiche (Abb. 3.15) aufgeteilt ist. Die Malweise ist hier nämlich noch wie in den davor entwickelten Bildern von 1960 exzentrisch, wenn nicht gestisch: Das erste und dritte Farbfeld sind in einer pastosen Mischung von Grau und Weiß gehalten, die mit „Zeitungen oder dem Pinselstiel“³⁹³ nachbearbeitet wurden, während das zweite und vierte mit „thin wash of light cadmium red“³⁹⁴ bedeckt sind. Laut Roberta Smith erscheinen diese Partien so unregelmäßig, weil die Farbe sich zusammenzog und trocknete „unevenly, obviously while the canvas was unstretched on the floor“³⁹⁵, womit sie uns beiläufig lediglich vermittelt, daß auch Judd einst und spätestens zu jenem Zeitpunkt seine Bilder auf dem Boden bearbeitet hat³⁹⁶. Die so bearbeiteten Farbfelder besitzen nicht die Regelmäßigkeit des streng vereinfachten und eingehend geometrisierten Liniengemäldes (Abb. 3.16). Auch jene Exaktheit der Trennungen und der Größe der Farbbereiche, die meiner Meinung nach als spätere Errungenschaften einzustufen sind, wurde im jüngeren Bild durch die Platzierung der ungeraden, leicht schlan-

³⁹³ Smith, Roberta, Cat. Raisonée, S. 19

³⁹⁴ Ebd.

³⁹⁵ Ebd.

³⁹⁶ Um die Problematik des „Blicks von oben“ (vgl. S. 110-130) und damit verknüpfte Praxis in der amerikanischen Malerei, Bilder auf dem Boden zu malen, wiederaufzugreifen, sei hier auf einen weiteren exponierten Minimal Künstler hingewiesen. Auch Robert Morris, der bekannterweise auch als Maler anfang, malte seine Bilder im Zeitraum ca. 1956-60, nach den anfänglichen „vertically execution: canvases were propped up against the wall in the fashion of easel paintings-paints was applied with a knife or trowel. Finding this process indirect and formal, he eventually painted directly on rolls of paper or canvas that were placed on the floor in the manner of Pollock.“ - wie Maurice Berger berichtet in dergl., „Labyrinths. Robert Morris, Minimalism, and the 1960s“, New York, 1989, S. 23. Während aber Morris schon damals „oriented his technique principally towards the problem of process“ und „explored the dynamics of painting“ (ebd.), wodurch er seine wachsenden dadaistisch-performanceartigen Interesse betonte, zielte Judd mit „Niederlassung“ seiner Kunst zum Boden immer mehr in Richtung statischen Objekten. Schon der in *Artforum* wiederveröffentlichte Kataloginterview mit Coplans anlässlich seiner Ausstellung in Pasadena 1971 trug den Titel eine Aussage von Judd: **‘I am interested in static visual art and hate the imitation of movement’** (in: Coplans, John: „An Interview with Don Judd.“ *Artforum*, Juni 1971, S. 45-47)

gelnden, weißen und bläulichen, übereinander wiederholt bemalten Trennlinien zwar angesprochen, aber weitgehend anfänglich und noch ziemlich von der fortschreitenden Präzision entfernt.

Was das sich zur Exaktheit bewegende Erscheinungsbild der Linien betrifft, dürfte ein Bindeglied in den mechanisch wirkenden Linienverläufen zu erkennen sein, die geordnet und regelmäßig in der Ecke des Bildquadrats von einigen Holzschnitten jener Zeit auftauchen (Abb. 3.18). Diese Anordnungen, wie auch jene in ein paar anderen zeitgleichen Bildern³⁹⁷ sind asymmetrisch. Obwohl das größere Interesse für Symmetrie schon in dem erwähnten Diptychon DSS 16 (Abb. 3.16) behauptet werden könnte, denke ich auch dies ist eine erst später etablierte Eigenschaft in der Folge der weiteren Entwicklung. Hier sind einmal auf rotem und einmal auf schwarzem monochromen Farbfeld feine weiße Linien mit fast identisch vertikal ausgedehnten Biegungen angebracht. Es ist durchaus logisch, die Erscheinung dieses Bildes in Judds Oeuvre von 1961 früher zu datieren, als die Entstehung des ebenfalls 1961 datierten Bildes DSS 26 (Abb. 3.19), in dem zwei horizontal gelegene ausgedehnte Buchstaben „H“ mit ihren linearen Abrundungen mittig und spiegelbildlich symmetrisch über die Bildfläche verlaufen. Das „H“-Motiv,³⁹⁸ das sich auch in einigen Holzschnitten (Abb. 3.19 a) und Zeichnungen (Abb. 3.19 b u. c) wiederfindet, wurde in der mit pastosem Gips³⁹⁹ und Sand vermischten Farbe von der Hand Roy Clarence Judds, dem Vater des Künstlers, eingezeichnet. Die erhöhte Materialität der rauhen Malfläche, die die Vertiefungen der Linie unterstreicht, behauptet die Oberfläche des Gemäldes als ultimatives Faktum. „And those paintings are rough because I wanted to make this surface simply a surface“ erklärte Judd in einem späteren Interview.⁴⁰⁰

Gleichzeitig, da Judd hier als Bildträger die in jener Zeit untypischen Sperrholzplatten benutzt hat, wuchs die Physikalität des Bildes bis zum reliefartigen, ja körperhaft gewordenen Gebilde. Dieses Verfahren, in dem Judd zwei verschiedene Aspekte in einen und demselben Gegenstand gleichzeitig und gleich intensiv betont - hier sowohl die Fläche als auch ihre Physikalität, d.h. sowohl zweidimensionale, als auch räumliche und dinghafte Dimension - wird nicht nur in seinen späteren dreidimensionalen Arbeiten noch oft evident, sondern damit setzt die Objekthaftigkeit in Judds Sinne bei ihm ursprünglich überhaupt ein.

³⁹⁷ Vgl. dazu DSS 17, ein Bild aus dem Leo Castells Besitz und DSS 19, das sich im Guggenheim Museum, New York befindet. Beide Abbildungen in Cat. Raisonné, S. 104. DSS 19 ist auch in Haskell, Barbara, Ausst.Kat. 1989, als Fig. 9, S. 26 abgebildet.

³⁹⁸ Bereits im Oktober-Ausgabe der *Arts* 1960, CW 1, S. 21/22, beschrieb Judd ein Bild von Dusti Bongé, das „a roughly H-shaped form,“ hatte und „which have a certain power in their aspect of being one of an alphabet of forms and an elemental symbol, but which are presently muddled by having to blend, in space and color, with the confusion behind them.“ Judds eingeritzte H-Form ist aber nicht in Grobheit des Bildhintergrunds verschmolzen, da dieser trotz der Vehemenz der verwendeten Materialien regelmäßig eintönig gehalten wurde, sondern bleibt buchstäblich **in ihm** als exakte Vertiefung erkennbar.

³⁹⁹ Der Behauptung von Roberta Smith, hier handele sich von dem Material „Liquatex“, das Judds in seinem weiteren Schaffen von da an öfters verwendet hat, widersprach ausdrücklich Bettina Landgrebe, die Restauratorin des Judd Estates in Marfa, in ihrem Vortrag anlässlich des Restauratorsymposiums in Darmstadt am 22.4. 1998. Ihrer Aussage zufolge handelt es sich hier um eine Mischung vom pastosen Gips und kleinerer Anteil vom Sand.

⁴⁰⁰ Interview mit Lucy Lippard, 1968

Insofern ist die eingangs besprochene Stellungnahme von Roberta Smith in lediglich revidiertem Umfang zu bestätigen: Wenn ihr Bericht über die generell nicht vorhandenen chronologischen Lesbarkeit der Reihenfolge, in der die Arbeiten zwischen 1959 und 1962 entstanden seien, anzuzweifeln ist, ist doch die Parallelität der von Judd angesprochenen Probleme partiell und in bestimmter Hinsicht, nun erst ab zeitlich definierbaren Moment, nicht zu leugnen.

Die Synchronie erschien nämlich als Folge einer diachronen Entwicklung. Dies ereignete sich aber nicht ungefähr in der Zeit von 1960-1962, wie von Smith behauptet, und nicht einmal ungefähr im Jahre 1961, sondern verdichtete sich offensichtlich zu einem ziemlich genauen Zeitpunkt auf zwei wichtige Momente: Die größere Simplifizierung setzte sich in der Geometrisierung der Bildelemente fort und traf zusammen mit der Intensivierung der Materialität und der Betonung des Gegenständlichkeitscharakters der Bilder spät 1961.

Während Judd „was trying to make the surface nonspatial and flat ... to make it just surface“, ⁴⁰¹ fand er auch endgültig zur Symmetrie und zur unorthodoxen Benutzung der Materialien. „Oil on canvas“ wurde oft durch Wachs und Sand auf Holz bereichert, so daß die Bilderoberfläche nicht nur an Grobheit und Taktilität gewann, sondern auf ihrer materiellen Präsenz wurde immer stärker insiziert. Die rote Horizontale und Vertikale, die das Bild DSS 22 (Abb. 3.20 u. 3.20 a) in vier vollkommen identische schwarzen Felder symmetrisch teilt, wird aus dem seitlichen Blickwinkel als Vertiefung ersichtlich. Die Bildtiefe ist nicht mehr perspektivisch und illusionistisch im traditionellen Sinne durch Malen erzielt gewesen, sondern durch zwei verschiedenfarbige Materialebenen real gebildet und als real räumlich demonstriert.

Die Einführung der Gegenstände könnte daher als Prinzip in Judds Oeuvre kurz darauffolgend vermutet werden, da sie in noch höherem Maße dem Zweck der Verdinglichung des Bildraumes diene. In der Arbeit DSS 23 (Abb. 3.21) setzte Judd eine Backform aus Aluminium senkrecht ins Zentrum des gleichausgerichteten Hochformats des Bildes. Da die Dicke des Bildträgers der Tiefe des von außen übernommenen Gegenstandes identisch ist, determiniert dieser die Gesamterscheinung des Kunstgegenstandes. Das Malmaterial, hier schwarzes Öl, und der Bildträger - Masonite und Holz - sind so mit dem eingesetzten Gegenstand zu einem kompakten Gebilde zusammengewachsen, daß wir sie nicht mehr als Einzelentitäten wahrnehmen. Der stoffliche Aspekt, unterstützt durch das Aufzeigen seiner Grundeigenschaft, nämlich seiner real- räumlichen Dimensionalität, läßt fast keine Differenz zwischen Bildhintergrund und des auf ihm Gemalten (Figur, Malschicht, Struktur) zu. Diese, der traditionellen Malerei eigene Dualität löst sich auf, indem zwischen der Bilderscheingung und dem Bildträger eine Adäquanz aufgezeigt und als solche konkretisiert wird.

Der Einsatz von realen Gegenständen, die die von dieser Zeit an bestehende Symmetrie der Werkkomposition betonend begleiten, wurde eine Praxis, die sich bis spät in das Jahr 1962 fortsetzte. Ob ein Metalldreieck, eingekankert in den schmalen horizontalen

⁴⁰¹ Coplans, 1971, S.40

Schlitz der groben roten Oberfläche des querformatigen Gemälde DSS 28 (Abb. 3.25), ein ringartiges plastisches Element, das einem kommerziellen Signet entnommen wurde in DSS 30 (Abb. 3.26) oder eine kreisförmige Kupferplatte in DSS 31 (Abb. 3.27) - alle diese Gegenstände, oft von der Straße her genommen,⁴⁰² wurden so plaziert, daß sie das Zentrum des jetzt ausschließlich in cadmium red light bearbeiteten Malfeldes definieren. Der Gesamteindruck ist statisch, obwohl die Spannung nicht ausfällt, besonders dort, wo die außerbildlichen Gegenstände durch ihre Zentrierung der Betonung der äußeren Bildformats dienen, aber dessen quer-, hoch- oder reinquadratischer Form mit ihrer dreieck- oder kreisförmigen Plastizität konterkarieren.

Eine Korrespondenz zwischen dem Erscheinen oder zumindest der Intensivierung⁴⁰³ des dinghaften Charakter des Kunstwerkes in Judds Schaffen und der Ausstellung „The Art of Assemblage“, die William C. Seitz im Museum of Modern Art vom 2. Oktober bis 12. November 1961 organisierte, kann nicht unerwähnt bleiben. Sie weist, wenn nicht auf die direkte Beeinflussung Judds hin, so doch zumindest darauf hin, daß die Frage nach der Objekthaftigkeit in der Kunst zu jener Zeit allgemein und seit längerem in der Luft lag und viele Künstler in variabelsten Formen beschäftigte. Die in „The Art of Assemblage“ ausgestellten Objekte vom legendären Duchamp bis hin zu den Werken der mit dem älteren Künstler befreundeten Maler Robert Rauschenberg und Jasper Johns belegten exemplarisch die historisch bedingte Verschiebung, in welcher diese Frage ihre Differenziertheit erfuhr und aktualisiert wurde. Das große Thema der jüngeren Generation ging nicht nur aus der Erkenntnis hervor, daß die Alltagsgegenstände in die Kunstwerke durch den veränderten Kontext umkehren können. Die Duchamp'sche „Objekt-Art“ wurde längst als Tradition vereinnahmt und unterschied sich von der neueren Objekthaftigkeit dadurch, daß ihr Verhältnis zur außerkünstlerischen Gegenständlichkeit durch das Bewußtsein über eine andere Tradition, nämlich die der gegenstandslosen, konkreten Malerei, ebenfalls geprägt worden war.⁴⁰⁴

Was sich in der amerikanischen Kunst anfang der 60er Jahre abspielte, dürfte daher als eine Verschmelzung der beiden herausragender Geschehnisse in der Kunst vom Anfang des Jahrhunderts betrachtet werden. Während Ad Reinhardt noch 1967 behauptete, für ihn gäbe es „im gesamten 20. Jahrhundert nur die Wahl zwischen Malewitsch und Duchamp“, ⁴⁰⁵ brachte es für die neue Generation von Künstlern Barbara Rose schon 1965 auf den Punkt, als sie das Vorkommnis von Malewitschs schwarzem Quadrat im

⁴⁰² Smith, Cat. Raisonné, S. 19

⁴⁰³ Mit der Benutzung der außerkünstlerischen Materialien began Judd, so Roberta Smith, Cat. Raisonné, S. 18, schon früh 1961 als er in ein kleines Bild (Abb. 3.17) das quadratische drahtverstärkte Glas einsetzte. Wenn dies auch stimmen mag, bliebe diese Arbeit ziemlich vereinzelt in der frühen 1961. Die Werke in dieser Art dürften generell erst später 1961 bei Judd erscheinen, da sie 1962 in seinem Schaffen häufiger auftraten und sich wie eine Fortsetzung der aufgegriffener Problematik deuten können.

⁴⁰⁴ Vgl. dazu Imdahl, Max: „'Is it a Flag, or is it a Painting'. Über mögliche Konsequenzen der konkreten Kunst“ (verarbeiteter Aufsatz, veröf. in „Wissenschaft als Dialog“, Festschrift für Wolf Dietrich Rasch, Stuttgart 1969) in: ders., „Bildautonomie und Wirklichkeit. Zur theoretischen Begründung moderner Malerei“, Mittenwald, 1981, S.69-96

⁴⁰⁵ Tuchman, Maurice: „Die russische Avantgarde“, in: Stemmrich, „Minimal Art“, S. 532

Jahre 1913 und von Duchamps ready made 1914 als jene beide Pole bezeichnete, die „die Grenzen der visuellen Kunst ein halbes Jahrhundert markierten.“⁴⁰⁶ Aus der Radikalität dieser beiden Taten, mit denen der „poetische Slawe“ und der „rationale Franzose“ viele der „ehrenwürdigsten Prämissen der westlichen Kunst ablehnten“⁴⁰⁷ gingen Rose zufolge die Werke der 60er Jahre als eine „eigenartige Synthese“ hervor.

Vor dem Horizont dieser Prämissen und bevor die Fortsetzung der Betrachtung von Judds Weg aus der Domäne Bild und Malerei zur Objekthaftigkeit, die in seinem Falle 1961 den Verbündeten in der Geometrie suchte und fand, weiterverfolgt wird, soll diesen Aspekten im damaligen New Yorker künstlerischen Umfeld nachgegangen werden.

Nimmt man, wie einleitend angedeutet, die erwähnten Ausstellungen „Sixteen Americans“ von 1959/60 und die „Art of Assemblage“ vom Herbst 1961 als zeitliche Markierungen, zwischen denen sich die neuartige Diskussion um „Objekthaftigkeit“ parallel zum Thema „Geometrie“ entzündete, dann stellt sich die Frage, ob und unter welchen Voraussetzungen solche Diskussionen schon früher geführt worden sind, um die Neuansätze von Künstlern wie Frank Stella und Jasper Johns exemplarisch und schließlich Donald Judds Errungenschaften im einzelnen in breiter aufzufassenden kunstgeschichtlichen Entwicklungen dieses Jahrhunderts darzustellen.

Rückblicke: Europäer und Amerikaner, von dort aus

Wie wir gesehen haben, durchlief Judds künstlerisches Schaffen in Kürze zwei entscheidende Stationen, die beide eine betonte Orientierung zur Bildfläche aufweisen: Zum einen die hauptsächlich bereits 1960 vollzogene Minderung der piktorialen Bildtiefe in den line paintings mit der ausdrücklichen Emphasis der frontalen Oberflächenkontinuität durch Farbe und Malweise. Zum anderen wurde 1961 als eine der nächsten Stufen zur Objekthaftigkeit die Gleichmäßigkeit der Bildoberfläche - jetzt meist auf die Eintönigkeit von Rot und Schwarz beschränkt - beibehalten, aber ihre Textur gewann durch die Anwendung von Materialien wie Sand und Wachs an Grobheit und somit an Materialität, die sich mit dem späteren Einsatz von objet trouvés verstärkte. In beiden Fällen handelte es sich um eine Emphasis der internen Bildrealien, d.h. um eine Abstraktion, die nicht nur die Exklusion der imitativen Gegenständlichkeit, sondern auch diejenige des traditionellen bildräumlichen Illusionismus beinhaltete und das Bild einmal in seiner Identität als Fläche und ein anderes Mal durch die buchstäbliche Verkörperung der Fläche als physischer Gegenstand hervorhob. Im ersten Falle folgte Judd noch dem unerbittlichen Diktum von Clement Greenberg, dem Ende der 50er Jahre niemand mehr zu widersprechen wagte: Jahrzehnte lang plädierte Greenberg für die Reinheit der Eigenmittel jedes einzelnen Kunstmediums, wobei als

⁴⁰⁶ Rose, Barbara: „ABC Art“, in: Stemmrich, „Minimal Art“, S. 281

⁴⁰⁷ Ebd., S. 282

letzte Determinierung der Malerei ihre „irreduzible Essenz“ auf nur zwei Konventionen, die „der Flächigkeit und deren Begrenzung“⁴⁰⁸, zurückzuführen sei. Als Judd anfang, seine Maloberflächen aus dem strikt optischen in die taktile, materielle Sphäre zu „befreien“, wandte er sich bereits von dieser Greenberg'schen Vorschrift ab. Die zur Kunstrealität gewordene malerische Abstraktion näherte sich unaufhaltsam auch in Judds Schaffen dem realen Ding - ein Prozess, der möglicherweise nicht nur gegen das Greenberg'sche Dogma, sondern wie ich weiter versuchen werde zu dokumentieren, als ihre logische Erfüllung zustande kam.

Jede für sich genommen, sind die beiden Themen - realgegenständliche und von Gegenständlichem abgeleitete formale Abstraktion, oder besser gesagt „Realität des Abstrakten“,⁴⁰⁹ sicherlich keine Neuigkeit in der Kunst dieses Jahrhunderts. Im Gegenteil, sie sind genau betrachtet die Gegenpole, zwischen denen sich die Kunst bis in die 60er Jahre bewegt hatte. Mit Werner Haftmanns Worten, aber in Perfektform gesprochen, hieß das: „Alles, was an künstlerischer Reaktion in der Moderne möglich war, ereignete sich zwischen den beiden Erfahrungs Polen des absoluten (magischen) Dinges und der absoluten (magischen) Form.“⁴¹⁰ Dem Abschied von dem Gegenstand aus dem Bild eilte die Frage nach dem Realitäts- bzw. Identitätspotential der abstrakten Kunst nach. Als diese sich in der Verabsolutisierung der formalen Struktur konkretisiert fand, folgte der logische Schritt: den Status des Gemäldes in seiner materiell-gegenständlichen Evidenz zu realisieren.

Es ist nicht nötig zu weit geschichtlich zurückzugehen, um nachzuzeichnen, wie sehr diese aus der Malerei abgeleiteten Probleme spezifisch fortgeschritten und zur generellen Kunsterfahrung bis zum Jahr 1960 geworden waren, ja ihr Wesen bestimmten. Ein kurzer allgemeiner Rückblick genügt, um an die heroischen Durchbrüche der Pioniere zu erinnern: Die abgebildete Wirklichkeit wurde aus den Werken von Malewitsch, Kandinsky, Kupka und Mondrian mindestens schon 10-15 Jahre⁴¹¹ verbannt, als sie unter den von van Doesburg 1930 formulierten Prämissen als „Konkrete Kunst“ zur Bildwirklichkeit avancierte. Die Frage der gegenstandslosen, abstrakt gewordenen Kunst galt nicht zunächst dem Problem, ob geometrisch oder organisch oder expressiv, sondern ob mit oder ohne nachvollziehbarem Verweis auf die außerbildliche Realität. Dies beinhaltete die Behauptung, daß die konkrete Kunst im Gegensatz zu der aus der Natur oder aus den bloß abstrakten Formen der gegenständlichen Kunst abstrahierenden Kunst genauso real ist, wie die Gegenstände der Wirklichkeit selbst, also ihr im Realitätsgrad pariere und parallel existiere. Nach

⁴⁰⁸ Greenberg, Clement: „Nach dem abstrakten Expressionismus“ (1962), in Lüdeking, 314-335, S. 331

⁴⁰⁹ Mondrian, in Harrison/Wood, S. 385

⁴¹⁰ Haftmann, Werner: „Die Malerei im zwanzigsten Jahrhundert“, München 1954, S. 426. Zitiert nach Imdahl, Max: „Bildautonomie und Wirklichkeit. Zur theoretischen Begründung moderner Malerei“, Mittenwald, 1981, S. 117, Fußnote 50.

⁴¹¹ In Stuttgart hätte schon um 1905 Adolf Hoelzel, „der seit der Jahrhundertwende seine Kunst als 'absolute Malerei' umschrieb“ die Schwelle „zur Ungegenständlichkeit hin entschlossen überschritten“ laut Wismer, Beat: „Stationen zum Gleichgewicht“, in: „Equilibre. Gleichgewicht, Äquivalenz und Harmonie in der Kunst des 20. Jahrhunderts“, CH-Baden, 1993, S. 63-241, S. 66

Malewitschs Null-Lösungen, seinen Darstellungen eines Nichts im schwarzen Quadrat gegen 1914 (Abb. 3.67 a u. b),⁴¹² gab es in Rußland noch mindestens einen, der einer der Farbtheorie verpflichteten Malerei mit seinen durch die Fakturalehre definierten Monochromien ein weiteres Ende setzte. Nachdem Rodtschenko⁴¹³ (Abb. 3.68) dies tat, gab es in gleichem Jahr 1921 einen Wechsel von den „materialisierten“ Farb- und Fakturakzepten zum Kult der buchstäblichen Materialien, zum Anwendung des Alltagsgegenständlichen, eingeleitet durch die Bild- und Kontrareliefs und Materialkonstruktionen Wladimir Tatlins (Abb. 3.87, 3.87a u. b).⁴¹⁴ Während er ausrief „Die Kunst ist tot - es lebe die Kunst“, meinten der Konstruktivist und Utilitarist Tatlin und die ihm Gleichgesinnten letztendlich ein konkretes produktives Einwirken in der Sozial-Praxis.⁴¹⁵ Trotz aller Berufung auf das Realfundament ihrer „abstrakten“ Kunst blieb die Sinnfrage solcher Kunst in ihrer letzten Instanz, schon wegen ihrer futuristisch-utopistischen Orientierung und ihres Glaubens an die Technik, dennoch fragwürdig.

Wie auch die Konterparten der Russischen Avantgarde, der mystisch angehauchte Suprematist Malewitsch und der pragmatische Materialist Tatlin, so waren der Idealismus des Neo-Plastizisten Mondrian und die Konkretion des Elementaristen van Doesburg Gegenpole in der holländischen Avantgarde-Bewegung De Stijl. Wo Mondrian von der Kunst als einem Ausdruck der universellen, naturbezogenen Ordnung (Balance, Harmonie und Rhythmus) sprach, ja sogar Kunst und Leben als „Ausdrucksformen der Wahr-

⁴¹² Siehe dazu Malewitsch, Kasimir: „Suprematism“ in: Ausst.Kat. „10-ja Gos. vystaka 'Bespredmetno tvorstvo i suprematizm'“, Moskau, Frühjahr 1919; hier nach Harrison/Wood, S.327. Bekanntlich wurden Malewitschs Bühnenbildentwürfe, worunter sich auch Quadrate befanden, für die futuristische Oper „Sieg über die Sonne“ 1913 (Abb. 3.85a) als Vorstufe des Suprematismus betrachtet. „Schwarzes Quadrat“, als Nullpunkt bezeichnet, wurde erst in der im Dezember 1915 stattgefundenen ersten Suprematismus-Ausstellung in Petrograd gezeigt (Abb. 3.85). Der Text selbst entstand anlässlich der „10. Staatliche Ausstellung“ in Moskau 1919. In dem behauptete Malewitsch zur Farbe Weiß, die „die weiße Tiefe, die freie Unendlichkeit“ und das Schweben repräsentiere, gelangt zu haben. „Die Flächenform, die ein Quadrat gebildet hat“ war ihm zufolge die „Begründerin“ des Suprematismus, „des neuen Farbenrealismus als gegenstandslosen Schaffen.“

⁴¹³ Rodtschenko gehörte zum Tatlins Kreis der Konstruktivisten und der Bewegung „Kunst in die Produktion“ und bemühte sich um die formanalytische Fragen. Nach der Bekundung des Endes des Bildes, das ihm zufolge durch das Schaffen seiner und Malewitschs schwarzen und weißen Monochromien ihr Höhepunkt und letzten Stadium schon 1918 erreichte und zur „Malerei bzw. ein Gegenstand“ wurde, verzichtete Rodtschenko gänzlich auf Malerei. Um von ihm angestrebten Objektivität zu unterstreichen, setzte er sich früh gegen Effekten der Malerei, die er auf die Element Farbe zurückfuhr und lehnte sogar die handgezogenen Linien ab, da der Konstruktion der realen Objekte die Lineal oder Zirkel, ja Technik überhaupt angemessener seien. Er zog die Konsequenz seiner Überlegungen und widmete sich schließlich der Fotografie und dem Design in der Produktion lebenspraktischer Dinge. Siehe dazu Harrison/Wood, S. 346-347, „Losungen“ (vom Dezember 1920) und S. 348-351, „Die Linie“ (Vortrag vom 23.5.1921)

⁴¹⁴ Drechsler/Weibel: „Bildlicht“, Wien, 1991, S. 107

⁴¹⁵ Vgl. dazu den Tatlins Text „Die Rolle der initiierten Einheit in der schöpferischen Tätigkeit des Kollektivs“, verfasst 1919 für die erste Ausgabe der Zeitschrift „Internatsional Iskusstv“. Text blieb unveröffentlicht. Hier nach Harrison/Wood, S. 330-331. Ebenfalls bei Harrison/Wood, S. 341-343 vgl. die dem Tatlins Utilitarismus und Materialismus entgegengesetzte Meinung, die die Brüder Naum Gabo und Antoine Pevsner in ihrem „Realistischen Manifest“ vom 1920 bekundeten. Sie behaupteten ihr Werk mittels „konstruktiven Technik“ „wie das Universum das seine (Werk) zu konstruieren“ und beriefen sich auf das im Leben und Realität „gleichbleibenden Rhythmus der ihnen innewohnenden Kräfte.“ Im Gegensatz zu Malewitsch, der der Farbe einen Priorität zuschrieb, meinten Pevsners, dies sei „das idealisierte optische Anlitz der Dinge“. Zur Standardrethorik der russischen Avantgardisten gehörte aber eine Gemeinsamkeit, nämlich daß sie alle sich der ästhetischen Schönheit widersetzen.

heit“⁴¹⁶ deklarierte, meinte van Doesburg gerade naturindifferente, nichts außer sich selbst zeigende, rein dem Geiste analoge Kunst. Im Manifest „Die Grundlage der konkreten Malerei“, veröffentlicht in der einmalig erschienenen Zeitschrift „Art Concret“ in Paris 1930,⁴¹⁷ erklärte van Doesburg - umgekehrt als man gewohnt war über real und abstrakt zu reflektieren - gerade seine Kunst gegenständlich und konkret (Abb. 3.74), die von Mondrian dagegen gegenstandslos und abstrakt (Abb. 2.105-2.106 u. 3.75 u. 3.80). Die „Kunstwelt“ ist in ihrer Selbstbestimmung sich selbst identisch und so real wie die parallel existente „Naturwelt“. Sie ist nicht die Abstraktion von (z.B. Natur) sonder Konkretion ihrer selbst.

Spätestens seit Kandinskys Theorie von der „Großen Abstraktion“ und von der „Großen Realistik“ 1912 griffen diese Gegenpole immer mehr ineinander über⁴¹⁸ - Wirklichkeit und Kunst, das Realdinghafte und das Abstrakt-Konkrete fanden immer häufiger zur Interferenz. Kandinsky, der sich später für den Begriff „konkret“ in van Doesburgs Sinne statt „abstrakt“ entschieden hatte, erkannte, daß auch die traditionelle imitative Kunst nebst dem Gegenständlichen, das mit der Realistik korrespondiert, das Reinkünstlerische, das in der abstrakten Kunst vordergründig wirkt und mit der formalen Struktur des Werkes gleichzusetzen ist, besitzt.⁴¹⁹ Die Erfahrungen der beiden Phänomene beeinträchtigen einander indem, was Kandinsky „innerer Klang“ eines Phänomens nannte. In Max Imdahls Interpretation heißt es: „Das dargestellte Gegenständliche als das Reale beeinträchtigt die Erfahrung des inneren Klangs des Abstrakten; das Abstrakte als die idealisierende künstlerische Form beeinträchtigt die Erfahrung des inneren Klangs des Rea-

⁴¹⁶ Harrison/Wood, S. 382. Ebd. Mondrian: „Dialog über die neue Gestaltung“, S. 379-384, (erstveröffent. in „De Stijl“, 2, 4.2. 1919) und „Die neue Gestaltung“, S. 384-387 (verfasst 1920, erstveröf. 1921, Paris), ein Essay dem Mondrian für definitiv hielt und 1932 sagte, seitdem „nichts Weiterreichendes“ geleistet zu haben.

⁴¹⁷ Siehe dazu van Doesburg, Theo: „Die Grundlage der konkreten Malerei“ in: Harrison/Wood, S.441-443. Mondrian konterierend sagte er dort: „Ein Bildelement bedeutet nichts anderes als 'sich selbst', folglich bedeutet auch das Gemälde nichts anderes als 'sich selbst'“. Dennoch behielt er Mondriansche „universelle“, „reine“, „klare“ und (allerdings technisch) „perfekte“ als Atributen neuer Kunst. Auch die Farbe, die Malewitsch schon zur Grundlage des Suprematismus erklärte, fand auch bei ihm eine herausragende Bedeutung als „konstante Energie.“

⁴¹⁸ Siehe dazu Imdahl, Max: „Is it a Flag, or is it a Painting?“ Über mögliche Konsequenzen der konkreten Kunst“, in: „Bildautonomie und Wirklichkeit. Zur theoretischen Begründung moderner Malerei“, Mittenwald, 1981, S. 69-96, S. 87. Es handelt sich um die Besprechung der Kandinskys Aufsätze: „Über die Formfrage“, das erstmalig in „Der Blaue Reiter“ 1912 erschien und „abstrakt oder konkret“ das als Katalogtext zur Ausstellung „Tentoonstelling abstracte Kunst“ 1936 in Stedelijk Museum in Amsterdam publiziert wurde. Beide Texte sind abgedruckt in Bill, Max (Hrsg.): „Essays über Kunst und Künstler“, Stuttgart 1955

⁴¹⁹ Interessanterweise korrespondiert damit auch die These von dem in Amerika tätigen Kunsthistoriker Meyer Shapiro. Schon in dem 1937 verfassten Aufsatz „Das Wesen der abstrakten Malerei“ währte er sich gegen dem ein Jahr zuvor von Alfred Barr geäußerten und im Buch „Cubism and Abstract Art“ vertretener Meinung über die „logische Opposition von realistischer und abstrakter Kunst“. Dies sei ein Irrtum, so Shapiro, der auf zwei Annahmen basierte: daß die Wiedergabe eine passive Wiedergabe der Dinge und daher eigentlich unkünstlerisch sei und daß abstrakte Kunst hingegen eine rein ästhetische Aktivität, unabhängig von Gegenständen und „auf ihren eigenen ewigen Gesetzen fußend“ sei. Shapiro bestand darauf, daß gegenständliche und gegenstandslose Kunst zwar verschiedenen Vokabular haben, aber keine radikal entgegengesetzten Absichten. „Vielmehr will auch die Avantgarde- Kunst unter gewandelten Verhältnissen und ihnen ästhetisch Rechnung tragend ein Hort menschlicher Freiheit sein.“ Siehe: Shapiro, Meyer: „Moderne Kunst - 19. und 20. Jahrhundert“, Köln, 1982, S. 209-237

len.“, wobei der „innere Klang“ als das nicht mehr Hinterfragbare, also als Selbstidentität oder Konkretheit eines Phänomens zu verstehen sei.

Wie Mondrians Auffassung in Bezug auf das Naturhafte, so blieben auch Delaunays und Kandinskys Begründungen einer Eigen-Realität der Kunst doch nicht restlos konsequent: Wenn nicht ein eindeutiger Realitätsbezug in dem von ihnen gemeinten, global nachahmenden Sinne, so blieb doch ein außerkünstlerisches Verweispotential solcher Kunst - z.B. auf die kosmische Wirklichkeit⁴²⁰ - in letzter Instanz dennoch vorhanden.

Genau an diesem Punkt setzten die amerikanischen Künstler der 60er Jahre kritisch an. Sie suchten die Auseinandersetzung nicht soweit in der Vergangenheit, sondern zunächst in der unmittelbar eigenen Tradition und wandten sich zuerst gegen den herrschenden Abstrakten Expressionismus und seine akademisch gewordene Malerei und Rhetorik der großen Gefühle, Spontanität und Subjektivität. Hier fanden sie auch Ausnahmen, nämlich Vorbilder, die mit ihren all over-paintings (den drip paintings von Pollock und den color field paintings von Newman, Rothko, Still sowie Ad Reinhardt) die europäische Tradition der relationalen Malerei in Frage stellten und eine anti-europäische Rhetorik, die der Herleitung und Legitimation einer neuen spezifisch amerikanischen Kunst diene, ausgearbeitet haben. Genaugenommen gerade diese Linie der amerikanischen Malerei sowie ihre Argumentation sollte die Generation um 1960 fortsetzen und dadurch indirekt die Polemik mit der älteren europäischen Kunst, diesmal mit etwas veränderten Prämissen, wiederaufnehmen. Die Vermittlungsrolle bei diesem Prozess wurde gern Barnett Newman zugetragen bzw. seine Auseinandersetzung mit Mondrian zählt zu den exemplarisch meist besprochenen Gemeinstellen, die einer historischen Umwandlung, nämlich der Verlagerung der Vorherrschaft der europäischen Kunst nach Amerika, in höchstem Maße beigesteuert hatte.

Newman contra Mondrian: Geometrie, Symmetrie, Komposition

Die Frage, worin sich die avantgardistischen Tendenzen europäischer Kunst von jenen unterscheiden, die sich in Amerika als ihre Gegenposition deklarierten, könnte auf die Frage hinauslaufen, worin sich Mondrians „pure plastic art“⁴²¹ und der wie ein Wortspiel darauf klingende Begriff von Newman „plasmic image“⁴²² unterscheiden.

⁴²⁰ Vgl. dazu Imdahl, Max: „Is it a Flag, or is it a Painting?“ in: „Bildautonomie und Wirklichkeit“, S. 70 u. 71.

⁴²¹ Siehe dazu Mondrian, Piet: „Natürliche und abstrakte Realität. Ein Aufsatz in Dialogform“ (1919/1920) in: Seuphor, Michel: „Piet Mondrian. Leben und Werk“, Köln, 1957; S.303-351 sowie ders.: „plastic art and pure plastic art“, 3. Aufl., New York 1951, im Essay „pure plastic art“ (1942)

⁴²² Auf den generellen Unterschied zwischen Newmans Begriff des Erhabenen und - durch u.a. Mondrian vertretenen Begriff - des Schönen wurde im Kapitel I, S. 31, hingewiesen. Es ist hier noch darauf hinzugeben, daß von Newman bevorzugte „erschütternde“ Erhabenheit, durch die er Mondrians „reizende Schönheit“ ausspielen wollte, die Bedeutung des „Tragischen“ mitbeinhaltet und daß in Mondrians Konzept der Gleichgewichtsbeziehungen eine Überwindung des Tragischen „in uns und außer uns“ zukünftig voraussah. (Seuphor, S. 316-317). Unter „plasmic“ (oder „ideographisch“) verstand Newman eine neue Art von „plastischen“

Zunächst die grundlegende Gemeinsamkeit: Beide Künstler beharren auf den unmittelbaren und materiellen Gegebenheiten der Mittel der abstrakten Malerei. Nur ist die Konkretion der Bildmittel, 'plastic means', von beiden grundlegend anders gedacht. Wenn wir „Geometrie“ in der abstrakten Kunst denken, ist Mondrians Werk deckungsgleich mit den pionierhaften Errungenschaften, die anfangs des Jahrhunderts die grundlegende Erneuerung der Kunst bedeuteten. Wenn Newman daran dachte, war er dermaßen opponierend, daß er Mondrians Werken beinahe den Kunstcharakter überhaupt abgesprochen hat. Bekanntlich war Newman der Meinung, daß die „zentrale Frage der Malerei der Inhalt ist“. ⁴²³ Diesen von ihm emphatisch beanspruchten „subject matter“ (Gehalt, das Was, und nicht das Wie, in formal-analytischem Sinne, man malen kann), sah Newman in Mondrians und in Bildern anderer europäischer Modernisten so weit gefährdet, daß er ihre Kunst als Design, als ornamental und dekorativ abgestempelt hatte: „Picasso, Arp, Kandinsky, and Mondrian have made revealing statements, but (...) essentially they are negative statements. None of them discovered a new subject matter or recreated an old one; these men took the easy way out and destroyed subject matter. The whole attitude of abstract painting has been such that it has reduced painting to an ornamental art whereby the picture surface is broken up in a new kind of design-image. It is a decorative art built on a slogan of purism (...)“. ⁴²⁴

In Newmans Augen brachten die Europäer, für die er stellvertretend stets Mondrian kritisierte, eine Übertreibung zustande, die, wie alle Übertreibungen, erstarrt und zum Selbstzweck bzw. zur Selbstreflexion der formalen Mittel wurde und daher zur Dekoration verfiel. Was er dabei offensichtlich außer Acht ließ, sind nicht nur die ernsthaften Auseinandersetzungen Mondrians mit Ornament- und Dekorations-Fragen in der Malerei, ⁴²⁵ sondern auch die Tatsache, daß sein - Newmans - Ausgangspunkt, ein anderer war, da historisch bedingt und zu vorigen Errungenschaften verpflichtet. Die Maler der klassischen Moderne versuchten nämlich erst die abstrakte Form von jeglichem Gehalt zu befreien. Mondrian setzte seine pure plastic art mit dem Ausdruck der Kunstessenz gleich und meinte eine nicht darstellende, eben gegenstands-lose Kunst und schrieb 1938 den Aufsatz „Art without Subject Matter“. ⁴²⁶ Newman dagegen verfasste 1944 den Text „The Problem of Subject Matter“ und meinte: „If we could describe the art of this, the first half of the 20th century, in a sentence, it would read as the search for something to paint.“ ⁴²⁷ Während aber Mondrian eigent-

sche „Sprache der Malerei“, die ihm zufolge primitive Maler gebrauchen um ihre Gefühle und Gedanken, bzw. Ideen unmittelbar, „unfiltriert“ zu vermitteln. Bekanntlich setzte sich Newman für einen neuen Kunstkonzept, den die amerikanische Künstler, weil unbelastet durch eigene Geschichte, verschaffen sollten. Diese innovative Konzepte greifen „hinter jegliche mitgebrachte oder vorgeprägte, begrifflich, mathematisch, geometrisch oder auch ästhetisch determinierbare Ordnung“ zurück und „eine wahrhaft abstrakte Welt erschaffen, die nur in metaphysischen Begriffen diskutiert werden kann.“ Siehe dazu: Wilmes, Ulrich: „Die Autonomie und Realität des Bildgegenstandes“ in: Drechsler/Weibel: „Bildlicht“, Wien 1991, S. 253-288, S. 255

⁴²³ Barnett Newman, Interview mit Dorothy Gees Seckler, in: Art in America, New York, Summer 1962, S. 83, 86-87. Hier zitiert nach Wood/Harrison, S.941-943, S. 942

⁴²⁴ Newman, SW 91 u. 139, zitiert nach Egenhofer, Sebastian: „The Sublime is Now. Zu den Schriften und Gesprächen Barnett Newmans“, Koblenz, 1996, S. 31

⁴²⁵ Vgl. z.B. dazu Mondrians Äußerungen in: Seuphor, S. 336-342

⁴²⁶ Egenhofer, S. 38, Anm. 36 u. 37

⁴²⁷ Zitiert nach Wilmes, Ulrich, S. 254

lich gegen den in Meyer Shapiros Sinne formulierten Inhalt als „object matter“, ⁴²⁸ als Abbildung der Gegenstände rebellierte, bemühte sich Newman um das zentrale Problem der gegenstandslosen Malerei, ausgehend von dem autonom gewordenen Kunstbegriff: Sein subject matter verweist auf den abstrakten, geistigen Gehalt, der im neuen Verhältnis zur formalen Gestaltung zu postulieren sei. „Newman intendiert mit seiner Malerei eine un-ideologische, vorurteilsfreie Annäherung an das Werk, dessen inhaltliche Bedeutung in seiner realen Form begründet ist. Die formale Gestalt ist nicht Vermittlungsinstanz der inhaltlichen Bedeutung, sondern konstitutives Merkmal des autonomen Werkes.“ ⁴²⁹ Gerade solchen Inhalt sprach Newman Mondrian ab und behauptete, daß die Malerei anfang des Jahrhunderts „was completely devoid of subject matter.“ Auf die Tatsache, daß Newmans Aussagen nicht selten höchst widersprüchlich waren, kann hier nicht näher eingegangen werden. ⁴³⁰ Dennoch sei auf die Bemerkung von Sebastian Egenhofer hingewiesen, daß Newmans weiterer Vorwurf an die europäische Abstraktion im Ganzen und insbesondere Mondrians - sie von der Natur abgeleitet - sowohl auf einer unklaren Begründung basiert, als auch ein Widerspruch ist. ⁴³¹ Newman äußerte sich, daß man „von den europäischen abstrakten Malern durch schon bekannte Bilder in ihre geistige Welt geführt wird“ ⁴³² und daß

⁴²⁸ Newman war dieser Unterschied keinesfalls unbekannt. In dem erwähnten Interview mit Seckler, nach dem er sagte, daß die zentrale Frage der Malerei der Inhalt sei, setzte er fort: „Die meisten verstehen unter ‘subject matter’ (Inhalt) das, was Meyer Shapiro ‘object matter’ (Gegenstände) genannt hat. Die meisten Leute wollen nämlich in einem Gemälde sofort ‘Gegenstände’ sehen.“ Zitiert nach Harrison/Wood, S. 942. Meyer Shapiro diskutierte diese Unterscheidung am Beispiel des Werkes Paul Cezannés. Er stellte in Frage die gängige Meinung, daß Stillebenbilder bzw. beharrlichen Wahl der Äpfel bei Cézanne ausschließliche auf dem Interesse für die Form, also auf einer grundsätzlichen „Bedeutungslosigkeit“ der abgebildeten Gegenstände als Motive beruhte, die nur als „Vorwand“ für die rein formale malerischen Problemen fungierten. Shapiro schrieb diesen Stillebenobjekten, den wiedergegebenen Dingen, die der „Seichtheit des geistigen Gehalts“ bezichtigt wurden, doch „die Konnotationen und ein synthetisierendes Qualität“ zu. Vgl. dazu Shapiro, Meyer: „Cézannes Äpfel - Ein Essay über die Bedeutung des Stillebens“, erstmals veröf. in *Art News Annual*, 34, 1968, S. 34-53, hier zitiert nach drs.: „Moderne Kunst - 19. und 20. Jahrhundert“, Köln, 1982, S. 7-53, S. 34. Dieser der Objektwiedergabe (*object matter*) innewohnende Bedeutung nannte er auch „persönlicher Gehalt“ (also *subject matter*). Vgl. dazu: „Cézanne“, Katalogvorwort zur Ausstell. bei Wildenstein & Co., New York, 1959. Hier zitiert nach Shapiro, Meyer: „Moderne Kunst - 19. und 20. Jahrhundert“, Köln, 1982, S.54. Es ist kaum zu bezweifeln, daß Shapiros Überlegungen zur Kunst insgesamt seinem Freund Barnett Newman nicht nur vertraut, sondern auch eine Inspirationsquelle für Künstlers eigene theoretische Überlegungen waren.

⁴²⁹ Zitiert nach Wilmes, S. 255

⁴³⁰ Wie Egenhofer berichtet, „setzt Newman geradezu den Begriff der Reinheit mit der Abwesenheit von subject matter gleich: ‘The insistence of the abstract artists that subject matter be eliminated, that art be made pure (...) force(s) the art to become a mere arabesque.’“ Gleichzeitig, z.B., bezeichnete er subject matter nicht nur als „rein“ und „ideell“ (ebd., S. 23), sondern deklarierte die Grundlagen der ästhetischen Handlung als „reine Idee“. „Denn es ist nur die reine Idee, die Bedeutung hat. Alles andere enthält alles andere.“ (Text „Das ideographische Bild“ vom 1947, zur Ausstellung in der Betty Parsons Gallery, New York, 20.1.-8.2. 1947.) Nicht viel später dannach, in einem Statement, den er zu seiner Einzelausstellung 23.1.-11.2. 1950 in der Betty Parsons Gallery in New York geschrieben hatte, bekundete er: „Diese Gemälde sind keine ‘Abstraktionen’, sie schildern keine ‘reine’ Ideen. (Sie sind spezifische und einzelne Verkörperungen von Stimmungen, die zu erfahren sind, jedes auf seine Weise. Sie sind frei von darstellenden Anspielungen. Ihre ergreifende Leidenschaft offenbart sich konzentriert in jedem Bild.)“. Zitiert nach Schneemann, Peter: „Who’s afraid of the word. Die Strategie der Texte bei Barnett Newman und seinen Zeitgenossen.“, Freiburg im Breisgau, 1998, S. 86

⁴³¹ Egenhofer, S. 69

⁴³² Zitiert nach Imdahl, Max: „Barnett Newman. Who’s afraid of red, yellow and blue III“, in: Pries, Christine (Hrsg.): „Das Erhabene. Zwischen Grenzerfahrung und Größenwahn“, Weinheim, 1989, S. 233-250

diese immer von der „sinnlichen Natur“, „bildhaft anschaulich“⁴³³ ausgingen. Dies sei ein „transzendentaler Akt“ (oder „transcendence of objects“) im Gegensatz zu den amerikanischen Künstlern, die „mit der Wirklichkeit der transzendentalen Erfahrung befasst“ (oder „transcendental experience“) ⁴³⁴ und „zu Hause in der Welt der reinen Idee“ („at home in the world of pure idea“) ⁴³⁵ seien. Er betrachtete Mondrians Kunst und seinen Anspruch auf ein Verhältnisgleichgewicht der Gegensätzlichkeiten, die zur Harmonie führen, geradezu als repräsentativ idealisierendes geometrisches System, als ein Diagramm, das notwendig einen außerbildlichen Verweis - Perfektion der Naturverhältnisse, ausgedrückt in horizontal-vertikalen Strukturen - beinhalte. Solche Kunst könne daher nicht eine von Newman apodiktisch beanspruchte Unmittelbarkeit des Artefakts bieten. Seine Aussage: „A ninety-degree angle, a triangle, and a circle are as much a part of nature as a tree and have all its elements of recognizability. In truth, the purists, from Mondrian to Kandinsky, never denied nature, but asserted they were depicting the truest nature, the nature of mathematical law“ ⁴³⁶ - steht allemal in Widerspruch zu dem eben diskutierten Vorwurf, daß solche Kunst ohne jeglichen Inhalt war. ⁴³⁷

Als Verfechter einer Kunst der Erhabenheit, die von keinem vorgegebenen Inhalt und von keiner a priori Vorstellung geleitet wird, war Newman unermüdlich um die Überwindung der europäischen Tradition, vor allem von Mondrians in der Geometrie verankertem Schönheitsbegriff, bemüht. Warum gerade Mondrian? Man neigte lange Zeit dazu, dies als eine fast dialektisch-selbstverständliche Reaktion zu deuten: Erst gab es in Europa Mondrians Anspruch auf idealistische Harmonie und universelle Perfektion und die in

⁴³³ Ebd., S. 249

⁴³⁴ Ebd., S. 237 u. 249

⁴³⁵ Ebd., S. 249

⁴³⁶ Zitiert nach Egenhofer, S. 69, Anm. 81. Hier sei noch einmal an die Meyer Shapiros Überlegungen zur Kunst hingewiesen, da es kaum zu bezweifeln scheint, daß sie insgesamt seinem Freund Barnett Newman nicht nur vertraut, sondern auch eine Inspirationsquelle für eigene theoretische Überlegungen waren. Die im gleichnamigen Text bekundeten Ansichten von Shapiro z.B. über die „Moderne abstrakte Malerei“ vom 1957 oder „Über die Humanität der abstrakten Malerei“ vom 1960 bezeugen über weitere Berührungspunkte als nur bereits erwähnte Auseinandersetzung mit „object matter“ und „subject matter“, die den Kunstgelehrter und einen intellektuellen Künstler verbanden. Die abstrakte (auch die geometrische Malerei) seiner Zeit, sah Shapiro nicht im Zusammenhang mit der „logischen Abstraktion oder Mathematik. Sie ist ausschließlich konkret und simuliert keine Welt von Dingen oder Begriffen außerhalb des Bildrahmens.“(S.253) Während für Mathematiker „Diagrammen und Formeln (...) lediglich eine praktische Hilfe, eine bildliche Darstellung von Begriffen“ (S.254) seien, ist diese Kunst vor allem „Bejahung des Ichs“ des Künstlers (S. 242) und in ihr „wird das Subjektive sichtbar (...) mit erhobenen Forderung nach unmittelbarem Erleben und unmittelbarem Ausdruck“ (S. 253) wodurch sie den Humanitätserfahrung erhöhen wurde. Vgl. dazu gleichnamigen Texte von Shapiro in: drs.: „Moderne Kunst - 19. und 20. Jahrhundert“, Köln, 1982, S. 238-250 u. 252-257. Schon aus dem Wortwahl hier zitierten Newmans Begründungen, die den Vorwürfe an europäische Abstraktion und Mondrian beteuerten, in Newmans Berufung auf „Mathematik“, „Logik“, „Diagramme“, „Darstellung von Begriffen“ - scheint mir Shapiros Interpretationsvokabular als wegweisend wiedererkennbar zu sein.

⁴³⁷ Abgesehen davon, die Newmans Behauptung, daß die amerikanische abstrakte Malerei „keine Basis in der Natur“ hat, durfte wie berichtet im Kapitel 2, S. 110-130 zumindest angezweifelt werden. Nicht nur Robert Rosenblum hatte sie in der Tradition der Romantik und romantischer Landschaftsmalerei interpretiert (ders., Modern Painting and the Northern Romantic Tradition. Friedrich to Rothko., New York, 1975), sondern Newman selbst bezeichnete sich im Interview mit Seckler 1962 als Romantiker: „I don't consider myself in terms of labels but if I am anything I am romantic. There is no such thing as the classical.“ Zitiert nach: Kerber, Bernhard: "Amerikanische Kunst seit 1945", Stuttgart, 1971, S. 61, Anm. 15

New York wachsende neue Generation reagierte darauf mit Spontanität und befreite sich davon durch dem gestisch-subjektiven Abstrakten Expressionismus. Auf die Tatsache, daß Mondrians Beitrag zur gesamten New York School viel komplexer und größer war, als die bloß opponierende Haltung aufzeigen und decken kann, wies Barbara Rose hin.⁴³⁸ Ihrer Meinung nach war gerade Mondrian schon lange bevor er am 3. Oktober 1940 selbst dort ankam, in der New Yorker Szene so gut bekannt, daß Rose ihm den Stellenwert der historischen Quelle zuspricht. Seine Texte wurden dort früh und oft veröffentlicht und breit diskutiert; seine Werke wären dort leichter zu sehen gewesen, als in Europa, dank der Zuneigung von amerikanischen Sammlern und anderen Kunstverfechtern. Obwohl er in der Tat in den 40er Jahren eher als „Feind“ des neuen „spontanen“ Kunst-Zeitgeists in New York angesehen wurde, war seine Präsenz dort gerade dadurch gesichert: In der Opposition zu seiner extrem puristischen Position formulierten die Künstler der New York School ihre Eigen-identität. Aus der höchst verunsicherten Lage dieser Künstler wuchs ihr Wunsch nach Selbstbehauptung so, daß sie zum Teil einem „myth-making“ verfielen und ihre eigentlichen historischen Ressourcen verschwiegen haben - so Rose -, da die Anerkennung dieser Ressourcen die Gefahr barg, ihre eigene Originalität zu vermindern. So setzten sie auf den innovativen Beitrag „as opposed to the qualitative contribution of their work to the history of modern art.“⁴³⁹

Die durch Mondrians Theorie der geometrischen Formen und relationalen Komposition beeinflusste Kunst war nicht nur im Kreis der American Abstract Artists, einer Gruppe, der er selbst noch angehörte und zu der Jean Hélion (Abb. 2.74), Ilya Bolotowsky, Michael Loewe, Harry Holtzman, Charmion von Wiegand und Fritz Glarner zählten oder in den Werken von Burgoyne Diller (Abb. 3.81) und Nassos Daphnis vertreten. In ganz engen Zusammenhang mit Mondrian sind auch Rothkos all over-Lösungen, wie auch Motherwells und Hofmanns strukturelle Konzepte zu bringen, sowie die gesamte Erscheinung der Bilder mit vertikalen oder horizontalen Streifen oder Dominanz von Rechtecken.

Ad Reinhardt, der Mondrian kannte, war sicherlich weit entfernt von Mondrians Glauben, daß die Kunst Lösungen für das Leben bieten kann und eine neue Gesellschaft hervorbringen wird. Dennoch sind seine früheren Abstraktionen eindeutig auf Mondrian zurückzuführen. Durch ihn, oder sich ihm widersetzend, kam Reinhardt auf die eigene Bildkonzeption, als er „realized the importance of format: of the thing as thing (...) Mondrian renounced the modular grid; Reinhardt embraced it - as a deductive structure - while renouncing its black lines“.⁴⁴⁰ Die Abwendung von den von Mondrian in den 20er Jahren entwickelten, auf der dynamischen Balance⁴⁴¹ der Kontraste ruhenden asymmetrischen Kompositionen hat bei Reinhardt mit der Entscheidung zu tun gehabt, Mondrians symmetrisch-statische Bildformen vom 1912-17 und darüberhinaus die antikompositionelle Bildlichkeit zu bevorzugen.

⁴³⁸ Rose, Barbara: „Mondrian in New York.“, „Artforum“, Dezember 1971, S. 54-63

⁴³⁹ Ebd., S. 54

⁴⁴⁰ Glimscher, Arne: „Reflections“, in „Mondrian.Reinhardt. Influence and Affinity“, Auss.kat., PaceWildenstein, 1997, S. 7-11, S. 10

⁴⁴¹ Mondrian unterscheidete „dynamische“ und „statische“ Gleichgewicht, sagte aber ausdrücklich, daß Gleichgewicht nicht mit der Symmetrie zu evozieren ist.

Die Frage, welche Symmetrie und welche non-composition in Opposition zu Mondrian damit gemeint wurde, ist desto wichtiger, je bewußter uns nicht nur die Emphasis wird, mit der etwa Newman gegen Mondrians zwei Hauptprinzipien - „Verhältnisse“ und „Asymmetrie“ - rebelliert hat, sondern viel eher, wie Newmans Haltung dazu interpretiert wurde. Im Grunde genommen äußerte sich Newman in seiner Gegenüberstellung von „Erhabenem“ und „Schönheit“ exakter und öfter über den Bezug von Anti-Geometrie und shape und nicht von Komposition und Symmetrie. Wieso bekamen in den Augen der nachfolgenden Künstlergeneration in Amerika und allen ihren und Newmans späteren Interpreten gerade die letzteren zwei Begriffe einen zentralen Platz?

Um 1960 wurde es in New Yorker Kunstkreisen sehr modern, von Newman, der ohnehin als meist geschätzter Theoretiker der New York School galt, und seiner non-relational composition zu sprechen.⁴⁴² Er, der keines seiner Kunstwerke, die vor 1946 entstanden waren (als Mondrian bereits tot war), gezeigt hatte und zwischen 1951-1959 sowieso nicht ausstellte, mußte, wie Barbara Rose bemerkte, sich viel Zeit zum Denken genommen haben. Immerhin war dies ein Denken, das den meisten Einfluß auf die Künstler nicht nur seiner, sondern - ihren eigenen Aussagen zufolge - besonders der darauffolgenden Generation ausgeübt hatte.⁴⁴³ Genau diese Generation, die sich auf seinen großen Einfluß berufen hat, begann nämlich ihm gegenüber ein Beinahe-Sakrileg, wenn man Newmans Worte genau liest und ernst nimmt: Seine Bewunderer, darunter Judd, brachten emphatisch Geometrie und Objekthaftigkeit ins Spiel, obwohl Newman explizit gegen diese zwei Prinzipien seinen Vorwurf an Mondrian begründete und darauf sein theoretisches „Beiwerk“ zu eigenen Bildern, ja ihre Legitimation aufbaute. Haben jüngere amerikanische Künstler Newman nicht oder nicht ausreichend verstanden, oder handelt es sich hier um ein bereits in dem Verhältnis von schriftlichen Äußerungen und künstlerischem Schaffen des älteren Vorbilds angelegtes Dilemma?

Newman schrieb bereits 1948 seine Meinung nieder, die Geometrie hätte bei Mondrian die Methaphysik verschlungen,⁴⁴⁴ um 10 Jahre später festzustellen: „Nur eine nicht-geometrische Kunst kann ein neuer Anfang sein“. ⁴⁴⁵ Er stellte fest: „I busted geometry.... the combination is my unique shape“⁴⁴⁶ und behauptete, er hätte „Mondrian überwunden“ und „das Diagramm zerstört“. ⁴⁴⁷ Kaum ein Interpret von Newmans Kunst kommt ohne diese Zitate aus. Etwas seltener dagegen und meistens in neueren Aufsätzen, wird folgender Text, der ebenfalls als Anti-Mondrian-Haltung zu verstehen ist, in den Vordergrund gestellt: „The plastic attitude has been dominant postulate of modern art. (...) This attitude, based on scientific approach, treats pictures and sculptures as if they were OBJECTS ...“ Des weiteren beschwerte sich Newman, daß diese wissenschaftliche Haltung „with its snobbery toward philosophical

⁴⁴² Rose, Barbara: „Mondrian in New York.“, „Artforum“, Dezember 1971, S. 58

⁴⁴³ Rose, Barbara: „Mondrian in New York“, Artforum, Dezember 1971, S. 57

⁴⁴⁴ Newman, „The Sublime is Now“, Tiger's Eye, no. 6, 15. Dez. 1948, S. 51-53

⁴⁴⁵ Katalog „Die neue amerikanische Malerei“, Hochschule für bildende Künste, Berlin, 1958 (ohne Pag.). Zitiert nach Kerber, Bernhard: „Amerikanische Kunst seit 1945“, Stuttgart 1971, S. 35, Anm. 6 (S. 60)

⁴⁴⁶ nach Kerber, S. 61, Anm. 8

⁴⁴⁷ Zitiert nach Imdahl, Max, „Who's afraid....“, in Pries, Christine, „Das Erhabene. Zwischen Grenzerfahrung und Größenwahn“, Acta Humaniora, 1989, S. 236

language“ so weit „the analysis of art“ verfälscht hätte, daß sie „has been so objective that the prevailing point of view has transformed art into objects (...)“⁴⁴⁸ Im Statement zu seinem 1969 entstandenen Dreieck-Bild „Jericho“ (Abb. 3.76) wurde Newmans Anti-Objekt-, diesmal gleichzeitig mit einer Anti-Symmetrie-Haltung noch deutlicher. Dadurch, daß er den vertikalen Streifen minimal aus der Mittelsenkrechten der Dreiecks-Form verschoben hat, brachte er eine Störung der Symmetrie hervor und das „Format wurde transzendiert“. „Würde es mir gelingen, auf dem Dreieck ein Gemälde auszuführen, das gleichzeitig das Format überwinden und bestätigen würde, so wäre mir ein Kunstwerk gelungen und nicht ein Gegenstand (...). Diese Beschäftigung mit der Existenz des Dreiecks als einem Objekt und die Notwendigkeit, dieses Objekt zu zerstören, ließen mich dieses Gemälde beginnen.“⁴⁴⁹

Man könnte natürlich die Anti-Objekt-Rhetorik Newmans in dieser klaren Form, da sie erst Ende der 60er Jahre deutlich zum Ausdruck kommt, den Umständen zuschreiben, daß er sich womöglich von den längst entflammten Diskussionen um Objekthaftigkeit von der damals sich im Siegeszug befindenden Minimal Art mitgenommen fühlte.⁴⁵⁰ Die Tatsache aber, daß seine in der Wurzel auf der Transzendierung des Dinghaften beruhende Rhetorik von Anfang an präsent war, läßt vermuten, daß er diese späteren Vorkommnisse eher vorbereitet hat als ihnen nachgegangen ist.⁴⁵¹ Auch scheint seine Emphasis des Mediums Malerei, eine Abneigung gegenüber einer Mix-Form des Kunstmediums eher jener von Clement Greenberg zu entsprechen, als sich erst angesichts des Auftretens der neuen Kunstrichtung formuliert zu haben.

Aus der Feststellung, daß Newman wenig mit dem „Bild als Objekt“ und der „Geometrie“ zu tun haben wollte - geht offensichtlich hervor, daß die Künstlergeneration der 60er Jahre, die sich gerade auf diese, den Mondrian vorgeworfenen Prinzipien berufen hat, nicht so sehr einen Dialog mit Newman, sondern über ihn mit Mondrian geführt hat. Bedenkt man darüberhinaus, wie wichtig in Mondrians Theorie der *relationships* die Auseinandersetzung mit dem architektonischen Kontext des Kunstwerkes war und welchen Stellenwert für ihn der Begriff der Realität - „in a philosophical as opposed to a representational sense“⁴⁵² - einnahm, bestätigt sich

⁴⁴⁸ Nach Egenhofer, S. 32

⁴⁴⁹ Newman, „Chartres and Jericho“, *Art News* 68/2, April 1969, S. 28-29. Zitiert nach Kerber, „Amerikanische Kunst nach 1945“, S. 32, Anm. 5

⁴⁵⁰ Egenhofer meinte dazu, Newmans Begriff „Object“ hätte in seiner Argumentation keinen stabilen erkenntnistheoretischen Sinn, sondern „beziehe zuweilen die Konnotation von 'Gebrauchsgegenstand' ein.“ (S. 32). Nun, haben sich auch die Minimal-Künstler nicht auf einen eher dem Gebrauchsgegenstand ähnlichem Objekt verpflichtet, mit dem Anspruch, ihre Kunstwerke sollen wie „die gewöhnliche Dinge“ in ihrer Präsenz betrachtet werden?

⁴⁵¹ Allerdings darf nicht verschwiegen werden, daß die neu entflammte Diskussion um die Objekthaftigkeit in der Kunst tatsächlich sehr früh von den Kunstkritikern an Pollock und Newman gebunden wurde. Siehe Lawrence Alloway, „The New American Painting“ *Art International*, Volume III / 3-4, 1959, S.22

⁴⁵² Rose, „Mondrian in New York“, *Artforum*, New York, Dezember 1971, S. 54-63, S. 54. Zitiert wurde der Mondrians Text „Toward s True Vision of Reality“, veröffentlicht anlässlich der einzigen Einzelausstellung des Künstlers in New York in der Valentine-Dudensing Gallery 1942

dieser Dialog, in Anbetracht der Tatsache, daß die Kunst der 60er Jahre sich als *real* und im direkten Bezug zum Ausstellungsraum, zur Architektur⁴⁵³, definierte.

Für die meisten Interpreten der Kunst der 60er Jahre bleibt aber Newman der wichtigste Vorfahr, auch wenn seine non-relational Komposition⁴⁵⁴ nicht so sehr auf der Symmetrie⁴⁵⁵, die für die nächste kommende Generation so gravierend wurde, sondern eher auf die „Störung“ dergleichen zielte. Die unhierarchische, statt auf dem Gleichgewicht der Gegensätzlichkeiten auf der Gleichwertigkeit der Bildelemente ruhende Komposition Newmans war eine andere, als die später entwickelte symmetrische Bildordnung. Die Einführung des antikompositionellen Prinzips, das neben „großen, unüberschaubaren Bildformaten (big canvas)“⁴⁵⁶ als wichtigstes Merkmal der amerikanischen Kunst schlechthin anerkannt wird, führt man auf Newman zurück, auch wenn man vielfach erkannte, wie grundsätzlich konträr sein auf Überwältigung und emotionale Überhöhung ausgerichtetes Kunstverständnis, über die Anti-Objekthaftigkeit hinaus, dem von den Künstlern der 60er Jahren war.⁴⁵⁷ Ihr Ziel war eine Kunst der rationalen Überschaubarkeit, die auf jegliche ideologische oder emotionale Spekulation verzichtet.

Non-relational composition - was ist das?

Über seinen Weg zur „Geometrie“ und „Objekthaftigkeit“ sowie zur non-relational composition in seiner Kunst befragt, beteuerte Judd unaufhörlich, daß die Künstler der russischen Avantgarde, die Konstruktivisten (Abb. 3.66-68, 3.72-73; 3.85-87; 3.3.90 u. 3.95a u.b), das Bauhaus und der de Stijl (Abb. 3.74, 3.75, 3.80) geschweige denn der polnischen Unismus (Abb. 3.70)⁴⁵⁸ ihm und den Künstlern seiner Generation in New York gar nicht oder kaum bekannt gewesen seien⁴⁵⁹.

⁴⁵³ Siehe dazu Colpitt, Frances, 1990, S. 79-88 u.106-112

⁴⁵⁴ Von der undogmatischen und ungewöhnlichen Interpretation der non-relational composition von Lawrence Alloway wird noch die Rede sein. Siehe: Ders., „Introduction“, in „Systemic Painting“, Aust.Kat., Jewish Museum, New York, 1966, S. 21, Anm. 5

⁴⁵⁵ Einer der wenigen zeitgenössischen Theoretiker, der den Begriff „Symmetrie“ in Newmans Schaffen ausdrücklich als „signifikante“ und „zentrale Bildgegenstand“ behandelt, ist Ulrich Wilmes. Die zwei Newmans Aussagen, neben dem Beleg in der Beschreibung eines - erstes und in der Form rares Bildes unter Newmans Werken -, nämlich „Onement I“ - auf denen diese Behauptung ruht, fallen beide nicht auf Symmetrie als formaler Mittel ein. Einmal, im bezug auf indiansche Malerei setzt Newman die Symmetrie mit den „metaphysical pattern of life“ aufgrund der Zweiteilung der Lebewesen gleich. In einem „strictly simmetrical picture“ von Paolo Ucello dazu, händele es sich um „symmetrie of man“. Der hier klar ablesbarer antropomorpher Bezug Newmans Symmetrie ist jedenfalls dem ausdrücklichen (zumindest verbalen) Anti-Antropomorphismus der Kunst der 60er Jahre ebenfalls fremd.

⁴⁵⁶ Imdahl, in Ch. Pries, S. 247

⁴⁵⁷ Sowohl Kerber, als auch Imdahl gehen in ihren Interpretationen von Newmans anti- Mondriansche Bild- bzw. Kompositionsverständnis aus, um die neuartigen Charakteristika der Kunst, nämlich gerade Anspruch auf Objekthafte und Symmetrie von Frank Stella zu definieren. Beide Theoretiker machten „Übergang“ zur Stellas „shaped canvas“ und Symmetrie mit dem Hinweis, diese stünden im Gegensatz zu Newman. (Kerber, S. 34; Imdahl, (in: Pries...), S. 248)

⁴⁵⁸ Diese Richtungen haben, wie die neueren Auseinandersetzungen um die Abstraktion in diesem Jahrhundert zeigen, sehr wohl solche Bezüge hervorgebracht (siehe dazu z.B. Meinhardt, 1997 und Epperlein, 1997). Abgesehen davon ist z.B. eine große Ausstellung der polnischen Avantgarde, in der u.a. Künstler wie

Mit der fortschreitenden Rezeption der Minimal Art, d.h. infolge ihrer Historisierung wurden die Aussage der Minimalisten, so wie die erwähnte von Judd, immer mehr gemildert im Bezug auf anfänglich vermeintlich nicht existierenden Kenntnisse über Konstruktivisten und europäischen Vorfahren. Stellt man etwa die verblüffende Ähnlichkeit der frühen Werke von Minimalisten Carl Andre, z.B. von „Steel Object Sculptures“ vom 1961 (Abb. 3.91a u. b), mit Rodtschenkos „Raumkonstruktionen“ (Abb. 3.90) oder Constantin Brancusi Arbeiten (Abb. 3.96a u.3.96) fest oder nimmt man nur in Betracht die Tatsache, daß z. B. Dan Flavin eine Werkserie „Hommage to Tatlin“ genannt hatte und Eckraum von Anfang an in seine Installationen inkorporiert hat (Abb. 3.88-89b), relativiert sich diese anti-europäische Rhethorik von Minimal Art Künstlern ohne besondere weitere Hinweise. Darüber hinaus in Interviews, die Maurice Tuchman mit mehreren Minimal-Künstlern 1979 geführt hat, bestätigten sie - Judd allerdings am wenigstens⁴⁶⁰ - daß damals bestimmte Informationen über Konstruktivisten doch für sie zugänglich waren. Andre erzählte⁴⁶¹ z.B., Rodtschenkos Arbeiten bereits in den 50er Jahren von den Reproduktionen in *Art News* gekannt zu haben, die für ihm „eine wichtige Alternative zu den semi-surrealistischen Arbeiten der 50er Jahre, Giacometti z.B., und zum späteren Kubismus von David Smith“ (Abb. 3.112) bedeu-

Strzemiński, Kobra und Stazewski ausgestellt wurden, 1961 in New York, Chicago und Washington zu sehen gewesen. Der Kritiker Jules Langsner hob neben der Bemerkung über Malewitschs Einfluß in Warschau besonders den theoretischen Beitrag von Strzemiński und sein 1928 veröffentlichtes Buch „Unism in Painting“ hervor. Hier hieß es, daß die unistische Malerei jede Form der subjektiv-expressiven Äußerungen vermeide, sich die arithmetisch-mathematische Methode aneigne in dem Bestreben „the unification of shape, colour, and space with the painting surface“ zu erreichen. Langsner brachte das Zitat von Stazewski auch in Beziehung zu den Zielen der Gruppe „Praesent“ die primär „emphasis on the architectonic and machine age aspects of painting and sculpture“ setzte: „The art of today gives ‘clean’ (i.e. ‘pure’) plastic expression to those relations in abstract and mechanical forms.“ Siehe ders.: „Modern Art in Poland: The Legacy and the Revival“, *Art International*, vol. V, no. 7, Sept., 1961, S. 22-29

⁴⁵⁹ Siehe insbesondere Judd: „Russische Kunst in Beziehung zu meiner Arbeit“, in: Ausst.Kat.: „Donald Judd. The Moscow Installation“, Galerie Gmurzynska, Köln, 1994, S. 13-17 (hier auch in Amerikanischen: „Russian Art in Regard To Myself“, S. 18-21; erstveröff. unter dem Titel: „On Russian Art and Its Relation to My Work“ in: *Art Journal* 41, Herbst 1981, 3, S. 249-250). Judd betonte, er habe nur 5 suprematistische (ohnehin kompositionelle) Bilder von Malewitsch im MOMA gekannt (in einem früheren Text hieß es 7), und er habe „im Grunde genommen die russische Kunst verpaßt.“ Von anderen Werken russischer Künstler könne er sich nur an Pevsner und Gabo (Abb. 3.109-110) erinnern. Hier wiederholte er die in einem Text von 1974 („Malevich: Independent Form, Color, Surface“, *Art in America*, March/April 1974; wieder in CW 1, S. 211-215) geäußerte Ansicht, Malewitschs Werk sei viel radikaler, als das von Mondrian „which has a considerable idealistic quality and which has an ultimately antropomorphic, if ‘abstract’ composition.“ Auch habe Malewitsch keine doktrinen Ansichten über die Geometrie (wie Mondrian) gehabt, schenke der Präzision des Malaktes im Gegensatz zu Mondrian keine besondere Achtung und zur gesamten geometrischen Abstraktion bis zur Zeiten von Newman und Noland, Stella und Albers, sowie manchen früheren Bildern von Reinhardt, so daß er eine Art „loose geometry“ ohne Assoziationen mit „clean edges“ als erster überhaupt schaffte. Sein Bildraum wäre darüberhinaus viel flacher, als jener von Mondrian, was wiederum als eine mehr „fortschrittliche“ Errungenschaft zu betrachten sei (vgl. Abb. 3.75 u. 3.80 mit 3.66-3.67b). Es ist zu merken, daß diese Ansichten eine deutliche Milderung denen gegenüber sind, die Judd 10 Jahre zuvor in dem berühmten Interview von Bruce Glaser mit ihm und Stella abgegeben hatte. In dem Interview waren diese beide amerikanischen Künstler vehement gegen alles, was mit der europäischen modernen Kunst assoziiert werden konnte.

⁴⁶⁰ Ebd., S. 532. Laut Tuchman, auch in diesem Interview hätte Judd behauptet „daß er damals die Russen nicht besonders beachtete. Man wußte, daß es das gab, aber es setzte sich nicht durch. Ich wurde beeinflußt von New Yorker Malern.“ Darüberhinaus sollte man z.B. nicht nur Newmans oder Rothkos Arbeiten mit jenen von Rosanova (Abb. 3.72-73), sondern auch Johns und Nolands „circle-paintings“ mit jenen von Delaunay (Abb. 1.16 u. 3.78 mit 3.79) vergleichen, um die antieuropäischen Rethorik der amerikanischen Künstlern anzuzweifeln.

⁴⁶¹ Vgl. Tuchman, 1980, dt. in Stemmerich, 1995, S. 537

teten. Stella, der bei dieser Gelegenheit seine Bewunderung und Anerkennung gegenüber Malewitschs historischen Beitrag aussprach, und sein in MOMA zu besichtigenden „Weiß auf Weiß“-Bild als „unbezweifelbaren Meilenstein“ bezeichnete, meinte „interessanterweise, daß Judd, Andre und Flavin über das Vorbild Brancusi zu Rodtschenko gekommen waren, so daß sie den Surrealismus und das Organische und das Figurative überspringen konnten.“⁴⁶² Sol Le Witts Meinung sei gewesen, daß die Russen die Vorläufer gewesen seien, da die „Suche nach den einfachsten Formen, um die Einfachheit der ästhetischen Intentionen zu enthüllen“ jenen Übereinstimmungsbereich zwischen Russen und Amerikanern 60er Jahre bildete.⁴⁶³ Flavin seinerseits war sich auch betreffend seinen site specific Werken „aware of precedents such as Lissitsky’s *Proun Room* of 1923“⁴⁶⁴ (Abb. 3.86)

Robert Morris’ frühe Arbeiten, der sogar seine unveröffentlichte Abschlußarbeit am Hunter College 1963 über Brancusi geschrieben hatte,⁴⁶⁵ weisen auf den Einfluß von Duchamp aus.⁴⁶⁶ (Abb. 3.99) Auch Duchamp, ebenfalls wie Mondrian, obwohl sie beide in New Yorker Szene lebten, hinterließen in ihr nach damals allgemein verbreiteten Meinung nur insoweit Spuren, als es sie infolge von Auseinandersetzungen, wie jene von Barnett Newman mit dem Werk von Mondrian beispielhaft zeigte, zu überwinden galt.

Die New Yorker Künstlergeneration um 1960 setzte diese Haltung hartnäckig fort. Geometrie, Objekthaftigkeit und non-relational composition wurden überall als eine Neuigkeit angesprochen, die ausschließlich der damals geradezu 10-15 Jahre alt gewordenen amerikanischen Kunst zuzuschreiben sei.⁴⁶⁷

⁴⁶² Ebd., S. 536

⁴⁶³ Ebd., S. 532

⁴⁶⁴ Batchelor, 1997, S. 55

⁴⁶⁵ Vgl. Berger, Maurice: „Labyrinths“, New York, 1989, S. 58-60

⁴⁶⁶ Ebd.

⁴⁶⁷ Eine kritische Revision im Hinblick auf die Frage über Rezeption von Konstruktivisten in der amerikanischen Kunst der 60er Jahren kam erst neuerdings zustande. Yve-Alain Bois merkte, daß „Judd’s longstanding ignorance of Russian Constructivism (...) cannot be entirely explained by the difficulty of access to information, especially after the publication in 1962 of Camilla Gray’s pivotal book ‘The Great Experiment’.“ Die Schwierigkeit, eine gute Einsicht in diese Kunst zu bekommen, wäre durch die Gabos und Pevsners (lebten in New York, vgl. Abb. 3.109-110) einseitige und verstellte Interpretationen größer gewesen. In ders.: „The Inflection“, in Ausst.Kat.: „Donald Judd. New Sculpture“, The Pace Gallery, New York, 1991, unpag., Anm. 2. u. 3. Die Revisionen diesbezüglich unternehmen auch Benjamin Buchloh („Cold War Constructivism“ in: Serge Guilbaut: „Reconstructing Modernism“, Cambridge 1990) und Hal Foster („Some Uses and Abuses of Russian Constructivism“ in Richard Andrews und Milena Kalinovska, eds., „Art into Life: Russian Constructivism 1914-1932“, New York, 1990). Abgesehen davon es ist auch schwer nachzuzuvollziehen, daß einem Studenten der Kunstgeschichte und Kunstkritiker in New York entgangen sein konnte, daß die englische Übersetzung Malevitchs „The Nonobjective World“ (bei Paul and Co., Chicago) 1959 erschienen war. (siehe: „Contrast of Form“, MOMA, New York, 1985, S. 165). In dem unveröffentlichten Interview mit Barbara Rose, zusammen mit F. Stella im Herbst 1965 sagte Judd, daß er „never paid much attention to“ Konstruktivisten oder De Stijl womit Stella einverstanden war und hinzufügte: „Mostly what we know are photographs.“ (S. 20). Buchloh weist darauf hin, daß die zwei wichtige Veröffentlichungen - „Cubism and Abstract Art“ von Alfred Barr von 1936 und „Modern Plastic Art“ von Carola Giedion-Welcker von 1937 - eine

„Ursprünglich war ich sehr an Mondrians Arbeit und derer, die sich ihm verwandt fühlen, interessiert, aber ich empfand auch, daß die Wahl der Farbe als reine Qualität mir sehr fremd war.“⁴⁶⁸ meinte Judd und sah sich außerstande, „Mondrian genügend zu verstehen“⁴⁶⁹, um seine Arbeit für sich nutzen zu können. Darüberhinaus sei er sich im klaren gewesen, „welche künstlerische Arbeit zu der Zeit (Mitte der 50er Jahre, d.V.) in New York geleistet wurde.“⁴⁷⁰

Seinen eigenen Worten zufolge, fand Judd „auf schwerem Wege zur Geometrie. (...) Ich negierte sie lange Zeit. Nur widerwillig und zögernd bereinigte ich Winkel und stellte Kurven gerade und entschied mich für gerade Linien.“⁴⁷¹ Aufgrund seiner Ausbildung und Umgebung seien ihm „Geometrie und Ungegenständlichkeit sehr fremd“ gewesen und seine „Vorurteile gegen die Geometrie“ hätten ihn „daran gehindert, Newmans Gemälde rechtzeitig angemessen zu schätzen“, so wie er auch „die (Geometrie) von Reinhardt und Albers erst spät zu schätzen gelernt“ hätte.⁴⁷²

In der Tat spiegelt sich in Judds Kritiken von 1959 bis zum Sommer 1961 (als ihm gekündigt worden war, so daß er bis Januar 1962 nicht mehr veröffentlichte) eine gewisse Abneigung gegenüber den Künstlern, die reine Geometrie angewendet haben.⁴⁷³ Was er

Reihe Reproduktionen der wichtigen konstruktivistischen Werke von Rodtschenko, Tatlin, Popova, Stepanova, Kobro, Medunetzky und Brüder Stenberg beinhalten.

⁴⁶⁸ König, Ausst.Kat., Bottrop, 1977, S. 4.

⁴⁶⁹ Galerie Gmurzynska, Ausst.Kat., Köln, 1994, S. 13

⁴⁷⁰ Ebd.

⁴⁷¹ Interview mit König, Ausst.Kat., Bottrop, 1977, S. 4

⁴⁷² Judd, „Russische Kunst im Beziehung...“, zitiert nach Galerie Gmurzynska, Ausst.kat., Köln, 1994, S. 13/14. Vgl. auch Interview im Ausst.Kat. St. Gallen, 1990, wo Judd sagte: „(...) Geometrisch zu arbeiten war kaum bekannt. Das war eine völlig abwegige Sache. Es gab zu einem bestimmten Zeitpunkt keine Werke oder fast keine Werke von geometrisch arbeitenden Künstlern, weil die weniger strenge oder 'konventionelle' Richtung des Abstrakten Expressionismus, beispielsweise de Kooning, Kline und Guston, die populärste Richtung war. (...) Alles Geometrische war sehr fremd und es gab ein ungeheueres Vorurteil gegen die frühe Geometrie. Das rührte vom Denken Pollocks, Gorkys und Rothkos: ihr eigentliches Interesse galt dem Surrealismus, der gestischen Malerei und der Psychologie, eher als dem Werk z.B. von Mondrian. Vielen Künstlern galten Mondrian und jeder, der mit geraden Linien in Verbindung gebracht wurde, als Erzfeinde. Und als Newmans Malerei, die bis dahin eher malerisch war, zunehmend geometrisch wurde - obwohl nie sehr streng gemalt -, wandte sich die breite Öffentlichkeit gegen ihn. Und als Reinhardts Malerei, die immer etwas frei war, mehr und mehr geometrisch und zu einer Fläche vereinfacht wurde, war das alles völlig 'verboten'. Niemand schenkte ihrem Werk Beachtung. Obwohl sie nicht im eigentlichen Sinne Vorgänger von mir sind, fühle ich mich ihnen verbunden. Reinhardts Werk erscheint mir sehr fremd und in seiner Art ein wenig altmodisch. Ich kannte Newman und schätzte ihn und sein Werk wirklich sehr, aber ich war an etwas Zeitgenössischerem als an Malerei interessiert.“ (S. 40)

⁴⁷³ Siehe Kritiken zu Helen Daphnis-Avlon (CW 1, S.4, Nov. 1959), Sidney Tillim (CW 1, S. 23, Nov. 1960, vgl. Abb. 3.83); Sidney Wolfson (CW 1, S. 32, Feb. 1961), Ludwig Sander (CW 1, S.38, May/June 1961), sowie die etwas weniger ablehnende Kritik zu Alexander Liberman (CW 1, S. 16, April 1960, vgl. Abb. 3.84). Aus diesen Kritiken geht auch hervor, daß Judd die Werke von Kenneth Noland (CW 1, S. 17, zu P. Feeley), Ellsworth Kelly (vgl. Abb. 3.82) und Leon Smith gekannt hatte. Als Judd 6 Monate später, nach der Unterbrechung im Sommer 1961, wieder in der Zeitungen, jetzt ins *Arts Magazine* umbenannt, im Januar 1962 sich wieder über die geometrischen Atitüden äußerte, waren seine eigene Werke bereits geometrisch. Jetzt beschrieb er eine allgemeine Tendenz zum revival von Geometrie mit positiver Meinung über Reinhardt und Albers, sowie Stella anlässlich einer Ausstellung von Vasarely (CW 1, S. 41). In der

dagegen positiv beschrieb, wenn er von Geometrie sprach, war die Verknüpfung und gleich intensive Betonung zweier verschiedener Aspekte in einem Werk ⁴⁷⁴, was eine gewisse Störung der reinen Geometrie bedeutete. Generell gesprochen handelte es sich hier um die Befürwortung eines sonderbaren Dualitätsprinzips, einer Ordnung, die nicht clean, nicht ganz ordentlich war und die weder mit der Idealität der Formen, die Mondrian immer vorgeworfen wurden, noch mit den color field surfaces von Newman und Reinhardt assoziiert werden sollte.

Dieses Prinzip begann Judd mit zeitlicher Verzögerung gegenüber seinen Schriften in seinen eigenen Arbeiten, wie bereits geschildert, schon zu realisieren, als er in den reliefartigen Bildern von Ende 1961 und 1962 in gleichem Maße die Bildoberfläche und die Bildkörperlichkeit betonte. Die erhöhte Materialität der Malmittel bewirkte hier eine diskrete Formverunklarung und ließ bei genauer Betrachtung keinen Rand der geometrisch angeordneten Balken und Linien „sauber“ und präzise erscheinen. Das auf einer „Störung“ basierende Dualitätsprinzip, durch das die Gesetzmäßigkeiten aus zwei verschiedenen Systemen nicht ausbalanciert werden, sondern sich exzentrisch als ein offenes Ganzes behaupten, resultiert nicht aus dem Gleichgewicht (Mondrians Perfektion der horizontal-vertikal-Strukturen), nicht mal aus der Gleichwertigkeit der Bildelemente (Newmans amorphe Farbfelder). Gezielt wurde auf eine äußerste Gleich-Gültigkeit der fest- und vorgeschriebenen opponierenden Systeme: Nicht Malerisches gegen Formales (Wölfflin!), nicht expressive gegen geometrische Abstraktion, nicht Emotion gegen Ratio, nicht Sublimes gegen Schönes, nicht Objektives gegen Subjektives. Gerade solche ideologisch belasteten, vor- und hineininterpretierten Bedeutungen sollten aus der Kunst insgesamt weggetilgt werden. Dieses Prinzip mußte Judd schon 1960/61, wie seine Schriften andeuten, verfolgt und es in den Objekten ab Ende 1962 fortgesetzt haben: Nicht nur, daß hier die Kombination der kurvigen und geraden Elemente dafür sorgte, daß weder Organisches noch Geometrisches die Oberhand gewann. Vielmehr übertrug Judd die ganze Debatte immer mehr auf die Ebene des zwei- und dreidimensionalen Daseins der Kunstwerke. Auf Judds Weg zu einer impuren Gattung, zu „weder Malerei noch Skulptur“, die die zentrale Neuigkeit in seinem 1964 geschriebenen und berühmt gewordenen Artikel *Specific Objects* ausmacht, scheint mir gerade eine solche zunächst in den Schriften und dann in den Werken nachvollziehbare Dualität ein wegwei-

Mai/June-Ausgabe im gleichen Jahr rezensierte er „Geometric Abstraction in America“, eine Ausstellung im Whitney Museum und vermißte eine klare Trennung zwischen älteren und zeitgenössischen geometrischen Werken und Künstlern. Besonders positiv bezeichnete er in der Ausstellung **nicht gezeigten** „Reinhardt’s newer ‘black’ paintings“ (CW 1, S. 52/53)

⁴⁷⁴ 1959 im Werk von Richtenburg lobte er „a powerful polarity of geometrical elements and dense ‘automatic’ surfaces“ (CW 1, S. 8) während die Qualität „both spontaneous and rigidly controlled, both of an oppressive violence and a bitter harmony“ wäre. Eine ähnliche Bemerkung betraf auch die Arbeiten von Alfred Leslie, für den Judd sagte: „he seems to have synthesized geometrical division and the unlimited means of Expressionism.“ Jack Youngermans Arbeiten mit „monumental simplicity... suggesting the organic in their frequent partial bisymmetry and shaggy or serrate edges“ (CW 1, S. 11); Ralph Humphreys simplicity wäre exzentrisch, ein Purismus entscheidend anders als der von Malevich, Mondrian und Albers. (CW 1, S. 12), während in einer Arbeit von Yvonne Thomas „the well-used (if popular) device is a quick geometry“ (CW 1, S. 16), usw. Auch bei Albers, dessen Arbeiten er schon im Dez. 1959 besprochen hat, schätzte Judd, daß „the unbounded color and the final disparity belie the apparent rigidity of the geometry and provide ... ambiguity of the painting.“ (CW 1, S. 6)

sendes Prinzip gewesen zu sein. Eine Station auf diesem Wege war auch die impure Geometrie, ja Symmetrie, von der Judds Bilder von 1961/62 zeugen.

Als Judd zur Geometrie und gleichzeitig zu der erhöhten Materialität und dem Objekthaften fand, waren sowohl Johns als auch Stella, die Künstler denen man die neue Belebung dieser Interessen nachsagt und die beide jünger als Judd selbst waren, bekannte und vielbesprochene Künstler in New York.⁴⁷⁵ Obwohl er schon im März 1960 Johns Ausstellung bei Castelli wegen seiner „curious polarity and alliance of the materiality of objects and what is usually classed as the more essential qualities of paint and color“ bewunderte⁴⁷⁶, betonte Judd später, daß er wenig, vielleicht nur durch robuste, grobe Bildoberflächen und Textur von dem jüngeren Johns beeinflusst worden sei. Die rough surfaces bei ihm selbst seien eine Qualität gewesen, die er mehr in Verbindung zu dem ebenfalls sehr früh bei Castelli ausgestellten Yves Klein (vgl. Abb. 3.69)⁴⁷⁷ setzte, da er „all that brush work in Jasper very old-fashioned“ fand.⁴⁷⁸ (Vgl. Abb. 3.5-3.6)

Als altmodisch bezeichnete Judd auch die Malweise in der Geometrie von Ad Reinhardt⁴⁷⁹, den er eines ähnlichen Purismus wie Mondrian, nämlich „too ideal and clean“ bezichtigte⁴⁸⁰. Die impure geometry, nach der er strebte, erkannte er schließlich in Stellas black paintings (Abb. 3.9-3.14). Dessen Geometrie anerkannte Judd auch den Wert eines damals zeitgenössischen Einflusses auf das eigene Werk zu.⁴⁸¹ Dort sah er „a suggestion of new possibilities with geometry.“⁴⁸²

⁴⁷⁵ Resümierend sei daran erinnert, daß Judd die Werke der beiden Künstler seinen eigenen Worten zufolge schon von früher kannte - Johns „Flagen“ seit 1957 und Stella lernte er 1960 kennen. Die angesprochenen Charakteristika erschienen aber in Judds Schaffen weder unmittelbar nach der „Sixteen Americans“-Ausstellung 1960, als diese Aspekte größeren Echo in der Kunstöffentlichkeit fanden noch früh 1961, sondern erst spät 1961, was hier zuvor verfolgt wurde. Seine künstlerische Fortbewegung war langsam und forderte Zeit, wie er im Interview mit Lippard 1968 erzählte. Bevor seine künstlerischen Interesse sich in Werken wiederfinden, waren sie in seinen Schriften oft zuvor diskutiert und auf gewissem Maße angekündigt.

⁴⁷⁶ CW 1, S. 14. Judd beschrieb die Flächen der eingebauten Objekten (wie im „Thermometer“) farblich kongruent zu den „abstract surface“, die in „amorphous Expressionists brushwork“ gemalt wurde. Er bezeichnete Johns als „precise, inventive, authentic and important.“

⁴⁷⁷ Kleins erste amerikanische und Einzelausstellung bei Castelli war vom 11.-29.4. 1961. Zu der Rezeption von Kleins Arbeiten und der Schwierigkeit der Amerikaner, mit seinen spirituellen Ansatz umzugehen siehe Ausst.Kat. Düsseldorf-London-Madrid 1995, S. 232. Die Gruppe der Neuen Realisten, insbesondere Klein wurde präsentiert in *Art in America* (Alexander Watt: „Paris Letter: Nouveaux Réalistes“, S. 106-112) schon im Februar 1961. In der Diskussion um die Materialität der Bildfläche dürfte die Rezeption der Werke von Dubuffet und Wols nicht ausgelassen werden.

⁴⁷⁸ Interview mit Lippard, 1968. Zu den blauen Monochromen von Klein (Abb. 1.14 u. 3.69) bekannte er sich auch im Interview mit Coplans (Ausst.Kat., Pasadena 1971, S. 41). Nicht mal Newmans Bilder, sondern gerade die von Klein wären die einzigen Bilder gewesen, die das Problem des räumlichen Illusionismus, der darin bestand, daß jedes Bild notwendig 2 Sachen hat: ein „rectangle itself and the thing (image) in the rectangle“ - nicht hätten.

⁴⁷⁹ Ebd.

⁴⁸⁰ Interview mit Coplans, Ausst.Kat., Pasadena 1971, S. 41

⁴⁸¹ Ebd. Allerdings setzte Judd hinzu: „the black paintings were sort of a confirmation of an idea I already had. One thing I was always against was geometric art or didn't want to really get into that because I tied up with Mondrian and a general purist quality...So you had the problem of geometric art that had other

Judd beteuerte, daß der Gebrauch der Geometrie äußerst selten bei damaligen New Yorkern Künstlern zu sehen, geschweige denn geachtet wurde.⁴⁸³ Die Situation dürfte sich also spätestens seit dem Jahr 1959, besonders mit der Ausstellung „Sixteen Americans“, geändert haben, als Stella, der neben Kenneth Noland geometrisch-symmetrischen⁴⁸⁴ Kreis-Bildern gerade Johns' „Flag“- und „Target“-paintings für sein Kunstverständnis und seinen Weg zur Geometrie als entscheidend betrachtete⁴⁸⁵ - zum großen Aufbruch und zu Anerkennung mit den Arbeiten aus der Black Series gelangte.

In dem Katalog anlässlich dieser Ausstellung schrieb der Künstler Carl Andre zu den Arbeiten von dem gerade neuentdeckten Star, dem 24-jährigen Frank Stella, ein Statement, in dem ein absolut neuer (zumindest so in der weiteren Rezeption dieser Kunst empfundener) Geist angekündigt wurde: „Kunst schließt das nicht Notwendige aus (...) Frank Stella ist nicht interessiert an Ausdruck oder Empfindungsfähigkeit. Er ist interessiert an den Notwendigkeiten von Malerei.“⁴⁸⁶ Jedem Kunsthistoriker von heute, dessen Kenntnisse bis in die 20er Jahre dieses Jahrhunderts reichen, dürften solche Äußerungen anfang der 60er Jahre nicht gerade neu

qualities not necessarily pure.“ Um die Eigenständigkeit seiner Arbeit zu verteidigen, sagte Judd auch, daß er selbst, als Stella seine aluminum paintings machte, „already doing three-dimensional paintings“ und weiter „some reliefs and ... some of the first three-dimensional things.“ Das letztere trifft nicht zu, da Stella seine ersten Aluminium Bilder und shaped canvases schon 1960 beginnt zu malen. Sie wurden in der ersten Einzelausstellung von Stella bei Castelli in selben Jahr, 27.9.-15.10. gezeigt. In der Zeit malte Judd noch seine line paintings.

⁴⁸² Interview mit Coplans, Ausst.Kat. Pasadena 1971, S. 40 und Artforum, Jun. 1971, p. 40-50.

⁴⁸³ Dagegen sprechen allerdings nicht nur die 1951 in MOMA veranstaltete Ausstellung „Abstract Painting and Sculpture in America“ in der schon der Kurator Ritchie, Abstraktion auf allen Level mit etwas (zu) breit gefassten Adjectiv „geometric“ versöhnte. Die Anti-Mondrian auf die Geometrie bezogene Campagne, aber auch die Künstlern, die an Mondrians Tradition festhielten, wie auf der Seite 158-159 berichtet, oder die regelmäßige Ausstellungen von Ad Reinhardt, sowie Albers dürften ebenfalls auf der New Yorker Kunstszene nicht ganz unbemerkt gewesen sein. In den 50er Jahren waren da auch Leon Smith, Agnes Martin und Alexander Liberman (Abb. 3.84) mit seinen betont symmetrischen Kompositionen vertreten. Auch kursierte seit 1958 der Begriff „hard edge“ („totale Abstraktion, Werke von höchster Disziplin und Reduktion“ wie sich Rotzler ausdrückte), den J. Langsner anlässlich einer konstruktiv-geometrischen Ausstellung in Californien prägte. Zwischen 1959 und 1962 intensivierte sich der geometrische Outfit des Ausstellungsbetriebs. Abgesehen von der Ausstellung „Sixteen Americans“ 1959/60 in der Stella und mehrere andere geometrisch Gesinnte ausstellten, sind die Ausstellungen: „Construction and Geometry in Painting“, organisiert bei Gallery Chalette, New York 1960 (auch in Cincinnati und Chicago, sowie 1961 in Minneapolis und San Francisco gezeigt; in der Malevich, van Doesburg, Mondrian, Lissitzky, Arp, Moholy-Nagy u.a. vertreten waren und Michale Seuphor ein Pladoayer für die Neubelebung der konstruktiven Tendenzen im Vorwort schrieb), bis im 1962 gezeigten Ausstellungen „Geometric Abstraction in America“ in Whitney Museum und „Hard Edge Painting“ in Fischbach Gallery (beide in New York, vgl. dazu Abb. 3.81-84).

⁴⁸⁴ „Ken Noland has put things in the centre (vgl. Abb. 1.16) and I'll use a symmetrical pattern, but we use symmetrie in a different way. It's non-relational. In the newer american paintings we strive to get the things in the middle, and symmetrical, but just to get a kind of force, just to get thing on the canvas. The balance factor isn't important.“ Zitiert nach Colpitt, S. 43

⁴⁸⁵ „Frank Stella. Werke 1958-1976“, Ausst.Kat., Kunsthalle Bielefeld, 17.4.-29.5. 1977 u. Kunsthalle Tübingen, 9.6.-24.7. 1977; S. 123. Erstmalig hat Stella Johns „Target“- und Flag - Bilder in der ersten Einzelausstellung dieses Künstlers in der Leo Castelli Gallery im Januar 1958 (vgl. Abb. 3.4), also fast ein Jahr später als Judd, gesehen, fand diese Begegnung von großer Bedeutung.

⁴⁸⁶ Ebd., S. 111. Laut dieser Quelle, war der Text eine etwas überarbeitete Version eines unsigniert veröffentlichten Textes von Andre in dem Katalog zur Stellas Beteiligung in der Ausstellung „Three Young Americans“, Allen Memorial Art Museum (Oberlin), 11.-30. Mai 1959.

erscheinen. Dennoch trugen die Arbeiten der Künstler dieser Zeit, die solche Äußerungen ausgesprochen haben, in sich etwas Neues, das bis heute keine endgültig plausible Erklärung findet.

Hält man sich an die Berufung auf die **non relational composition** wird man sich fragen müssen, wieso von Newman bis Stella und vor allem Judd, jeder für sich eine andere Erklärung abgeben konnte, was das Verständnis von Symmetrie und Anti-Komposition, bzw. ihrer gegenseitigen Bedingtheit anbelangt. So war Newman derjenige, wie wir gesehen haben, der sein Kunstwollen durch und durch in Opposition zu Mondrian - nicht ausdrücklich für Symmetrie, sondern vor allem gegen Asymmetrie - artikulierte und wenn er Symmetrie meinte, war dies eine „organisch-antropomorphe“ Angelegenheit. Stella tat es mit eindeutiger Berufung auf Symmetrie, während Judd sein Streben nach non-relationaler Kunst gar nicht unbedingt auf Symmetrie bezog, sondern nur antitraditionelle Komposition schaffen wollte⁴⁸⁷. Wie stehen also non-relational composition und Symmetrie zueinander?

Die von Andre betonte „Notwendigkeit der Malerei“⁴⁸⁸ erläuterte Stella selbst in der sog. Pratt Institute lecture⁴⁸⁹. Zunächst wurde er sich über die geschichtliche Dimension klar, die das Lernen der Malerei von dem Machen der Bilder unterscheidet. Das Lernen beinhaltet Anschauen, das die Nachahmung dessen „was schon da war“ hervorruft. Erst dann setze ein Prozess ein, der (eigene) Lösungen, einen besseren Weg auszeichne. Seiner Meinung nach gebe es 2 Probleme in der Malerei. Das eine sei räumlicher, das andere methodologischer Art. Als offensichtliche Antwort auf die relational paintings d.h. auf „die Balance der verschiedenen Teile mit- und gegeneinander“ (was heißen sollte: das, was er gelernt hatte und als Künstler vorgefunden hatte) empfand Stella „Symmetrie - es überall gleichwertig zu machen.“⁴⁹⁰

Künstler, aber auch Theoretiker brachten einige ähnlich klingende, aber nicht immer übereinstimmende Meinungen in puncto „non-relational composition“ in direkte Verbindung mit der Symmetrie⁴⁹¹. Es gehe, kurz gesagt, um eine nicht-hierarchische Zusammen-

⁴⁸⁷ Interview mit Glaser (in Stemmrich, S. 38). Gefragt ob seine Symmetrie den sinnlicheren oder den askethischen Aspekt verfolgt, meinte Judd, es wäre „weder das einen noch das andere.“ „Ich bin an der Schlichtheit, an Knappheit interessiert, aber ich glaube, das hat nichts mit Symmetrie zu tun.“ Er hätte mit der Symmetrie nichts weiter im Sinn. Auch wenn seine (damals, 1964) Dinge symmetrisch sind, waren sie es, weil er „Kompositions-Effekte loswerden“ wollte.

⁴⁸⁸ Andre, Carl, „Vorwort zu den ‘Streifenbildern‘“, in: „Sixteen Americans“, Ausst.Kat., The Museum of Modern Art, New York, 1959, S. 76. Hier zitiert nach „Frank Stella. Werke 1958-1976“, Ausst.Kat., Kunsthalle Bielefeld, 1977, S. 111

⁴⁸⁹ Eine Vorlesung vor Studenten am Pratt Institute, Jan.-Feb. 1960. Vgl. „Frank Stella“, Ausst.Kat., Bielefeld, 1977, S. 124

⁴⁹⁰ Ebd., S. 113. Aber, fuhr Stella fort: „Ein symmetrisches Bild oder eine solche Konfiguration, die man auf einen offenen Grund setzt, ist im illusionistischen Raum nicht ausbalanciert.“ Um illusionistischen Raum aus dem Bild rauszuzwingen benutzte er dann reguliertes Muster und entsprechende Methode des Farbauftrags („Technik und Geräte des Anstreichers“).

⁴⁹¹ Siehe dazu: Stelzer, Otto: „Kunst und Mathematik“ in: „Die Vorgeschichte der abstrakten Kunst“, München, 1964, S. 24-28. Symmetrie und Goldener Schnitt sind laut Autor „nicht die einzigen, sondern besonders markante Baugesetze, die die Kunst mit der Natur teilt.“ Er weist auch auf die Schwierigkeit hin, allgemein über die Symmetrie in der Kunst zu sprechen, da z.B. nur „die Kristallographie 32 Klassen der Symmetrie kennt.“

setzung, in der die Teile nicht einem Ganzen untergeordnet seien, sondern als das gleichberechtigte Ganze - the wholeness, the unity - fungierten.

Kerber z.B. erkannte, wie sehr sich Stellas Anspruch auf all-over-Symmetrie und die daraus resultierende „shaped canvas“, d.h. der Objektcharakter der Gemälde, trotz gleicher Ausgangsprämissen, d.h. der Gleichwertigkeit der Bildelementen und non-relational composition von dem durch Newman betonten „Nicht-Objekthaften“ unterschied. Indirekt setzte er Stella sogar näher zu Mondrian, als er behauptete, Mondrians Komposition sei im Grunde genommen „ein potentiell symmetrisches System“, das auf der Vorstellung der Fortsetzbarkeit läge.⁴⁹² Imdahls Interpretation zufolge wiederum wies Mondrian das Universelle zugunsten der bilateralen Symmetrie zurück, da sie der Ganzheitsvorstellung widerspreche. Mondrian habe auf eine „Struktur der Integration“ („Subordinationsverhältnisse der Einzelteile in einer Totalität, welche mehr ist als deren Summe“) also auf etwas grundsätzlich „Relationales“ gezielt, wogegen sich die Strukturen (der amerikanischen Kunst) - die „labyrinthische von Pollock, amorphe von Newman und regelmäßige Reihung (...) stereotype Struktur von Stella“ davon entscheidend absetzten.⁴⁹³ Er definierte den Symetrie-Begriff „im modernen Sinne der Spiegelbildlichkeit, was hieße als „proportio aequalitatis“ und nicht im „antiken Verständnis als proportio inaequalitatis“⁴⁹⁴.

Eine undogmatische und für jene Zeit ungewöhnliche Interpretation der non-relational composition gab Lawrence Alloway bereits 1966. Er sagte: „The formal difference between wholistic and hierarchic form is often described as 'relational' and 'non-relational'. Relational refers to paintings like that of the earlier geometric artists which are subdivided and balanced with a hierarchy of forms, large-medium-small. Non-relational, on the contrary, refers to unmodulated monochromes, completely symmetrical layout, or unaccented grids. In fact, of course, relationships (the mode in which one thing stands to another or two or more things to one another) persist, even when the relations are those of continuity and repetition rather than of contrast and interplay.“⁴⁹⁵ Im gleichen Text be-

⁴⁹² Kerber, S. 36: „Es handelt sich also bei Mondrian um ein potentiell symmetrisches System, wobei die aktuelle Symmetrie durch den Bildausschnitt verhindert wird. Gerade in dieser Funktion aber verliert der Bildausschnitt seine Beliebigkeit. Indem Mondrians Bild in Beziehung auf Gestalt ergänzt werden kann, ist es Fragment, während bei Newman insofern nicht von einem Fragment gesprochen werden kann, als sich außerhalb des Bildes keine Gestalt vollendet. Die Konstellationsfreudigkeit bei Mondrian kann als etwas klassisches, die zum amorphen tendierende Gestaltlosigkeit bei Newman kann als ein romantisches Prinzip bezeichnet werden.“ Dennoch, das Bild „Jericho“ (vgl. Abb. 3.76) interpretierend, bemerkte er, daß sowohl der vertikale Streifen hier, als auch die Streifen in Stellas Bildern einer Vorstellung der Fortsetzbarkeit unterliegen: Der Unterschied liege nur darin, daß Objektcharakter Stellas Bildern aus der Kontur-Bestimmtheit und stereotypen Reihungen resultiert, während Newmans Planimetrie „Format ignoriert“ und gleichzeitig „aproximative Mittelstellung des Streifens wiederum den Shape“ bestätige. (S. 34)

⁴⁹³ Imdahl, Max: „Bildautonomie und Wirklichkeit“, 1981, S. 74. Desweiteren wies Imdahl auf den Katalogtext zur Ausstellung „The Responsive Eye“ (MOMA 1965) von William C. Seitz. Der Autor hätte sich hier zum Bruch mit der „asymmetrical, relational composition“ geäußert (S. 113, Anm. 21)

⁴⁹⁴ Ebd., S. 74

⁴⁹⁵ Alloway, Lawrence: „Introduction“, in „Systemic Painting“, Aust.Kat., Solomon R. Guggenheim Museum, New York, 1966, S. 21, Anm. 5

merkte Alloway, Stellas Arbeiten zwischen 1962-1965 seien „assymetrical and multi-colored“ im Gegensatz zu denen von 1958, die „symmetrical and/or one-colored“ waren.⁴⁹⁶

Die neuere Interpretation von Frances Colpitt, die Werke von Stella, Andre und Judd einbezieht und sich an Rudolf Arnheims Theorie⁴⁹⁷ anlehnt, unterscheidet „lateral symmetry“, „symmetrical pictorial depth“ (bei Stella) und „anaxial symmetry“ (bei Andre, Abb. „Lever“) und bezieht sich auf die Unmöglichkeit, bei der neuen picture plane die traditionelle Leseart (verursacht durch den Wunsch, das Leben oder die Bewegung zu illusionieren) von links nach rechts oder in die Tiefe anzuwenden. Auch haben „symmetrical paintings without top and bottom, foreground and background no longer have any meaning“⁴⁹⁸. Dennoch, obwohl die Autorin sich auf Stellas Aussagen⁴⁹⁹ bezieht, die die Symmetrie mit der Entscheidung „to make it the same all over“ gleichsetzen, merkt sie mit Recht, daß nicht mal bei Stella, außer entlang der Teilungsachse, ein Teil durch einen anderen substituiert werden kann, schon wegen der verschiedenen Längen der stripes.⁵⁰⁰ Lediglich ihre Bemerkung hinsichtlich der Behauptung, daß die Symmetrie in der non-relational composition auch non-hierarchical Ordnung bedeuten solle, bezieht sich sowohl auf Stellas Black Paintings, als auch auf Nolands symmetrische circle paintings (Abb. 1.17, 1.43-44 und 1.16): Colpitt nennt sie symmetrische Kompositionen, aber sie alle bewahren das Zentrum, besitzen also eine deutliche Hierarchie, bzw. einen Vorrang der Mitte des Bildes gegenüber den Rändern.

Judds immer mehr hybriden, relief- und objektartige Bilder 1961/62 weisen gerade solche symmetrischen Kompositionen auf. Weil sie zentriert sind, non-hierarchical sind sie jedenfalls nicht. Im Gegensatz zu Stella, der zwar behauptete, seine auf Symmetrie ba-

⁴⁹⁶ Ebd., S. 17

⁴⁹⁷ Colpitt, S. 44: „Lateral symmetry (across the picture plane, as opposed to through it in depth) forces the spectator to change his or her viewing habits. No left to right scanning is encouraged. Reading is adirectional, and so relationships between one area of the canvas and another do not occur. Lateral symmetry implies imaginary quadrants of left and right, top and bottom. (opp. Autor: Dies widerspricht offensichtlich der Aussage von der gleichen Seite: „Like a laterally symmetrical painting without top and bottom...“, siehe Anm. 25) An axis, either centrally vertical or horizontal, is created to which the eye gravitates but tend not to cross.“ Ähnliches gilt für die malerische Tiefe: Die traditionelle Malerei setzte die dargestellten Objekte zu Bildoberfläche asymmetrisch, wie auf einer Bühne. Der Blickwinkel von vorne oder seitlich entschied über die Wirkung. Erst wenn dies ganz flächig gelöst wurde, sind der Hinter- und Vordergrund ohne Bedeutung mehr, also symmetrisch gelöst. Autorin bezieht sich auf das Buch von Rudolf Arnheim „Art and Visual Perception: The New Version“, Berkeley, 1974, das schon 1954 veröffentlicht wurde und war „widely read by artists“ (S. 219, Anm. 15)

⁴⁹⁸ Wenn dies ganz stimmen sollte, dann hatte Newmans Aussage, seine Bilder hätten immer ein Oben und ein Unten, entweder keinen Wert, oder diese Bilder waren nie weder symmetrisch, noch non-relational.

⁴⁹⁹ Die wohl am häufigst zitierte ist diejenige, die Stella im Interview mit Glaser formulierte: Er stellte fest, die europäischen geometrischen Maler bemühten sich sehr um das, was er relationale Malerei nennt: „Ihre Grundidee ist Balance. Man macht etwas in einer Ecke, und dann balanciert man es mit etwas in anderer Ecke.“

⁵⁰⁰ Colpitt, S. 44

sierenden Bilder und shaped canvases seien eindeutig Objekte⁵⁰¹, aber trotzdem die Domäne der Malerei eindeutig nicht verließ, machte Judd tatsächlich und endgültig den radikalen Schritt in das Dreidimensionale, zu der intermediären Gattung, für die er bereits in den Schriften ein progressives Interesse angekündigt hatte. Schon in den Bildern mit geraden repetierten mittig gruppierten Linien (Abb. 3.24), wuchs für ihn das Problem des Placements, denn während er merkte, daß „the distinction between symmetry and asymmetry arose“, ⁵⁰² verlagerte er zunehmend sein Bestreben nach der Wegtilgung des traditionellen illusionistischen Bildraums aus der Malerei und näherte sich immer mehr dem „realen Raum“ (oder wie es in die späteren Diskussionen um Minimal Art eingegangen ist, den „literal space“⁵⁰³).

Die Flächigkeit des Wandbildes ließ sich langsam zum Boden nieder, zur räumlichen Konkretion der Diskussionen und Versuche, den Status des Bildes als ein materielles Objekt evident zu machen, wie dies Johns und Stella auf verschiedene Weise aktualisierten. ⁵⁰⁴ Judd formulierte es in eine allgemeinere und radikalere Frage um, nach dem Status eines konkreten UND abstrakt-geometrischen dreidimensionalen Objektes das den Kunstcharakter bewahrt, so daß es weder eine geometrisch-konstruierte (wie die von Smith, di Suvero, A. Caro, vgl. Abb. 3.111 - 3.113) noch eine ready-made bezogene, neo-dadaistische Skulptur⁵⁰⁵ werden sollte. Diese neue dreidimensionale Form, weder konstruiert noch ready-made, sollte sich wie eine all-over-Anonymität der Alltagsdinge mit deren gleichgültigen Existenz messen. Dies schließt eine Analogie zu dem all-over der abstrakten, geometrischen Gemälden, die explizite auf die Kunst-als-Kunst-Problematik reflektieren, was sogar noch in Johns Bildern vorkommt, wo die Ikonographie der Pop-Kultur in autonome Kunstbezüge eingebettet wurde, nicht aus. Sie wird als eine neuartige Qualität in Inversion hergestellt:

⁵⁰¹ Stella, Interview mit Glaser (zitiert nach Stemmerich, „Minimal Art. Eine kritische Retrospektive“, Dresden/Basel 1995, S. 47): „Meine Malerei basiert dagegen darauf, daß nur das, was gesehen werden kann, auch da ist. Es ist tatsächlich ein Objekt. Jedes Bild ist ein Objekt, und jeder der sich intensiv genug damit beschäftigt, muß sich schließlich der Objekthaftigkeit dessen, was er macht, stellen. Er macht ein Gegenstand.(...) Man sieht das, was man sieht.“

⁵⁰² CW 2, S. 93. Der Text „Symmetry“ wurde erstmalig 1985 publiziert.

⁵⁰³ Stemmerich, Gregor: „MinimalMaximal“, Ausst.Kat., Bremen, 1998. Der Autor erkennt 3 verschiedene Raumkategorien bei den Künstlern der Minimal Art: „real space“ oder „actual space“; „illusionistic space“ bzw. der traditionelle illusionistische Tiefenraum und „literal space“ („buchstäblicher Raum“ der sich um die einzelnen Markierungen auf der Bildfläche herum bildet, ist aber nicht illusionistisch, da ihm materielle Lokalisierung des Bildzeichens entgegensteht.) Stemmerich impliziert im Begriff des „literal space“ eine neuartige Bestimmung des Verhältnisses von Realraum und Illusionsraum: Obwohl „literal space“ das Potential der Illusionsbildung selbst als Teil der Realität behauptet, soll Kunst die Illusionsbildung nicht als Ziel haben, sondern gerade das Gegenteil, d.h. eine antiillusionistische Wirklichkeitserfahrung.

⁵⁰⁴ In Bezug auf Johns „Fahnenbilder“ und sich auf Lucy Lippards These über „crisis of identity“ (in: „Pop Art“, New York, 1966) grenzte Imdahl („Is it a Flag, or is it a Painting?“ in ders.: „Bildautonomie und Wirklichkeit, Mittenwald, 1981, S.69-96) „Pop Art oder Neo-Dada von Dadaismus Duchamp“ ab, indem er erkannte, daß Johns „diejenigen möglichen funktions- und strukturbezogenen Bestimmungen eines Gegenstandes bejaht, welche Duchamp verneint.“(S.92). Da Johns in seinem Vorgang das Objekthafte des Gemäldes so erreicht, daß er dieses als strukturidentisch der Fahne als „eines Objektes außerhalb des Gemäldes selbst“ präsentiert und somit die Ebenen der Bedeutung und Form dividiert, reflektiert er, so Imdahl „auf die Identitätskrise, Stella dagegen auf die Identität. Bei Johns koinzidiert der Dingcharakter der Fahne und der Dingcharakter des shaped canvas, bei Stella besteht nur der Dingcharakter des shaped canvas.“(S. 95-96)

⁵⁰⁵ Judd wehrte sich stets noch mehr als gegen Malerei, gegen den Begriff Skulptur, gegen „old composed sculpture“, wenn seine Arbeiten in Frage waren. Vgl. unveröffentlichte Interviews mit Rose (Herbst 1965, S. 24-26) und Lippard (unpaginiert, 1968), sowie Interview mit Coplans, Ausst.Kat., Pasadena 1971.

Nicht wird Realität in die Kunst projiziert oder Kunst von ihr hergeleitet, sondern das einzig relevante ist, daß die Realität in der Kunst erst bewußt erfahrbar, ja identifizierbar wird.

Dabei wird die Frage um non-relationale Komposition, um Symmetrie noch komplexer, wenn man sie auf die Objekte bezieht, also in den dreidimensionalen Arbeiten zu postulieren sucht. „Symmetry in sculpture requires that the object look virtually the same from any viewpoint“⁵⁰⁶. Ist dies in dreidimensionalen Werken überhaupt möglich?

Judds erste freestanding pieces und der populär gewordene Diskurs um Objekthaftigkeit

Die ersten Spuren von Judds Auseinandersetzung mit dem erhöhten Realitätscharakter und der Materialität der Kunstwerke direkt in Bezug auf Objekten setzen erstaunlicherweise in seinen Texten nicht mit der Besprechung Jasper Johns Malerei im März 1960 ein, sondern schon im Februar des gleichen Jahres mit der Beschreibung von bemalten Skulpturen des damals kaum bekannten John Chamberlain. Nach der Rezension über Johns Ausstellung im März schrieb Judd im Oktober über Mark di Suveros Arbeiten in der damals gerade eröffneten progressiv-orientierten Green Gallery und im Dezember 1960 über Lee Bontecous Ausstellung bei Castelli. Auch die in der zunehmenden Diskussion um die Objekthaftigkeit einzureihende Gruppenausstellung „Structured Sculpture“, die ausgerechnet in der Galerie Chalette, wo auch eine der wichtigen Ausstellungen in Bezug auf die wiedererweckte Geometrie-Problematik in der Malerei im gleichen Jahr stattfand, rezensierte Judd im Januar 1961⁵⁰⁷.

Schon aus der Anzahl von Judds Rezensionen in Bezug auf solche Themen wird ersichtlich, daß sich die Diskussionen um „Geometrie“ bzw. „Abstraktion“ und „Objekthaftigkeit“ in der New Yorker Szene schon längst vor der Ausstellung „The Art of Assemblage“ im Oktober 1961, allgemein verdichtet haben.

Die Kunstjournalisten (nicht selten selbst Künstler) meinten bei der Verwendung der Wörter wie „object“, „ready-made“, „three-dimensional collage“, „fragments of wood and boxes“ anfänglich, als Zeitgenossen, für die Kunst der 60er Jahren irgendwie an-

⁵⁰⁶ Colpitt, 1990/1993, S. 44

⁵⁰⁷ CW 1, S. 29. Judd lobte „usual and mathematical sense of economy and precision“ in den Werken 7 jungen Künstlern von der Yale School of Art and Architecture. Die positive Entwicklung schrieb er dem Einfluß von damals gerade emeritierten Leiter der Schule, Joseph Albers, zu. Merklich ist Judds erhöhte Aufmerksamkeit, die er den benutzten Materialien dieser Werke schenkte: „aluminum and Muntz-metal“, „brass and white epoxy resin“, „forged-brass“, „plaster screens“, „opaque or translucent plexiglass“. Siehe auch Ausst.-Kat. „Structured Sculpture“, Galerie Chalette, Dez. 1960 - Jan. 1961 in dem die folgenden Begriffe und Behauptungen zu lesen sind: „Correct sculpture makes sense even when turned upside down.“; „independent of size and orientation“, „dominant structure is curved surface“, „form and not use of material...“; „pure sculpture with added dimensions“; „separation of interior and exterior spaces vanishes: space becomes continuous around the sculpture“; „new feeling of strength enhances the beauty of the sculpted object...mathematical forms... can be used by the engineer.“

dersartige Dinge, als diejenigen, die in den späteren bis heute nicht unfragwürdig zu diskutierenden Rezeption der Minimal Art so distinktiert und neu bewertet wurden, obwohl sich die verwendeten Begrifflichkeiten verblüffend ähneln. Anhand des verwendeten Vokabulars in den Kritiken ist feststellbar, daß Themen um die „Realwerdung“ der Kunstwerke immer öfter behandelt wurden. Auch wenn der Begriff „Minimal Art“ und die damit verbundene Objekthaftigkeit noch lange nicht dominierten, kann man bei Kunstkritikern des New Yorker Milieus die kritische und erhöhte Aufmerksamkeit diesen Themen gegenüber anhand einer Begriffsvielfalt dennoch feststellen. Gerade 1959 als Judd seine kunstkritische Tätigkeit parallel zur Studium der Kunstgeschichte aufgenommen hatte, scheint die Intensivierung der Objektproblematik zugenommen zu haben.⁵⁰⁸

Im Dezember 1959 erkannte Sidney Tillim in der - signifikanterweise als „Works in 3 Dimensions“ betitelten Ausstellung in der Castelli Gallery - „objects“ als Hauptakteure im abwertendem Sinne gemeinten „contemporary mannerism“⁵⁰⁹. Seiner Meinung nach behandelten Johns „hand-made ready made“ (...) „a relationship between common artifacts and the meaning of their utility that is almost sacramental. It is a primitivism in a decadent or distorted form.“ Auch Chamberlains „automobile wreck“ zeugt nur von „only yesterday junk was funny“⁵¹⁰.

Wie verwirrend und unbeholfen die Begrifflichkeiten angesichts der neuen Situation bzw. der aktuellen Kunstproduktion benutzt wurden, zeigt auch die Lawrence Alloway Aussage aus dem gleichen Jahr über die ältere Generation amerikanischer Künstler: Pollocks und Newmans Bilder sind für ihn eindeutig Objekte, vorwiegend aber wegen deren großer Formate.⁵¹¹ Hershel Sandler bezeichnete die Tendenzen, die in der „New Media-New Forms“-Ausstellung in der Jackson Gallery im Juni (und 2. Teil im Oktober) 1960 evident wurden,⁵¹² als „offizielle Ausgabe“ jener Präsentation ähnlicher Arbeiten von fast gleichen Künstlern, die im MOMA

⁵⁰⁸ In seinem späteren Text „Local History“, erstveröff. in *Arts Yearbook* 7, 1964, wieder in CW 1, S. 148-156 zählte Judd zu den Ausstellungen, die die Situation in der Kunstszene bezüglich der Vorherrschaft der New York School begannen zu verändern „Yoyoi Kusama’s exhibition of white paintings at the Brata in October, 1959; Noland’s exhibition at French and Co. that October; Al Jansen’s paintings at Jackson in November, 1959; Chamberlain’s sculpture at Jackson in January, 1960; Edward Higgins’ sculpture at Castelli in May, 1960; Mark di Suvero’s enormous sculpture at Green in October, 1960; Frank Stella’s aluminum-colored paintings at Castelli that October (universally absurdly reviewed); Lee Bontecou’s reliefs at Castelli in November, 1960.“ Er schloßte: „With these, and of course other shows, things were wide open again - as they were, though with less people, in the late forties and early fifties.“ (S.149)

⁵⁰⁹ S.(idney), T.(illim).: „Works in Three Dimensions“ (In the Galleries), *Arts*, vol. 34, n0. 3, Dec., 1959, S. 59

⁵¹⁰ Ebd.

⁵¹¹ Alloway, Lawrence: „The New American Painting“, *Art International*, Volume III, no. 3-4, 1959, S. 22. Er schrieb: „The 20th century is full of art-as-an-object theory and practise which usually means severing connections with ‘the world outside’ or introducing materials from ‘outside’ (sand, paper, collé) not sanctioned by earlier technique.“ Dies, was die frühere solche Werke von den neuen amerikanischen unterscheidet, ist vor allem das Format: „Newman’s and Pollock’s big pictures, however made it possible to create works of art which are objects because they are large enough to affect our perception of them in relation to their surroundings. They create space by occupying it literally.“ (S. 22)

⁵¹² Sandler, Irving Hershel: „Ash Can Revisited, a New York Letter“, *Art International*, vol. IV, no. 8, October 1960, S. 28-30. Siehe auch Ausst.Kat. „New Forms - New Media 1“, Martha Jackson Gallery. Part 2 war in Sept./Oct. 1960. Es handelte sich um „works made 1958-1960“; sowie die der Pionieren wie Schwitters

und der Ausstellung „Sixteen Americans“ 1959 veranstaltet wurde. Neo-dada ist Slanders Bezugsbegriff, orientiert vorwiegend auf den Gebrauch von „unconventional materials“ und (New York-) „urban character imagery and materials of city origine“. Dort tauchten ihm zufolge die „Neo-Dada construction-collages“ auf, so fluktuierend, daß man erkennen konnte, wie die Linie zwischen Malerei und Skulptur verwischt wird, so daß man die neuen amerikanischen Arbeiten, befreit von „any specific way by past (european!) realist style“, „objects“ nennt. Die Termini wie relief, sculptures, vor allem boxes, und Ding-an-sich hat schon Sandler in den Zusammenhang mit „objects that clutter floor, wall and ceiling space“⁵¹³ gebracht, also mit der Ausstellungsarchitektur und mit der Frage nach dem realen Charakter des Kunstobjekts, des Dinghaften des Artefakts⁵¹⁴ verknüpft. Zwei Monate später schrieb der gleiche Autor über Stellas Indifferenz der Malerei gegenüber und von seiner Affinität, ein Gemälde zu einem Objekt zu machen, was er mit der Neo-Dada- bzw. mit Johns Zugang gleichsetzte.⁵¹⁵ In der Monotonie, die Sandler als Stellas Interesse erkannte, las

und Arp. Die neueren Arbeiten hatten folgende Charakteristika: von Anthea Alley „Welded Object“ wurde „in welded iron on board with paint and sand“ als „painted sculpture“ mit „textured surface“ ausgeführt. Ronald Bladen präsentierte „white and black collage - relief, projecting paper folded, torn and adhered to board“; Lee Bontecou war mit „fabric relief, wire frame“ und Chamberlain mit einer Skulptur auf dem Sockel vertreten. Conner, Cornell, Rauschenberg und de Forest stellten jeweils verschiedene boxes-Versionen, mit „found objects“; Flavin stellte ein „small relief made of pressed tin can mounted on board, painted surface“ aus. Von Johns war „Target“, von Klein „sculpture of sea sponge“ und von Oldenburg die von der Decke hängenden Objekte und von Ortman „color construction painting of wood and masonite“ zu sehen. Außer objects tauchten vorwiegend die Begriffe wie relief, construction, free standing sculpture or piece, mixed media, assemblage... Die Texte im Katalog schrieben Alloway: „Junk Culture as a Tradition“ mit Bezug zu Dada, Duchamp, „acceptance of mass-produced objects“ und „common source, the city“ und Kaprow: „Some observations on contemporary art“ mit besonderem Hinweis auf „environments where the spectator is a real part, i.e., a participant rather than a passive observer“.

⁵¹³ Ebd., S. 30

⁵¹⁴ Ebd., S. 28. Er zitierte Henry Miller: „Only the object haunted me, the separate, detached insignificant thing. It might be a part of human body or a staircase in a vaudeville house; it might be a smokedstack or a button I had found in the gutter. Whatever it was it enabled me to open up, to surrender, to attach my signature... I was filled with a perverse love of the **thing-in-itself** - not a philosophical attachment, but a **passionate**, desperately passionate hunger, as if in discarded, worthless thing which every one ignored there was contained the secret of my own regeneration.“ Den Hang zur „Realismus“ quotierte er allerdings mit dem Vergleich zu den amerikanischen Ash-Can-School, die ihre Thesen am Jahrhundertwende proklamiert hatte: Sie stünden für „thruth“ against beauty, for life and against art, for the real against the artificial. They accepted Henri's advice: „Be willing to paint a picture that does not look like a picture.“

⁵¹⁵ Sandler, Irving Herschel: „New York Letter“, *Art International*, vol. IV, no. 9, Dec. 1, 1960, S. 24-29: S. 25. Sandler und Alloway waren die Kritiker, die sich besonders oft zu neuen Kunstrichtungen im Sinne von Neo Dada in Zeitungen meldeten und somit zur Verbreitung der neuen objekthaften Kunst beitrugen. Siehe z.B. die „New York Letter“-Rubrik von Sandler in *Art International*, vol.V, no. 3, April 1961, S.52, zur Johns Ausstellung bei Castelli, wo er feststellte, Johns Objekten seien eine „ingenious extension of Duchamp's ready mades“ in seinem Wunsch „to make commonplace symbols visible, to make two dimensional objects more substantial than they really are“. Da Johns seine ready mades kreiert, „he turns Duchamp's anti-art art back to into art by transmuting commercial objects into the materials of art“ und „he forces attention to **the problem of what is seen**“, so daß das Werk „visual dilemma produce“. Zu Noland's Ausstellung in Emmerich Gallery schrieb Sandler im May 1961 (*Art International*, vol. V, no. 4, S. 52), seine Bilder wurden den targets ähneln und: „The concentric circular bands that makes up his pictures act on each other uniformly“ so daß sie „all-over textural unity“ kreieren. In gleichem Text schrieb er zu Werke von Cajori: „They are specific...“. Alloway kuratierte auch die Ausstellungen im Guggenheim Museum of Art mit Werken von Objekt-Künstlern, wie z.B. „Six Painters and the Object“ (März 1963) und „The shaped canvas“ (Dezember 1964). Die beiden Ausstellungen hat Judd rezensiert - die erste in der May/June-Ausgabe von *Arts Magazine* 1963, wo er auch die Ausstellungen von Rauschenberg im Jewish Museum und „Boxing Match“ vom Februar in Gordon's Gallery mit Arbeiten von Ay-

er den „quality of boredom“ ab, eine Qualität, die, wie alle hier erwähnten Bezüge, erst ab Mitte 60er Jahre als spezifische ästhetische Kategorie der Kunst der Minimal Art angesehen werden sollte.⁵¹⁶

Die Ausstellungen, die auf den Objektcharakter zwischen 1959-1962 hingewiesen haben, wecken den Anschein, daß weder die Kunstkritiker und noch weniger die tätigen Künstler unbewußt oder in Unkenntnis der Tatsache sein konnten, daß im Hinblick auf Kunst-Gegenständlichkeit etwas Anderes, etwas entscheidend Neues passierte schon eher als die Ausstellung „The Art of Assemblage“ im Oktober 1961 stattgefunden hatte⁵¹⁷.

Während des Jahres 1962, als Judd sein Studium der Kunstgeschichte beendet hatte und bevor er im Winter sein erstes freestanding piece ausstellte, berichtete er in den Kritiken immer mehr von geometrischen⁵¹⁸ und objekthaften Arbeiten; immer öfter tauchten die Namen von jüngeren Künstlern auf, die in späterem Text *Specific Objects* wieder zu finden sind. Vor allem ist Judd ein regelmäßiger Besucher in der Green Gallery⁵¹⁹ und bei Castelli⁵²⁰ gewesen. Gerade bei den Besprechungen der dortigen Ausstel-

O Arakawa, Yoshimura und Robert Morris, der hier „The Box of his own sound making“ gezeigt hatte (Abb. 3.125). Der zweiten hier erwähnten und von Alloway kuratierten Ausstellung widmete Judd eine Rezension in der Januar-Ausgabe 1965 desselben Magazins. Siehe CW 1 S. 86, S.89 u. S. 90, sowie S. 161.

⁵¹⁶ Siehe dazu Colpitt, Frances: „Minimal Art. The Critical Perspective“, 1990/1993, Kapitel: „Boring Art“, und „Interest as a Value“, S. 116-125. Laut Colpitt hat vor allem Judds simple Äußerung im Text *Specific Objects*: „A work needs only to be interesting“ dafür gesorgt, daß die zwei kontradiktäre Termini - boring und interesting - von Kritiker als ästhetische Prinzipien in die Diskussion um Minimal Art einbezogen wurden. Auch bestätigte mir die Autorin (im Gespräch, New York, Nov. 1997), daß Judd ihr mehrmals erzählte, er hatte den Termini „interesting“ analog dem amerikanischen Philosoph Ralph Barton Perry verwendet. Laut Perrys „General Theory of Value“ (1926) hat ein Objekt einen Wert, wenn „any interest, whatever it be, is taken in it“ nach der Formel „x is valuable = interest is taken in x“. Colpitt bemerkte, dies könnte Judd eigentlich nicht mit „neither good nor bad, but merely interesting“ gedacht haben. Eher als Zuschreibung eines Wertes einem Objekt des Interesses, sollte Judd gemeint haben, so Colpitt, daß man durch Interesse für eine Sache sie auch bewertet. (S.124). Siehe auch Perry „Realms of Value“, New York 1954 u. 1968

⁵¹⁷ Siehe Ausst.Kat. „The Art of Assemblage“, MOMA, New York, 1961 sowie Sandler, Irving: „New York Letter“ in *Art International*, vol. V, no. 9, Nov. 1961, S. 54. Autor stellte fest, daß „assemblage has by now become a bandwagon phenomenon“, lobte Chamberlains „construction-relief of smashed automobile parts“, vermisste Auftritt von Oldenburg und die Suvero und behauptete eine allgemeine Tendenz zu environment. Hier auch von Sandler die Rezension zu 2 geometrischen Ausstellungen: die von Albers bei Janis Gallery, wo er besonders betonte, Albers wäre „a perceptual rather than an emotional artist“ und von Charnion von Wiegand in Howard Wise Gallery.

⁵¹⁸ Abgesehen von dem Bericht über die Ausstellung „Geometric Abstraction in America“ und der von Stella bei Castelli, sind auch die Berichte über H. Kallem (CW 1, S. 48), Ken Noland's circle paintings (CW 1, S. 57) und Sven Lukins reliefs, die durch „slowly curved, hard-edged shapes resemble Ellsworth Kelly's.“ Zu Noland's Arbeiten notierte Judd: „Abstract art, whatever that is, being more personal than social, is diverse and will become more so. The things in common are ... such as greater immediacy, continuous single surfaces, making the work a single object without conspicuous part, greater internal scale and further simplicity.“

⁵¹⁹ Green Gallery wurde 1960 eröffnet. Die erste Besprechung einer Ausstellung in dieser Galerie widmete Judd den Arbeiten von Mark di Suvero bereits im Oct. 1960 (*Arts*, Oct. 1960, CW 1, S. 22). Es folgten Artikel von Judd über die Green Gallery-Ausstellungen bevor er selbst dort ausstellte von: „Tadaaki Kuwayama“ (*Arts*, Jan. 1961, CW 1, S. 28); „Pat Passloff“ (*Arts*, March 1961, CW 1, S. 34); „Milet Andreyevich“, (*Arts Magazine*, ehemals, bis Ende 1961 *Arts*, Jan. 1962, CW 1, S. 42); „Lucas Samaras“ (*Arts Magazine*, Feb. 1962, CW 1, S. 45); „Tadaaki Kuwayama“ (*Arts Magazine*, April 1962, CW 1, S. 49); „Hally Ha-

lungen, wahrscheinlich auch angeregt durch die Kontakte zu Künstlern dieser Galerie und ihren Werken, artikulierte Judd immer deutlicher sein Vokabular in Richtung hybrider Gattung „weder Malerei noch Skulptur“⁵²¹, ohne dabei den Unterschied zwischen „expressiv“ und „geometrisch“ zu beachten. Zur gleichen Zeit näherte er sich in seinem künstlerischen Schaffen immer mehr dem gesuchten Ausweg aus der Malerei. Er erkannte, daß es zwei Möglichkeiten gab: „one is just directly putting things on the floor in three dimensions and then the reliefs, and maybe after a year or so the reliefs seemed insufficiently different from the paintings.“⁵²² Was grundsätzlich mit der Malerei nicht stimmte, mit dem räumlichen Illusionismus verbunden war und nach Judds Auffassung von

zelet Drummond“ (*Arts Magazine*, May/June 1962, CW 1, S. 51); „George Segal“ (*Arts Magazine*, Sept. 1962, CW 1, S. 59). Die positive Qualität hier und anderswo gezeigten Arbeiten wurde von ihm meistens als neu und modern bezeichnet. Sowohl bei Arman (CW 1, S. 43), Jack Squier (CW 1, S. 57) und David Weinrib, als auch bei Samaras und Kuwayama ist die **box** die bevorzugte Form.

⁵²⁰ Castelli eröffnete seine Galerie in New York am 1. Februar 1957. Schon im Dezember-Ausgabe der Zeitschrift *Arts* 1959 rezensierte Judd eine Ausstellung von Paul Brach bei Castelli (CW 1, S. 7). Es folgten Rezensionen zur dortigen Ausstellungen von Jasper Johns (*Arts*, March 1960, CW 1, S. 14); Lee Bontecou (*Arts*, Dec. 1960, CW 1, S. 27); Ludwig Sander (*Arts*, May/Jun. 1961, CW 1, S. 38); Robert Rauschenberg (*Arts Magazine*, Jan. 1962, CW 1, S. 42/43); John Chamberlain (*Arts Magazine*, March 1962, CW 1, S. 46); Roy Lichtenstein (*Arts Magazine*, April 1962, CW 1, S. 48/49); Frank Stella (*Arts Magazine*, Sept. 1962, CW 1, S. 57/58); Lee Bontecou (*Arts Magazine*, Jan. 1963, CW 1, S. 65/66). In Rauschenbergs bei Castelli gezeigten Arbeiten sah Judd, abgesehen von free standing pieces als Neuigkeit „the tendency to increase the depth of painting’s space“, was in „high and open relief - a category is very aproximative“ resultiert. Chamberlain’s baroquehafte Volumen, ebenfalls bei Castelli, bewunderte er als „his unique idea; criticism based on an admiration for the part-by-part articulation, the linearity and planarity of David Smith’s sculpture is not relevant.“ Chamberlain wäre auch „the only sculptor really using color (...) his color is as particular, complex and structural as any good painter’s“. Über Stellas ebenfalls bei Castelli präsentierten shaped canvases, die inovativ seien, da shapes become reliefs, bemerkte Judd desweiteren ein Fortschritt in „absence of illusionistic space“, was wiederum mit der dualer Sensation zu tun hätte: „The paintings are both objective, like geometric work, and truculently subjective, unlike that.“ Früh 1963 hat Judd lobend über Lee Bontecous Relief-Objekten in der Castelli Gallery berichtet. Sie wurden die Koegsistenz von „shape, structure and the image“ aufweisen und vor allem ausserhalb „supporting context“, weder „idealization or generalization“ funktionieren und seien „actual and specific and experienced as an object.“ Ähnlichen Qualität hätten auch Segals Skulptur, die „especially unidealistic... even scrounging and matter-of-fact“ seien.

⁵²¹ Nach den Veröffentlichungen in *Arts Magazine* in der May/June-Ausgabe 1962, als er u.a. über die Ausstellung „Geometric Abstraction in America“ im Whitney Museum schrieb, meldete sich Judd hier wieder im September. Der Objektcharakter der Malerei beschäftigte ihn offensichtlich stark: Er schrieb über dem Aufbruch der „figures and objects into space“ anlässlich der Paul Feeley Arbeiten (CW 1, S. 54); daß die „accumulative, continuous scheme recalling Yayoi Kusama’s painting here and certain *monochrome malerei* in Europe“ (CW 1, S. 55); über „making the work a single object“ (CW 1, S. 57) bei Noland. Während bei Stella „the geometric field appears rigid, objective and opressive“ und „the shapes (U, H, L) „become reliefs“ (CW 1, S. 57), sind die Sven Lukin’s Reliefs („canvas is stretched over a wooden frame, at the top curving two flat uprights, six inches wide“ und „slowly curved, hard-edged shapes resemble Ellsworth Kelly’s.“) - „serious and contemporary“ (CW 1, S. 58). Bei den Beschreibungen der Skulpturen benutzte Judd wiederholt das Vokabular, das bezeichnend für die später etablierte Rhetorik der Objektkunst der Minimal Art wurde. So machte Weinrib „agile sculptures“, die „starts at the ceiling in two trapezoidal sheet-metal boxes“ und dadurch „obviously open, ‘environmental‘“ sind (CW 1, S. 54). Lyman Kipps „bronzes are...definite in structure and movement. The parts are still boxlike. Generally there is a columnar box from which a horizontal swastika structure develops.“ (CW 1, S. 57, vgl. Abb. 3.92). Sehr ähnliche Skulpturen machte zur gleichen Zeit auch Carl Andre von dem Judd nicht berichtete (Vgl. Abb. 3.91a, 3.91b). All dies sei erwähnt, um auf die Tatsache aufmerksam zu machen, daß Judd sein erstes freestanding piece, das mit erwähnten Beschreibungen übereinstimmen könnte, erst Ende des Jahres 1962, also ein paar Monate später ausstellte und nicht lange zuvor anfertigte.

⁵²² Interview mit Lucy R. Lippard, 10.4. 1968, unveröffentlicht, unpaginiert

Wahrheit sich ihr elementar widersetzte, war die prinzipielle Bedingung der Malerei: Eine rechteckige (Bild-) Fläche, die schon an sich eine ganze Form ist, identifiziert sich unbedingt durch ein Etwas (image), was auf ihr aufgetragen wird (Formen, Farben), wodurch eine Bildleinwand zu einem container avanciert. Darüberhinaus wird diese Fläche parallel zur und auf die Wandfläche angebracht.⁵²³ Judd wurde „tired of the whole relief idea against the wall and the rectilinear format“⁵²⁴ und versuchte das Unbehagen durch „projections and cantilevering“, bzw. durch den Biegung der Ober- und Unterkante des Bildformats⁵²⁵ abzuwenden. Zwei Reliefs 1962 waren diesbezüglich sehr wichtig. Das erste „really three-dimensional relief“ wurde aus dem Bild entwickelt, war ein „piece of canvas from a failed painting that I tried to turn up, but I couldn't make the canvas turn up evenly. So after a while it occurred to me to change the material and use something that would curve naturally. I threw out a piece of canvas and replaced it with galvanized iron“⁵²⁶ (Vgl. Abb.en 3.28 - 3.31). Das zweite war ein Hochrelief mit symmetrisch länglich zentriertem Rohr (Abb. 3.32). Als Judd dieses auf dem Boden abgestellt hatte, empfand er es nicht nur gut, sondern auch als eine überraschende Lösung für sein Problem mit der Malerei und schuf gleichzeitig einen Prototyp - die für seine spätere künstlerische Entwicklung signifikante box-Form.⁵²⁷

⁵²³ Judd, „Spezifische Objekte“, in Stemmrich (Hrsg.): „Minimal Art. Eine kritische Retrospektive“, Dresden/Basel, 1995, S.61. Auch Johns erkannte das unlösbares Problem der Malerei: „Eines der extremsten Probleme bei Bildern als Objekten ist die andere Seite - die Rückseite. Dies kann nicht gelöst werden; es liegt in der Natur der Sache.“ Die Rückseite ist von der Präsentation ausgeschlossen und kann nie gleichwertig im bezug auf den materiellen Objektstatus behandelt werden. Zitiert nach: Stemmrich, „Minimal Maximal“, Ausst.Kat, Bremen 1998, S. 12

⁵²⁴ Coplans, Ausst.Kat., Pasadena 1971, S. 43

⁵²⁵ Vgl. dazu seine Beschreibung der Reliefs von Sven Lukin, CW 1, S. 58, hier S. 185, Anm. 64

⁵²⁶ Interview mit Coplans, Ausst.Kat. Pasadena 1971, S. 21. Judds Beschreibung der Entstehung seiner ersten dreidimensionalen Arbeit in dem unveröffentlichten Interview mit B. Rose und Stella im Herbst 1965, ab S. 23: „You know, I had all those objections to that paintings, I did quite a few paintings that I thought were pretty good, but which I was never satisfied with. About three years before (müßte also ca. 1962 heißen) I did three-dimensional work. Then overlapping the last couple of paintings I did a couple of things which were different: one was a relief that came out quite a ways .. Actually the first one was a very shallow relief. Then there was another one that was even more of a relief. Both on the wall. And almost at the same time a free-standing piece. And they surprised me a bit.“ Auf B. Roses Frage, ob diese Arbeiten für ihm mehr zufriedenstellend aussahen (als die Bilder), sagte Judd: „Well, for one thing I found them a lot harder to understand and I didn't quite know what to make of them...“ Rose wollte ganz genau wissen, ob sich Judd erinnert „what you did a relief in the first place?“ Er erwiderte: „I couldn't do anything with that damm painting. I curved - you know, the first one, the first idea was that one with the curved top and bottom. Oh, yes, I remember that. That was the very first thing to do with painting. And actually I did that with a piece of canvas first. I just built a little wooden structure at each end and curved the whole piece of canvas because I'd painted out everything on the surface and I didn't know what that blank surface. (under that was no painting..“I threw it out“..) - Rose: „But originally it was a painting?.. mean it originally had some kind of shaped front?“ (S. 24) - Judd: „It was a piece of canvas. It was a painting about 36 by 45 or something or other.“ - Rose: „And then you made it a monochrome and then you built the box.“- Judd: „I got it down to texture and monochrome and I still didn't like it. And then I curved both ends outward top and bottom. But it was pretty messy by then. So after a while I threw it out and then did it over with the top and bottom galvanized.“

⁵²⁷ Judd: „My first piece was just a box pretty much. And I thought it would be too simple. But boxes are fairly complicated things“.... „Well, you've got eight edges.“... „The edges are all - I mean they're straight edges.“... „You see seven of them at once from a different angle. Just a simple box is really a pretty

Von da an machte Judd eine Zeitlang parallel Wand- und Bodenobjekte.

Seine Texte von 1962 zeugen davon, daß er stets die part-by-part composition, sowohl in der Malerei als auch in der Skulptur progressiv kritisierte. Dennoch, weder seine Hochreliefs noch die ersten freestanding pieces sind anti-hierarchical, sondern zentral-symmetrisch, sogar asymmetrisch. So wiederholt, ja fast illustriert das erste 1962 entstandene wirklich räumliche freestanding piece (Abb. 3.34 - 3.34e), farbig und strukturell, jene „two systems of symmetry“⁵²⁸, die in den repetitiven stripe paintings 1961 (Abb. 3.22-3.24 u. 3.33) erreicht wurden. Die Farbe cadmium red light vereinheitlicht hier das Objekt als eine geinzeitliche Außenform in ihrer doppelt bestimmten - geraden und gerundeten - Grundstruktur. Die Farbe Schwarz wiederum, die auf die Innenseite der gewölbten Hinterwand des Objektes aufgebracht ist und das mittig eingesetzte schwarze Metallrohr heben das Innere ab, wodurch die Außenform als eine Ganzheit unterstrichen wird.

Wie sehr das Problem der non relationalen composition und der Symmetrie in den dreidimensionalen Objekten, auf die sich die Rezeption nicht nur Judds Kunst sondern der Minimal Art insgesamt beruft, fragwürdig und bestimmungslabil blieb, belegen Judds eigene erste Objekte und manche spätere Kommentare dazu. Nicht nur, daß er sein zweites freestanding piece (Abb. 3.35-3.35b) deutlich asymmetrisch gelöst hatte - er ließ sich hier, „um nicht zu komponieren“⁵²⁹ von den verschiedenen Längen des rechtwinklig gebogenen Rohrs leiten und damit den gesamten shape determinieren - sondern waren auch die 3 weiteren Bodenobjekte (Abb. 3.36, 3.37, 3.38), die zunächst in den Gruppenausstellungen und dann in der ersten Einzelausstellung in der Green Gallery⁵³⁰ während 1963 gezeigt wurden, keinesfalls eindeutig als etwas zu bezeichnen, das unbedingt neutralsymmetrische Ansicht gewahren könnte. Die Frage, was unten und was oben ist, ist nämlich nicht so unentscheidbar, wie man es der symmetrischen non-relational composition gerne zugeschrieben hatte. Wenn dies für die Wandobjekte und für den ersten und zweiten Bodenobjekt auch stimmen sollte, dann nur zum Teil, weil die Bestimmung des rechts-links- oder Front-Hinten-Verhältnisses bewahrt bleibt. Die realisierte Ausstellungspraxis belegt jedenfalls nicht die angebliche Beliebigkeit dieser Verhältnisse. Es ist zu bezweifeln, daß Judd damals es erlaubt hätte oder heute es begrüßen würde, wenn man die Gemälde DSS 25 oder DSS 34 (Abb. 3.28 u. 3.29) willkürlich umdrehen und vertikal ausgerichtet an die Wand bringen würde.

Bei weiteren Wandobjekten und Bodenarbeiten, die Judd während 1963 und 1964 entwickelt hat, ist dies noch weniger vorstellbar. Besonders im Falle der boxes sind zwei augenscheinlich antisymmetrische Momente ablesbar: Schon die Entscheidung, die Ein-

complicated thing. Well, but we have a knowledge, we have a foreknowledge of it. So, it's not as complicated as a created form which we don't have a foreknowledge of.“ Interview mit Rose 1965, S. 40

⁵²⁸ Smith, Roberta, „Cat. Rais.“, 1975, S. 21

⁵²⁹ Interview Coplans, Ausst.Kat. Pasadena 1971, S. 23: „The space is uncontained, and the construction and dimension are a function of the pipe.“

⁵³⁰ Siehe dazu Kapitel „Die kurze Historia der Green Gallery“, S. 192

setzung der Rohren (Abb. 1.1 und 3.41, auch 3.47 u. 3.49) oder der Öffnungen (Abb. 3.40 - 3.40b) in den boxes zu haben, impliziert ein eindeutiges Oben des Objektes. Darüberhinaus war die Stelle, die Judd wählte, um solchen Einsätze - Rohren oder Öffnungen - einzubringen, öfters versetzt als in der oberen Fläche der Kisten mittig loziert gewesen. Die vergrößerungs- bzw. verkleinerungsprogressiven Abstände zwischen den Teilungselementen in den Öffnungen der boxes sind neben einem Wandobjekt ebenfalls vom 1963 (Abb. 3.40 u. 3.52, auch die Zeichnungen, Abb. 3.51a u. 3.51b) als Prototypen der seit 1964 erschienenen Progressionen (Abb. 3.54, 3.55, 3.56) zu bezeichnen. In ihren verschieden großen Abwechselungen von leeren und soliden Formelementen, in den simplen Reihungen und Ordnungen wird ein Rhythmus visualisiert, der auf die latente Fortsetzbarkeit hinweist und konkret keine Anwesenheit der spiegelbildlichen Symmetrie aufweist. Judds eigentliche Sorge: die Ganzheitlichkeit, die Einheitlichkeit der Gebilde (the wholnes, unity, the single thing) ⁵³¹ realisierte er ausgehend von der Idee der non relational composition. Diese war, wie geschildert, von den einzelnen Künstlern seiner Umgebung ziemlich individuell aufgefasst und deswegen mehrdeutigen bzw. unstabilen „Definitionen“ unterworfen. In Judds Version war die non relational composition von Anfang an eine Sache, die nur bedingt und mit Abweichungen in den forcierten Symmetrie-Assymetrie-Debatten angesiedelt war. ⁵³²

Ordnung, Logik der Serie und Unbestimmtheit der non compositional art

Judds Verständnis von Ordnung, der in späteren Arbeiten - vor allem in den Progressionen und mehrteiligen stacks - immer mehr in den Vordergrund rückte, ist in diesem Kontext um die Erläuterungen, was eine non-relational composition sei, unerlässlich, wenn auch komplex und von ähnlichen Doppelbödigkeit geprägt wie Judds Verständnis der Symmetrie war. Er sagte, es handele sich um: „keine rationalistische oder zugrundeliegende, sondern einfach Ordnung, wie die der Kontinuität, eine Sache nach der anderen.“ ⁵³³

⁵³¹ Judd beklagte im Interview mit Glaser 1964, man nehme etwas an, „daß man ein vages Ganzes hat - das Rechteck der Leinwand - und bestimmte Teile, was schön völlig verkehrt ist, denn man sollte ein bestimmtes Ganzes haben und vielleicht gar keine Teile oder nur sehr wenige. Die Teile werden immer wichtiger genommen als das Ganze“ und beschloß: „Es geht um das Ganze. Das größte Problem ist, ein Gefühl des Ganzen zu bewahren.“ (in Stemmrch, 1995, S.40)

⁵³² 1971 gab Judd im Gespräch mit Coplans (Ausst.Kat., Pasadena 1971) zu: „I don't have anything against asymmetry - it's composition that I don't want. Neutral, plain asymmetry is all right“ (S. 23). Er definierte Komposition in der populärer Manier „part-by-part play“, wie die von „David Smith, or in all earlier painting and art, or European art.“. Dennoch auf die Bemerkung von Coplans, er würde auch komponieren (wobei er meinte: „your ordering of form is arrived at or deduced as a whole in advance“), war Judd dennoch einverstanden und sagte: „Yes, (...) I know I'm doing something with the form, but I wouldn't call it composition because I hate the term. (...) The thing about my work is that is given“ und meinte damit die mathematisch gelöste Progressionen, Fibonacci-series oder natural number series. „(...) The progression made it possible to use an asymmetrical arrangement, yet to have some sort of order not involved in composition.“ In dem Text „Symmetry“ von 1985 behauptete er allerdings die gleich konzipierte Arbeiten erwähnend, sie seien ausdrücklich symmetrisch „since the variation is so regular“ und nannte es „implied symmetry“, (CW 2, S. 94)

⁵³³ Judd „Spezifische Objekte“, dt. zitiert nach Stemmrch (Hrsg.): „Minimal Art. Eine kritische Retrospektive“, Dresden/Basel 1995, S. 67.

Diese Aussage betrifft im höchsten Maße Judds Ablehnung des Rationalismus⁵³⁴ und die Unterscheidung, die die Künstler der 60er Jahren zwischen den Begriffen „rational“ und „logisch“ in Bezug auf Kunstverfahren im allgemeinen betont haben. Eine logische Sache, erläuterte z.B. Sol LeWitt, war eine, in der jeder Teil von dem Vorangegangenen abhängt und ihm in einer bestimmten Sequenz folgt wie ein Teil der Logik. Eine rationale Sache dagegen ist etwas worüber man jederzeit eine rationale Entscheidung treffen und darüber denken muß, was auf die logische Sequenz nicht zutrifft. Diese logische Sequenz wäre eine Art von „Nicht-Denken“, also: „It's irrational.“⁵³⁵ Auszusagen dennoch, Judds Arbeiten jener oder späteren Zeit seien „irrational“ würde, glaube ich jedem, der sie kennt, schwer fallen, auch wenn sie als „logisch“ problemlos zu bezeichnen sind.⁵³⁶

Jedenfalls, wogegen Judd war und es als Folge eines Rationalismus (eines Descartes) bezeichnete, war die Kunst, die „auf im voraus errichteten Systemen, aprioristischen Systemen“ beruht und somit eine Denkweise ausdrückt „die heute ziemlich diskreditiert ist, wenn es darum geht, herauszufinden, wie die Welt wirklich ist.“⁵³⁷

Die Kunst-Welt vom 1963 und 1964 und diejenige unmittelbar dannach unterscheidet in zunehmenden Maße den Begriff der Ordnung - als die Ordnung des Einzelobjektes und diejenige der Serie. Der Produktionsverfahren in der Kunst ähnelte immer mehr jenen der Industrie und Massenproduktion (vgl. Abb. 3.56a-b; 3.65a-3.65c). Dieses brachte gleichzeitig eine Veränderung in der Kunstinterpretation, die nicht länger auf der Unzugänglichkeit gegenüber außerkünstlerischen Bereichen beharrte, sondern Bereiche der Technologie und Wissenschaft immer mehr einzubeziehen begann.⁵³⁸

⁵³⁴ Judd bemühte sich um die Neudefinierung der Begrifflichkeiten, die aus der älteren Interpretationen übernommen wurden, wie z.B. „order“ und „structure“, da diese seiner Meinung nach eine „separation of means and structure - the world and order“, die wiederum „one of the main aspects of European or Western art“ ist, impliziert. „It's the sense of order of Thomist Christianity and of the rationalistic philosophy which developed from it. Order underlies, overlies, is within, above, below or beyond everything.“ Die Ordnung, die er meinte war nicht in diesem - universell oder generell gedachten - geläufigen Sinne, sondern: „One or four boxes in a row, any single thing or such a series, is local order, just an arrangement, barely order at all. The series is mine, someone's, and clearly not some larger order. It has nothing to do with either order or disorder in general. Both are matters of facts.“ Siehe: Judd: „Statement“ zum „Portfolio. 4 Sculptors“, *Perspecta*, New Haven, March/May 1968, zitiert nach CW 1, S. 196.

⁵³⁵ „In a logical thing each part is dependent on the last. It follows in a certain sequence as part of the logic. But, a rational thing is something you have to make a rational decision on each time... You have to think about it. In a logical sequence, you don't think about it. It's way of not thinking. It's irrational.“ Sol LeWitt im Interview mit Frances Colpitt, New York, 15. Nov. 1980. Zitiert nach Colpitt, 1990/1993, S. 58. Colpitt behauptete, diese Aussage beruhe auf einer Aussage von Wittgenstein, dessen „influence was widespread in the sixties“, aus dem „Tractatus Logico-Philosophicus“: „There can never be surprise in logic... Process and result are equivalent.“

⁵³⁶ Laut Colpitt betrachtete LeWitt manche Minimal-Werke dennoch als rational, aber „certain things, like Judd's progressions, 'are logical. They can't be changed.“ Ebd.

⁵³⁷ Judd im Interview mit Glaser, 1964, hier zitiert nach Stemmrich, 1995, S. 39

⁵³⁸ Vgl. dazu Kap. III, S. 124-126, Anm. 268-271

Die wichtigen Aspekte dieser Prozesse betreffen auch das Schaffen von Judd, in dem sich im Jahr 1964 ein Umbruch deutlich macht. Judd veränderte seine Produktionsweise und entschied sich für die industrielle Verarbeitung und Material, vor allem Metal in verschiedener Verarbeitung und Plexiglas.⁵³⁹ Zunächst entstanden damals nach den offenen Bodenstrukturen (Abb. 3.42, 3.43) im erhöhten Anzahl die geschlossene Kistengebilde (Abb. 3.47), ganzheitliche Einzelobjekte, wie auch die erste Progressionen - in Form von eher geschlossenen Wandobjekten (Abb. 3.53-3.55) oder Reihungen (Abb. Abb. 3.56 - 3.57), bzw. vertikalen stacs (3.63, 3.64). Es sind die Formen, die Judd in den darauffolgenden Jahren weiterentwickelte und die in seinem Werk eine dominante Stelle annehmen (vgl. Abb. 3.58-3.61b)

Diese Veränderung im Werk deutete gleichzeitig auf eine Verschiebung und Intensivierung von Judds Beschäftigung mit dem Begriff der non-relational composition bzw. Symmetrie und Ordnung an. Selbst bemerkte er damals: „Heute gibt es keine feststehende Begriffe mehr. Nehmen wir eine einfache Ordnung, zum Beispiel eine Box - sie hat eine Ordnung, aber die Ordnung ist nicht ihre dominante Eigenschaft. Je mehr Teile etwas hat, um so wichtiger wird die Ordnung, und schließlich wird die Ordnung wichtiger als alles andere.“⁵⁴⁰

Den Rhythmus der dezenten Öffnungsteilungen, der in den Arbeiten vom 1963 präsent war und die Einsichten in den Innenräume der einzelnen Objekte „regulierte“, fing Judd ebenfalls im Jahr 1964 verändert zu visualisieren und zwar in den Progressionen als geschlossenen Wandobjekten (Abb. 3.54, 3.55, später auch 3.59 - 3.61).⁵⁴¹ Diese Progressionen weisen sowohl in ersten als auch in späteren Varianten architektonische Bezüge auf. Im Abwechselungstakt von „leeren“ bzw. „vollen“ Stellen, Einheiten und Intervallen, den horizontalen und vertikalen Elementen (vgl. Abb. 3.55, 3.61a u. 3.61b mit 3.62) assoziiert man leicht den architektonischen Prinzip von Tragendem und Getragenen schlechthin. Wenn der Rhythmus in Form von Vertiefungen bzw. Erhöhungen zum Vorschein kommt (Abb. 3.54, 3.59, 3.60), fällt es einem nicht allzu schwer den Friesaufbau des griechischen Tempels (Abb. 3.62) in

⁵³⁹ Im Gegenteil zu den ersten holzernen Objekten, die gewisse Unpräzision der Verarbeitung (Judd behauptete, Perfektion wäre ihm zu dem Zeitpunkt nicht wichtig gewesen) aufzeigen, sind die spätere sorgfältiger Fabrikation überlassen. Die anonyme industrielle Anfertigung ist einer der Grundzüge der Minimal Art Produktion. Judd erzählte Coplans, (Auss.Kat., Pasadena, 1971, S.31, 36) er hätte sein erstes Objekt in Metal „in something like April 1963“ gemacht. Er wäre zu Bernstein (bei dieser Firma hatte er lange danach seine Objekte industriell anfertigen lassen) gegangen „for the relief with one thousand holes in it“. Da dies zu teuer war, machte Judd die Löcher per Hand. Im Frühling 1964 trug er „the wooden box with the trough in it - the one that projected from the wall - to Bernstein to have it covered in galvanized iron.“ Erst ein paar Monate später, realisierte er dieses Stück ganz in Metal „sometime before the Tibor de Nagy Show in 1964“ (betreffende Ausst. „Shape and Structure“ fand vom 5. bis 23. 1. 1965 statt). Auf die Frage, warum er Metal bevorzugt hatte, meinte Judd, Holzoberfläche wäre zu absorbierend, nicht genug hart. Außerdem wollte er „to reduce the number of ambiguous element in the pieces, to define them more rigorously. The first floor piece to follow the Green Gallery show are the plexiglass boxes with metal ends“ vom 1964 (Coplans, S.36).

⁵⁴⁰ Interview mit Glaser 1964, hier zitiert nach Stemmerich, 1995, S. 44

⁵⁴¹ Judd äußerte sich dazu im Interview mit Coplans, Ausst.Kat., Pasadena, 1971, S. 39: „... the progressions sort of come altogether. They and the stacks originate from that one wood piece with the two holes in either end (plate 3, hier Abb. 3.52). In fact, because of the wooden piece the progressions slightly precede the stacks. True, with the wooden piece I started to think ...

Erinnerung zu rufen: Noch mehr als mit seinen Triglyphen und Metopen, verbindet man Judds Progressionen mit der Taenia und mit der darunter platzierten, die Guttæ tragenden Regula.⁵⁴²

Wenn man dies berücksichtigt, dann erscheint einem die etwas provokative Frage, die Glaser im Hinblick auf ein solches Wandobjekt (Abb. 3.55) stellte und Judds Plädoyer für „eine Sache als Ganzes“, das „Antikompositionelle“ und das non relational zu „untergraben“ versuchte, ziemlich berechtigt: Ist dies nämlich doch nicht eine Art zu komponieren im traditionellen Sinne, da z.B. zumindest „vertikal und horizontal ein natürlicher Gegensatz“ sind, „und auch das Rechtwinklige ist ein Gegensatz. Und weil Zwischenräume dazwischen sind, sind es Teile.“⁵⁴³ Judd gab zu, dies würde irgendwie stimmen und sagte: „das große Problem liegt darin, das alles, was nicht absolut einfach ist, schon anfängt, in gewisser Hinsicht Teile zu haben. Es geht darum, zu arbeiten und verschiedene Dinge zu tun und trotzdem nicht die Ganzheit der Arbeit zu zerbrechen.“ Er sah nicht ein, daß sich der horizontale Stück Messing und die Vertikalen darunter als eigenständige Teile ablösen, wie dies in der Kunst von Gabo oder Pevsner passierte, was er beiläufig den Maßverhältnissen und ihnen zugrunde liegenden visuellen Eindruck zugeschrieben hatte, da er sagte: „Wenn sie länger wären (die fünf Vertikalen, A. V.), wenn das Messing offensichtlich auf ihnen ruhen würde, gefiele mir das nicht.“⁵⁴⁴

Es ist, würde ich sagen, eine typisch Juddsche Erklärung, die auf den ersten Blick die Fragwürdigkeit (seiner Aussagen im Hinblick auf das Aussehen seiner Arbeiten und umgekehrt) nicht ganz abstreitet, dennoch keine Unglaubwürdigkeit (im gleichen Hinblick) zuläßt. Ich glaube, es lag nicht daran, daß er mit seiner Art die Absicht gehabt hatte, das Eine mit dem Anderen weder zu versöhnen, in der Waage zu halten noch gegeneinander auszuspielen. Es scheint mir eher, er hätte stets versucht, die Grenzen jenes Dualismus zu beschreiten, der sich zwischen „Sagbarem“ und „Sich-Zeigendem“ auftut, ohne dabei zum Befürworter irgendwelchen in Worten gefaßten Ideologien zu werden, oder dem mystifizierenden Schweigen zu verfallen.

Einen solchen Zugang verdient auch die Doppelbödigkeit seines Begriffs des Anti-Rationalismus im Zusammenhang mit seiner non-compositional-Attitüde, der Symmetrie und der Ordnung: Wie kann man gegen den Rationalismus sein und dies mit der „kumulativen Konzeption des wissenschaftlichen Wissens“ oder der Idee, wir hätten „keine irrationalen Gefühle“ in Einklang bringen?⁵⁴⁵ Oder gegen „rationalistische Kunst“ sein, die „auf im voraus errichteten Systemen, aprioristischen Systemen“ beruht und gleich-

⁵⁴² Von der „illusion of function“ und Bezügen zur Architektur der Renaissance, die Judds Arbeiten implizieren, wird im Kapitel III noch mal die Rede sein.

⁵⁴³ Interview mit Glaser, 1964, hier zitiert nach Stemmrich, 1995, S. 43

⁵⁴⁴ Ebd., S. 44

⁵⁴⁵ Über die Unterscheidung zwischen wissenschaftlichem Wissen und Kunst die Judd's stets betonte, schrieb Yve-Alain Bois in: „Inflection“, in: „Donald Judd. New Sculpture“, Ausst.Kat., Pace Gallery, New York, 13. 09. - 19. 10. 1991 - in Bezug auf die anti-rationalistische Haltung, die er als gemeinsamen Nenner, wenn überhaupt einer zu finden sei, der sogenannten Minimalisten zuschreibt. Bois zufolge ist schwer zu verstehen,

zeitig eine Arbeit machen, die im voraus in aller Klarheit, bevor sie gemacht wird, gedacht und geplant werden muß? Auch hier eine typisch Juddsche Erklärung: „Selbst wenn man die Sache vollständig im voraus planen kann, weiß man immer noch nicht, wie sie aussehen wird, bis sie wirklich da ist. (...) Man kann es unendlich oft in allen möglichen Versionen vorstellen, aber es ist nichts, solange es nicht sichtbar gemacht ist.“⁵⁴⁶ und „Eine Sache, die ich erreichen möchte, ist zu sehen, was ich gemacht habe, wie Du (Stella, A.V.) gesagt hast. Kunst ist etwas, das man ansieht.“⁵⁴⁷

Die Progressionen von Judd exemplifizieren eine allgemeine Veränderung der Produktionsverfahrens in der Kunst, die in die Interpretationen der 60er Jahre unter dem Begriff „systemic art“ subsumiert worden sind. Es ist eine Kunst, die durch die Begriffe Ordnung, Logik, Serie und Mathematik beschrieben wurde. Einer der ersten Verächter der systemic art, der Theoretiker und Künstler Mel Bochner machte dabei Unterschied zwischen modularen und seriellen Kunstproduktion⁵⁴⁸, obwohl beides - Modular und Serie - Typen von logischen Ordnungen seien. Modulare Ordnung ist jene in der standardisierte, identische und in ihrer Grundform nicht veränderbare Einheiten so wiederholt werden, daß die Erscheinungsform des Ganzen nur durch Addieren und simple Anordnungen variiert werden können⁵⁴⁹, wie z.B. die Bodenordnungen der identischen Metalplatten- oder Ziegel von Carl Andre (Abb. 3.97), die „verstümmelte Volumen von Morris“ (Abb. 3.102), oder die Suppendosen und Porträts von Andy Warhol (Abb. 1.67, 1.68). Obwohl die Logik, die solche Ordnungen determiniert, extrem einfach sein kann, ist die serielle Ordnung komplexer, als die modulare. Seriell sind z.B. „Sol LeWitt's orthogonal multi-part floor structures“ (vgl. Abb. 3.107, 3.108, die frühere und einfachere Strukturen aufweisen) in ihrer „permuting linear dimension and binary volumetric possibilities“⁵⁵⁰ d.h. bei der Veränderung von Positionen-, Höhe- und Volumenvariablen einer Konstante des „3 x 3 square grid.“ Bochner meinte, dieses Werk unterläge den Diktum des Mathematikers Whitehead, der besagt „that the higher the degree of abstraction the lower the degree of complexity.“⁵⁵¹

Judds boxes, aber auch Stellas stripes (Abb. 3.10, 3.14) oder Flavins light tubes (Abb. 3.88-3.89b) kann man im Sinne der Definition von Modular als Grundeinheiten betrachten, dennoch sind sie wie dies Colpitt notierte „not strictly modular in terms of iso-

wie Judd diese Haltung mit seiner kumulativen Konzeption des wissenschaftlichen Wissens verbindet, oder mit der - Bois Meinung nach davon gänzlich abweichenden - Idee, daß wir keine irrationale Gefühle haben („that we have „no irrational feelings“)

⁵⁴⁶ Interview mit Glaser, 1964, zitiert nach Stemmrich, 1995, S. 53.

⁵⁴⁷ Ebd., S. 56

⁵⁴⁸ Bochner, Mel: "The Serial Attitude", *Artforum*, vol. VI, Dec. 1967, p. 28-33: 28

⁵⁴⁹ Ebd. „Modular ideas differ considerably from serial ideas although both are types of order. Modular works are based on the repetition of a standard unit. The unit, which may be anything (...) does not alter its basic form, although it may appear to vary by the way in which units are adjoined. While the addition of identical units may modify simple gestalt viewing, this is a relatively uncomplex their form.“ Modularity has a history in the 'cultural methods of forming' and architectural practice.“

⁵⁵⁰ Ebd., S. 33

⁵⁵¹ Ebd.

morphic identity and placement.“⁵⁵² Erst dort, wo sich um Repetition mehreren identischen Teile handelt, wo Judd z.B. eine vertikale Anordnung von mehreren gleich großen Kisten in gleichen Abständen auf die Wände platzierte, kann man von modularer Ordnung sprechen. Die erwähnte Nahe von solchen stacks von Judd zur Architektur, wo diese Art von Ordnung eine lange Geschichte der Anwendungen hat, erscheint im Lichte solcher Erläuterungen noch plausibler (vgl. Abb. 3.64 u. 3.64a).

Als Judd 1964 seine Produktionsweise veränderte, sich für die industrielle Verarbeitung und Materialien entschied und die Progressionen in Form von Wandobjekten entwickelte, fand er zur Repetition und Serien als Prinzip womit sein gesamter Formenrepertoire bereits vollendet wurde. Zu gleicher Zeit ersetzte er die Symmetrie als non compositional, non relational Konvention mit der Asymmetrie. Er sagte: „There are two kinds of progressions. In the first, the spaces or intervals are equal to the solids. I'm not doctrinaire about symmetry, so when the whole idea of the progressions developed, I saw a way of having asymmetrical pieces that didn't involve composition.“⁵⁵³ Was eine non compositional, d.h. non relational Ordnung ist, die darüberhinaus keine Symmetrie sein sollte, bleibt auch diesmal ziemlich unbestimmt.

Würde man nämlich die Behauptungen von Judd in Bezug auf Komposition, Symmetrie und immer aktueller gewordenen Begriff der Ordnung gegenüberstellen, käme man (wieder!) auf ein Paradox. Wie kann es nämlich eine Nicht-Komposition (Komposition im traditionellen Sinne) geben, die keine Teile (oder nur wenige) hat und sogar auf die Symmetrie, die bis dahin als die wesentlichste non compositionale Struktur galt, verzichtet? Oder besser gesagt: Ist ein Begriff der seriellen, asymmetrischen Ordnung ohne Relationen und Teile überhaupt denkbar?

Darüberhinaus bleibt die Frage heikel, wie kann man Progressionen machen, die auf den einfachen Zahlssystemen und Mathematik⁵⁵⁴ basieren und sich dabei stets gegen der Bedeutung der Mathematik wehren,⁵⁵⁵ da sie offensichtlich ein jener „aprioristischen Systeme“ ist, gegen denen Judd immer war? Judds Erklärung, nicht ganz von der Widersprüchlichkeiten gelöst, lautete folgendermaßen: „You see, the thing about my work is that is given. Just as you take a stack, or row of boxes, it's a row. Everybody

⁵⁵² Colpitt, 1990/1993, S. 60

⁵⁵³ Interview mit Coplans, Ausst.Kat., Pasadena, 1971, S. 39

⁵⁵⁴ Nach der Definition von Mel Bochner ist zwei Arten der Progressionen zu unterscheiden: arithmetische Progressionen, die auf dem Addieren eines konstanten Zahl basieren („A series of numbers in which succeeding terms are derived by the addition of a constant number.“, wie z.B. 2, 4, 6, 8,...) und geometrische Progressionen, die auf dem Multiplizieren mit einem konstanten Faktor basieren („A series of numbers in which succeeding terms are derived by the multiplication, by a constant factor“, wie z.B. 2, 4, 8, 16, 32,..., vgl. Bochner: „The serial Attitude“, Artforum, vol. 6, no. 4, Dez. 1967, S. 31). Judd verwendete in seinen Progressionen beide Prinzipien, aber auch die Reihen von inversalen natürlichen Zahlen, wobei die Ausgangsgröße (1) stets um eine Hälfte abgezogen wird: 1, -1/2, + 1/3, - 1/4, + 1/5 ... und Fibonacci-Serien, in denen jede Größe als die Summe zweier unmittelbar davor verwendeten Größen erscheint. (vgl. Ausst.Kat. St. Galen, 1990, S. 41; Colpitt 1990/1993, S. 64)

⁵⁵⁵ Judd im Interview mit Coplans, Ausst.Kat., Pasadena, 1971, S. 41: „The point is that the series doesn't mean anything to me as mathematics, nor does it have anything to do with the nature of the world.“

knows about rows, so it's given in advance. Now, it's also given if it's a fairly simple progression, because everybody knows right off the space are given by mathematics. In one of the progressions I used the Fibonacci series. In another I used the kind of inverse natural number series: one, minus a half, plus a third, a fourth, a fifth, etc. No one other than a mathematician is going to know what the series really is. You don't walk up to it and understand how it is working, but I think you do understand that there is a scheme there, and that it doesn't look as if it is just done part by part visually.“⁵⁵⁶ Der Betrachter, mit anderen Worten, sollte intuitiv erfassen, daß sich um eine nicht nach Zufall oder persönlich entschiedene rythmisierte Anreihung geht.⁵⁵⁷ Aber warum sollte er auch dann an einer Art Amnesie leiden und nicht imstande sein, über Mathematik nachzudenken oder vor allem nicht darauf kommen, daß der Künstler wissenschaftliches Wissen, ein aprioristisches System für sein Werk verwendet, wenn dies ohnehin „jeder weiß“? Zumindest zum Teil war Judds permanente Behauptung, daß man Denken und Fühlen⁵⁵⁸ nicht trennen kann eine ohnehin nicht leicht anzunehmende Sache. Vor allem, wenn sie einem als Grundeinsicht gefällt. Dennoch, steht man dann vor Judds Werken, fühlt man eben, daß sie ohne Denken und Wissen nicht zu fühlen sind.

Immerhin bestand Judd darauf, daß seine Progressionen, obwohl „asymmetrical arrangement(-s), yet to have some sort of order not involved in composition. The point is that the series doesn't mean anything to me as mathematics, nor does it have anything to do with the nature of the world.“⁵⁵⁹

Auch hier begegnen wir eine Aussage, die die Grenze jenes Dualismus zwischen Sagbarem und Sich-Zeigendem, hier konkret zwischen Akkumulation von kognitivem Wissen über die Sachen und Unmittelbarkeit ihrer visuellen Erfahrung markiert. Denn obwohl Judd auf einer strikten Trennung zwischen kognitivem Wissen und Wissenschaft von der Kunst und künstlerischen Wissen bestand,⁵⁶⁰ verlangte er, daß man für beide Disziplinen die gleichen Grundlagen anerkennt, die seiner Meinung nach „mit der pragmatischen, empirischen Haltung“ und mit der „Aufmerksamkeit zu dem, was hier und jetzt da ist“,⁵⁶¹ zu tun hatte. „The only attitude in regard to science to be taken by contemporary art, is that the art should have appearances and implications which correspond to what is now known.“⁵⁶² Daraus folgt meiner Meinung nach keine Unterscheidung, sondern eine Gleichung der Kunst und Wissenschaft, die sich zwar in der Erfahrung eines Hier und Jetzt aktuell vollzieht, dennoch ohne in der vorangegangenen Zeit angesammelten Wissen/Erfahrung nicht ganz möglich wäre.

⁵⁵⁶ Ebd., S. 41

⁵⁵⁷ Haskell, Ausst.Kat., New York, 1989, S. 49

⁵⁵⁸ Vgl. z.B. CW2, S. 30

⁵⁵⁹ Siehe Anm. 98

⁵⁶⁰ CW 2, S. 32: „The distinction between scientific knowledge and artistic knowledge is very important.“

⁵⁶¹ Ausst.Kat. St. Gallen, 1990, S. 47

⁵⁶² CW 2, S. 32

Die von mir benutzte Bezeichnung „Dualismus“ des Kunstkonzeptes von Judd muß als Hilfskonstruktion verstanden werden, den dieser basiert zugleich auf einem Anti-Dualismus. Den Widersprüchlichkeiten ist merkwürdigerweise am deutlichsten im Vergleich jener Aussagen von Judd auf den Spur zu kommen, in welchen er den Dualismus, den er rationalistischen, cartesianischen Denken zuschrieb, abwertete. Er hielt nichts von geläufigen Trennungen zwischen Inhalt und Form, zwischen Denken und Fühlen, Individuum und äußeren Lebensumständen oder „privat“ und „öffentlich“. Er behauptete, die Kunst sei in Unterschied zur Wissenschaft „in its resemblance to us, general and science particular, although science deals with vast world“, obwohl es auf einer anderen Stelle hieß, die Kunst sei nicht generell sondern: „Die Kunst ist zugleich besonders und allgemein. Dies ist eine wirkliche Dichotomie.“⁵⁶³ Je diverser die Aspekte der Kunst, so Judd, was von diesem ihr immanenten Polarität abhängt, desto größer sei ihr Qualität,⁵⁶⁴ obwohl er auf vielen anderen Stellen sagte, wie geschildert, die Kunst wäre eine Sache der Ganzheit und keine der Teile. Ja, „... die Kunst ist eine Ganzheit für sich.“⁵⁶⁵ Sie hätte es „weder mit Moral noch mit Ethik oder Wissenschaft zu tun, sie ist einfach nur Kunst. Sie bezieht sich auf nichts anderes, sondern auf sich selbst und alle ihr eigenen Qualitäten“⁵⁶⁶ dennoch „steckt eine Menge Philosophie“⁵⁶⁷ in ihr und die historische Veränderungen in der Philosophie seien sogar die essentielle Veränderungen in der Kunst, die ihr Zweck und Erscheinungsform bestimmen würden.⁵⁶⁸ Deutet diese Aussage nicht sogar auf eine Subsumierung der Kunst unter Philosophie, geschweige den eine Nicht-Autonomie der Kunst an?

Der Verhältnis von Judd - in Werken gezeigt und in Worten gedeutet - gegenüber der non relational composition, der die Logik von dem Rationalismus und die Kunst von der Wissenschaft trennt, entzieht sich allen Anschein nach allen endgültigen oder Ideologien einzuordnenden Schlußfolgerungen. Es geht dabei nicht einfach nur um den Dualismus, darum das sich das Sagbare mit dem Sich-Zeigenden nicht deckungsgleich vereinen läßt. Durch die beständige Tätigkeit des Künstlers, nämlich des handelnden Menschen wird diese Polarität stets in jener Differenz vielmehr aufgezeigt in der es ihn gleichzeitig und stets zu überwinden gilt.

Judds aufeinander bezogene textuelle Beiträge und konkretisierte Werke, das Konzeptuelle und das Materielle seines Oeuvres bedingen sich gegenseitig in ihrer Differenz, genauso wie sie voneinander in ihrer Interferenz abweichen. Das Nichtsprachliche des

⁵⁶³ Judd sagte dies in seinen sog. Yale Lecture, einem Vortrag den er am 20.9. 1983 an der Yale University gehalten hat, die in CW 2, S. 25-36 unter dem Titel „Art and Architecture“ 1986 abgedruckt wurde: „Art is simultaneously particular and general. This is a real dichotomy. The great thing about proportion, one aspect of art, is that it is both extremes at once. The level of quality of a work can usually be established by the extent of the polarity between its generality and particularity. Or, to state the idea a little too simply, the better the work, the more its aspects.“ (S. 35). Hier zitiert nach dt. Übersetzung „Kunst und Architektur“ in Stemmerich, 1995, S. 74-91: 87; dt. Auszug in „Donald Judd. Architektur“, Münster, 1990, S. 143-145: 144

⁵⁶⁴ Ebd.

⁵⁶⁵ Interview mit Potter, Jochen, Ausst.Kat. Baden-Baden, 1989, S. 77

⁵⁶⁶ Ebd.

⁵⁶⁷ Interview im Ausst.Kat., St. Gallen, 1990, S. 41

⁵⁶⁸ CW 2, S. 34

Werkes wird in der Sprache zwar vorformuliert, aber so, daß sich in dem ausgeführten Werk auch das Sich-Nicht-Zeigende der Sprache offenbart.

Die von mir aufgezählten Beispiele dienen somit keiner endgültigen Interpretation des Judds Konzeptes im Sinne von Dualismen. Ein solcher Darstellungsversuch kann nur Hilfe leisten, um die Komplexität seines Schaffens als Künstler und Kritiker annähernd in den Sprachstrukturen zum Vorschein kommen zu lassen. Judds Dualismen sind keine einfache Widersprüchlichkeiten seiner Philosophie oder seiner Aussagen und noch weniger die der Werke. Er unternahm ein Versuch, die Untrennbarkeit des Denkens und Handelns im Aufzeigen ihrer grundsätzlichen Unterscheidbarkeit zu erreichen. Die unvorhersehbare Distanz zwischen Vorexistenz und Existenz eines Werkes, zwischen dem Gedachten und dem Realisierten, ja zwischen dem, was sich über einem Werk überhaupt sagen läßt und dem, wie dieser in der visuellen Erfahrung erscheint, war Judds Thema.

Ein Werk beschreibt man (Judd) nicht um Beschreibungswillen oder um ihn durch etwas anderes zu deuten, sondern um auf die als zentral postulierte Eigenschaften des Werkexistenz überhaupt hinzuweisen: das Machen und das Sehen des Werkes, die sein Realität ausmachen, muß man real erfahren. Dies ermöglicht deutlich zu machen ist die Aufgabe der Sprache, womit ihre kognitive Notwendigkeit so anerkannt wird, daß stets auf ihre Grenzen gestossen wird. Man (Judd) beschreibt die Werke, spricht von ihnen nur um zu sagen, daß sich die Erfahrung nicht interpretieren, sondern nur machen, nur erfahren kann. Die knapp verfasste, oft als impersonel und formalistisch bewertete Kritiken und Äußerungen von Judd sind dementsprechend kein trockenes Formalismus, sondern eine seinem Kunstkonzept angemessene sparsame Ökonomie des Wortgebrauchs.

Angesichts solchen komplexen Verhältnissen, die ich in Judds Oeuvre hineinzuiinterpretieren versuchte, scheint mir ein Vergleich seiner Bemühungen mit jener ethischen Haltung sinnvoll zu sein, die manche Interpretationen Ludwig Wittgenstein und dem zweiten Teil seiner Philosophie in Tractatus Logico Philosophicus nachsagen. Es ginge um eine „zwar unaussprechliche Ethik; sie läßt sich aber durch den handelnden Menschen ‘zeigen’“⁵⁶⁹ Eine solche Haltung glaube ich, prägte das Denken und das Werk von Judd und durchdrang sein Leben. Diese Haltung praktizierte Judd natürlich nicht gleich wie Wittgenstein. Er hätte nie in seinem Verhalten mit z.B. Religiosität⁵⁷⁰ hantiert. Um dies zu unterstreichen setzte er sich dennoch für eine Idee des Glaubens. Sie sollte jedenfalls ohne Religion und ohne jede andere Art von Ideologie auskommen⁵⁷¹: „The idea of belief should be developed“ denn „belief is central to art“.⁵⁷² Judds Glaube war eine aufgeklärte, von Empirie im denkenden wie im machenden Sinne begeisterte, ja sie moti-

⁵⁶⁹ Vgl. dazu Wuchterl, Kurt u. Hübner, Adolf: „Wittgenstein“, Rowohlt, Reinbek bei Hamburg, 1979, S. 80

⁵⁷⁰ Ebd.

⁵⁷¹ CW 2, S. 35 (Yale Lecture 1983): „After all, there hasn’t been religious art for a long time; there isn’t any Communist art; the U.S. government has no art. Grand philosophical systems and especially political ones are not credible anymore.“

⁵⁷² Ebd.

vierende Glaube. Aus diesem Grund kann man sagen, daß seine Einsichten und sein auf Erfahrung ruhendes „Hier und Jetzt-Konzept“ von einem ideel gefärbten Pragmatismus geprägt waren.⁵⁷³ Damit korrespondierte seine Meinung, daß der Prozess das Primäre ist und daß „in a way is the conclusion.“⁵⁷⁴ Vergleicht man dies mit Wittgensteins Behauptung, daß der Prozess und der Resultat equivalent seien,⁵⁷⁵ entdeckt man eine Übereinstimmung. Sie kann man aber nicht generell, sondern nur fragmentarisch auf Judds Einstellungen übertragen. Sie kann man, wie oft betont ohnehin keinem generelen oder eindeutigen Denksystem unterordnen, sondern nur partiell vergleichsweise gegenüberstellen.

Treu solchen Einstellungen, die sich prinzipiell jeder definitiven Einordnung entziehen, sagte Judd überhaupt die Möglichkeit ab, die Kunst zu definieren zu können. Dennoch tat er dies partiell in Bezug auf bestimmte Aspekte, so daß man wage diese Erklärungen in Richtung Intentionalismus⁵⁷⁶ oder einer auf dem Interesse basierenden Theorie des Wertes⁵⁷⁷ bestimmen kann. Judd ging es nicht um große, geschlossenen Denksystemen, sondern um „kleinere Sachen“, um die Arbeit an einer Sache, denn „Was man (in einer Arbeit) ausdrücken möchte ist eine viel größere Sache als wie man es angeht.“⁵⁷⁸

Wenn es aus diesem Diskurs über seriellen Prinzip in der Kunst der 60er Jahre eine etwas breitere, um Judds verschiedene Einsichten erweiterte Auslegung geworden ist, dann einerseits deswegen um der Komplexität der Zusammenhänge in denen damals die hier besprochene Begrifflichkeiten forciert wurden, nicht ungerecht zu werden. Andererseits scheint mir Judds Position geradezu prädestiniert gewesen zu sein, um auf die Fragwürdigkeiten, auf die Crux der Minimalismus insgesamt hinzuweisen, der sich im Wesentlichen aus dem Verständnis von non relational composition gebildet hatte. Es war geradezu ein jeder Erklärung und Äußerung der Akteuren der amerikanischen Kunstszene am Anfang der 60er Jahre zur Pflicht gewordene Werktermini, der darauf beruhte, in einer - anfangs sehr lauten antieuropaischen - Attitüde den Grundstein einer amerikanischen neuen Kunst und „Kunsttheorie“ begründen zu wollen.

⁵⁷³ Im Yale Lecture 1983, CW 2, S. 35/36 sagte er: „The emphasis on phenomena and specificity relates to empiricism.“ und bezog sich auch auf den führenden Philosophen dieser Philosophie John Dewey. Auch im Interview, wie vorhin zitiert (Ausst.Kat. St. Gallen, 1990, S. 47) sagte er: „Die Leute achten nie darauf, was vorhanden ist. Ich weiss nicht, was mit der pragmatischen, empirischen Haltung geschehen ist, dem Aufmerksamkeit zu schenken, was Hier und Jetzt da ist; sie stellt die Grundlage der Wissenschaft dar. Sie sollte auch Grundlage der Kunst sein.“

⁵⁷⁴ CW 2, S. 35 (Yale Lecture 1983)

⁵⁷⁵ Zitiert nach Colpitt, 1990/1993, S. 58

⁵⁷⁶ CW 2, S. 28: „Twenty years ago I said (im Interview mit Glaser 1964, A.V.) that if someone said that their work was art , it was art.“ Weiter hieß es :“Art could be defined by the intention to make art, but that’s very hazy.“

⁵⁷⁷ Ebd.: „It’s perhaps worthwhile to try to define art but it seems nearly impossible and fairly boring. Why a work of art is good, middling or bad is much more interesting. A judgement of quality is much more crucial. (...) The ultimate reason for not be able to define art is that, for the present, everything that manages to survive from the past becomes art. (...) The art of our time, a thousand years from now, will be ceramic sinks and toilets, the only plentiful and durable objects.“

⁵⁷⁸ Interview mit Glaser 1964, zitiert nach Stemmerich, 1995, S. 39

Die Aporien dieser non compositional-„Theorie“⁵⁷⁹, wie dies auch mit Judds Aussagen - über Symmetrie, non relational Komposition und seriellen Ordnungen, die Antirationalismus und Logik einbeziehen - zu belegen war, soll man nicht aus der Acht lassen. Diese Begrifflichkeiten bleiben trotz aller Liebe zur Undogmatik und Toleranz, ja Sympathie für das Unbestimmbare wie man es heutzutage lernte zu pflegen, sehr diffuse Termini, die erkenntnistheoretisch instabil bleiben und als solche aus der Rezeptionsgeschichte der Minimal Art in die spätere Kunsttheorie übernommen wurden.

Um ein Beispiel zu geben, braucht man keine große ideologisch überfrachtete Gesamtdarstellungen, sondern eher - ganz im Sinne von Judd - ein paar kleinere Vergleiche der beiläufigen Erläuterungen der z.B. Progressionen⁵⁸⁰ sprechen zu lassen. Bochner definierte z.B. die Progressionen als „diskrete Ordnungen, die notwendigerweise einen ersten, aber nicht auch letzten Element haben und in denen die Relation von jedem Mittelelement mit den anderen Elementen durch die einheitliche Gesetzmäßigkeit reguliert wird.“⁵⁸¹ Colpitt dagegen, die Bochner als wichtigen Theoretiker in diesem Themenbereich oft zitierte, erkannte als wesentliches Problem, daß die Progressionen einen ersten und einen letzten Element haben müssen.⁵⁸² Dies läßt die Entscheidung darüber, wo sie anfangen und wo sie aufhören - denn sie implizieren eine Extension ad infinitum - mehr oder weniger beliebig, wofür Colpitt den Ausdruck „a purely aesthetic decision“ bevorzugte.

Die gleiche Autorin erwähnte mehrmals, daß Ludwig Wittgenstein ein vielgelesener Philosoph unter den Künstlern der Minimal Art war. Um die antirationalistische Haltung, die Logik in Vordergrund der Interessen dieser Künstler brachte, zu deuten, zitiert sie Witt-

⁵⁷⁹ Karl Beveridge/Ian Burn verfassten 1975 ein Text, der wie eine Anklage sich anhört, die ein Gesamtüberblick der „Lücken“ und Mangeln - die der Kunst von Judd und seiner Äußerungen über die Kunst - vorliegt. Sie haben - denke ich um die **eigene** Positionen zu deuten - völlig die Möglichkeit aus der Acht gelassen, daß Judd einer gewesen sein könnte, der gerade die „Mangeln“ gezielt hatte und gerade die Unmöglichkeit der endgültigen Aussagen zum Vorschein bringen wollte. Dies ist ohne Widersprüchlichkeiten denkbar schwer auch nur annähernd zu erreichen. Immerhin, eine der Sachen, die Beveridge/Burn ansprachen, scheint mir besonders interessant. Es ging um die antieuropäische Haltung der amerikanischen Künstlern (und sie war keinesfalls NUR auf Judd zu beschränken!) „mit dem Hilfsmittel des 'Relationalen', die ihnen - wie ich meine zum größten Teil zu Recht - „eher willkürlich“, „ebenso unangemessen wie der Ausdruck 'minimal' zur Bezeichnung Ihrer Arbeiten“ vorkam. Sie sagten: „Wir könnten beliebig viele andere, nicht wenig 'grundlegende' Eigenschaften der europäischen Kunst nennen. Warum wurde beispielsweise *Abstraktion* nicht als ein Kennzeichen der europäischen Kunst und somit als paradigmatisch un-amerikanisch angesehen?“ Beveridge, Karl/ Burn, Ian: „Don Judd“, in: *The Fox*, no. 2, 1975, S. 129-142; hier zitiert nach Stemmerich, 1995, S. 498-526: 521/522, Anm. 18

⁵⁸⁰ Eine Kritik an das Verständnis von den Begriff der Progressionen amerikanischer Künstler der Minimal Art bzw. an Judds Ordnungsbegriff äußerte Richard Paul Lohse. Erstens stellte er fest, daß die „Entwicklung des rektangulären Reihenphänomens“ keinesfalls neue und schon gar nicht amerikanische Leistung sei. Nicht nur Brancusi, auch er selbst sowie „Albers und Klee“ hätten bereits in den 40ern Jahren diese Thema grundsätzlich behandelt. In Judds Definition der Ordnung, die auf Ganzheit und „Ding-an-sich“ besteht, sah Lohse die Diskrepanz, da „sobald eine Reihung vom gleichen 'Ding an sich' vorgenommen wird, wird ungewollt eine Ordnung und das Problem zwischen den Volumen akut.“ Lohse, Richard Paul: „Das Reihenphänomen in der Minimal-art“, *Kunstnachrichten*, Nr. 4, 13. Jg., Luzern, 1977

⁵⁸¹ Bochner, Mel: „The serial Attitude“, *Artforum*, vol. 6, no. 4, Dez. 1967, S. 31

⁵⁸² Colpitt, 1990/1993, S. 62

genstein: „There can never be surprises in logic...“⁵⁸³ Bochner erklärte in den einführenden Worten seines Textes über seriellen Ordnungen, die der Logik unterliegen, daß sie als Methode sehr überraschende und diverse Resultaten hervorbringen.⁵⁸⁴ Ich denke, daß das Verständnis der Minimalisten von Logik tatsächlich viel Überraschungen hervorbrachte. Jedenfalls mehr als die philosophische Genauigkeit oder die Präzision der Wissenschaft es erlauben kann.

Bei der exemplarischen Gegenüberstellung der Erläuterungen⁵⁸⁵ war meine Absicht nicht weder eine noch die andere als falsch zu präsentieren oder gegeneinander auszuspielen. Im Gegenteil. Das Problem der Termini, die man auf die Kunst der 60er Jahren verwendet, bleibt offen in der Vielfalt (der Möglichkeiten) ihrer Anwendungen, die selten gänzlich fragwürdig oder falsch, meistens aber wegen partiellen und dezenten Unreinheiten oder verschiedenen Ausgangspunkten zu keinem gemeinsamen Nenner kommen.

Das Jahr 1964 brachte nicht nur in Judds Werken eine signifikante Veränderung. Im Zeiten des Aufbruchs des Ruhms als Künstler war seine kunstkritische Tätigkeit gleichermaßen fruchtbar und auf einen Folgerungspunkt gelangen. Nur ein Jahr später, 1965 gab er diese Tätigkeit als Erwerbsmöglichkeit auf, meldete sich aber mit seinen Statements, Essays und Polemiken lebenslang in verschiedenen Kunstzeitschriften.

1964 entstanden neben dem *Specific Objects*-Text, der in die Rezeption der Minimal Art ebenfalls nicht selten aufgenommener Text „Local History“⁵⁸⁶, sowie das des öfteren erwähnte Interview von Judd und Stella mit Bruce Glaser. Dadurch wurde sowohl die theoretische, als auch die werkbezogene Basis für die nicht wegzudenkende Position geschaffen, die Judd in den ab 1965 laut gewordenen und bis heute einflussreichen Diskussionen um die Produktion und Theorie der Kunst der Minimal Art annimmt.

Diese Kunst und die Diskussionen um sie begannen weniger public zu werden mit dem unermüdlich zitierten Artikel „Minimal Art“⁵⁸⁷ von Wolheim von 1965, der wohl mehr wegen des Titels und Benutzung des Adjektivs „Minimal“ als wegen des Inhalts diskussionsrelevant ist.⁵⁸⁸ Die tatsächliche anfängliche Einführung markieren die Beiträge jüngerer Kritiker, besonders von Barbara Rose,

⁵⁸³ Ebd., S. 58

⁵⁸⁴ Bochner, Mel: „The serial Attitude“, Artforum, vol. 6, no. 4, Dez. 1967, S. 28

⁵⁸⁵ Zum Thema Serie, Progressionen und Ordnung siehe auch: Lee, David: „Serial Rights“, *Art News*, vol. 66, no. 8, Dec. 1967, S. 42-45, 68-69

⁵⁸⁶ CW 1, S. 148-156. Dieser Text kann man in höchstem Maße als ein Vorentwurf für den Text *Specific Objects* betrachten. Hier gab Judd ein Übersicht von Geschehnissen und Künstlern, die die amerikanische Kunstszene der 50er und 60er Jahre bestimmten. Sie alle, sowie das Thema Objekt findet man im Text *Specific Objects* wieder. Während der später veröffentlichte Text einen mehr zukunftsweisenden programmatischen Ton hatte, wurde in den älteren eine mehr historische Linie verfolgt.

⁵⁸⁷ Wolheim, Richard, in *Arts Magazine*, January 1965

⁵⁸⁸ Siehe Einführung.

Lucy Lippard, Michael Fried, Lawrence Alloway, Rosalind Krauss etc., die alle in diesem frühen Rezeptionstadium große Aufmerksamkeit auf die aktuelle und überaus reichhaltige Kunstproduktion und auf die Äußerungen der ihnen meistens bekannten Künstlern lenkten. Die zuvor geführten Auseinandersetzungen um die Themen Objekthaftigkeit und non relational composition behandelten sie mehrstimmig, mit Ausnahme von Fried, als Opponenten gegenüber der bis dahin in der amerikanischen Kunstgeschichte unumstrittenen Größe Clement Greenberg.

Bevor ich zu seinen einflussreichen Einsichten auf die Minimal Art Künstler übergehe, ist noch geblieben darzustellen, wie die Ausstellungen in der Green Gallery, die heute zweifelsohne als die Einführung der Minimal Art-Praxis bewertet werden, in damaligem Milieu aufgenommen wurden.

Judds Beteiligung und seine dort erstmalig präsentierten ersten dreidimensionalen Objekten sicherten ihm 1963 den Eintritt und unverwechselbarer Platz in der Kunst dieses Jahrhunderts, obwohl von ihm nach 1957 wiederaufgenommene Ausstellungsaktivität in der Tat erst kurz davor einsetzte: Die erste mir bekannte Erwähnung Judds im Kontext der Besprechungen seiner Ausstellungsbeteiligungen dieser Zeit erfolgte schon 1962⁵⁸⁹ in der Ausstellung „Artists Critics“, die in der Roko Gallery vom 3. bis 26. Oktober 1962 stattfand. Laut Kritiker Michael Fried stellte Judd hier noch Malerei, ein Bild aus.⁵⁹⁰ Seine erste „free, open, dimensional sculpture“, war der Bodenobjekt „in which three wide slats, horizontal and widely spaced, are enclosed in a rectangle backed by a curve of masonite“.⁵⁹¹ Durch die Mitte des Objektes lief eine Asphaltrohr (Abb. 3.34, a-e). Dies war auch der erste gezeigte Objekt von Judd, den er im November 1962 „in a faculty show at the Brooklyn Museum“ ausstellte.⁵⁹² Dort unterrichtete Judd vom Herbst dieses Jahres bis Frühling 1964 am Institut of Arts and Science, Kunst, da er im gleichen Jahr sein Master of Art degree in der Kunstgeschichte an Columbia University erlangte.⁵⁹³

⁵⁸⁹ Fried, Michael: „New York Letter“, in: *Art International*, vol. VI, no. 9, November 25, 1962, S. 56.

⁵⁹⁰ Ebd. Fried bezeichnete die Ausstellung als interessant und notierte daß: „the Roko had at least one painting each by twenty-five critics, including Dore Ashton, Paul Brach, Clement Greenberg, Elaine de Kooning, Manny Farber, Robert Goodnough, Cleve Gray, Donald Judd, Fairfield Porter and Sidney Tillim, along with a sculpture by Sidney Geist.“ Diese Frieds Ausstellungsbesprechung wurde im Cat. Rais. nicht erwähnt.

⁵⁹¹ Smith, 1975, S. 21/22

⁵⁹² Ebd.; Vgl. auch Haskell, 1989, S. 148, Notiz 18. Siehe dazu Kap. „Judds erste freestanding pieces und der populär gewordene Diskurs um Objekthaftigkeit“

⁵⁹³ Judd hat Kunstgeschichte seiner Zeit geschrieben und gemacht. Um auf die unverhältnismäßige Relation der Ausbildung in Kunstgeschichte und der Kunstpraxis, die er lebte, hinzuweisen, erzählte Judd, daß sein Professor Rudolph Wittkower, als er seine Schlußarbeit über Ingres ankündigte, ihm die Frage stellte: „Why do you want to write on a contemporary artist?“ Judd: „A long discussion not about master-pieces but why there are so few of them, Part II“, in CW 2, S.76

Die kurze Historia der Green Gallery

Die Green Gallery wurde 1960 eröffnet und wurde von Richard Bellamy geleitet.⁵⁹⁴ Hier fanden im Jahr 1963 die berühmt gewordenen Ausstellungen statt, die die Einführung der Minimal Art in die Kunstszene New York und von da aus in die Kunstgeschichte markieren.

Schon während seiner Zeit als Leiter der Hansa Gallery⁵⁹⁵ erlangte Bellamy Reputation und einen Ruf als „Talent-Entdecker“,⁵⁹⁶ da er von Anfang an ein ausserordentliches Gespür für Qualität und neue, originäre ästhetische Formulierungen bewies. „Charme, Neugier und Begeisterungsfähigkeit“ waren seine wesentlichen Charakterzüge, gepaart mit „Unangepaßtheit und eigenwilligen Abweichungen von der Routine.“⁵⁹⁷

⁵⁹⁴ Die Galerie befand sich in der 15 West 57th Street, New York 19, N.Y. Die Galerie wurde schon im Sommer 1965 zugemacht. Goldin, Amy: „Requiem for a Gallery“, in: *Arts Magazine*, January 1966; vol. 40, no. 3; S. 25-29. Auch in: Crow, Thomas: „The Rise of the Sixties“, Harry N. Abrams Inc., Publishers, New York 1996, S. 183; dt. in: Crow, Thomas: „Die Kunst der sechziger Jahre“, DuMont, Köln, 1997, S. 183 (Übersetzung von Claudia Spinner)

⁵⁹⁵ Genaugenommen fing die Geschichte der Green Gallery 1955 an, als Richard Bellamy Direktor in der New Yorker Hansa Gallery wurde: „on no particular grounds, but the friendship of some of the artists who were members“. Er kam 1947 als 21-jähriger aus Cincinnati, Ohio nach New York, nachdem er in der „Partisan Review“ die Reproduktion eines Bildes von de Kooning gesehen hatte. Laut Amy Golding lebte er sehr bescheiden und teilte mit den Künstlern, die er kennenlernte, „lack of money and absence of recognition“, das ihn zwang verschiedene Jobs anzunehmen. Die Künstler der Hansa Gallery waren: Allan Kaprow und seine Freunde, die er in die Hansa Galerie brachte, nämlich Georg Segal, der seine Environments zeigte und der junge Bob Whitman, der als Kaprows Student schon in die Happenings involviert war. Der Bildhauer Richard Stankiewicz, Richard Chamberlain, Wolf Kahn, Jan Müller, „assemblagist Jean Follet“ und die Künstlerin Marisol waren ebenfalls in der Hansa Gallery vertreten. Es war eine Galerie mit progressivem und jungem Programm, in der überwiegend die Arbeiten der ehemaligen Studenten von Hans Hoffman ausgestellt wurden. Kaprow, der sich mit dieser neuen Kunstform bereits 1957 beschäftigt hatte, zeigte hier schon 1958 sein legendäres Happening „Vidal Fluids“. Hier traf Bellamy auch Ivan Karp, mit dem er beruflich auch später zu tun hatte. Karp arbeitete nämlich in der Hansa Gallery als Co-Direktor für zwei Jahren bevor er zu Castelli wechselte. Zum Schluß ihres Bestehens wurden in der Hansa Galerie sogar die Vorlesungen von Clement Greenberg und James Johnson Sweeney veranstaltet. Eine der letzten Ausstellungen, die am 10. Januar 1959 schloß, war dem verstorbenen Künstler Jan Müller gewidmet und von dem angesehenen Professor an der Columbia University Meyer Schapiro kuratiert. Nur ein Jahr später, 1960 eröffnete Bellamy die Green Gallery.

⁵⁹⁶ Winter, Peter: „Der Entdecker. Zum Tode des New Yorker Galeristen Richard Bellamy.“, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 11. April 1998, S. 37. Bellamy starb in New York als 70-jähriger am 28. März 1998. Ich versuchte noch während meinem Aufenthalt in New York in November 1997 mit ihm in Kontakt zu kommen und ein Interview zu machen, was leider nicht zu stande kam.

⁵⁹⁷ Ebd. Winter berichtete über Bellamys Querkopfigkeit, als er „bei einem seiner diversen Jobs als Radioansager von WCNX in Middletown, Connecticut“ die Stellung verloren hatte, da er „plötzlich Passagen aus T.S. Eliots 'Waste Land' durch den Äther sandte.“

Seine äußerst sensible Art, mit den Künstlern umzugehen, war nicht weniger bekannt als seine Fähigkeit, die Sammler für die neue Kunst zu gewinnen und sie zum Kauf zu überzeugen. Da er selbst keine ausreichenden finanziellen Mittel besaß, hat sein Freund, der Sammler und Taxi-Tycoon Robert Scull das Unternehmen Green Gallery von Anfang an unterstützt.⁵⁹⁸

Vor einem solchen Hintergrund, wundert es nicht, wenn Amy Goldin in ihrem „Requiem“ für die Green Gallery, ihren „Aufstieg und Fall als Symbol der zeitgenössischen Kunstmarktsituation in Amerika“⁵⁹⁹ gesehen hat. Die Green Galerie hat im Sommer 1965 geschlossen, obwohl zu den Käufern der Green Gallery neben Robert Scull auch Sammler wie Philip Johnson, Howard Lipman und Richard Baker gehörten.⁶⁰⁰

Über Geschehnisse in und um die Hansa Gallery hat Judd weder berichtet,⁶⁰¹ noch sie gekannt.⁶⁰² Die Green Gallery dagegen, mußte Judd spätestens nach ein paar Monaten ihrer Bestehens im Oktober 1960 besichtigt haben, da er in der gleichmonatigen Ausgabe von *Arts* über die dort stattgefundene Ausstellung des Bildhauers Di Suvero erstmalig berichtete.⁶⁰³ Dem Historiat der Galerie hat er, bevor er dort ein ausgestellter Künstler wurde, als Kunstkritiker bereits zugehört.

⁵⁹⁸ Ebd. Um die Verhältnisse in der damaligen New Yorker Kunstszene etwas näher zu verdeutlichen, sei erwähnt, daß es damals nur wenige Galerien gab, die ein solches finanzielles Risiko eingingen und nicht-etablierte junge Künstler zeigten. Beispielsweise verkaufte die Hansa Gallery gewöhnlich die Kunstwerke, die nur „\$150 to \$ 350“ kosteten. Die Ausnahme waren die Kunstwerke von „Stamm“-Künstler der Galerie, wie Jan Müller einer war, dessen Arbeiten ausnahmsweise 1956 für „six feet square at canvas,“ für 500 \$ in der Ausstellung angeboten waren, aber erst 1957 an das Museum of Modern Art für 1.500 \$ verkauft wurden. Zum Vergleich und um den Umfang der Kosten zu erläutern: Die anfängliche Miete für die Räume der Green Gallery belief sich auf \$ 8.500 im Jahr. Verkäufe waren selten und noch 1962, als die Pop Art langsam publik wurde, kosteten die Debütwerke von Rosenquist unter \$ 1.000 und von Wesselman wurden sie für höchstens \$ 500 verkauft. Bellamy gelang es zwar 1963, für Rosenquist den Preis von \$ 1.800 zu bekommen, und bei seiner zweiten Ausstellung 1964 bezahlten die Käufer sogar \$ 5.800 pro Werk. Dennoch verließ er damals die Galerie und wechselte zu Castelli. George Segal kehrte in gleichem Jahr zu Janis Gallery zurück, während Oldenburg schon 1963 gegangen war.

⁵⁹⁹ Goldin, Amy, siehe Anm. 137

⁶⁰⁰ Dies haben viele bedauert, da sie eine Besonderheit der damaligen New Yorker Kunstszene war. Vor allem aber trauerte man ihr deswegen nach, weil Bellamy sich so selten, wenn überhaupt, in seiner Auswahl der Künstler geirrt hat. In dem fünfjährigen Bestehen der Galerie zählten zu den von ihm ins Licht der Öffentlichkeit gerückten Künstler neben den erwähnten Tom Wesselman, Rosenquist, Segal und Oldenburg auch Chamberlain, Mark di Suvero, Robert Whitman sowie die weniger bekannten Philip Wofford, Sally Hazelet Drummond, Humphrey und Myron Stout. Von denen, die später in vielen verschiedenen Auflistungen der Minimal Art-Künstlern, als Maler, Bildhauer oder Objektmacher vorkommen, stellte Bellamy in Einzel- oder Gruppenausstellungen neben Donald Judd auch Robert Morris, Dan Flavin, Lee Bontecou, Lucas Samaras, Ronald Bladen, Jo Baer und Larry Poons vor.

⁶⁰¹ Als sie zugemacht wurde, hielt Judd sich gerade erst sein drittes Jahr in New York auf. Zeitlich war er ebenso gleich lange entfernt von seinem Philosophie-Studium an der Columbia University und dem Unterricht an der Art Students League. Als einer der vielen jungen und nicht-anerkannten Künstlern jobte er und bereitete erst seine zweite Beteiligung auf einer Gruppenausstellung in der City Center Art Gallery, die im Juni 1955 stattgefunden hatte.⁶⁰¹

⁶⁰² Interview mit Lippard 1968

⁶⁰³ CW 1, S. 22. Seiner Aussage zufolge lernte er Bellamy 1962 kennen. (Interview mit Lippard 1968)

„New Work: Part I“, wie die erste der Ausstellungen hieß, die zu der Geburtsstunde der Minimal Art zählte, fand vom 8. Januar bis 2. Februar 1963 statt. Danach folgte eine Gruppenausstellung im Mai, an der die beiden Künstler, die später als zwei Hauptvertretern der Minimal Art galten, teilnahmen und Einzelausstellungen ihrer Minimal-Objekte in der gleichen Galerie noch im selben Jahr realisierten: Robert Morris vom 15. Oktober bis 2. November und Donald Judd vom 17. Dezember 1963 bis 2. Januar 1964.⁶⁰⁴ Er stellte hier weder sein erster noch den zweiter Bodenobjekt von 1962 (Abb. 3.35), den er jedoch schon in der „Part I“-Ausstellung, neben 2 Reliefähnlichen Wandarbeiten (Abb. 3.28⁶⁰⁵ u. 3.34) in der Green Gallery gezeigt hat. In seiner ersten Einzelausstellung hier, die auch zweite überhaupt war, präsentierte Judd 4 Wandarbeiten, wovon 3, alle von 1963, jenen ähnelten mit den oben und unten abgerundeten Kanten, die bereits in 1961 entwickelt wurden (Vgl. Abb. 3. 28).⁶⁰⁶ Der vierte Wandobjekt (Abb. 3.52) war jener, dem Judd als Prototyp seiner Progressionen ansah. Desweiteren waren damals die 2 Bodenobjekte, davon einer schon aus zweiter Gruppenausstellung von 1963 in der Green Gallery bekannt (Abb. 3.36)⁶⁰⁷, die gleichzeitig die ersten Arbeiten von 1963⁶⁰⁸ sind und die ersten, die in größerem Maße Um-Raum in Anspruch nehmen⁶⁰⁹, zu sehen (Abb., 3.37). Die restlichen gezeigten Werke, ebenfalls 1963 entstandene Bodenobjekte waren Kistengebilde (Abb. 3.38, 3.40, 3.41, -40b).

⁶⁰⁴ Obwohl Francis Colpitt in ihrem Buch „Minimal Art. The Critical Perspective“ einen chronologisch geordneten Appendix „Exhibition and Reviews, 1963-68“ bringt, in dem die erste der erwähnten drei Ausstellungen naturgemäß den zeitlichen Anfang dieses Überblicks markiert, setzt sie sich im Text für die folgende Reihenfolge ein: Als erstes identifizierbare Minimal-show benennt sie explizit die Einzelausstellung von Anne Truitt in der Emmerich Gallery (Abb. 3.104) im Februar 1963. Die Einzelausstellung von Robert Morris in der Green Gallery vom 15. 10. - 2.11. 1963 (Abb. 3.102) betrachtet sie als die erste von den Kritikern ernsthaft besprochene Ausstellung, und die von Donald Judd in der gleichen Galerie vom 17. Dezember 1963 bis 02. Februar 1964 als die Ankündigung der Zukunft der Minimal Art. Die Gruppenausstellung, in der genauso wie in „New Work: part I“ acht, aber nicht gleichen Künstler partizipierten und die laut Roberta Smith, „Catalog Raisonné“, Ottawa, 1975, S. 17 und S. 283-284, ohne Titel im Mai war, erwähnt Colpitt nicht im Appendix. In Smith's Auflistung lief dann vom 8. April bis Mai 1964 die Ausstellung „New Work: part III“ und eine einfach mit „New Work“ betitelte Ausstellung vom 24. Oktober bis 14. November 1964. Laut Katalog der Waddington Galleries, London 1989, S. 32, fanden aber 1963 und 1964 jeweils nur eine Gruppenausstellung in der Green Gallery statt und sie hießen „New Works I“ und „New Works II“. Als „Group exhibition, Green Gallery 1965“ wurde dort noch eine Ausstellung verzeichnet. Da die Galerie aber, wie oben vorgeführt, „im Sommer 1965“ geschlossen wurde, ist davon auszugehen, daß die zuverlässigere Quelle „Catalog Raisonné“ ist. Dennoch, das Datum der „New Work: Part I“-Ausstellung, das hier „8 January - 2 February 1963“ lautet, bleibt unstimmt mit dem, das die Rezension von Sidney Tillim als „January 29-February 16“ benennt. Ihm zufolge war das auch „Part II“ und nicht „I“. „siehe Anm. 155)

⁶⁰⁵ Vgl. Cat. Rais., Abb. von DSS 25, S. 111. Die zweite hier erwähnte als in der „Part I“ ausgestellte Arbeit konnte ich nicht anhand des Verzeichnisses im Cat. Rais. identifizieren. Im Verzeichnis wurde nicht notiert, daß diese Arbeit, oder eine andere ähnliche in der besagten Ausstellung war. Zur DSS 25-exhibitions steht nur „New York 1962“. Da als „Provenance Green Gallery“ angegeben wurde, denke ich, daß es möglich ist, daß es sich um diese Arbeit handelte.

⁶⁰⁶ Vgl. Cat. Rais., Abb. von DSS 40, DSS 42, DSS 43

⁶⁰⁷ Im Verzeichnis von Cat. Rais., S. 112, DSS 35 steht zur Arbeit, sie sei in dem Gruppenshow 1963 mit Morris und Poons gezeigt worden. In der Ausstellungsauflistung mit Namen von Noland, Kuwayama, Judd, Stella, Bannard, Kelly ist die Angabe zwar ergänzt worden, aber ohne Datierung. Wie ich hier versuchte aufzuzeigen, mußte sich über die Gruppenausstellung vom Mai 1963 handeln. Vgl. Anm. 147

⁶⁰⁸ Smith, Cat. Rais., 1975, S. 22

⁶⁰⁹ Vgl. dazu Smith, Cat. Rais., 1975, S. 22-23

Judd beteiligte sich auch an zwei weiteren Gruppenshows in Green Gallery im 1964: „New Work: Part III“ (8.4.-2.5) und „New Work“ (24.10.-14.11.), sowie 1965 in der Ausstellung „Flavin, Judd, Morris, Williams“ (26.5.-12.6.), die eine der letzten vor Schließung der Galerie gewesen sein dürfte. Während 1965, nach dem ersten großen internationalen Auftritt auf der Biennale in Sao Paolo (4.9.-28.11. 1965) und einer ersten Beteiligung an einer Gruppenausstellung bei Castelli im Dezember, wo er schon im Februar 1966 (5.2.-2.3.) eine Einzelausstellung bekam, war Judd bereits, damals 37-jähriger, ein bekannter, etablierter Künstler.

Die Ausstellung „New Work: Part I“, 08. Januar - 02. Februar 1963 wurde schon in der Februarausgabe von *Art International* von Michael Fried als letzter Beitrag in seiner Rubrik „New York Letter“⁶¹⁰ besprochen. Im März folgten die Besprechungen von J.(ill) J.(ohnston) in *Art News*⁶¹¹ und von Sidney Tillim in *Arts Magazine*.⁶¹²

Im „Dialog“ mit Greenberg und seinem Artikel „After Abstract Expressionism“⁶¹³ vertieft, wegen seinen dortigen Aussagen über Jasper Johns und anlässlich der aktuellen Ausstellung des Künstlers bei Castelli widmet Michael Fried fast mehr als ein Drittel seiner Rubrik⁶¹⁴ den Gegensätzen, die er in Johns neuen Werk erblickt. Obwohl er die Ausstellung als „die intelligenteste der season“ bewertet, stört ihm offensichtlich die Tatsache, daß die Arbeiten oft ein ironisches Paradigma auf de Koonings „dragging brush and smeared paint-texture“ darzustellen schienen. Fried meinte, Johns würde insgesamt verschwenderisch mit der „heavy irony on the mannerisms of abstract expressionism“⁶¹⁵ umgehen. Es ist nicht zu übersehen, daß Fried nicht das Potential erkannt hatte, das in Johns kritischem Verhältnis zu der Abstrakten Expressionismus lag. Für jüngere Künstler sollte Johns gerade deswegen einer der wichtigsten Vorbilder werden.

Fried betrachtete an dieser Stelle auch die neuen geometrischen Bilder und Skulpturen von Burgoyne Diller, die in der Galerie Chalette zu sehen waren, mit noch mehr Besorgnis. Er „beschwerte“ sich über „visual uncertainties“, die aufgrund der Kollision ent-

⁶¹⁰ Fried, Michael: „New York Letter“, in: *Art International*, February 25, 1963, vol. VII, no. 2, S. 64. MitunterIn hat Fried in dieser Ausgabe auch Stellas und Chamberlains Ausstellung bei Castelli besprochen, S. 54

⁶¹¹ J(ohnston), J(ill): „Reviews and Previews“, in: *Art News*, vol. 62, no. 1, 1 March 1963, S. 50. Diese Besprechung wurde in der ansonsten sorgfältigen Auflistung der Ausstellungen im „Catalog raisonné“ vom 1975 nicht benannt. Es fehlt hier auch die Rezension von Michael Fried anlässlich der Gruppenausstellung in der Roko Gallery, die unter dem Titel „Artists Critics“ vom 3. bis 26. Oktober 1962 stattgefunden hatte. (siehe Anm. 132)

⁶¹² Tillim, Sidney: „New York Exhibitions: Month in Review“, in: *Arts Magazine*, vol. XXXVII, March 1963, S. 61-62. Tillim benennt aber die Ausstellung „New Works II“ und nicht „I“. Merkwürdigerweise erwähnt er als Datum der Ausstellung „January 29 - February 16“, während bei Roberta Smith im „Catalogue Raisonné“, S.283 „8 January- 2 February“ steht. Die zwei andere Kritiker haben sich über Datum und Titel der Ausstellung nicht geäußert. Jedenfalls beschreibt Tillim die Arbeiten der gleichen Künstler, wie Fried und Johnston, so daß davon auszugehen ist, daß sich um eine und dieselbe Ausstellung handelt. (Siehe auch Anm. 147)

⁶¹³ Greenberg, Clement: „After Abstract Expressionism“, in *Art International*, vol. 6, no. 8, October 25, 1962, S. 24-32

⁶¹⁴ Fried, Michael: „New York Letter“, in: *Art International*, February 25, 1963, vol. VII, no. 2, S. 64.

⁶¹⁵ Ebd., S. 62

stehe, die sich zwischen der illusionistischen, „*trompe-l'oeil* three-dimensionality“ der rechteckigen Formen und der grundsätzlichen „two-dimensional structure of the painting“, auf. ⁶¹⁶ Genau hier sind die Quellen jenes für die Geschichte der Minimal Art bedeutungsträchtigen Artikels „Art and Objecthood“ ⁶¹⁷ in dem Fried den Werken von Judd und Morris, aufgrund der Tatsache, daß sie weder Malerei noch Skulptur sind, das Theatralische vorgeworfen hat: Seine Besorgnis galt der Unklarheit hinsichtlich des Mediums (2- oder 3-Dimensionalität), die er schon hier, im Februar 1963 anzusprechen begann. Dennoch, ein paar Zeilen weiter, die Aussagen der jungen Künstler - späteren „Minimal-Artists“ - kurz besprechend, sagte Fried erstmals nichts Negatives. Im Gegenteil. Nach dem er die drei Maler in der Thibaut Gallery „hard-edge painters“ nannte, mitunter auch Robert Mangold ⁶¹⁸ - schrieb er über die Gruppenausstellung in der Green Gallery ohne ihr Titel zu nennen. Am Anfang seines „review“ stehen George Segals paper-maché „Lovers“. Larry Poons' Bilder fand Fried optisch „engaging but finally unresolved“, während die „large painted wood and aluminium constructions by Donald Judd“ ihm mehr zugesagt haben dürften, da er zufügte: „... that make one want to see more of his work“. ⁶¹⁹ Flavins zwei Arbeiten nannte er „cabinets-with-lights“, die „well-made, but within their idiom, perhaps sentimental“ seien. Die Bilder von Yayoi Kusama und Milet Andrejevic wurden von Fried nur am Rande erwähnt.

Letzterer Künstler fehlt in dem Artikel von Jill Johnston, ⁶²⁰ der von sieben Künstler handelt, aber die „eight New Yorker“ ankündigt und uns somit die ergänzende Auskunft über die Künstlerliste dieser Ausstellung vermittelt. Lucas Samaras, der in Fried's Artikel genauso wenig wie Robert Morris vorkommt, wird von Johnston sogar als erster besprochen und gleichzeitig ausgegrenzt von der Gesamthaltung der Ausstellung, die Johnston als „pure“ zu erkennen glaubte: Samaras' „fantasies in pastel“ seien nicht mit der „pure by abstract reduction or by presentation of a single geometric object“ Haltung anderer Künstler verwandt. ⁶²¹ Man wundert sich über solche Distinguiertheit, wenn man als innerhalb dieser Haltung auch Yayoi Kusamas Assemblage „Accumulation on the Cabinet, 1“ mit „erections in and outside the four shelves of a white cabinet“ ⁶²² findet oder Georg Segals „white plaster „Lovers“ on a big old bed“. Was hier „pure“ genannt wird ist offensichtlich nur die Farbe weiß, denn wie die von Samaras auch diese Arbeiten können

⁶¹⁶ Ebd. S. 62 Judd beschrieb diese Ausstellung als „mediocre show“, da die Form rationalistic and historical, d.h. traditionall European (wie Mondrian) sei. CW 1, S. 70

⁶¹⁷ Fried, Michael: „Art and Objecthood“. Dieser Artikel wurde erstmalig veröffentlicht in: *Artforum*, vol.V, no.10, Summer 1967, S.12-23. Danach erfuhr er zahlreiche Publikationen - von Battcocks „Minimal Art. A critical Anthology“, Los Angeles 1968 (paperback 1995; übrigens eine der ersten Sammeltext Ausgaben zu Minimal Art und eine von den ganz seltenen, die den Text „Specific Objects“ nicht enthält, sondern das Interview mit Judd und Stella von Glaser wiedergibt) bis deutschen Übersetzungen wie in Stemmerich „Minimal Art. Eine kritische Retrospektive“ (1995). Fried bezichtigte die Minimal Künstler, die er Literalisten nennt, ihren Objekte eine Bühnenpräsenz, bzw. Anthropomorphismus-Effekt zu verleihen, dadurch daß sie auf die externe Werkzusammenhänge - Umgebung und den Betrachter - eingehen.

⁶¹⁸ Fried, Michael, 1963, Anm. 157. Mangold gilt als einer der bedeutendsten Vertretern der Minimal Art Malerei.

⁶¹⁹ Ebd.

⁶²⁰ Johnston, Jill, 1963. Siehe Anm. 154

⁶²¹ Ebd.

⁶²² Ebd. Fried hat dagegen nur „paintings“ dieser Künstlerin erwähnt.

formal gesehen wenig Gemeinsamkeiten aufzeigen mit den „paint-constructions with blinding small circles on a single coloured ground (unprimed canvas of fabric dye)“⁶²³ von Larry Poons.

Als dritter Rezensent dieser Ausstellung, widmete Sidney Tillim gerade Judds Arbeiten die meiste Worte. Einführend berichtete Tillim in seinem Text über die allgemeine Situation in der er einen „sense of reality“ als charakteristisch und neu erkannte. Für die in der Green Gallery ausgestellten Arbeiten, „this ‘new’ object art“, „where much of what used to be plainly pictorial has become equivocal“, stellte er fest: „The abstract work rejecting illusionistic space grows out into the room.“ Judds Werke beschrieb er folgendermaßen: „The best of Judd’s three works and the most sensible, rigorous item in the exhibition is a large item of metal and wood, gently concave and with a curried strip of wood painted red slicing in horizontally in half. Given the physical existence of the work, the presence of paint is old hat, vestigial with illusionism; but the work’s claim upon the space is real, an abstract object that verges on sculpture while retaining its pictorial axis.“ Er verglich Judds Textur mit Dine’s und Kleins Oberflächen und äußerte seine Kritik: „Perhaps Judd is too theory-bound - a tendency that invites violation.“ Jedenfalls fand Tillim sogar Judd konservativ im Vergleich mit den Arbeiten von George Segal, die er überraschenderweise so bezeichnete: „It is a ‘painting’ in three virtual dimensions and has for its frame the gallery.“

Über der Tatsache hinaus, daß man aus den Kunstkritiken dieser Zeit zwischen 1959-1963 insgesamt erkennen kann, daß der Kunstjournalismus am Nerv der Zeit und daß an den Tendenzen der Kunstpraxis und Objekthaftigkeit fleißig gearbeitet wurde, zeigt gerade Tillims erwähnte Rezension am deutlichsten wie fortgeschritten die gesamte Diskussion um die neue Objekt-Kunst zu dem Zeitpunkt war. Als einer der ersten erkannte er z.B. wie wichtig für die Künstler von damals nicht nur die Pole „reality“ contra „illusionistic“ waren, sondern auch daß deren Arbeiten sich nicht mehr im kunstimmanenten Mediengegensatz „painting“-„sculpture“ abspielten. Worauf es ankam, war der reale Raum, hier ausdrücklich nicht nur als Ausstellungsraum, sondern als der neuer Rahmen(raum) des Kunstwerkes - „gallery as frames“ - bezeichnet. Der traditionelle von jedem Realitätsbezug endlich entleerte Bildrahmen überließ seinen Platz dem institutionalisierten Kunstraum, einem genereller aufgefassten, aber paradoxerweise auch kunstspezifischeren Rahmen: Die „Entrahmung“ des Bildes entsprach dem Verschwinden des Sockels, einem weiteren wichtigen Zug der dreidimensionalen Kunst der 60er Jahre.⁶²⁴ Wenn der Rahmen des Tafelbildes dem Künstler ebenso als psychologischer Halt zu dienen begann, wie der Raum, in dem der Betrachter steht, konkretisierte sich nicht nur das Einzelwerk als Objekt, sondern auch der gesamte Kunstkontext.

Von dem gebogenen, vom Wand abgerollten, zum Boden tendierenden Bildrahmen begann auch Judds endgültiger Austritt aus dem zweidimensionalen Bildraum (Vgl. Abb. 3.28-3.31).

⁶²³ Ebd.

⁶²⁴ Siehe dazu Colpitt, „The Vanishing Base“ in „Minimal Art. A Critical Perspective“, Seattle, 1990/1993, S. 35-39

From frames to boxes - ein Exkurs am Bildrand

Auf eine andere Weise als z.B. die Kunst der „hard edges“, weisen schon die beiden ersten Objekt-Reliefs von Judd auf den Moment hin, der die Ablösung des traditionellen Bildbegriffes und Kunstbegriffes beschwören sollte: Der Bildrand⁶²⁵, eine höchstempfindliche Stelle auf den sich auch Stellas Malweise und shape bezogen hat und der somit für viele Debatten sorgte, war längst Schmittstelle der theoretischen Auseinandersetzungen. Während man in der Tiefe seiner Bildrahmen bei Ad Reinhard eine flache Kiste assoziieren kann, berichtete bereits sein Bezugskünstler Mondrian: „Soviel ich weiß, war ich der erste, der das Bild vom Rahmen befreite. Ich hatte bemerkt, daß ein Bild ohne Rahmen besser als ein gerahmtes ist.“⁶²⁶

Die zwei äußerste Malereibedingungen laut Verfechter der Malerei- und Medienpurismus Clement Greenberg - die Flächigkeit und Begränzung des Bildes⁶²⁷ - hatten ebenfalls mit dieser Problematik zu tun. Während Greenberg zu Mondrian meinte, seine schwarzen Linien würden „die Rahmenform des Bildes streng wiederholen“ („to echo the shape of the picture“)⁶²⁸, wären Greenbergs Meinung nach die Newmans zips, „a parody of the frame. Newmans picture becomes all frame in itself“, because „the picture edge is repeated inside, and *makes* the picture instead of merely being *echoed*“.⁶²⁹

⁶²⁵ Siehe dazu Drechsler, Wolfgang/Weibel, Peter, „Malerei zwischen Präsenz und Absenz“, in „Bildlicht. Malerei zwischen Material und Immaterialität“, Wiener Festwochen (Hrsg.); Auss.Kat., Museum des 20. Jahrhunderts, Wien, 3.5. - 7.7. 1991; S. 45-233, Kapitel 5, „Rahmen und das Rand des Bildes“ und Kapitel 6, „Befreite Fläche - freie Wand“, S. 215-221; Es wurde hier ein historischer Überblick des Phänomens gegeben, von Kandinsky und Kupka bis „Systemic Paintings“ - Ausstellung, und Werke von A. Martin, Mangold, D. Rockburne, Jo Baer: „Betonung des Randes führt dazu, daß Bildobjekt über den Rand hinaus wächst“ (S. 216). Flächigkeit und Objektcharakter der Malerei fanden ihren ersten theoretischen Ausdruck in Maurice Denis' berühmtem Satz, daß das Bild, bevor es etwas darstellt, erst einmal eine Oberfläche ist, die Linien und Farben bedecken. O'Doherty, Brian („In der weißen Zelle / Inside the white cube“, Merve Verlag, Berlin 1996 (Markus Brüderlin Hrsg.)) erinnerte an den langen Weg des Tafelbildes aus den Diskurs des „Fenster“ und daran, daß Flächigkeit den Druck auf den Rand schon in Monets Landschaften ausübte, wo der Rand, wie der Ausschnitt der Photographie, als zufällige Entscheidung auftritt. Auch Seurat hat Ränder aus farbigen Punkten im Inneren des Bildes eingesetzt, um das Sujet auszugrenzen. Vor großen Bildern von Matisse werden wir uns den Rahmen kaum bewußt. Er löste das Problem der seitlichen Ausdehnung und ihrer Begrenzung mit großem Takt, eine Methode, die weit von den amerikanischen Abstrakten Expressionisten, wie dies auch Greenberg erkannte, übernommen und weiterentwickelt wurde. Während das 19. Jhd. den Hauptgegenstand **zentral darstellt** (und Randverbindungen somit schwächt), ist für das 20. Jhd. typisch, **nicht das Gebiet, sondern seine Grenze** neu zu bestimmen. Die Malerei der abstrakten Expressionisten setzte auch auf die Ausdehnung nach rechts und links, ließ den Rahmen fallen und faßte allmählich den Rand des Bildes als ein strukturelles Element auf, das in einen Dialog mit der Wand treten kann.

⁶²⁶ Zitiert nach Kerber, S. 35

⁶²⁷ Siehe Lüdeking, Kapitel „Amerikanische Malerei“ (1955), S. 194-224; „Modernistische Malerei“ (1960), S.265-278; „Nach dem Abstrakten Expressionismus“ (1962), S. 314-335 und „Nachmalersche Abstraktion“ (1964), S.344-352

⁶²⁸ Lüdeking, Kapitel „Modernistische Malerei“ (1960), S. 273

⁶²⁹ Zitiert nach Colpitt, 1990/1993, S. 51. Die Aussage sei dem Text „American-Type of Painting“, entnommen. Erstveröff. in: *Partisan Review*, 22. Jg., Nr. 2; Frühjahr 1955, S. 179-196; dt. stark gekürzt unter dem Titel „Abstraktes Amerika“, in: *Forum* (Wien), Oktober 1955, S. 374-376; wesentlich verändert in: Clement Greenberg, „Art and Culture“, Boston 1961, S. 208-229; frz. „Peinture à l'americaine“ in: „*Macula*“, Nr. 2, 1977, S. 57-66; leicht gekürzt in: Francis Frascina und

Sich offensichtlich auf Greenbergs Interpretation Newmans zips beziehend, entwickelte Michael Fried hinsichtlich Stellas stripe paintings eine Theorie der deductive structure.⁶³⁰ Fried schrieb Stella die Rolle zu, „to eliminate relational composition and replace it with an „internal logic“.⁶³¹, so daß Stella´s Aluminium paintings beispielhafte deductive structure seien. In ihnen „the stripes begin at the framing edge and reiterate the shape of the edge until the entire picture is filled; (the notches) make the fact that the literal shape determinates the structure of the entire painting completely perspicuous. In each painting the stripes appear to have been generated by the framing edge.“ Dazu gab es natürlich gegensätzliche Meinungen: W. Rubin, Coplans, sogar Barbara Rose, die Frau von Stella, oder Kenneth Noland, dessen Werke Fried mit seiner deduktiven Strukturen implizierte, waren mit Frieds Leseweise Stellas Bilder nicht oder nur bedingt einverstanden.⁶³²

Die Diskussion ist als bezeichnend zu betrachten: Die Vorgehensweise bei Stella (wie auch manche Fotos dokumentieren, Abb. 3.9) war bei den Bildausführungen „von Außen nach Innen“. Trotz „unperfekter“, handgezogenen Linien ist aber unvorstellbar, daß die regelmäßigen Abstände zwischen den Linien und die schwarzen Zonen durch einen beiläufigen Anfang vom Bildrand aus zu erzeugen gewesen waren. Eine - sogar genaue -Meßung ist als erster Akt dieser Bilder nicht auszuschließen. Die a priori Entscheidung des Künstlers, eine deductive structure zu erzeugen, scheint sogar notwendig gewesen zu sein.

Jedenfalls deutet Frieds Stellungnahme zu Stella darauf hin, daß er Stella als Maler betrachtete d.h. als letzten Bastion vor der minimalistischen medien-unklaren Objekt-Kunst, wie er sie bei Judd und Morris sah.

Charles Harrison (Hrsg.), „Modern Art and Modernism: A Critical Anthology“, New York 1982, S. 93-103; wieder in: Greenberg, Collected 3, 1993, S. 217-236; hier verzeichnet aus: Lüdekind, Karlheinz (Hrsg.): „Clement Greenberg. Die Essenz der Moderne. Ausgewählte Essays und Kritiken“, Amsterdam, Dresden, 1997, „Amerikanische Malerei“ S. 190-224. Die Aussage wurde auch zitiert in: Alloway, Lawrence, Introduction in: „Systemic Painting“, Ausst.Kat., The Solomon R. Guggenheim Museum, New York, September-November 1966; S. 11-20, S. 12- 13.

⁶³⁰ Michael Fried in „Three American Painters“, Ausst.kat., Cambridge, Mass., Fogg Art Museum, Harvard University, 1965. Zitiert nach Colpitt, S. 52

⁶³¹ Dazu meinte Colpitt: „Eventually, it was turned against Minimal sculptors, whose works, he felt, where wholly literal, in contrast to Noland, Olitski and Stella, who were dealing logically with the relations between literal and depicted shape.“ (S. 51 u. 52)

⁶³² William Rubin´s Meinung nach, in Stellas stripe paintings, „the patterns and lines (appear to) radiate out from the center of the canvas toward the edge.“ (nach Colpitt, Anm. 75, S. 221). Auch Coplans sagte dazu: „organisation of the paintings „begins at the center, and spreads outward by his use of various kinds of symmetry.“ Barbara Rose notierte: „the Aluminium, as well as the Black Paintings were generated from the inside toward the edge, (Colpitt, Notiz 80, S. 221, „A New Aesthetics“, 1967) not as Fried maintained... „generated *in toto*, as it were, by the different shapes of the framing edges.“ (Colpitt, Notiz 81, S. 221). Ken Noland meinte, daß Stellas Sache war vom Außen nach Innen des Bildes zu arbeiten. Er dagegen „always felt myself I was working from the inside of the picture out, and that the shape was a resulting factor rather than a determining factor.“

Der Bildrand bei Judd, der prinzipiell einverstanden mit der deductive structure im Fall von Stella war,⁶³³ gewann sowohl im Falle der oben und unten gebogenen Reliefs-Endungen, als auch bei dem ersten box-ähnlichen Wandobjekt so an Brisanz, daß man sagen kann, es handele sich um die Verräumlichung der Bildrahmen, um die Radikalisierung von Stellas malerischen Lösungen.⁶³⁴

Um vom Bildrand wegzukommen, sei bemerkt, daß man ein „Parodieren“ bei Newman, von dem Greenberg mit Bezug auf den Bildrahmen sprach, kaum büchstächlich nehmen kann, wenn man Newmans emphatisches, nicht selten an Pathos grenzendes kunstspezifisches - sublimes - Interesse kennt, bzw. ihm ernst nimmt, das er mit seinen pro-amerikanischen, in die ästhetischen Kategorien eingehüllten Statements jahrzehntelang verbreitete. Dies tat Greenberg, der die Vermittlungsinstanz der Kunst der Abstrakten Expressionisten darstellt, jedenfalls nicht, da er ohnehin die verbalisierte Intentionen der Künstler, ihre Statements als Referenz zu Werk stets zurückgewiesen hat. Auch die Künstler der jüngeren Generation, die Greenberg nicht akzeptierte, mitunter Judd, sorgten sich nicht um den referentiellen Bezug, den ihnen die Älteren vermacht hatten. Judd, der Newmans Werk schätzte, füllte sich nicht gehindert, zu fragen, was das Sublime eigentlich solle⁶³⁵. Für ihm war diese Kategorie, eine die man jedenfalls nicht konkret erfahren, nicht real nachweisen konnte und somit höchst fragwürdig.

Er und seine Generation haben eine buchstäbliche Umkehrung, nicht nur von Newmans Einsätzen, sondern auch von Greenbergs Theorien, vollbracht: Was Newman ihnen bedeutete, hatte mit seinen Intentionen nichts zu tun. Die Gründe, weswegen sie gegen Greenbergs Formalismus auftraten, hatten dagegen sehr viel mit ihren eigenen künstlerischen Referenzen zu tun. Alles, was bis dahin auf das Innere des Bildes (des Mediums Malerei) gerichtet war, kehrten sie nach Außen: Nicht um die Grenzen zwischen Leben und Kunst zu nivellieren, sondern um die realen Bedingungen der Kunst, zu denen inzwischen Institutionen, wie Galerien und Museen und die Medien ihrer Selbstvermittlung und Bekanntmachung gehörten, als neues Territorium der Praxis zu postulieren. Dabei

⁶³³ Judd, in „Local History“, *Art Yearbooks* 7, (New York, Art Digest, 1964), p. 31): „the notches in (Stella’s) aluminum paintings determine the pattern of the stripes within.“ Auch Mangold hatte in Bezug auf eigene Malerei, laut Colpitt die gleiche Meinung. (Notiz 72, S. 221 - Colpitt’s Interview with Mangold, New York, 18. 11. 1980): „Whatever goes on inside of any of my paintings is always kind of dictated by parameter. It always draws upon the shape of the work for what goes on inside.“

⁶³⁴ Eine interessante Stelle im Interview mit Bruce Glaser 1964 ist jene, an der Stella erklärt, wie er durch Zufall dazu gelangt sei, seine Keilrahmen dicker zu machen als gewöhnlich: „Ich habe 1 x 3-Zoll-Latten auf die schmale Kante gestellt, um schnell einen Rahmen zu machen, und dann gefiel mir das. Wenn man direkt vor dem Bild steht, bekommt es dadurch gerade genug Tiefe, um es von der Wand ab zu halten; man bemerkt diese Art Schatten, gerade tief genug, um die Oberfläche zu betonen. Anders gesagt, es wird dadurch mehr wie ein Bild und weniger wie ein Objekt, weil die Oberfläche betont wird.“ (Stemmrich: „Minimal Art. Eine kritische Retrospektive“, 1995, S. 53-54). Im Vergleich zu seinen Worten nur kurz davor, mit denen er Objektcharakter seiner Bilder (S. 47) betonte, da sie nur „darauf basieren, daß nur das, was gesehen werden kann, auch da ist“, erscheint ein Paradox: mehr Bild ist seine Malerei dort, wo es materielle Anhaltspunkte (dickere Rahmen) aufweist, und mehr Objekt dort, wo es um den visuellen Tatbestand des Bildes geht. Das Materielle und Optische deutete Stella in einer Umkehrung des geläufigen Erklärungen.

⁶³⁵ Interview mit Lippard, 1968. Auch bei Albers machte Judd die Unterscheidung zwischen theoretischen Beitrag (wie „Interaction of Colors“), den er kritisierte, und dem Werk des Künstlers, das er sehr schätzte.

realisierten sie viel mehr von den Greenbergschen Ansätze - auch wenn in Umkehrung - als sich denen, wie der Anschein herrscht, gänzlich zu widersetzen.

Die überraschende Erfüllung von Greenbergs Theorien oder: From specific medium to art in general

Warum Greenberg die Minimal Art und ihre Objektkunst abgelehnt hat, wird in der Rezeptionsgeschichte dieser Kunst meist mit seinen Aussagen aus Texten zur Malerei: "Modernistische Malerei" von 1960⁶³⁶, "Nach dem Abstrakten Expressionismus"⁶³⁷ von 1962 und "Nachmalerische Abstraktion"⁶³⁸ von 1964 belegt. Als roten Faden verfolgte Greenberg über Jahrzehnte und schon im Text "Towards a Newer Laokoon"⁶³⁹ 1940 seine grundsätzliche These über die Reinheit der Kunstmedien Malerei und Skulptur bzw. wandte sich gegen deren Vermischung sowie gegen die damit verbundene spezifisch antiillusionistische Attitüde. Von Anfang an plädierte Greenberg für eine "optische Illusion" gegen die von ihm strikt abgelehnte "realistische" Illusion. Damit meinte er nichts anderes als die formalistisch-positivistische Befürwortung, Weiterentwicklung und Intensivierung der spezifischen, kunstimmanenten Mittel, zu denen die abstrakte Kunst beider Medien längst gefunden hatte unter immer geringerem Einsatz von Nachahmung, d.h. von Referenzen zwischen Kunstwelt und "Außenwelt".

Allerdings erfuhr auch dieser rote Faden mit der zeitlichen Ausdehnung, besonders sichtbar in den drei Texten, leichte Farbveränderungen. Die Texte sind, wie hier nachgezeichnet wurde, zu einer Zeit entstanden, als die Objekthaftigkeit in der Kunstpraxis ihre mitunter schon variationsreiche sichtbare Gestalt angenommen hatte und die Diskussionen um die Vermischung der zwei dimensional opponierenden Kunstgattungen bereits Alltagsthema (zumindest) des Kunstjournalismus waren.

Der eigentliche Grund von Greenbergs resistenter Gegnerschaft zu einer Vermischung der beiden Gattungen, den er ebenfalls von Anfang an benannte, lag darin, daß er diese Vermischung mit der Nachahmung, dem Imitieren schlechthin, gleichsetzte, also mit Eigenschaften, die einem aufgeklärten und modernistischen Einsatz für das Antiillusionistische und Tatsächliche höchst suspekt erschienen. Ein Illustrieren der Literatur oder Musik in den bildenden Künsten, was Ausgangspunkte für Lessings Aufsatz von 1766

⁶³⁶ Greenberg in: Lüdeking, 1997, S. 265-278. Auf diese Texte haben sich z.B. Lawrence Alloway 1966 und Thierry de Duve 1990 berufen. Beide diese Autoren haben als Entstehungsdatum des Artikels "Modernist Painting" 1961 angegeben. Alloway behauptete sogar, daß der Artikel nach der Veröffentlichung von Greenbergs berühmtem Textsammlungsbände "Art and Culture", ebenfalls von 1961, entstanden ist (S. 16). Laut Lüdeking (S. 278) war die Erstveröffentlichung des Artikels in *Forum Lectures, Voice of America*, Washington D.C. 1960 sogar Folge eines im Frühjahr 1960 ausgestrahlten Rundfunkbeitrags.

⁶³⁷ Lüdeking, S. 314-335, erstveröff. "After Abstract Expressionism" in *Art International*, 6.Jg., Nr. 8, 25. Okt. 1962, S. 24-32

⁶³⁸ Greenberg: "Post Painterly Abstraction", in *Art International*, 8. Jg., Nr. 5-6, Summer 1964, S. 63-65 (Wiedergabe aus "Post Painterly Abstraction", Aust.Kat., Los Angeles County Museum of Art, 1964); Lüdeking, S. 344-352

⁶³⁹ Lüdeking, S.56-81, erstveröff. in *Partisan Review*, 7. Jg., Nr. 4, Juli-August 1940, S. 296-310

und Babbitts⁶⁴⁰ von 1910 waren, „spezialisierte“ Greenberg, indem er das ganze Problem in den spezifischen Bereich der bildenden Kunst übertrug. Immerhin, als gemeinsames Charakteristikum der beiden bildenden Künste erkannte er 1940 die Eigenartigkeit ihrer Erfahrung, in der „Physikalität des Mediums“⁶⁴¹, mit der sie den Betrachter ansprechen. Darüber hinaus würden sie beide „nach einem Minimum von Andeutung“⁶⁴² streben. Zumindest partiell waren also schon im „Laokoon“ von Greenberg die Ansätze der späteren Minimal Art vorgezeichnet. Auch wenn der große Kritiker mit der Zeit von der physischen Realität zur optischen Illusion gelangte, war seine materialistisch-positivistisch orientierte Vorliebe fürs Konkrete und Illusionlose ein Grundstein der Kunst der 60er Jahre.

Weniger als die zur Malerei werden Greenbergs Texte zur Skulptur in Betracht genommen⁶⁴³, wenn die Rede von seiner Ablehnung der Minimalisten ist. Die Ausnahme dabei ist der Text „Recentness of Sculpture“⁶⁴⁴, in dem sich - nun erst 1967! - Greenberg den Minimalisten namentlich widmete und deutlich negativ äußerte. Was er ihnen vorwarf, war nicht vordergründig, daß sie Malerei und Skulptur vermischt hätten. Übergangsformen wie monochrome Malerei, u.a. von Rauschenberg, Reinhardt und Yves Klein waren auch ihm zu Zeitpunkt schon vertraut. In den anderen, „die ausgiebig mit der dritten Dimension flirteten“⁶⁴⁵, wie Proto-Pop (Rauschenberg und Johns), Assemblage oder Shaped Canvas konnte er noch den Vorrang des einen oder anderen Mediums diffe-

⁶⁴⁰ „Zu einem neueren Laokoon“, Lüdeking (S. 68) gab wieder eine Fußnote aus Greenbergs Text. Laut dieser hätte Irving Babbitt (The New Laokoon: An Essay on the Confusion of the Arts, 1910) die Romantik für die Vermischung der Künste verantwortlich gemacht.

⁶⁴¹ Ebd., S. 72

⁶⁴² Ebd., S. 74 - im Gegenteil zur reine Poesie, die nach unendlicher Andeutung strebt.

⁶⁴³ Eine von Ausnahmen ist Benjamin Buchloh (Cold War Constructivism, in: „Reconstructing Modernism“, Hrsg. Serge Guilbaut, Cambridge u. London, 1990, S. 85-113). Er machte auf die Differenz aufmerksam, die zwischen den Greenbergs Texten „The New Sculpture“ vom 1949 (in *Partisan Review*, 16. Jg., June 1949, S. 637-642, dt. in Lüdeking, S.163-173) und Revision dessen, veröff. in „Art and Culture“, Boston 1961, S. 139-145. (Diese Revision folgte einer noch früheren, veröff. als „The Sculpture of Our Time“, in *Arts Magazine*, 32. Jg., Nr. 10, June 1958, S. 22-25, dt. in Lüdeking, S. 255-264). Während Greenberg in dem ersten Text eine logische Entwicklung des Kubismus, ja das Ende der Malerei in der physischen Domäne des 3dimensionalen, der Skulptur, sogar architektonischem Bereich eingehen sah, war in zweitem Text die Betonung auf einem neuen Konzept der konstruktivistischen Skulptur: Es ist ein reines **concept of opticality**, eine entkörperte, buchstäblich dematerialisierte und gänzlich autonome Skulptur. Wie Buchloh richtig bemerkte, war diese Abwandlung zum Optischen und der Autonomie direkt im Gegenteil zu Greenbergs früheren Ablesung der europäischen Beiträge, die er in dem ersten Text sogar nicht scheute namentlich zu erwähnen (von Dadaisten Arp und Schwitters, bis Konstruktivisten Tatlin, Pevsner und Gabo, sowie Archipenko..., Lüdeking, S. 169), um sie alle später aus seinen Texten und Gedächtniss völlig auszuradieren. In einer Podiumsdiskussion 1981 (S. 109, Anm. 26) wiederholte Greenberg seine permanente Begründung dieser „Amnesie“ dadurch, daß er von solcher Arbeiten angeblich nicht genug gesehen hätte, um sie in seine Theorien einzubeziehen.

⁶⁴⁴ Greenberg: „Recentness of Sculpture“, in „American Sculpture of the Sixties“, Ausst.kat., Los Angeles County Museum of Art, 1967, S. 24-26; dt. in Lüdeking, S. 362-371.

⁶⁴⁵ Ebd., Lüdeking, S. 365

renzieren. Zu diesem Zeitpunkt war er darüberhinaus imstande, sich dazu zu bekennen, er würde Minimal Art "ernster als die übrigen Formen des Neuartigen"⁶⁴⁶ nehmen und "Hoffnung für einige ihrer Exponenten"⁶⁴⁷ haben.

Die "Boxen" einer Künstlerin, Anne Truitt - die ihm zufolge ziemlich genau das machte, worauf Minimalisten abzielten -, konnten Greenberg sogar positiv bewegen, obwohl er feststellte, daß sich schwierig sagen lasse, ob das Gelingen der Arbeiten von Truitt daran liege, daß sie "primär skulptural oder bildhaft war, aber ihr Gelingen bestand zum Teil genau darin, daß diese Frage nicht mehr relevant war."⁶⁴⁸ Obwohl die Künstlerin eine *Präsenz* durch etwas, was der Ästhetik laut Greenberg fremd war - nämlich durch die physische Größe und den Look der Nicht-Kunst - erreicht habe, hielt er ihr das zugute, da ihre Skulpturen dies nicht *versteckt* hätten.⁶⁴⁹

Greenbergs Problem mit den Minimalisten war,

- daß sie "im Extrem" den Weg aus der Malerei in das Dreidimensionale dort erkannten, wo einzig noch die "Grenze zwischen Kunst und Nicht-Kunst gesucht werden konnte, wo die Skulptur ist und wo auch alles materiell Vorhandene ist, das nicht Kunst ist"⁶⁵⁰,

- daß sie sich "auf die dritte Dimension konzentrieren, weil diese unter anderem eine Koordinate ist, die die Kunst mit der Nicht-Kunst teilt"⁶⁵¹,

- daß ihre Arbeiten "wie fast alles heutzutage als Kunst gelesen werden könnten" (ein Tisch, eine Tür, ein leeres Blatt Papier)⁶⁵² und

⁶⁴⁶ Ebd., S. 371

⁶⁴⁷ Ebd.

⁶⁴⁸ Ebd., S. 370. Im Interview mit Lippard, regte sich Judd über einem Artikel von Greenberg, das in *Vogue* erschienen war und wollte eine Antwort in *Artforum* publizieren, die die Fälschungen von Greenberg im Hinblick auf die Datierungen der Ausstellung von Truitt, die sie als Vorgängerin seiner und box-ähnlichen Werke anderer Minimalisten darstellte, revidieren sollte. Lippard stellte ebenso dort empört fest, Greenberg hätte sogar im "L.A. catalogue" ("American Art of the Sixties") die Truitt-Ausstellung falsch datiert, "he pre-dated it a year". Die Ausgabe des Katalogs, die ich zum Vorschein bekam trägt allerdings den offensichtlich richtigen Datum - 1963, Febr./März, wie dies eine Review von J(ill) J(ohnston) im "Art News", Vol. 62, Nr. 1, March 1963, S. 16 bestätigt. In gleicher Zeitungs- ausgabe erschien auch eine Rezension über "Boxing match" (S. 50), in der Gordon Gallery, wo einer der 4 Künstler mit boxes Robert Morris mit seiner horizontal auf dem Boden gelegenen, graubemalten "Cloud"-box vertreten war, die mehrmals auch in der Green Gallery während ersten Minimal Art-shows ausgestellt worden war.

⁶⁴⁹ Ebd., S. 370

⁶⁵⁰ Ebd., S. 365

⁶⁵¹ Ebd., S. 366

⁶⁵² Ebd., S. 367

- daß sie sich (immerhin *gutem!*) Design gegenüber nicht mehr hervorheben⁶⁵³.

Vor allem böten diese Künstler laut Greenberg keine ästhetische, sondern nur noch phänomenale Überraschungen, nämlich "wie bei jeder Neuigkeits-Kunst eine nur einmalige Überraschung."⁶⁵⁴ Kurz gesagt, was Greenberg nicht mehr in dieser Kunst sah, war die Identität der Kunst selbst, ein Problem, das er eher mit der Qualität der Kunst im Allgemeinen verbunden hatte als mit der Spezifität des Mediums und das ihn zunehmend, wie die drei zitierten Texte zur Malerei als auch diejenigen zur Skulptur bestätigen, beschäftigte.

Obwohl Greenberg die Physikalität der beiden Medien der bildenden Kunst und gleichzeitig die optische (Illusion als) Qualität gegen alle anderen Sensationen schon 1940 hervorhob, war sein darauffolgender zunehmender und unermüdlicher Einsatz überwiegend der Eigenartigkeit des jeweiligen Mediums zugedacht: Malerei ist die Domäne der 2. und Skulptur der 3. Dimension. Und in beiden sollten statt Physikalität und Taktilität das Visuelle und Optische hervorgehoben werden.

Nun, der gleiche Greenberg kam schon 1949 auf den Gedanken, daß die Bildhauerei schon immer in der Lage war, "Objekte zu erschaffen, die eine dichtere, wirklichere Realität zu besitzen scheinen, als die Erzeugnisse der Malerei."⁶⁵⁵ "Die neue, bildhafte Skulptur", die er als "neue Konstruktions-Skulptur" und neue "Gattung"⁶⁵⁶ bezeichnete, die sich von Maßen und Kompaktheit befreie, hatte bei ihm sogar zwei Vorteile der Malerei gegenüber: Zum einen beruhe ihre größere Freiheit darin, daß sie "unendlich viele neue *Objekte* erfinden kann und über einen potentiellen Reichtum an Formen (verfügt), an denen unser Geschmack prinzipiell nichts aussetzen kann, da sie alle eine offenkundige *physische Realität* besitzen, so greifbar und eigenständig und gegenwärtig wie die Häuser, in denen wir wohnen, und die *Möbel*, die wir benutzen."⁶⁵⁷ Klingen schon hier nicht die ganzen Forderungen der Mi-

⁶⁵³ Ebd., S. 371

⁶⁵⁴ Ebd., S. 367/368

⁶⁵⁵ "The New Sculpture", in Lüdeking, S. 170

⁶⁵⁶ Ebd., S. 173

⁶⁵⁷ Ebd., S. 170/171. Buchloh, S. 105 erwähnte beiläufig, diese von Greenberg beschriebene Eigenschaft könnte leicht "been misread as an anticipation of Minimal Sculpture", sagte aber nicht warum. Die Deutungen der Minimal Objekten sowie in ihrer architektonischen Bezogenheit, als auch als "Möbel" hat Frances Colpitt wieder aufgegriffen anlässlich des Judd Estate Symposiums, New York, November 1997. Aus ihrem Manuskript (ich bedanke mich bei der Autorin, die mir ihn freundlicherweise zur Verfügung gestellt hatte), geht hervor, daß Judds "conception of painting's relationship to space" Vorgänger in der Russische Avantgarde hat, namentlich Malewitschs "0-10" Ausstellung von 1915 und El Lissitzkys Pro-un Raum von 1923. Judds sog. East building installation in Marfa hat Colpitt mit der modularen Architekturkonzepten der Renaissance, konkret mit der Kapelle Pazzi von Brunelleschi von 1443 verglichen - ein Vergleich das Rosalind Krauss bereits 1966 ("Allusion and Illusion in Donald Judd", in *Artforum*, Vol. IV, No. 9, May 1966, S. 24) machte. Es handelt sich um "clear, mathematical articulation of space, based on a module established by the width of the space between corbel and pilaster." Es war eine Konzeption, die "is a result of the notion of measurement, of element to element, much as the horizontal boxes of Judd's stacks are counted off, one after other, with an equal amount of space between each." Die Parallele zwischen box-Kunst und karg aussehenden Möbel von Shakers wurde ebenfalls früh festgestellt. Auch ist Colpitts Bemerkung, Judd

nimal Künstler, - die Emphasis des konkreten Objektes, des Ding-an-Sich, "real wie alle anderen existierenden Dinge" - als Eigenschaften der Objektkunst der 60er Jahre an, mit denen Greenberg selbst 1967 nicht mehr in Einklang kam? Weitere Formulierungen von Greenberg über Vorteile der neuen Skulptur von 1949 und 1958 ähneln noch mehr den von Judd in *Specific Objects* formulierten Vorwürfen gegen die Malerei. Findet sich Greenbergs Satz: "Ganz gleich wie abstrakt und flächig ein Gemälde sein mag, ihm hängt immer noch etwas von der Vergangenheit an, einfach weil es ein Gemälde ist und weil die Malerei eine so reichhaltige und nahe Vergangenheit hat"⁶⁵⁸ nicht wieder aufgenommen und weitergeführt in Judds Aussage: "Was vor allem an der Malerei nicht stimmt, ist die Tatsache, daß es eine rechteckige Fläche ist, die flach auf die Wand gesetzt wird."⁶⁵⁹ Gewiß und bis zu einem gewissen Punkt, denn dort, wo Greenberg Emphasis der spezifischen Kunstgattungen verlangte, setzte Judds Kritik an und suchte ihre spezifische Überwindung: Es verhalten sich nicht mehr Malerei zu Skulptur, sondern Malerei und Skulptur zur Kunst im allgemeinen.

Im Verlauf der Zeit betonte aber auch Greenberg in seinen Theorien nicht nur den Medienpurismus, sondern wies immer mehr auf dem Schnittpunkt von beiden Gattungen hin, auf eine mittlerweile, wie oben angeführt, in Praxis und Theorie seit Mitte der 50er Jahre immer breitere und immer unschärfere Zone. 1958 betonte er, daß "Die Skulptur unserer Zeit", die "Konstruktions-Skulptur", die "penetrant auf ihren Ursprung in der kubistischen Malerei" aufweist, aus der "Reduktion" modernistischer Malerei profitieren könne⁶⁶⁰. Diese hätte zugunsten ihrer Konkretheit die Darstellung und Dreidimensionale (als essentiell nicht-notwendige) eliminiert: Gerade "die Konkretheit und Faktizität" ihres Mediums erlaube (also doch!) der Skulptur, das "Verbot, daß eine Kunst nicht in den Herrschaftsbereich einer anderen eindringen darf",⁶⁶¹ aufzuheben. Obwohl Greenberg hier zuerst feststellte, daß aufgrund der Entwicklung in der Skulptur zu dieser Zeit offenkundig sei, daß "das Schicksal der bildenden Künste, nicht mehr in gleicher Weise wie früher mit dem der Malerei gleichgesetzt werden kann",⁶⁶² sah er dennoch Malerei als noch immer die führende Disziplin⁶⁶³ und schloß doch mit dem Vorrang des Optischen gegen das Taktile. Die neue Skulptur ist "schwerelos". "Anders als eine Gebäude braucht eine Skulptur nicht mehr als ihr eigenes Gewicht zu tragen, und anders als ein Gemälde braucht sie sich nicht *auf* etwas anderem zu be-

hätte dadurch, daß er in seinen Spätwerk Möbelprodukte inkorporierte, die offtere Verwechslung seiner Kunstobjekte mit funktionalen Design keinesfalls gezielt, aber sie wären von Anfang an vorhanden. Dies lag daran, daß "besides scale and material, the illusion of function is the result of the works having been industrially fabricated. This issue continues to be one of the most challenging aspects of his work, and of sixties art in general." Die Illusion der Funktion bzw. eine visuelle Nahe an den modernen Möbel und der boxes der Minimal Art sei hier durch den Vergleich mit den in den 50er Jahren fabrizierten Büro- und Künstlerbedarfsmöbiliar erweitert und belegt. (Abb. 3.62; 3.64a)

⁶⁵⁸ Ebd., S. 171

⁶⁵⁹ Judd, *Spezifische Objekte* in Stemmerich, S. 61

⁶⁶⁰ Lüdeking, S. 260

⁶⁶¹ Ebd., S. 261

⁶⁶² Ebd., S. 257

⁶⁶³ Ebd., S. 262

finden; sie besteht, buchstäblich (literal!) wie auch konzeptionell, für und in sich selbst.“⁶⁶⁴ Wer würde hier Judds Sätze und seinen “Haupteinwand gegen Malerei” aus *Specific Objects* nicht assoziieren können, auch wenn seine Schlußfolgerung geradezu opposit war?

Nun, auch Greenberg näherte sich mit der Zeit immer mehr der Kunst selbst. In den Texten zur Malerei kam dies zunehmend deutlich vor. Da die Kunst(-gattungen) sich aus der Selbstkritik entwickeln, sodaß sie ihre eigenen Grenzen erweitern, sah Greenberg sich 1955 veranlaßt, dem Gedanken zum “Tod der Malerei” zuvorzukommen. Diese eben auf ihre äußerste und ziemlich letzte Bedingung wie Flächigkeit, wie er selbst es definierte, reduzierte Disziplin, könnte, statt in Gefahr, somit “auf dem Weg zu einer neuen Gattung sein”.⁶⁶⁵ Gleichzeitig mußte er die Anweisung geben, daß es in der Kunst keine “Fehlentwicklungen” sondern nur “Gutes und Schlechtes, Realisiertes und Unrealisiertes” mit immer geringerem Abstand zwischen beiden gebe, vergleichbar mit dem Unterschied zwischen “großem Kunstwerk und einem, das überhaupt keine Kunst ist”. Diesen Abstand, wie oben notiert, konnte er bei den Minimal Art -Künstlern 1967 nicht mehr feststellen. Dadurch, daß sie Greenbergs normative, formalistische, ja objektive Regeln umgesetzt und buchstäblich vollzogen haben, setzten sie ihnen gleichzeitig ein Ende. “Eine auf den Keilrahmen gespannte Leinwand existiert bereits als ein Bild” solange die “Flächigkeit und ihre Begrenzung” als zwei letzte modernistische Normen “um ein Objekt zu erschaffen, das als ein Bild erfahren werden kann”, erfüllt sind. Allerdings muß es “nicht unbedingt als ein gelungenes Bild”⁶⁶⁶ erfolgen, gab Greenberg 1964 an.

Schon 1960 bemerkte Greenberg, daß die Lösungen immer extremer zu erscheinen drohten und verteidigte die “radikalen Vereinfachungen und radikalen Komplizierungen in der neuesten abstrakten Malerei”. “Der Modernismus hat entdeckt, daß die Bedingungen nahezu vollständig zurückgenommen werden können, bevor ein Bild kein Bild mehr ist, sondern zu einem beliebigen Objekt wird.”⁶⁶⁷ Obwohl er noch in 1949 eine Transparenz zwischen “neuer Skulptur” und “Möbel” begrüßt hatte, deutete Greenberg jetzt die Gefahr einer Erscheinung des “beliebigen Objektes” offensichtlich als das mögliche Ende des Modernismus. Damit auch dessen, was er unter formalen Voraussetzungen des Medienpurismus (wie wir sahen, nicht so strengen bzw. unwidersprüchlichen wie oft angenommen) verstanden hat.

Wie Thierry de Duves Analyse gezeigt hat, ist genau da der Scheideweg der Kunst der 60er Jahre und der Minimalismus. Diese Analyse setzt mit der berechtigten Frage an, wieso Greenberg die Arbeiten z.B. von Johns und Noland akzeptierte und Stellas Bilder nicht, obwohl sie offensichtlich zu dem Zeitpunkt genau das repräsentierten, was er selbst befürwortet hat - nämlich die äußer-

⁶⁶⁴ Ebd., S. 264

⁶⁶⁵ Ebd., S. 224

⁶⁶⁶ Ebd., S. 331

⁶⁶⁷ Ebd., S. 272

ste Flächigkeit als extremste Bedingung der Malerei. Die Antwort fand de Duve in der für die neue Kunst entscheidend gewordenen Einstellung zur Spezifität der Medien (ihm zufolge, vor allem der Malerei), bei der die neue Kunst nicht anhält sondern dem Bedürfnis nachgeht, ihre Grenzen zu überschreiten. Beides ist in Greenbergs Theorie angelegt:

Dort wo die neue Kunst spezifische Medien - Malerei und Skulptur - nicht mehr unterscheiden will, muß die Kunst eine generelle "Gattung" in der Welt werden, sich ihr gegenüber gleichwertig behaupten. Als Kunst. Dieses neue Bewußtsein von Kunst ist das Resultat einer Erkenntnisarbeit, die nicht mehr den Greenbergschen normativen und ontologischen Ansätzen folgte, aber aus ihnen heraus wuchs: Keine im Idealismus oder irgendwelcher Ideologie fußende Essenz der Kunst war mehr gefragt, sondern ihre konkreten, in größerem, generellem Kontext angesiedelten Wahrnehmungsbedingungen, die Erkenntnis ihrer Konventionalität, die es ermöglichte, Kunst als institutionellen Diskurs zu positionieren.

Das was Judd spezifisch nannte, erklärte Greenberg für Willkürlichkeit, für "beliebige" Objekte und verband es 1967 direkt mit der Kunst der Minimalisten. Dadurch, daß er einerseits diese neuen Objekte als eingegängte Kategorie - als NUR (materielle) Objekte - abgestempelt hatte, erweiterte er paradoxerweise andererseits ihr Deutungspotential: Sie würden als alles mögliche, willkürlich wie jeder andere Gegenstand, bis zur Unerkennlichkeit (als Kunst) in der Welt existieren.

In der Kluft zwischen Anspruch nach Spezifität der einzelnen Kunstgattungen und der Generalität ihrer vorausgesetzten Zugehörigkeit der Kunst setzt meiner Meinung nach der Beitrag der Künstler der 60er Jahre - vor allem der von Donald Judd - ein.

Die Frage, was Kunst und was Nicht-Kunst sei, war in Greenbergs Texten längst zuvor impliziert. Schon er ging auf diese Frage ein, hantierte dabei aber weniger mit den spezifischen Bedingungen des jeweiligen Mediums, als mit den allgemeineren (generellen) Frage nach der Qualität der Kunst als Kunst. Und diese Frage ist eben Greenberg zufolge nicht spezifisch, sondern nicht-spezififizierbar. Die für ihn im Laufe der Zeit immer interessantere Frage nach "Identität der Kunst" definierte er 1961 in der schlichten, weder medienbezogenen noch spezifizierten Antwort, es gäbe nur einen Unterschied, den zwischen guter und schlechter Kunst, der aber auch nicht absolut verbindlich wäre. "Es gäbe zahllose Grenzfälle".⁶⁶⁸ Warum es so sei, läge darin, daß "Qualität in der Kunst sich nicht "durch Logik oder diskursive Ableitungen ermitteln und beweisen" läßt. Hier "herrscht nur Erfahrung - und, wenn man so will, die Erfahrung der Erfahrung"⁶⁶⁹, ein Schluß, den er als von Kant ableitbar erklärte.

Klingt diese Greenbergsche "Qualität der Kunst" nicht genauso arbiträr bzw. unspezifisch generell, wie die Eigenschaften der "neuen Objekte", die er der Beliebigkeit bezichtigte? Nun - die Voraussetzungen beider Aussagen, obwohl sie gleichen idealistisch-

⁶⁶⁸ Ebd., S. 313

⁶⁶⁹ Ebd., S. 310

normativen Einstellungen entsprungen sind, finden paradoxerweise auf unterschiedlichen Ebenen statt. Dort wo Greenberg "Qualität" sagte, meinte er die (nicht-spezifizierbare) Kunst allgemein. Dort, wo er die "Beliebigkeit" der Objekte beklagte, vermifste er die Reinheit der (spezifischen) Medien, die eigentlich die Voraussetzung (seiner) Werteinstufung bildeten.

Daß man diese Ebenen - die des generellen ästhetischen Urteils und des spezifischen normativ-formalen Anspruchs -ineinander umkehren kann, wenn man sie als konventionelle Grenzen der Kunst erkennt und mittels avangardistischer Fragwürdigkeitsstrategien in ein erweitertes Bezugsfeld fortsetzt, ist jener unverwechselbare Beitrag von Judd in der Kunst dieses Jahrhunderts.

Mit seiner Relativierung/Neutralisierung der Gattungsdifferenzen hat die Kunst ihre formalistische Autonomie in einer ihrer Geschichtlichkeit sich bewußten, selbst-reflexiven institutionellen Autonomie nicht einfach verschwinden lassen. Die von Judd bevorzugten Objekte wurden zwar durch die vorwiegende Negation definiert (sind non-relational, non-compositional, non-antropomorphic, non-european), womit eine der historischen Avantgarde immanente Provokation einsetzte, eine, die dem geschichtlich Vorgegebenen (also dem referentiellen Rahmen) absagt, um programmatisch Zukunftsorientierungen zu verschaffen. Diese, aber auch die affirmativen Bezüge, die sich auf den einzelnen Artefakt richten wie wholeness, one thing, unity, das materielle und reale Hier und Jetzt ihres Vorhandenseins, das im Text *Specific Objects* als zukunftsweisend erscheint, ist gleichzeitig aus geschichtlichen Bedingungen - aus referentiell Diskurs - abgeleitet. Was bis zu seiner Zeit als spezifisch (Kunstgattungen) gegolten hat, schmolz jetzt so zusammen, daß auch die Differenz zwischen Gattungen und der generellen Entität Kunst gesprengt worden war. Aus einer "Kürzung" (von zwei auf eine spezifische Kategorie) öffnete sich so eine Vielfalt, nicht aber im Sinne eines anything goes, einer Irrelevanz der Vielfalt, derer die Postmoderne⁶⁷⁰ durch diesen ihr zugeschriebenen und wohl bekanntesten Slogan beschuldigt wurde. Denn dazu war Judd noch immer zu sehr den progressiv (geschichtlich) gerichteten Zügen der Moderne, des Fortschritts, verpflichtet.⁶⁷¹

⁶⁷⁰ Böhrringer, Hannes: "Postmodernität" in derg.: "Begriffsfelder. Von der Philosophie zur Kunst", Berlin 1985, S. 55-61, wo der Autor Postmodernismus als die Fähigkeit bezeichnet: "jederzeit aus der Historie in die Posthistorie, aus der Zeit in die Präsenz zu springen. In der reinen Gegenwart steht die Zeit still, alles ist. Die Präsenz ist posthistorisch." (S.59). In dieser Hinsicht hätte concept of presence and place von Minimalisten einen posthistorischen Charakter.

⁶⁷¹ Obwohl Judd im *Specific Objects* sagte, die lineare Geschichte der Kunst hätte sich zerfasert, sprach er stets schon in diesem Text von "neuen" und "zeitgenössischen Arbeiten", die "Vorläufer" (naturgemäß also in der Geschichte, also geschichtlich zu fassen sind) hätten. In späteren Texten, die übrigens nicht nur in der Regel länger sondern vielerlei Abweichungen von den anfänglichen programmatischen Töne enthalten und weniger Wortkargkeit aufweisen, z.B. "Kunst und Architektur" (ein Abdruck eines Vortrags am Yale University vom 20.9. 1983, erstverf. in CW 2, Eindhoven 1987 u. dt. Auszug in "Donald Judd. Architektur", Münster, 1990, S. 143 -145. Hier zitiert nach Stemmrch, Gregor "Minimal Art. Eine kritische Retrospektive", Dresden/Basel, 1995, S. 74-91), in dem er die "Beziehung der Kunst und Architektur zur Vergangenheit" als wichtig bezeichnete, "besonders heute, wo historische Stile in empörender Weise herabgewürdigt werden" (man könnte es als Kritik der Zitathaftigkeit und Vielfalt der Postmoderne interpretieren), benutzte er teilweise lieber den Begriff "Veränderung" als "Fortschritt in in der Kunst". Zum Schluß aber, verwendete er zunehmend die Bezeichnungen wie "Entwicklung", sagte sogar "die dreidimensionale Kunst in den ver-

Auch wenn er behauptete: "Wenn einer sagt, das was er macht, ist Kunst, dann ist das Kunst", plädierte er eher für eine Relevanz der Gleich-Gültigkeit, Gleichwertigkeit⁶⁷² aller Erscheinungen, die "weder Malerei noch Skulptur", noch die strikte Trennungen von Abstraktion und Figuration, oder Geometrie und Expressivität, akzeptierte, wie sein Text *Specific Objects* bestätigt und gleichzeitig Judds eigene Kunst in diese hybride Gattung einschließt, wie auch von ihr - da enger bestimmbar als "abstrakt" und "geometrisch" - abgrenzt. Den normativen Definitionen der Moderne sowie den ästhetischen Urteilen der Greenbergschen "Qualität der Kunst" hielt Judd die Begriffe "dreidimensionale Objekte" und "Interesse" entgegen. Eine Begründung der *Specific Objects* in der In-Differenz zweier traditioneller Kunstgattungen und ihrer Normen läßt den ersten Begriff als doppeltbödig, den anderen als gewissen Differenzanspruch, also doppelsinnig erscheinen. Judds Negation der kategorialen Grenzen (Malerei/Skulptur) setzte offensichtlich institutionelle Normen voraus, denn nur in der Erkenntnis und Anerkennung der Institution Kunst wird es möglich, eine Un-Unterscheidbarkeit (der Kategorien) durch allgemeines "Interesse", als Wert und als Unterscheidbarkeit zu sichern.

Judd hat insoweit die Paradoxien und Dualismen der Moderne (Greenbergs) nicht so ultimativ abgelöst, als er vielmehr einen Weg gefunden hat, Bruch und Kontinuität gleichzeitig zu vollziehen und somit den Scheideweg von der Moderne in die Postmoderne zu markieren.⁶⁷³

Die Faszination, die Judds Text *Specific Objects* in der Rezeption der Minimal Art ausübte, liegt vielleicht darin, daß er schon das Ende der (zu eng aufgefassten) Minimal Art bezeichnete, bevor diese sich als kunstgeschichtliche Kategorie in der Kritik überhaupt konstituierte und somit eine Basis für die Erweiterung des neuangesetzten Kunstbewußtseins postulierte. Als Judd seinen Text *Specific Objects* betitelt hatte, verwendete er einen dualen Code - einen, der auf die aktuelle Kunstproduktion und den darin ent-

gangenen 20 Jahren" wäre die "fortgeschrittenste" gewesen und gab zu: "Um die Polarität von Allgemeinem und Besonderem (op.a. in der Kunst) zu erklären, ist jedenfalls ein wenig Geschichte unvermeidbar." (S. 89)

⁶⁷² Böhrringer, Hannes: "Erbauung", in derg.: "Begriffsfelder. Von der Philosophie zur Kunst", Berlin 1985, ebd. S. 39-54. Die "ästhetische und philosophische Indifferenz", die dem Autor nach die moderne Kunst und die Zeiten auszeichnen, sei eine "produktive Umsetzung der großstädtischen Indifferenz(-erfahrung)" (S. 50 u. 53), eine die ebenfalls alles gleichgültig, d.h. gleichwertig schön sein läßt. Diese Indifferenz schreibt Böhrringer gleichermaßen der Avantgarde (S. 50/51) und dem Postmodernismus (S. 59/60) zu. Allerdings bezieht sich die ästhetische Indifferenz der Avantgarde bei Böhrringer "strukturell ... auf die nichts fixierte (op.a. indifferente, unbestimmte) Wahrnehmung (S. 51), während diesbezüglich Postmodernismus "eine Befreiung von der Zeit, der Geschichte und der Gesellschaft" (S. 60) sich verspricht. In diesem Hinsicht wäre Minimal Art, die auf bewußte Hier und Jetzt der Wahrnehmung besteht, einerseits weder avantgardistisch, noch posthistorisch, also wäre nicht mit der Ästhetik der Indifferenz in Zusammenhang zu bringen. In ihrer Negation der Tradition aber wäre Minimal Art sowohl avantgardistisch, und indem Judd eine Un-Unterscheidbarkeit der kategorialen Unterschiede verlangte und Minimal Art-Objekte, wie geschildert wirklich schwer von den übrigen Gegenständen und Umständen (Möbel, Architektur) zu unterscheiden sind, auch postmodernistisch d.h. einer Ästhetik der Indifferenz nahestehend.

⁶⁷³ Dieser Schluß hat schon Hal Foster 1986 im "The Crux of Minimalism" gebracht (dt. in Stemmrich "Minimal Art. Eine kritische Retrospektive", Dresden/Basel 1995, S. 589-633).

haltenen Vorrang der Objekte einging und einen anderen, der auf die Rezeption der spezifischen Wahrnehmungs-Bedingungen zielte, aus denen diese Produktion hervorging und in denen sich auch sein eigener künstlerischer Werdegang vollzogen hatte.

Die Zuspitzung der Greenbergschen Theorien, die Judd mit seinem Text vollbrachte, entspricht ziemlich genau dem, was sein künstlerischer Werdegang aufzeigte. In dem Wunsch, das spätmodernistische formalistische Konzept der Malerei zu verwirklichen, führte er ihn so buchstäblich aus, daß er "Objekte schaffte und über Malerei hinausging".⁶⁷⁴

Zum Weg zu der von ihm und den ihm Gleichgesinnten ersehnten non-referentiellen Kunst gehörte in höchstem Maße ein referenzieller Rahmen. Ein Bezugsfeld bildeten sowohl sein Studium der Kunstgeschichte, als auch die von ihm geschätzten Künstler, Vorbilder und Zeitgenossen sowie Theoretiker und Kritiker wie vor allem Greenberg einer war. In einem nicht zu unterschätzenden Maße formte sich gerade aus der kritischen Haltung letzterem gegenüber jenes rethorische social field und beredte Kunstmilieu im Amerika der 60er Jahre, in dem Judd, viele andere Künstler, aber auch Kunstkritiker/innen ihrer Generation zur entscheidenden Veränderungen im allgemeinen Bewußtsein von Kunst gefunden haben. Die Grundkonzepte presence and place, bezeichnend für die Kunst der Minimal Art, sowie der Objektstatus des Kunstwerkes ersetzten die Greenbergschen modernism, essence und purity.

Die in *Specific Objects* angelegten Übereinstimmungen mit Greenbergs Theorien, wie aus dem zuvor gesagten klar hervorgeht, sind gleichzeitig ihre Sprengung. Genauso ist der erwähnte und von Judd benutzte duale Code gleichzeitig Fortführung und Auflösung etlicher dem Idealistischen verpflichteten Dualismen von Greenberg. Das Spezifikum der Objekte lag vor allem in dem, was sich in der Erfahrung des Subjektes, in dem Hier und Jetzt seiner Rezeption überwindet.

Die Maxime "was man sieht ist, was man sieht",⁶⁷⁵ die keine narrativen oder sonstigen Inhalte zuläßt, sondern sie als apriorisch zugunsten des realen materiellen Vorhandenseins der Dinge und ihrer Erfahrung in der zeitlichen und räumlichen Bedingtheit ablehnt, weist dem Betrachter die entscheidende Rolle zu und macht die Sache komplexer, als die Einfachheit der Aussage verspricht.

Möglicherweise sorgte gerade Greenberg dafür, daß in der Rezeption der Minimal Art ein entscheidender Einfluß der Phänomenologie von Merleau-Ponty gesehen wurde: "Der menschliche Körper wird in der Malerei wie in der Skulptur nicht mehr als das Agens des Raums vorausgesetzt; die treibende Kraft ist nun allein das Sehen, und das Sehen hat in drei Dimensionen mehr Bewegungs- und Erfindungsfreiheit als in zweien",⁶⁷⁶ schrieb Greenberg bereits 1958.

⁶⁷⁴ Vgl. dazu Foster, Hal: "Der Crux der Minimalismus" in Stemmrch, S. 589-633, S. 600

⁶⁷⁵ Stella, Frank, im Interview von Glaser mit ihm und Judd 1964. Vgl. Stemmrch: "Minimal Art. Eine kritische Retrospektive", 1995, S. 47

⁶⁷⁶ Greenberg, "Skulptur in unserer Zeit" (1958), in Lüdeking, S. 261

Minimal Art, die so sehr auf den Betrachter eingeht und die Werkvollendung in seiner Erfahrung, oder wie Rosalind Krauss, eine kritische Schülerin Greenbergs, es ausdrückte - in Materialität und Zeitlichkeit - erwartete, wird des öfteren als die Umkehrung dieser Prophezeiung in den phänomenologischen Orientierungen angesiedelt. Oft wurde dafür das Argument angebracht, das Buch von Merleau-Ponty "Phänomenologie der Wahrnehmung" sei in dem für den Objektstatus im Minimal-Sinne entscheidenden Jahr 1962 in New York erschienen. Nach vorliegenden Aufzeichnungen über die Aktivitäten der New Yorker Kunstszene, nach allen Aufsätzen, die deutlich gezeigt haben, wie sehr die damals zu dieser Szene gehörenden Akteure, Künstler, Kunstkritiker und -theoretiker solche Themen gängig und schon länger mit brennendem Interesse verfolgt hatten, ist es nicht unmöglich, solche Einflußzuweisungen - zumindest in ihrem Ausmaß - zu bezweifeln.

Viel eher scheint mir für die minimalistischen Konzepte von presence und place und vor allem für den von Judd (und Stella) beanspruchten Leitsatz "man sieht, was man sieht" gerade Greenberg und sein Konzept der opticality bzw. der darin enthaltenen Möglichkeit einer Doppelcodierung als Merleau-Ponty und sein Buch von Bedeutung gewesen zu sein.

Merleau-Ponty und seine Theorie der Wahrnehmung analysiert die Sichtbarkeit der Dinge und unsere Fähigkeit, Dinge zu sehen als nicht deckungsgleiche Aktivitäten. Die Rückkopplung vom Anspruch der Minimalisten auf eine selbstevidente physische Realität der Dinge (die Greenberg in seinen frühen Theorien vertrat), also die Objekthaftigkeit der Kunst mit diesem phänomenologischen Ansatz ist einerseits widersprüchlich und andererseits unausreichend. Wenn es nämlich glaubwürdig sein sollte, dem Idealismus und (Greenberg verhafteten) Dualismus von Objekt und Subjekt durch Minimal Art ein Ende zu setzen, indem beides in der Erfahrung überwunden wird, dann ist zuerst der Ort dieser Erfahrung zu lokalisieren. Würde vom Standpunkt der Phänomenologie geantwortet, würde dieses, wie Hal Foster zum Ausdruck brachte, letztendlich dem Subjekt verhaftet bleiben.⁶⁷⁷ Denn zwischen einem descartischen (cartesischem Rationalismus, dem sich Judd immer widersetzte) "Ich denke, also bin ich" und einem phänomenologischen "Ich nehme wahr" ist nur das Subjekt, der Betrachter, das Agierende.

Die Präsenz den Objekten zuzuweisen und die Definition des Ortes allein durch ihre Konkretisierung zu schaffen, wie die Minimalisten es angestrebt haben, geht von etwas komplexeren Wahrnehmungsbedingungen aus, als die Theorie der Sichtbarkeit. Sie gingen nicht nur von der Sichtbarkeit der Dinge in der Realität aus, sondern auch vom Sehen der Dinge aus der Perspektive des (kunst)geschichtlichen Zuwachses an Realitätsgrad der Kunst selbst. Erst diese Addierung der zweifach bewerteten Seherfahrungen in einem diskursiven Rahmen könnte ermöglichen, daß die ästhetische Distanz (bei Greenberg in dem concept of opticality formuliert) dennoch bewahrt blieb, auch wenn die emphatische Materialität vermeintlich in die optische Indifferenz - auf das Niveau der beliebigen Objekte - zu fallen drohte. Denn die körperhafte Präsenz des Objektes UND des Betrachters wurde in der Minimal

⁶⁷⁷ Foster, Hal: "Die Crux der Minimalismus", in Stemmrich: S. 620

Art nicht irgendwo (oder womöglich im ideellen Nirgendwo) verlangt, sondern in der Kunst, bekanntlich dem besten Ort der Sichtbarkeit.

Judd müßte sich dessen bewußt gewesen sein, als er behauptete - und damit seinen doppelbödigen Strategien Treue erwies - ihm sei das Publikum (also eine anonyme Betrachteranzahl) nicht wichtig.⁶⁷⁸ Genauso wie er den Objekten das reale Dasein, also ein nicht identitätsloses Existieren in der Welt zusprach, bezweifelte er das zu unkonkrete, ja namenlose Publikum. Viel eher als es zu negieren, ging Judd dabei offensichtlich von seiner realen Existenz aus und beanspruchte, es als generelle Termini zu überwinden. Er sagte: "Grundsätzlich, meine ich, wird Kunst nicht geschaffen, um die Gesellschaft, die Individuen zu stärken, um religiös oder politisch zu sein ... Grundsätzlich ist es der Blick des Einzelnen und nicht der vom Rest der Welt, welcher mehr oder weniger spezifisch sein kann. Es ist eine komische Sache: wir produzieren Kunst als Individuen, und natürlich spiegelt sich die Tatsache wieder, daß Menschen in einer Gesellschaft leben, daß ein Universum existiert, in dem sie sich befinden und doch: sie sind nicht Bestandteil desselben. Sie sind nicht Teil, wie wahrhaft religiöse Kunst im Mittelalter noch Teil der Religion war."⁶⁷⁹

Auch wenn er in dem Gespräch mit Coplans 1971 beteuerte, seine Kunst von allen äußeren Bedeutungen und Verbindungen reinigen zu wollen, scheint Judd doch im klaren darüber gewesen zu sein, daß es "in der Kunst keine 'reinen' Situationen gibt".⁶⁸⁰

Judd war sich der "wirklichen Dichotomie der Kunst" - daß sie zugleich besonders und allgemein ist⁶⁸¹ - nicht nur bewußt, sondern meinte auch, daß das Qualitätsniveau einer Arbeit mit dem Ausmaß der Polarität zwischen ihrer Allgemeinheit und ihrer Besonderheit wächst. Darüberhinaus sind diese "Aspekte bei jedem Künstler und vor allem zu jeder Zeit anders, da diese Veränderungen ihren Grund in umfassenden Veränderungen in der Philosophie haben. Diese Veränderung ist die wichtigste Veränderung in der Kunst, sie bestimmt ihren Zweck und ihre Erscheinung. Wenn es ein Fortschritt ist, reflektiert sie die zunehmenden wissenschaftlichen Kenntnisse und verbesserten gesellschaftlichen Werte."⁶⁸²

⁶⁷⁸ Judd behauptete stets, keine Kunst für das Publikum zu machen: "Who is the public? The "public" is a very general term. A few people know what's going on. Ninety-nine percent of the people in the U.S. don't know a thing about it.", in C.W 1; S. 193

⁶⁷⁹ Aus.kat., St. Gallen, 1990, S. 43. Vgl. auch Haskell, Auss.kat., New York/Dallas, 1988/89. Auch dort der Zitat 24 auf der Seite 148 mit der Quelleangabe "Two Contemporary Artists Comment", Art Journal, 41 (Fall 1981), S. 250; C. W. 1, p. 18" - obwohl dies eine fehlerhafte Angabe ist (da CW 1 die Texte bis 1975 enthält, und einen vom 1981 nicht enthalten kann):

"Spiritual Art, high art is made by those who have sufficient information to be "spiritual", which is no longer the case in any of the religions, or in the case of the belief in the national state. It's easy to believe or to invent something general if there's little reality to consider or reconcile"

⁶⁸⁰ Stemmrich, 1995, S. 29

⁶⁸¹ Ebd., S. 87/88

⁶⁸² Ebd.

Wie soll aber die Kunst die Philosophie und Veränderungen in ihr und in der Gesellschaft - all diese Dinge - reflektieren, wenn sie von allen externen Verbindungen befreit und nur darauf begrenzt werden soll, was einer (ein Künstler, Judd) weiß?⁶⁸³

Die Aporie zwischen dem Individuum und den äußeren Lebensumständen, die es dennoch bestimmen, scheint in Judd's Auffassung jener zu entsprechen, die es zwischen der Autonomie der Kunst, der Privatsphäre ihrer Entstehung und ihrem Öffentlichkeitscharakter gibt.

Die zweifache Codierung spiegelt deswegen auch die Produktionsweise, die industrielle Fertigung, die er und andere Minimal Künstler in die Kunst (wieder)eingeführt haben⁶⁸⁴ und in der sich eine konsequente Objektivierung der Kunst vollziehen sollte, wenn auch nicht gerade die gleiche, wie die, die Greenberg verlangte. Ein vom Künstler entwickeltes Konzept geht dieser Produktion voraus, dennoch wird ein Veranschaulichen der Objekte unabdingbar, ihre physische Präsenz unverzichtbar um das Konzept zu Ende zu "denken". Das kognitive Potential zog sich genau dorthin zurück, wo es sich vollziehen sollte: Das schöpferische Subjekt trat aus der unmittelbaren Produktion zurück, um einen möglichst großen Grad der materiellen Objektivität, keinesfalls aber durch den Anspruch der Überkonzeptualisierung die optische Unerkennbarkeit (Indifferenz) zu erreichen. Die Werke von Judd, die im realen Raum zu erfahren sind und ihn als 3 Dimensionen beanspruchen, haben aber auch eine dem Greenbergschen Gegensatz optisch contra taktil entsprechende Haptik vorausgesetzt. Durch und durch laden ihre höchst empfindliche Oberflächen den Blick so ein, daß sie jeden (vorausgesetzt sensiblen) Betrachter in der Entfernung halten und somit den optischen Wert buchstäblich als die ästhetische Distanz konkret aufzeigen. Hier ist literalness nicht contra opticality sondern in ihrer Funktion.

⁶⁸³ Vgl. Auss.kat., Pasadena 1971, Interview mit John Coplans, S. 32. Über die Unterscheidung zwischen wissenschaftlichem Wissen und Kunst die Judd's stets betonte, schrieb Yve-Alain Bois in: "Inflection", an essay in: "Donald Judd. New Sculpture", Auss.kat., Pace Gallery, New York, 1991 - im bezug auf die anti-rationalistische Haltung, die er als gemeinsamen Nenner, wenn überhaupt einer zu finden sei, der sogenannten Minimalisten zuschreibt. Bois zufolge ist schwer zu verstehen, wie Judd diese Haltung mit seiner kumulativen Konzeption des wissenschaftlichen Wissens verbindet, oder mit der - Bois Meinung nach davon gänzlich abweichenden - Idee daß wir keine irrationale Gefühle haben ("that we have "no irrational feelings")

⁶⁸⁴ Colpitt (Manuskript zum Judd Estate Symposium, New York, Nov. 1997, S. 10) führte hier den Vergleich mit den "Telephon-Bildern" von Moholy-Nagy vom 1922, die in ihrer Manifestation des Konzepts und der Idee der industriell produzierten Kunst "demonstrate the objectivity of artistic creation and de-emphasize the role of the hand." Sie wären aber "very different from Judd's work, which has no didactic purpose."

IV Anhang

Bibliographie

Abkürzungen zu Literaturangaben:

CW 1: „Donald Judd. Complete Writings 1959-1975“, Halifax: The Press of the Nova Scotia School of Art and Design, 1975:

CW 2: „Donald Judd: Complete Writings 1975-1986“, Van Abbemuseum Eindhoven 1987

Cat. Rais.: „Donald Judd. Catalogue Raisonné of Paintings, Objects and Wood Blocks 1960-1974“, Exh.Cat. (French/English), Ottawa, The National Gallery of Canada, May - July 1975. Includes texts: „Foreword“ by Brydon Smith; „Letter“ by Dan Flavin; „Donald Judd“ by Roberta Smith

Biographie

1928

am 3. Juni geboren in Excelsior Springs, Missouri

1946-1947

Militärdienst bei der US Army in Korea

1948

Art Students League (Malerei), New York

1948-1949

Besuch des College of William and Mary in Virginia, Williamsburg, Virginia

1949-1953

Art Students League, New York

Studium an der Columbia University New York mit Abschluß als Bachelor of Science im Fach Philosophie, cum laude

1952

Erste Ausstellungsbeteiligung in New Jersey

1957

Erste Einzelausstellung in New York, Panoramas Gallery

1957-1962

Studium an der Columbia University New York im Fach Kunstgeschichte

1959-1965

Arbeit als Kunstkritiker für *Art News*, *Arts Magazine* und *Art International*

1962-1964

Lehrer am Brooklyn Institute of Arts and Science in New York

1962

Entstehung der ersten freistehenden Arbeit

1965

Veröffentlichung des Artikels *Specific Objects*, in *Arts Yearbook* 8/1965

Reisestipendium des Schwedischen Institut Stockholm

1967

Unterricht an der Yale University, New Haven, Connecticut

1968

Geburt von Flavin Starbuck Judd

Erwerb des Gebäudes 101 Spring Street in New York

1970

Geburt von Rainer Yingling Judd

1971

Übersiedlung nach Marfa, Texas

1973

Beginn der Installation von eigenen Arbeiten in der Mansana de Chinati in Marfa

1976

Erwerb des ersten Teil der Ayala de Chinati im Presidio County, Texas

Baldwin Professur am Oberlin College in Ohio

1986

Gründung der Chinati Foundation im Presidio County auf dem Gelände des ehemaligen Fort D.A. Russell

Eröffnung der Dauerinstallation eigener Arbeiten in zwei dort gelegenen Artilleriehallen

Beginn der Renovierungsarbeiten in Eichholtern bei Küssnacht am Rigi, Schweiz

1988

Arbeitsaufnahme von El Taller Chihuahuense in Marfa

1990

Eröffnung eines Arbeitsstudios in Köln

1991

Gründung des Verlages „Der Zweite Pfeil“ zusammen mit Dr. Marianne Stockebrand

1992

Auswärtige Mitglied der Königlichen Akademie der Künste, Schweden

Gewähltes Mitglied der Littlefield Society, University of Texas, Austin

1993

Preisträger der Stankowski Stiftung, Stuttgart

Preisträger der Sikkens-Stiftung, Sassenheim, Niederlande

1994

am 12. Februar stirbt Donald Judd an Krebs in New York

Interviews mit Donald Judd

(Auswahl, gemäß dem Stand der Recherchen im Donald Judd Estate-Archiv, Marfa, Herbst 1997)

Glaser, Bruce: „New Nihilism or New Art?“. Discussion broadcast on WBAI-FM, New York, February 1964, produced by Bruce Glaser. The broadcast material was edited by Lucy R. Lippard and published in *Art News*, „Questions to Stella and Judd. Interview by Bruce Glaser“, vol. 65, no. 5, Sept. 1966, p. 55-61. Reprinted in: „Donald Judd“, Exhibition Catalogue Kunstverein Hannover, Hannover 1970 (german); „Donald Judd“, Exhibition Catalogue Van Abbemuseum, Eindhoven, 1970; Battcock, Gregory (editor): „Minimal Art. A Critical Anthology“, New York 1968/1995, p. 148-164; Stemmrich, Gregor (editor), „Minimal Art. Eine kritische Retrospektive“, Dresden, Basel, 1995, p. 35-57 (german). Note: Photocopy of Gregory Battcock's edition, 1995

Hooton, Bruce: „Interview with Donald Judd“, 3 February 1965. Note: Photocopied transcript of the tape recorded interview, no corrections, 11 pages. Published?

Rose, Barbara: „Interview with Don Judd and Frank Stella“, Fall 1965. Note: Photocopy transcript with corrections of the tape recorded interview, date changed from Dec. 18, 1967 to fall 1965, 43 pages; unpublished

Goldin, Amy: „The Antihierarchical American“, *Art News*, September, 1967, p. 48-50/64-65

„Interview“, 26 January 1968. Note: no identified interviewer. Transcript with corrections, 44 pages.

Lippard, Lucy R.: „Interview with Donald Judd“, 10 April 1968. Note: Two transcripts of the tape recorded interview, one with corrections, 154 pages; unpublished

Wijers, Louwrien: „Donald Judd Interview“, *Museum Journal*, 1970

Coplans, John: „Don Judd. An Interview with John Coplans“, „Don Judd“, Exhibition Catalogue, Pasadena Art Museum, 11 May - 4 July 1971, p. 19-44. Also published in *Artforum*, June 1971, p. 45-47

Siegel, Jeanne: „Around Barnett Newman: Interviews with and Statements by Twelve Painters and Sculptors“, published in: *Art News*, October, 1971

Fekner, John: „Interview with Donald Judd“, before March 1972. Note: Letter and transcript, letter dated 13 March 1972, pages 4

Bach, Friedrich Teja: „Interview with Donald Judd“, 5 May 1975. Note: Letters and two transcripts (photocopies), one with corrections, pages 6. Letters dated: 13 October 1978, 4 January 1979, 1 March 1979, 1 March 1982, 26 March 1982, 13 May 1982

Lebensztajn, Jean Claude: „Eight Interviews (on Matisse)“, in: *Art in America*, July/August, 1975, p. 71-71

König, Kasper: „Interview mit Donald Judd“, in: „Donald Judd für Josef Albers“, Ausst.Kat.: Moderne Galerie, Bottrop 1977 (only german)

DeWilde, Daniel: „Contemporary Artists at Work: Sculptors“, 1979. Note: Vol. II, Harcourt Brace Jovanovich filmstrip, correspondence, contracts, transcript of 3 pages in possession of filmstrip

Taylor, Paul: „Interview with Donald Judd“, *Flash Art*, vol. 134, May, 1987, p. 35-37.

Millet, Catherine: „La petite logique de Donald Judd“, *Artpress*, November, 1987, p. 4-10 (only french).

Stals, José Lebrero: „Entrevista con Donald Judd“, *Lapiz*, IV. Jg. (1987), No. 44, p. 16-21 (only spanish).

Brüderlin, Markus: „Donald Judd - Veränderung in einem für gute Kunst gültigem Maß“, *Kunstforum International*, June/July, 1988, p. 110-121

Batchelor, David: „A Small Kind of Order. Interview with Donald Judd“, 22-23 May 1989. Published in *Artscribe International*, November/December, 1989, p. 62-67. Note: Photocopy of transcript with corrections, 11 pages; Photocopy of edition in *Artscribe International*

Poetter, Jochen: „Back to Clarity. Interview with Donald Judd“, 7. August 1989. Published in: „Donald Judd“, Exhibition Catalogue, Kunsthalle Baden-Baden, 1989, p. 87-104 (german/english). Note: Photocopy of the Catalogue edition and photocopy of transcript with corrections, pages 16, dated 26 Oct 1989

Griffiths, John: „Donald Judd. An Interview with John Griffiths“, *Art & Design*, 1989, p. 46-49.

ai, „Mal ad verja listaverk fyrir listmidlurum,“ in: DV, 22 March 1990, p. 32. Note: original newspaper (finish)

Freeman, Kerry: „Interview with Donald Judd“, November 1990, *Detour*, „The Book, the Beliefs, His Life & His Architecture. Donald Judd interviewed by Kerry Freeman“, October, 1990, p. 26-29. Note: two copies of the transcript, 18 pages, resume, letter, re: architecture

Jolles, Claudia, „Interview with Donald Judd, Eicholtern“, 5 April 1990. Partially published in Exhibition Catalogue, Kunstverein St. Gallen, 1990 (german). Note: German draft and English draft, 7 pages; copy of catalog, 5 pages, letter

Jolles, Claudia, „Michelangelo soll nicht an den Kanten kleben“, *Kultur*, Donnerstag 12 April 1990, p. 41 Note: Original newspaper (german)

Janhsen, Angeli, „Discussion with Donald Judd“, Ruhr Universität Bochum, Fakultät für Geschichtswissenschaften, 22 March 1990. Partially published in: „Donald Judd“, Exhibition Catalogue Kunstverein St. Gallen, „Interview mit Donald Judd. Resultat einer Diskussionsrunde einer Siminarveranstaltung“, St. Gallen 1990. p. 39-47. Note: four transcripts, one transcript corrected, 23 pages, letter dated 22 March 1990, one copy of Exh.Cat. St. Gallen Kunstverein

Schöllhammer, Georg: „Die Kunst, der Krieg und das Geld. Kunst-Heros Donald Judd über die Ohnmacht der Kunst und die Macht der Mächtigen“, *Der Standard*, Österreichs unabhängige Tageszeitung für Wirtschaft, Politik und Kultur, Nr. 675 vom 09.02.1991, p. 11

Janhsen- Vukicevic, Angeli: (Interview with Donald Judd), 26 January 1991. Partially published in: „Interview with Donald Judd“, *Nike*, 1991, No. 38, p. 6-7 (german/english). Note: one transcript with corrections, photocopy of version in Nike Magazine

Levin, Kim: „Treat Art As Art Only. Discussion with Donald Judd“, *Space. Arts, Architecture & Environement*, Jg. 1991, No. 6, p. 74-78. Note: Photocopy of Space Magazine

Winnekes, Katharina: „Interview mit Donald Judd“, *Kunst und Kirche*, Februar, 1993 (english/german)

Morell, Lars: „Donald Judd Interview“, *Skala*, 1993, No. 29, p. 40-46. (english/netherlandish)

Eberle, Todd: „Der Eigensinnliche“, *Vogue*, Februar, 1994, p. 244-251. (german)

Eberle, Tod: „Donald Judd: the interview“, *Andy Warhol's Interview*, April, 1994, p. 96-98.

Unknown Dates

Stankiewicz, Richard; Howard, Carl: „Four Sculptures“, (Interview with Donald Judd), film project of Richard Stankiewicz, date unknown but long before April 1991. Note: transcript of film, corrected transcript of interview (from Richard Stankiewicz Papers, Archives of American Art), Memos of 17 May 1991 and 4 April 1991, final and draft, approx. 20 pages

Cabon, Paul: (Interview with Donald Judd), unknown date. Note: Two transcript copies, one with corrections, 22 pages

Texte von Donald Judd

(Auswahl)

„Local History“, erstveröff. in *Arts Yearbook* 7, 1964, repr. in CW 1, S. 148-156

„Specific Objects“ in: *Arts Yearbook* 8, 1965; S. 74-82; (Erstveröffentlichung; laut Judd wurde Text im Herbst 1964 verfasst); engl./dt in: Vries, Gerd de (Hrsg.): „Über Kunst/On Art“, Köln 1974, S. 120-135; engl. wieder in: „Donald Judd. Complete Writings 1959 - 1975“, The Press of the Nova Scotia College of Art and Design, Halifax/ New York University Press, New York, 1975, S. 181-189; dt. wieder als „Spezifische Objekte“ in: Rowell, Margit (Hrsg.): „Skulptur im 20. Jahrhundert“, Prestel Verlag, München 1986, S. 299-303, dt. Übersetzung von Peter Stephan; dt. wieder in: Stemmrich, Gregor (Hrsg.), „Minimal Art. Eine kritische Retrospektive“, Verlag der Kunst, Dresden/Basel 1995, S. 58-73; dt. Übersetzung von Christoph Hollender.

„Statement“ zum „Portfolio. 4 Sculptors“, *Perspecta*, New Haven, March/May 1968, zitiert nach CW 1, S. 196.

„Malevich: Independent Form, Color, Surface“, *Art in America*, March/April 1974; wieder in CW 1, S. 211-215

„Statement on Matisse“, *Art in America*, Jul. - Aug. 1975, p. 71-72.

„Complete Writings, 1959-1975“, Halifax: The Press of the Nova Scotia School of Art and Design, 1975:

Documenta 7 (Vol. 2), Kassel, 1982, p. 164-167.

„Two Contemporary Artists Comment on Constructivism“, *Art Journal* Fall 1981: p. 249-250.

„Yale Lecture, Sep. 20, 1983“, *Res* 7/8, Spring/Autumn 1984, nach einem Vortrag den Judd am 20.9. 1983 an der Yale University gehalten hat, die in CW 2, S. 25-36 unter dem Titel „Art and Architecture“ 1986 abgedruckt wurde. Dt. Übersetzung „Kunst und Architektur“ in Stemmrich, 1995, S. 74-91: 87; dt. Auszug in „Donald Judd. Architektur“, Münster, 1990, S. 143-145: 144

„A Long Discussion Not About Masterpieces But Why There Are So Few of Them“, (Part 1), *Art in America*, Sep. 1984: 9-19. Repr. in *Art Monthly* (London), Feb. 1985: 3-9; in CW 2, S.76

„A Long Discussion...“ (Part 2), *Art in America*, Oct. 1984: 9-15. Repr. in *Art Monthly* (London) March 1985: 3-9.

Russische Kunst in Beziehung zu meiner Arbeit“, in: „Donald Judd. The Moscow Installation.“, Ausst.Kat., Galerie Gmurzynska, Köln, 5.3.-21.5. 1994, S. 13-17: S.13. Der Text, der hier auch in Englisch unter dem Titel „Russian Art In Regard To Myself“ veröffentlicht wurde, ist erstmalig betitelt als „On Russian Art and Its Relation to My Work“, in *Art Journal* 41, Herbst 1981, 3, S. 249-250 erschienen. Nachdruck in: „Donald Judd: C W 2, S. 14-18 und in: „Donald Judd - Ecrits 1963-1990“, Daniel Lelong Editeur, Paris 1991, S. 74-75

„Symmetry“ wurde erstmalig 1985

„Donald Judd: Complete Writings 1975-1986“, Van Abbemuseum Eindhoven 1987

“The Chinati Foundation“, Marfa, Texas: The Chinati Foundation, 1987.

“Una Stanza per Panza, Part I” *Kunst Intern*, No. 4, May 1990.

“Una Stanza per Panza, Part II”, *Kunst Intern*, No. 5, July 1990.

“Excerpts from ‘Una Stanza’, Part I”, *Flash Art*, Oct. 1990: 169, 192.

“Una Stanza per Panza”, Part IV., *Kunst Intern*, No. 7, Nov. 1990.

“Donald Judd. Some aspects of color in general and red and black in particular”. Booklet. Amsterdam, Sikkens Foundation, on occasion of the presentation of the Sikkens Award to D. Judd , 27 Nov. 1993. In cooperation with the Stedelijk Museum Amsterdam. Includes: „Some aspects of color in general and red and black in particular.“ by Donald Judd. The text is based on the Piet Mondrian lecture, delivered by D. Judd on the same date. Reprinted in *Artforum International*, Summer 1994: 70-79, 110-114, with remembrances by Richard Serra, Larry Bell, Paula Cooper, Arne Glimcher, John Wesley, Hannah Green, Roni Horn, David Rabinowitch and Douglas Baxter.

Einzelausstellungskataloge

(Auswahl, gemäß dem Stand der Recherchen in Donald Judd Estate-Archiv, Marfa, Herbst 1997)

1968

“Don Judd”, Exh.Cat., New York, The Whitney Museum of American Art, 27 Feb. - 24 March 1968. Includes texts: „Several Quotations for Don Judd...” by Dan Flavin; „Don Judd“ by William C. Agee and „Selected Writings“ by Don Judd.

1969

“Donald Judd: Structures”, Exh.Cat., Paris, Galerie Ileana Sonnabend, 6 - 29 May 1969. Note: Photocopy

1970

“Donald Judd”, Exh.Cat. (Dutch/English), Eindhoven, Stedelijk van Abbemuseum, 16 Jan. - 1 March 1970. (Note: Photocopy). Includes texts: „Introduction“ by Jean Leering; „Questions to Stella and Judd“ - interview by Bruce Glaser (previously radio interview, WBAI-FM, New York, Feb. 1964, revised and published by Lucy Lippard in *Art News*, vol. 65, no. 5, Sept. 1966: 55-61. Reprinted in „Don Judd“ Exh.Cat., Hannover, Kunstverein 1970) and selected writings by Donald Judd. Also exhibited in Essen, Folkwang Museum, 11 April - 10 May 1970; Hannover, Kunstverein, 20 June - 2 Aug. 1970 (German catalogue); London, Whitechapel Art Gallery, 29 Sept. - 1 Nov. (revised list of works exhibited).

“Donald Judd”, Exh.Cat. (German / partly English), Hannover, Kunstverein Hannover, 20 June - 2 Aug. 1970. Includes texts: „Zur Ausstellung“ by Manfred de la Motte; „Die Theoretiker Judd and Morris“ by Martin Friedmann (previously published in the group Exh.Cat. “14 Sculptors: The Industrial Edge”, Minneapolis, Minnesota, Dayton’s Auditorium, 29 May - 21 June 1969, organized by the Walker Art Center: “14 Sculptors; The Industrial Edge/The Theorists: Judd and Morris” and in *Art International*, vol. XIV, Feb. 1970: 31-33); „Donald Judd in der Castelli Gallery 1969“ by Emily Wasserman (previously published in *Artforum*, vol. VII, April 1969: 72-72, review „New York. Leo Castelli Gallery. Donald Judd“); „Literalism and Abstraction“ by Philip Leider (previously published in *Artforum*, April 1970: 46-47); „Questions to Stella and Judd“ - interview by Bruce Glaser (previously radio interview, WBAI-FM, New York, Feb. 1964; revised and published by Lucy Lippard in *Art News*, vol. 65, no. 5, Sept. 1966: 55-61. Reprinted in „Don Judd“ Exh.Cat., Eindhoven, van Abbemuseum 1969; Battcock, Gregory (Ed.), „Minimal Art: A Critical Anthology“, New York, 1968: 148-164; Stemmrich, Gregor (Ed.): „Minimal Art. Eine kritische Retrospektive“ („Fragen an Stella und Judd“, German), Dresden/Basel, 1995) and selected writings by Donald Judd.

1971

„Don Judd“, Exh.Cat. (dedicated to Larry Bell), Pasadena, Pasadena Art Museum, 11 May - 4 July 1971. Includes texts: „Don Judd“ by John Coplans; „Don Judd: An Interview with John Coplans“ (repr. in *Artforum*, vol. IX, June 1971: 40-50 („An Interview with Donald Judd“))

1973

„Don Judd“, 18 Skulpturen aus galvanisiertem Eisenblech 1972/73, 23"x27"x4"/58,5"x68,5"x10,5", Exh.Cat., München/Köln Galerie Heiner Friedrich, Nov. - Dec. 1973.

1975

„Donald Judd. Catalogue Raisonné of Paintings, Objects and Wood Blocks 1960-1974“, Exh.Cat. (French/English), Ottawa, The National Gallery of Canada, May - July 1975. Includes texts: „Foreword“ by Brydon Smith; „Letter“ by Dan Flavin; „Donald Judd“ by Roberta Smith

1976

„Donald Judd: Skulpturen“, Exh.Cat. (German/English), Bern, Kunsthalle Bern, 14 April - 30 Mai 1976. Includes introduction by Johannes Gachnang and selected previously published writings by Donald Judd.

„Donald Judd: Zeichnungen/Drawings 1956-1976“, Exh.Cat. (German), Basel, Kunstmuseum Basel, 14 April - 23 June 1976. Co-publishers: The Press of the Nova Scotia College of Art and Design, Halifax and New York University Press, New York. Also exhibited in Tübingen, Kunsthalle Tübingen; Wien, Museum des 20. Jahrhunderts; Genève, Musée des Arts et d'Histoire. Includes introduction by Dieter Koepplin.

„Donald Judd“, Exh.Cat., Staatliche Kunsthalle Berlin, Berlin 1976.

1977

„The Sculpture of Donald Judd“, Exh.Cat., Corpus Christi, Art Museum of South Texas, 8 Jan. - 6 March 1977. Includes „Essay“ by William C. Agee. Note: only text in photocopy

“Donald Judd für Josef Albers“, Exh.Cat. (German), Bottrop, Moderne Galerie Bottrop, 8 Mai - 12 Juni 1977. Includes: „Interview: Kasper König und Donald Judd“

“Donald Judd. Fifteen Works“, Exh.Cat. (German), Köln, Galerie Heiner Friedrich, 5 March - 19 April 1977.

1978

“The Sculpture of Donald Judd“, Exh.Cat., Tokyo, Galerie Watari, 22 Feb. - 22 March 1978.

“Donald Judd“, Exh.Cat., Vancouver, The Vancouver Art Gallery, 5 May - 4 June 1978. Includes: „Random Thoughts Three Years Latter“ by Brydon Smith

1979

“Donald Judd“, Exh.Cat. (Duch), Eindhoven, Stedelijk van Abbemuseum, April 1979. Includes selected previously published writings by Donald Judd.

1983

“Donald Judd: Eight Works in Three Dimensions“, Exh.Cat., Charlotte/North Carolina, Knight Gallery/Spirit Square Arts Center, 5 Nov. 1983 - 6 Jan. 1984. Includes: „Notes on (Re)Viewing Donald Judd’s work“ by Brian Willis and Statement by Donald Judd.

1986

“Donald Judd“, Exh.Cat., Waddington Galleries, 5 - 27 March 1986, London 1986. Note: only one original in the archives

„Donald Judd. Möbel Furniture“, Zürich: Arche Verlag, 1986

1987

„Donald Judd“, Exh.Cat., Lawrence Oliver Gallery, 12 March - 11 April 1987, Philadelphia 1987.

“Donald Judd“, Exh.Cat. (Dutch/English; German/English), Eindhoven, Stedelijk van Abbemuseum, 26 April - 2 Juni 1987. Also exhibited in Düsseldorf, Städtische Kunsthalle, 27 June - 9 Aug. 1987; Paris, ARC/Musée d’Art Moderne de la Ville de Paris, 8 Decembre 1987 - 7 Feb. 1988; Barcelona, Fundació Joan Miró, 25 Feb. - 24 April 1988; Torino, Castello di Rivoli. Includes: introduc-

tion by R.H. Fuchs; „Symmetrie und Ordnung. Die formale Logik in Donald Judds Skulpturen“ / „Symmetry and order. Formal logic in the sculpture of Donald Judd“ by Rainer Crone. Note: available copy is german/english

“Donald Judd”. Catalogue d'Exposition, Paris, Galerie Maeght Lelong, 18 Nov. - 30 Dec., (8 April - 5 May?) 1987.

The Chinati Foundation (Hrsg.): The Chinati Foundation. La Fundación Chinati. Catalogue. Zürich 1987.

1988

“Donald Judd”, Exh.Cat., Stockholm, Galerie Aronowitsch, 26 March - April 1988.

1989

“Donald Judd”, Exh.Cat. (dedicated to Barnett & Annalee Newman), New York, Whitney Museum of American Art, 20 Oct. - 31 Dec. 1988. Includes: „Donald Judd: Beyond Formalism“ by Barbara Haskell. Also exhibited in Dallas, Dallas Museum of Art, 12 Dec. - 16 April 1989

“Donald Judd: Architektur“, Exh.Cat. (German/English), Münster, Westfälischer Kunstverein Münster, 16 April - 4 Juni, 1989. Includes: „Vorwort/Preface“ by Marianne Stockebrand and selected previously published and new texts on architecture by Donald Judd. Note: available copy is republished by Edition Cantz 1992

“Donald Judd”. Exh.Cat., London, Waddington Galleries, 22 May - 17 June 1989.

“Donald Judd”. Exh.Cat., Chicago, Donald Young Gallery, 26 May - 24 June 1989.

“Donald Judd“. Exh.Cat. (German/English), Baden-Baden, Staatliche Kunsthalle Baden-Baden, 27 Aug. - 15 Oktober 1989. Includes: „Vorwort/Foreword“ and „Hermetik und Offenheit - Präzision und Schönheit. Donald Judd in der Kunsthalle Baden-Baden“/“Hermetic and Open - Precision and Beauty. Donald Judd at the Kunsthalle Baden-Baden“ by Jochen Poetter; „Specific objects“, Minimal Art und Donald Judd“/“Specific Objects“, Minimal Art and Donald Judd“ by Franz Meyer; „Zurück zur Klarheit. Gespräch mit Donald Judd“/“Back to Clarity. Interview with Donald Judd“ by Jochen Poetter assisted by Rosemarie E. Pahlke on 7 Aug. 1989.

„Donald Judd. Holzschnitte 1961/1968 und 1988“, Exh.Cat. (German), Mönchengladbach, Städtisches Museum Abteiberg Mönchengladbach, 3 Sept. - 29 Oct. 1989. Includes: introduction by Dierk Stemmler.

“Donald Judd. Exh.Cat“, Osaka, Gallery Yamaguchi, 11 Oct. - 28 Oct. 1989.

“Donald Judd”, Exh.Cat., Los Angeles, Margo Leavin Gallery, 18 Nov. - 30 Dec. 1989.

1990

„Donald Judd“, Exh.Cat. (German/English), St. Gallen, Kunstverein St. Gallen, 21 April - 29 Juli 1990. Includes: „Zur Ausstellung“/„Introduction“ by Roland Wäspe; „Gespräch mit Donald Judd“/„Discussion with Donald Judd“ - a record of a seminary session on 1 Feb. 1990 at the Ruhr-Universität Bochum with Donald Judd as a part of courses „Gespräche mit Künstlern“ organized by Dr. Angeli Janhsen, dedicated to prof. Max Imdahl.

1991

„Donald Judd. Architektur“, Exh.Cat., Wien, Österreichisches Museum für angewandte Kunst, 14 Februar - 8 April 1991.

„Donald Judd Furniture“, Exh.Cat., Saint Louis, Missouri, The Saint Louis Art Museum, 23 April - 16 June 1991.

„Donald Judd“, Exh.Cat., Madrid, Galeria Theospacio, 22 May - July 1991.

„Donald Judd: Sculpture“, Exh.Cat., New York, Pace Gallery, 13 Sept. - 19 Oct. 1991. Also exhibited in Paris, Galerie Lelong.

„Donald Judd“. Catalogue d'Exposition, Paris, Galerie Lelong, 24 Sept. - 26 Oct. 1991.

1992

„Donald Judd“. Exh.Cat., Shizuoka, Shizuoka Prefectural Museum of Art, 13 Juni -26. Juli 1992.

1993

„Donald Judd. Large-Scale Works“, Exh.Cat., New York, The Pace Gallery, 27 March - 24 April 1993. Includes: „Decent Beauty“ by Rudi Fuchs; „21 Feb. 93“ by Donald Judd

„Donald Judd. Furniture – Retrospective“, Exh.Cat., Museum Boymans-von Beuningen, 25 April - 20 June 1993, Rotterdam 1993.

„Donald Judd“. Exh.Cat., Kitakyushu Municipal Museum of Art, 1 May 1993 - June 1994, Kitakyushu 1993.

„Donald Judd. Prints and Works in Editions 1951-1993. A catalogue raisonné“, Exh.Cat. (English/German) published by Edition Schellmann, Cologne-New York 1993 on the occasion of the exhibition „Don Judd: Prints 1951-1993“ in Den Haag, Haags Gemeentemuseum, 26 Nov. 1993 - 25 Januar 1994. Includes: „Master Judd“/„Master Judd“ by Rudi Fuchs; „On Series“/„Über Serien“ by Mariette Josephus Jitta

„Kunst + Design. Donald Judd. Preisträger der Stankowski-Stiftung 1993 / Art + Design. Donald Judd. Recipient of the Stankowski Prize 1993“, Exh.Cat. (German/English), Wiesbaden, Museum Wiesbaden, 12 Dez. 1993 - 6 March 1994. Includes: „Donald Judd. Preisträger der Stankowski-Stiftung 1993.“/“Donald Judd. Recipient of the Stankowski Prize 1993.“ by Volker Rattemeyer; „101 Spring Street“ by Donald Judd; „Marfa“ by Franz Meyer; „Anstand und Schönheit“/“Decent Beauty“ by Rudi Fuchs (previously published in Exh.Cat., New York, The Pace Gallery, 27 March - 24 April 1993); „Spezifische Elemente in der Architektur von Donald Judd“/“Specific elements in Donald Judd’s architecture“ by Renate Petzinger. Also exhibited in Chemnitz, Städtische Kunstsammlungen, 19 June - 31 July 1994; Karlsruhe, Badisches Landesmuseum, 27 Aug. - 20 Nov. 1994; Oxford, The Museum of Modern Art, 15 Jan. - 26 March 1995; Lisbon, Centro Cultural de Belém, 16 May - 10 Aug. 1997. Note: available also as book trade edition : „Räume Spaces“ (?)

“Donald Judd. Some aspects of color in general and red and black in particular”. Booklet. Amsterdam, Sikkens Foundation, on occasion of the presentation of the Sikkens Award to D. Judd , 27 Nov. 1993. In cooperation with the Stedelijk Museum Amsterdam. Includes: „Some aspects of color in general and red and black in particular.“ by Donald Judd. The text is based on the Piet Mondrian lecture, delivered by D. Judd on the same date. Reprinted in *Artforum International*, Summer 1994: 70-79, 110-114, with remembrances by Richard Serra, Larry Bell, Paula Cooper, Arne Glimcher, John Wesley, Hannah Green, Roni Horn, David Rabinowitch and Douglas Baxter.

1994

“Donald Judd. The Moscow Installation”, Exh.Cat., Köln , Galerie Gmurzynska, 5 März - 21 Mai 1994. Includes: „Russische Kunst in Beziehung zu meiner Arbeit“ by Donald Judd (previously published, „On Russian Art and Its Relation to My Work“ in *Art Journal* 41, Fall 1981: 249-250 ; „Complete Writings 1975 - 1986“, Eindhoven, van Abbemuseum, 1987: 14-18; „Donald Judd - Ecrits 1963 - 1990“, Paris, Daniel Lelong Editor, 1991: 74-75

“Donald Judd: Sculpture”, Exh.Cat., New York , The Pace Gallery, 142 Green Street, 16 Sept. - 15 Oct. 1994.

“Donald Judd: Eichholzeren“. Book. Kunsthau Bregenz (Ed.). Archiv Kunst Architektur Werkdokumente Stuttgart 1994.

1995

„Donald Judd“. Exh.Cat., New York, Paula Cooper Gallery, 2 - 25 Feb. 1995. Includes „Introduction“ by Brydon Smith

“Donald Judd: In Context“, Exh.Cat., Museum of Modern Art Oxford, Oxford 1995.

1997

"Donald Judd: Sculpture, Prints, Forniture", Catálogo da exposico, Centro Cultural de Belém, 16 Maio - 10 Agosto 1997, Lisboa 1997.

Gruppenausstellungskataloge

(Auswahl, gemäß dem Stand der Recherchen in Donald Judd Estate-Archiv, Marfa, Herbst 1997)

1965

Shape and Structure, Exh. Cat., New York, Tibor de Nagy Gallery, 5 - 23 Jan. 1965.

Chritics'Choice: Art Since World War II. (Kane Memorial Exhibition) Exh. Cat., Providence, Rhode Island, Providence Art Club, 31 March - 24 April 1965. Artists selected by Thomas B. Hess, Hilton Kramer and Harold Rosenberg. Includes: „Notes for the subversion of a Bureau of Standards“ by Thomas B. Hess; „On Critics and Preferences“ by Hilton Kramer; „Handing out blue Ribbons“ by Harold Rosenberg

VIII Sao Paulo Bienal. Exh. Cat. (Portuguese/English), São Paulo, VIII Bienal do Museu de Arte Moderna, 4 Sept. - 28 Nov. 1965. Organised by the Pasadena Art Museum, Pasadena. Includes: „Introducao“/„Introduction“ by Walter Hopps; „First we feel, then we fall.“ by Barnett Newman and the texts about artists: Barnett Newman, Larry Bell, Billy Al Bengston, Robert Irwin, Donald Judd, Larry Poons and Frank Stella. Also exhibited in Washington, The National Collection of Fine Arts, Smithsonian Institution, D.C., 27 Jan. - 6 March 1966 (cat., English). Note: photocopy not complet

Sound Light Silence: Art That Performs. Exh. Cat., Kansas City, Nelson Gallerz-Atkins Museum, 4 Nov. - 4 December 1966.

Art: An Environment for Faith. Exh. Cat., San Francisco, San Francisco Museum of Art, 15 Nov. - 15 December 1965.

7 Sculptors. Anthony Caro, John Chamberlain, Donald Judd, Alexander Liberman, Tina Matkovic, David Smith, Anne Truit. Exh. Cat. (English), Philadelphia, Institute of Contemporary Art University of Pennsylvania, 3 December 1965 - 17 Jan. 1966. Includes: „John Chamberlain“ by Donald Judd; „Donald Judd“ by Robert Smithson. Note: photocopy not complet

Den inre och den yttre rymden en utställning rörande en universell konst. (Inner-Outer Spaces). Exh. Cat. (Swedish), Stockholm, Moderna Museet, 26 December 1965 - 13 Feb. 1966.

1966

VIII São Paulo Biennial. Exh. Cat., Washington, D. C., The National Collection of Fine Arts, Smithsonian Institution, 27 Jan. - 6 March 1966. Includes: „Introduction“ by Walter Hopps; „First we feel, then we fall.“ by Barnett Newman and the texts about artists: Barnett Newman, Larry Bell, Billy Al Bengston, Robert Irwin, Donald Judd, Larry Poons and Frank Stella. Organised by the Pasa-

dena Art Museum, Pasadena. Was also exhibited in São Paulo, VIII Bienal do Museu de Arte Moderna, 4 Sept. - 28 Nov. 1965 (cat., Portuguese/English). Note: Photocopy not complet

Contemporary American Sculpture: Selection I (The Howard and Jean Lipman Foundation). Exh. Cat. New York, Whitney Museum of American Art, 5 April - 15 May 1966.

Primary Structures: Younger American and British Sculptors, Exh. Cat. New York, The Jewish Museum, 27 April - 12 June 1966. Includes: „Introduction“ by Kynaston McShine and statements by artists: Bladen, Grosvenor, Judd, Morris. Symposium on exhibition, 3. May 1966, with B. Rose, R. Morris, D. Judd, M. di Suvero and K. McShine as Moderator - unpublished transcript: „The New Sculpture“ at Jewish Museum and Museum of Modern Art. Artists on the exhibition: Carl Andre, David Annesley, Richard Artschwager, Larry Bell, Ronald Bladen, Michael Bolus, Anthony Caro, Tony de Lap, Walter de Maria, Tom Doyle, Dan Flavin, Peter Forakis, Paul Frazier, Judy Geroeitz, Daniel Gorski, David Gray, Robert Grosvenor, David Hall, Douglas Houbler, Donald Judd, Ellsworth Kelly, Phillip King, Lyman Kipp, Gerald Laing, Sol Lewitt, John McCracken, Tina Matkovic, Robert Morris, Forrest Myers, Peter Phillips, Peter Pinchbeck, Salvatore Romano, Tim Scott, Anthony Smith, Robert Smithson, Michael Todd, Anne Truitt, William Tucker, Richard Van Buren, David von Schlegell, Isaac Witkin, Derick Woodham.

Art in Process: The Visual Development of a Structure, Exh. Cat. New York, Finch College Museum of Art, 11 May - 30 June, 1966. Includes: „Introduction“ by Elaine Varian and statements by artists.

"10" (Carl Andre, Jo Baer, Dan Flavin, Don Judd, Sol LeWitt, Agnes Martin, Robert Morris, Ad Reinhardt, Robert Smithson, Michael Steiner). Exh. Cat. New York, Dwan Gallery, 4 - 29 Oct. 1966.

Eight Sculptors: The ambiguous image. Exh. Cat. Minneapolis, Walker Art Center, 22 Oct. - 4 December 1966. Includes: „Donald Judd“ by Martin Friedman (Reprint: „The Nart-Art of Donald Judd“, Art & Artists, Feb. 1967: 58-61; Expanded reprint: „Robert Morris: Polemics and Cubes“, Art International, December 1966:23-24.)

Vorman van de Kleur. Exh. Cat. Amsterdam, Stedelijk Museum, 20 Nov. 1966- 15 Jan. 1967. Includes: foreword by E. de Wilde and introduction by W.A.L. Beeren. Also exhibited in Stuttgart, Württembergischer Kunstverein, 18. Feb. - 26. March 1967; Bern, Kunsthalle, 14. April - 21. May 1967

Annual Exhibition 1966: Contemporary Sculpture and Prints. Exh. Cat. New York, Whitney Museum of American Art, 16 December 1966 - 15 Feb. 1967.

1967

Ten Years. Exh. Cat. New York Leo Castelli Gallery, 4 - 26 Feb. 1967.

Form - Color - Image. Exh. Cat. Detroit, The Detroit Institute of Arts, 11 April - 21 May 1967.

American Sculpture of the Sixties. Exh. Cat. Los Angeles, Los Angeles County Museum, 28 April - 25 June 1967. Includes: „Introduction“ by Maurice Tuchman; „Serial Forms“ by Lawrence Alloway; „Looking Back From the Sixties“ by Wayne V. Andersen (Reprint: „The Fifties“, Artforum, Summer 1967: 60-67); „Assemblage and Beyond“ by Dore Ashton; „The New Sculpture and Technology“ by John Coplans; „Recentness of Sculpture“ by Clement Greenberg (Reprint: „The Recentness of Sculpture“, Art International, April 1967: 19-21); „The Poetics of Softness“ by Max Kozloff; „As Painting is to Sculpture: A Changing Ratio“ by Lucy R. Lippard; „Bagless Funk“ by James Monte; „Post-Cubist Sculpture“ by Barbara Rose; „Gesture and Non-Gesture in Recent Sculpture“ by Irving Sandler and the „Artists' Statements“ by Carl Andre, Fletcher Benton, Ronald Bladen, Anthony Caro, John Chamberlain, Chryssa, Walter de Maria, Dan Flavin, William R. Geis, III, Robert Grosvenor, Donald Judd (excerpts from D. Judd: „Specific Objects“, Arts Yearbook 8, 1965: 79-80; and B. Glaser: „Questions to Stella and Judd“, Art News, vol. 65, no. 5, Sept. 1966: 58-60), Ellsworth Kelly, Edward Kienholz, Frederic J. Kiesler, Len Lye, John McCracken, Charles Mattox, Robert Morris, Robert Murray, Reuben Nakian, Bruce Nauman, Claes Oldenburg, Robert Rauschenberg, George Rickey, Lucas Samaras, George Segal, David Smith, Tony Smith, Robert Smithson, Kenneth Snelson, Robert Stevenson, George Sugarman, David Von Schlegell, David Weinrib, William T. Wiley. Also exhibited: Philadelphia, Philadelphia Museum of Art, 15 Sept. - 29 Oct. 1967.

A New Aesthetic. Exh. Cat. Washington, D. C., The Washington Gallery of Modern Art, 6 May - 25 June, 1967. Includes: „A New Aesthetic“ by Barbara Rose; the texts about and statements by artists: Larry Bell, Ron Davis, Dan Flavin, Donald Judd (excerpt from D. Judd: „Specific Objects“, Arts Yearbook 8, 1965: 79-80), Craig Kauffman, John McCracken. Note: Photocopy not complet

VI Biennale internazionale d'arte. Exh. Cat., Palazzo dei Congressi, 10 July - 30 Sept. 1967, San Marino 1967.

New Sculpture: Seventh Annual Summer Exhibition of Sculpture. Exh. Cat. Toronto, Hart House, University of Toronto, 10 July - 1 Oct. 1967. Includes: „Introduction“ by Jeremy Adamson. Artists on the exhibition: David Annesley, Anthony Caro, Robert Morris, Donald Judd, Robert Murray, William Tucker, Isaac Witkin. Note: photocopy not complet

An Exhibit of Contemporary Art. Exh. Cat. Conway, Trieschmann Fine Arts Building, Hendrix College, Sept. - Oct. 1967.

7 for 67: Works by Contemporary American Sculptors: Christo, Mark di Suvero, Donald Judd, Claes Oldenburg, Lucas Samaras, George Segal, Ernest Trova. Exh. Cat. Saint Louis Missouri, City Art Museum of Saint Louis, 1 Oct. - 12 Nov. 1967. Includes introduction and the texts about artists by Emily S. Rauh.

Guggenheim International Exhibition 1967, Sculpture from Twenty Nations. Exh. Cat. New York, The Solomon R. Guggenheim Museum, 20 Oct. 1967 - 4 Feb. 1968. Includes: essay by Edward F. Fry.

Art in Series, Exh. Cat. New York, Finch College Museum of Art/Contemporary Study Wing, 21 Nov. 1967 - 6 Jan. 1968.

Kompass 3: Schilderkunst na 1945 uit New York/Paintings after 1945 in new York. Edward Hopper homage. Exh. Cat. (Dutch/English), Eindhoven, Stedelijk van Abbemuseum, 9 Nov. - 17 December 1967, in cooperation with Museum in Krefeld. Includes: „Preface“ by Jean Leering and Paul Wember; „Inleiding“/„Introduction“ by J. Leering. Artists on the exhibition: Jackson Pollock, Willem de Kooning, Franz Kline, Robert Motherwell, Archile Gorky, Mark Rothko, Clifford Still, Ad Reinhardt, Barnett Newman, Jasper Johns, Robert Rauschenberg, Andy Warhol, Roy Lichtenstein, James Rosenquist, Claes Oldenburg, Elsworth Kelly, Morris Louis, Kenneth Noland, Larry Poons, Frank Stella, Robert Morris, Donald Judd, Dan Flavin. Note: photocopy not complet

1968

Cool Art - 1967. Exh. Cat. Ridgefield, The Aldrich Museum of Contemporary Art, 7 Jan. - 17 March 1967. Includes: „Introduction“ by Larry Aldrich (*nach Cat. Rais. und Shizuoka; nach „Ind. Age“ und „Min.Art.Tradition“ - datiert 1967*)

First Triennale - India 1968. Exh. Cat. New Delhi, Lalit Kala Gallery and National Gallery of Modern Art, 11 Feb. - 31 March 1968.

Plus by Minus: Today's Half-Century. Exh. Cat. Buffalo, Albright-Knox Art Gallery, 3 March - 14 April 1968. Includes: „Point Counterpoint“ by Douglas MacAgy. Note: photocopy not complet

Minimal Art. Exh. Cat. (Dutch/English). Den Haag, Haags Gemeentemuseum, 23 March - 26 May 1968 (organized with assistance of Dwan Gallery). Includes: „Introduction“ by E. Develing; „10 structurists in 20 Paragraphs“ by Lucy R. Lippard (reprinted in Stemmerich, Gregor. Minimal Art. Eine kritische Retrospektive, („10 Strukturisten in 20 Absätzen“); statements by artists on the exhibition: Andre, Bladen, Flavin, Grosvenor, Judd, LeWitt, Morris, Smith (Tony), Smithson, Steiner. Also exhibited in Düsseldorf, Städtische Kunsthalle und Kunstverein für Rheinlande und Westfalen, 17 Jan. - 23 Feb. 1969 (german cat.); Berlin, Akademie der Künste, 16 March - 13 April 1969.

L'Art vivant 1965-1968. Cat. d'exposition. Saint-Paul de Vence, Fondation Maeght, 13 April -30 June, 1968.

XXXIV Biennale, Venice

documenta 4. Exh. Cat. Kassel, documenta 4, Galerie an der Schönen Aussicht, 27 Juni - 6 Oktober 1968. Includes: „Introduction“ by K. Branner and essays by A. Bode, M. Imdahl, J. Leering, J. Harten; edited by Dr. Janni Müller-Hauck

The Art of the Real: USA 1948-1968. Exh. Cat. New York, The Museum of Modern Art, 3 July - 8 Sept. 1968. Includes: Text by E.C. Goosen. Artists on the exhibition: Carl Andre, Darby Banard, Paul Feeley, Ralph Humphrey, Robert Huot, Patricia Johanson, Jasper Johns, Donald Judd, Ellsworth Kelly, Lyman Kipp, Sol LeWitt, Alexander Liberman, Moris Louis, John McCracken, Agnes Martin, Antoni Milkowski, Robert Morris, Barnett Newman, Kenneth Noland, Doug Ohlson, Georgia O'Keeffe, Raymond Parker, Jackson

Pollock, Larry Poons, Ad Reinhardt, Mark Rothko, David Smith, Tony Smith, Robert Smithson, Frank Stella, Clyfford Still, Robert Swain, Sanford Wurmfeld. Also exhibited in Paris, Grand Palais, 14 Nov. - 23 December 1968 (rev. cat. in French); Zurich, Kunsthaus, 19 Jan. - 23 Feb.; London, The Tate Gallery, 22 April - 1 June 1969 (rev. cat.)

Art of the Sixties. Selections from the Collection of Hanford Yang, Exh. Cat. Ridgefield, Aldrich Museum of Contemporary Art, 29 Sept. - 22 December 1968.

Made of Plastic, Exh. Cat. Michigan, Flint, Flint Institute of Arts in the DeWaters Art Center, Oct. - December 1968. Includes: foreword by G. Stuart Hodge

L'Art du Réel USA 1948-1968. Exh. Cat. (French). Paris, Grand Palais, 14 Nov. - 23 December 1968. Also exhibited in New York, The Museum of Modern Art, 3 July - 8 Sept. 1968 (cat. English) and London, The Tate Gallery, 22 April - 1 June 1969 (rev. cat.). Note: photocopy not complet.

Annual Exhibition 1968: Contemporary American Sculpture. Exh. Cat. New York, Whitney Museum of American Art, 17 December 1968 - 9 Feb. 1969.

1969

Plastics and New Art . Exh. Cat. Philadelphia, Institute of Contemporary Art, University of Pennsylvania, 15 Jan. - 25 Feb. 1969. Includes: „Plastics and New Art“ by Stephen P. Prokopoff. Also exhibited in Texas, San Antonio, Marion Koogler McNay Art Institute, 16. March - 13 April 1969.

The Artists & Factory: Drawings and Models. Exh. Cat. Minneapolis, University Art Gallery, University of Minnesota. Includes: introduction by Charles C. Savage.

Minimal Art: Andre/Bladen/Flavin/Grosvenor/Judd/LeWitt/Smith/Smithson/Steiner. Exh. Cat. (German). Düsseldorf, Städtische Kunsthalle und Kunstverein, 17 Jan. - 23 Feb. 1969. Includes: „Vorwort“ by K.(arl) R.(uhr)berg and K.H.H.; „Was ist Minimal Art“ by Enno Develing; „10 Strukturisten in 20 Absätze“ by Lucy R. Lippard, and the statements by artists on the exhibition. Was also exhibited in Den Haag, Haags Gemeentemuseum, 23 March - 26 May 1968. (cat. Dutch/English) and Berlin, Akademie der Künste, 16 March - 13 April 1969.

New York 13. Exh. Cat. Vancouver, The Vancouver Art Gallery, 21 Jan. - 16 Feb. 1969. Includes: text by Lucy R. Lippard. Artists on the exhibition: Jasper Johns, Donald Judd, Ellsworth Kelly, Roy Lichtenstein, Robert Morris, Barnett Newman, Kenneth Noland, Claes Oldenburg, Robert Rauschenberg, James Rosenquist, George Segal, Frank Stella, Andy Warhol. Also exhibited in Regina, The Norman Mackenzie Art Gallery, 10 March - 21 April 1969; Montreal, Musée d'Art Contemporain, 3 June - 5 July 1969.

Carl Andre/Dan Flavin/Donald Judd/Sol LeWitt/Robert Morris. Exh. Cat. Pennsylvania, Hetzel Union Building Gallery, 6 April -20May 1969.

The Art of the Real. An Aspect of American Painting and Sculpture 1948-1968. Exh. Cat. London, The Tate Gallery, 22 April - 1 June 1969. Also exhibited in New York, The Museum of Modern Art, 3 July - 8 Sept. 1968 (cat. English); Paris, Grand Palais, 14 Nov. - 23 December 1968 (cat. French); Zurich, Kunsthhaus, 19 Jan. - 23 Feb.:. Note: photocopy not complet.

Sammlung 1968 Karl Ströher. Ausstellungskatalog. Berlin, Kunstverein an der Neuen Nationalgalerie, 1 March - 14 April 1969. Also exhibited: Düsseldorf, Städtische Kunsthalle, 25. April - 8. June 1969

Castelli at Dayton's. Exh. Cat. Minneapolis, Dayton's Gallery, 6 April - 17 May 1969.

14 Sculptors: The Industrial Edge. Exh. Cat. Minneapolis, Dayton's Auditorium, 29 May - 21 June 1969. Includes: „Sculpture, Intimacy and Perception“ by Barbara Rose; „Meaning and Specificity“ by Christopher Finch; „14 Sculptors: The Industrial Edge“ by Martin Friedman. Artists on the exhibition: Peter Alexander, Larry Bell, Ronald Bladen, Robert Grosvenor, Robert Hudson, Don Judd, Craig Kauffman, Ellsworth Kelly, Robert Morris, Robert Murray, Richard Randell, Sylvia Stone, DeWain Valentine. David Weinrib. Note: photocopy not complet, missing pages/text: 17-19

American Art of the Sixties in Toronto Private Collections, Exh. Cat. Toronto, York University, 31 May - 28 June 1969.

Contemporary Art: Dialogue between the East and West. Exh. Cat. Tokyo, The National Museum of Modern Art, 12 June - 17 Aug. 1969.

New York Painting and Sculpture: 1940-1970. Exh. Cat. New York. The Metropolitan Museum of Art, 18 Oct. - 8 Feb. 1969.

American Report: The 1960's. Exh. Cat. Denver, Denver Art Museum, 25 Oct. - 7 December 1969.

The Now Scene. Exh. Cat. Sacramento, E. B. Crocker Gallery, 20 Nov. - 31 December 1969.

Recent Acquisitions 1969. Exh. Cat. Pasadena, Pasadena, 24 Nov. 1969 - 18 Jan. 1970.

1970

69th American Exhibition. Exh. Cat. Chicago, The Art Institute of Chicago, 17 Jan. - 22 Feb. 1970

. The Fluorescent Light etc. from Dan Flavin. Exh. Cat. New York, The Jewish Museum, 21Jan. - 2 Feb. 1970.

American Artists of the Nineteen Sixties. Exh. Cat. Boston, School of Fine and Applied Arts Gallery, 6 Feb. - 14 March 1970.

Discovery of Harmony. Exh. Cat. Osaka, World's Fair, Expo Museum of Fine Arts, 15 March - 13 Sept. 1970.

Painting and Sculpture Today. Exh. Cat. Indianapolis, Indianapolis Museum of Art, 21 April - 1 June 1970.

American Art since 1960. Exh. Cat. Princeton, The Art Museum, 6 - 27 May 1970.

Summer Group Show. Exh. Cat. New York, Leo Castelli Gallery, 30 June - 28 Aug. 1970.

Monumental Art. Exh. Cat. Cincinnati, The Contemporary Art Center, 13 Sept. - 1 Nov. 1970.

Unitary Forms: Minimal Sculpture by Carl Andre, Donald Judd, John McCracken and Tony Smith. Exh. Cat., San Francisco, San Francisco Museum of Modern Art, 16 Sept. - 1 Nov. 1970.

Exh. Cat., Whitechapel Art Gallery, 29 Sept. - 1 Nov. 1970, London 1970.

Annual Exhibition: Contemporary American Sculpture. Exh. Cat., Whitney Museum of American Art, 12 December 1970 - 7 February 1971, New York 1970.

1971

Contemporary American Painting and Sculpture : Selections from the Collection of Mr. & Mrs. Eugene Schwartz, 22 Jan. - 28 Feb. 1971

Guggenheim International Exhibition 1971. Exh. Cat., The Solomon R. Guggenheim Museum, 11 February - 11 April 1971, New York 1971.

The Sixties. Exh. Cat., The New Gallery, 20 Feb. - 13 March 1971, Cleveland 1971.

Contemporary Sculpture from Northwest Collections. Exh. Cat., Western Gallery, 2 - 19 March 1971, Bellingham 1971.

Was die Schönheit sei, das weiss ich nicht: Künstler-Theorie-Werk. Ausstellungskatalog, II. Biennale Nürnberg, 30 April - 1 Aug. 1971, Nürnberg 1971.

Works for New Spaces. Exh. Cat., Walker Art Center, 18 May - 25 July 1971, Minneapolis 1971.

11 Biennale Middelheim. Exh. Cat., Middelheim Park, 6 June - 3 Oct. 1971, Antwerpen 1971.

Sonsbeek 71. Exh. Cat., Park Sonsbeek, 19 June - 15 Aug. 1971, Arnhem 1971.

Amerikansk Kunst 1950-1970. Exh. Cat., Louisiana Museum of Modern Art, 11 Sept. - 24 Oct. 1971 Humblebaek 1971.

Artists at Dartmouth. Exh. Cat., Hopkins Center Art Galleries, 16 Sept. - 11 Oct. 1971 Dartmouth 1971.

Rosc 1971. Exh. Cat., Royal Dublin Society, 24 Oct. - 29 December 1971 Dublin 1971.

Recent Vanguard Acquisitions. Exh. Cat., Art Gallery of Ontario, 18 December 1971 - 9 Jan. 1972, Toronto 1971.

1972

The Modern Image. Exh. Cat., The High Museum of Art, 15 April - 11 June 1972, Atlanta 1972.

60's to 72: American Art from the Collection of Ed Cauduro. Exh. Cat., Portland Art Museum, 29 Sept. - 29 Oct. 1972 Portland 1972.

1973

1973 Biennale of Contemporary American Paintin and Sculpture. Exh. Cat., Whitney Museum of American Art, 10 Jan. - 18 March 1973 New York 1973.

American Art: Third Quarter Century. Exh. Cat., Seattle Art Museum, 22 Aug. - 14 Oct. 1973, Seattle 1973.

Emma Lace Workshops 1955-1973. Exh. Cat., Norman Mackenzie Art Gallery, 21 Sept. - 21 Oct. 1973, Regina 1973.

Conemporanea. Exh. Cat., Parcheggio di Villa Borghese, 30 Nov. 1993 - 17 March 1974, Rom 1973.

1974

Less is More: The influence of the Bauhaus on America. Exh. Cat., Lowe Art Museum, University of Miami, 7 Feb. - 10 March 1974, Miami 1974.

Eight Artists: Dan Christensen, Neil Jenney, Don Judd, Roy Lichtenstein, Robert Rauschenberg, Gary Stephan, Cy Twombly, Peter Young. Exh. Cat., Art Museum of South Texas, 8 Feb. - 24 March 1974, Corpus Christi 1974. Note: Photocopy

Some Recent American Art. Exh. Cat., National Gallery of Victoria, 8 Febraury - 10 March 1974, Melbourne 1974. Note: Photocopy
Kunst-Überkunst. Ausstellungskatalog, Kölnischer Kunstverein, 11 April - 26 May 1974, Köln 1974.

1976

Drawing Now. Exh. Cat., The Museum of Modern Art, New York 1976.

Three Decades of American Art selected by the Whitney Museum. Exh. Cat., The Seibu Museum of Art, Tokyo 1976.

1978

Numerals 1924-1977. Exh. Cat., Leo Castelli Gallery New York, 7-28 Jan. 1978, New York 1978. Note: Photocopy

1979

The Minimal Tradition, Exh. Cat., The Aldrich Museum of Contemporary Art, 29 April - 2 Sept. 1979, Ridgefield 1979. Note: Photocopy

Matisse, Giacometti, Judd, Flavin, Andre, Lelong, Exh. Cat., Kunsthalle Bern, 17 Aug. - 23 Sept. 1979, Bern 1979, Note: Photocopy

Emergence and Progression: Six Contemporary American Artists. Exh. Cat., Milwaukee Art Center, Milwaukee 1979.

Carl Andre, Donald Judd, Robert Morris, sculpture minimal, Ausstellungskatalog, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Rom 1979.

The Reductive Object: A Survey of the Minimalist Aesthetic in the 1960's. Ausstellungskatalog, Institute of Contemporary Art, Boston 1979.

1980

Current/New York: Recent Works in Relief. Exh. Cat. Joe and Emily Lowe Art Gallery, 27 Jan. - 24 Feb. 1980. Note: Photocopy

Art Minimal. Cat. d'Exposition, CAPC, Musée d'Art Contemporain de Bordeaux, Bordeaux 1980.

Carl Andre, Dan Flavin, Donald Judd, Exh. Cat., Daniel Templon, 12 April - 8 May 1980, Paris, 1980

1981

Minimal Art. Exh. Cat., Fundacion Juan, Jan. - March 1981, Madrid 1981. Note: Photocopy

Westkunst: Zeitgenössische Kunst seit 1939. Ausstellungskatalog, Museen Stadt Köln, Köln 1981.

1982

Documenta 7, Ausstellungskatalog, Documenta 7, Kassel 1982. (= Bd. 2)

Minimalism x 4. An Exhibition of Sculpture from the 1960s. Robert Morris, Carl Andre, Sol LeWitt, Donald Judd. Exh. Cat., The Whitney Museum of American Art, Downtown Branch, 17 Nov. - 31 December 1982, New York 1982. Note: Photocopy

1983

Sculpture: The Tradition in Steel. Exh. Cat., Nassau County Museum of Art, Roslyn 1983.

Minimalism to Expressionism. Exh. Cat., The Whitney Museum of American Art, New York 1983.

Art for a Nuclear Freeze (Exhibition and Auction), Exh. Cat., Brooke Alexander, 10 Oct. - 3 December 1983, New York 1983. Also exhibited in Los Angeles, Margo Leavin Gallery; San Francisco, Fuller Fodeen Gallery; Santa Fe, Munson Gallery; Dallas, Delahunty Gallery; St. Louis, Greenburg Gallery; Minneapolis, John C. Stoller & Co.; Chicago, Richard Grey Gallery; Boston, Barbara Kramkow Gallery

Son of Gone Fishin. Exh. Cat., Brooklyn Academy of Music, New York 1983

1984

Skulptur im 20. Jahrhundert. Ausstellungskatalog, Merian-Park, Basel 1984.

Blam! The Explosion of Pop, Minimalism and Performance. Exh. Cat., The Whitney Museum of American Art, New York 1984.

Constructivism and the Geometric Tradition. Exh. Cat., The National Museum of Modern Art, Tokyo 1984.

1985

Art Minimal. Exh. Cat., Musée d'Art Contemporain, 2 Feb. - 21 March, Bordeaux 1985

1985 Whitney Biennial. Exh. Cat., The Whitney Museum of American Art, 21 March - 2 June 1985, New York 1985

Selections from the William J. Hokin Collection. Museum of Contemporary Art, 20 April - 16 June, Chicago, 20 April - 16 June 1985

A Tribute to Leo Castelli. Exh. Cat., The Mayor Gallery, 15 April - 17 May 1985, London 1985

Imágenes en Cajas. Museo Rufino Tamayo, 18 July - 8 Sept. 1985, Mexico City, 1985

Räume heutiger Zeichnung; Werke aus dem Basler Kupferstichkabinett. Ausstellungskatalog, Staatliche Kunsthalle, 12 Oct. 1985 - 23 Jan. 1986, Baden-Baden 1985

Repetitions: A Postmodern Dynamic. Exh. Cat., Hunter College Art Gallery, New York 1985.

Transformation in Sculpture. Ausstellungskatalog, The Solomon R. Guggenheim Museum, New York 1985.

Vom Zeichnen: Aspekte der Zeichnung 1960-1985. Ausstellungskatalog, Frankfurter Kunstverein, Frankfurt 1985.

Affiliations. Recent Sculpture and its Antecedents, Exh. Cat., Widney Museum of American Art, New York 1985.

Contrasts of Form: Geometric Abstract Art 1910-1980. Exh. Cat., The Museum of Modern Art, New York 1985.

High Styles: Twentieth Century American Art. Exh. Cat., Whitney Museum of American Art, New York 1985.

1986

Van Abbemuseum Besoker Hovikodden. Exh. Cat., Henie-Onstad Kunstsenter, 19 April - 19 May 1986, Hovikodden, 1986

Minimal et Conceptuel. Cat. d'Exposition, Ecole Regionale des Beaux-Arts Georges Pompidou, April - May 1986, Dunkerque 1986

The Barry Lowen Collection. Exh. Cat., The Museum of Contemporary Art, 16 June - 10 Aug. 1986, Los Angeles 1986

Philadelphia Collects: Art Since 1940. Exh. Cat., Philadelphia Museum of Art, 28 Sept. - 30 Nov. 1986, Philadelphia 1986

Works from the Paula Cooper Gallery. Exh. Cat., John Berggruen Gallery, 15 Oct. - 20 Nov. 1986, San Francisco 1986.

1976-1986: The Years of Collecting Contemporary American Art: Selections from the Edward R. Downe, Jr. Collection. Exh. Cat., Wellesley College Museum, 13 Nov. 1986 - 18 Jan. 1987, Massachusetts 1986

Qu'est-ce que la sculpture moderne. Cat. d'Exposition, Musée National d'Art Moderne, Paris 1986.

Sculpture and Works in Relief. Exh. Cat., John Berggruen Gallery, San Francisco 1986.

Individuals: A Selected History of Contemporary Art 1945-1986. Exh. Cat., The Museum of Contemporary Art, Los Angeles 1986.

Definitive Statements: American Art 1964-1966. Exh. Cat., David Winton Bell Gallery, List Art Center, Brown University, Providence 1986.

American Renaissance: Painting and Sculpture since 1940. Exh. Cat. Fort Lauderdale Museum of Art, Fort Lauderdale 1986.

1987

Selections from the Roger and Myra Davidson Collections. Exh. Cat., Art Gallery of Ontario, 17 Jan. - 22 March, Toronto 1987

1967: At The Crossroads. Exh. Cat., Institute of Contemporary Art, University of Pennsylvania, 13 March - 26 April, Pennsylvania 1967

A Century of Modern Sculpture: The Pasty and Raymond Nasher Collection. Exh. Cat., Dallas Museum of Art, 5 April - 31 May 1987, Dallas 1987. Also exhibited Washington, The National Gallery of Art, 28 June 1987 - 3 Jan. 1988

Similia/Dissimilia: Modes of Abstraction in Painting, Sculpture and Photography. Exh. Cat., Wallach Art Gallery, New York 1987.

Skulptur-Projekte in Münster 1987. Ausstellungskatalog, Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte, Münster 1987

Leo Castelli y sus Artistas. Ausstellungskatalog, Centro Cultural Arte Contemporaneo, Mexico City 1987.

L'Epoque: La Mode. La Morale. La Passion: Aspects de l'art aujourd'hui 1977-1987. Cat. d'Exposition, Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, Paris 1987.

1988

Sculpture Since the Sixties from the Permanent Collection of the Whitney Museum of American Art. Exh. Cat., The Whitney Museum of Art at Equitable Center, 18 Aug. 1988 - 8 Aug. 1989, New York 1988

Zeitlos. Ausstellungskatalog, Hamburger Bahnhof, Berlin 1988.

1988: The World of Art Today. Exh. Cat., Milwaukee Art Museum, Wisconsin 1988.

Furniture as Art. Ausstellungskatalog, Boymans-van Beuningen, 24 April - 5 Juni 1988, Rotterdam 1988.

1989

Structures Ideales. Exh. Cat., Galerie Pierre Huber, 10 March - 1 April 1989, Genève 1989

Gachnang, Johannes; Gohr, Siegfried (Hrsg.) (Hrsg.): Bilderstreit. Widerspruch, Einheit und Fragment in der Kunst seit 1960, Ausstellungskatalog, Museum Ludwig in den Rheinhallen der Kölner Messe, Köln 1989.

Minimal Art. Exh. Cat., The National Museum of Art, Osaka 1989.

1990

Concept Art, Minimal Art, Arte Povera, Land Art. Sammlung Marzona. Exh. Cat., Kunsthalle Bielefeld, 8 Feb. - 8 April 1990, Bielefeld 1990

Minimal And .. Ausstellungskatalog, Gallery Yamaguchi, Osaka 1990.

Minimalist Prints. Exh. Cat., Susan Sheehan Gallery, New York 1990.

1991

Abstract Sculpture in America 1930-1970. Exh. Cat., American Federation of Arts, Miami 1991.

Sélection. Cat. d'Exposition, FAE Musée D'Art Contemporain, Pully/Lausanne 1991.

1992

Arte Americana 1930-1970. Exh. Cat., Lingotto S.r.l., Torino 1992.

Manifeste. Cat. d'Exposition, Musée national d'art moderne, Centre George Pompidou, Paris 1992.

Shapes and Positions. Ausstellungskatalog, Kunsthalle Ritter Klagenfurt, Klagenfurt 1992.

Territorium Artis. Ausstellungskatalog, Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, Bonn 1992.

Transform: Bild Objekt Skulptur im 20. Jahrhundert. Ausstellungskatalog, Kunstmuseum und Kunsthalle Basel, Basel 1992.

1993

Amerikanische Kunst im 20. Jahrhundert. Malerei und Plastik 1913-1993, Ausstellungskatalog, Martin-Gropius-Bau, Berlin, München 1993.

Drawing the Line Against AIDS. Exh. Cat., Peggy Guggenheim Collection, Venezia 1993.

Wall Works. Ausstellungskatalog Edition Schellmann, Köln 1993.

1994

From Minimal Art to Concept Art. Works from The Dorothy and Herbert Vogel Collection, Exh. Cat., National Gallery of Art, Washington 1994.

1995

Revolution: Art of the Sixties. From Warhol to Beuys, Exh. Cat., Museum of Contemporary Art, Tokio 1995.

1996

Stiftung Fröhlich (Hrsg.) (Hrsg.): Sammlungsblöcke, Ausstellungskatalog, Stuttgart 1996.

Periodika - Artikel über Judd bis 1994

Artikel nach 1972, Auswahl in: Allgemeine Literatur/Gesamtüberblick

Die Literaturliste ist gemäß dem von mir überarbeiteten Stand während meines Forschungsaufenthalts in Marfa, Oktober 1997, verfasst worden.

* Die im Cat. Rais. nicht erwähnten Artikel.

1954

N[ewbill], A[l]: "Fortnight in Review", Arts Digest, vol. XXIX, 15. Nov. 1954, p. 29 (New York, City Center Art Gallery u.a. Addison, Anderson, Halvorsen, Feinstein, Smith, Lockspeiser, Lewin, Olitsky, Ververs; Nov. 1954)

1955

Devree, Howard: New York Times, 31. May 1955 (New York, City Center Art Gallery , Gruppenausstellung, Jun. 1955)⁶⁸⁵

L., F.: "Reviews and Previews", Art News, vol. LIV, Oct. 1955, p. 52 (New York, Panoramas Gallery, "Four Americans", 10.- 22. Oct. 1955)

B., C.: "Art Exhibition Notes", New York Herald Tribune, 22. Oct. 1955 (New York, Panoramas Gallery, "Four Americans", 10.- 22. Oct. 1955)

1956

M[ellow], J[ames] R: "In the Galleries", Arts, vol. XXX, Sept. 1956, p. 58 (New York, Panoramas Gallery, "Don Judd and Nathan Raisen", 4.-15. Sept. 1956)

C[ampbell], L[awrence]: "Reviews and Previews", Art News, vol. LV, Sept. 1956, p.17 (New York, Panoramas Gallery, "Judd and Raisin"⁶⁸⁶, 4.-15. Sept. 1956)

⁶⁸⁵ Dieser Artikel war mir in der besagten Zeitung nicht möglich zu finden.

⁶⁸⁶ Im Gegenteil zu D.A. (The New York Times) and James Mellow (Arts), schrieb Campbell (Art News) nicht von Reisen sondern von Reisin.

The Sunday News, 2. Sept. 1956 (New York, Panoras Gallery, "Don Judd and Nathan Raisen", 4. -15. Sept. 1956)

A., D.: "About Art and Artists", New York Times, 18. Sept. 1956, p. L27 (New York, Panoras Gallery, "Don Judd and Nathan Raisen", 4. -15. Sept. 1956)

1957

Y[oung], V[ernon]: "In the Galleries", Arts, vol. XXXI, Jun. 1957, p. 58 (New York, Panoras Gallery, "Don Judd", 24. Jun. - 6. Jul. 1957)

Gilbert, Barbara: East, 20. Jun. 1957 (New York, Panoras Gallery, "Don Judd", 24. Jun. - 6. Jul. 1957)

B., C: New York Herald Tribune, 30. Jun. 1957, (New York, Panoras Gallery, "Don Judd", 24. Jun. - 6. Jul. 1957)

"Don Judd chez Panoras", France Amérique, 30. Jun. 1957, (New York, Panoras Gallery, "Don Judd", 24. Jun. - 6. Jul. 1957)

B[urkhardt], E[dith]: "Reviews and Previews", Art News, vol. LVI, Summer 1957, p. 77 (New York, Panoras Gallery, "Don Judd", 24. Jun. - 6. Jul. 1957)

1962

R[aynor], V[ivien]: "New York Exhibitions. In the Galleries. Artists Critics Artists (Recurring)", Arts Magazine, vol. XXXVII, Nov. 1962, p. 46 (New York Roko Gallery, "Artists Critics ", 3. -26. Oct. 1962, u.a. Elaine de Kooning, Fay Lansner, Rudolf Baranik, Clement Greenberg, Dore Ashton, Cleve Gray, Donald Judd, Hubert Crehan, Lawrence Campbell, Sidney Tillim)

* Fried, Michael: „New York Letter“, Art International, vol. VI, no. 9, 25. Nov. 1962, p. 56 (New York, Roko Gallery, „Artists Critics“, u.a. Dore Ashton, Paul Brach, Clement Greenberg, Elaine de Kooning, Manny Farber, Robert Goodnough, Cleve Gray, Donald Judd, Fairfield Porter, Sidney Tillim, Sidney Geist)

1963

Fried, Michael: "New York Letter", Art International, vol. VII, Feb. 1963, p. 64, b/w re. (New York, Green Gallery, "New Work. Part I", 8. Jan.- 2. Feb.1963, u.a. George Segal, L.[ary] Poons, Donald Judd, Dan Flavin, Milet Andrejevic, Yayoi Kusama)

Tillim, Sidney: "New York Exhibitions. Month in Review", Arts Magazine, vol. XXXVII, March 1963, p. 61-62, b/w re. (New York, Green Gallery, "New Work. Part I", 8. Jan.-2. Feb.1963; u.a. L.[ary] Poons, Daniel Flavin, Bob Morris, Donald Judd, George Segal, Lucas Samaras, Yayoi Kusama, Milet Andrejevic)⁶⁸⁷

* J[ohnston], J[ill]: "Reviews and Previews", Art News, vol. 62, no. 1, March 1963, p. 50 (New York, Green Gallery, "New Work. Part I", 8. Jan.- 2. Feb.1963, u.a. Lucas Samaras, Yayoi Kusama, L.[ary] Poons, Donald Judd, Robert Morris, Dan Flavin, George Segal)

"Donald Judd at Green Gallery", New York Herald Tribune, 21. Dec. 1963 (New York, Green Gallery, "Don Judd", 17. Dec. 1963 - 11. Jan.1964)

Canaday, John: "Recent Openings. Donald Judd at Green Gallery", The New York Times, 21. Dec. 1963, p. L20 (New York, Green Gallery, "Don Judd", 17. Dec.1963 - 11. Jan.1964)⁶⁸⁸

1964

Sandler, Irving: "In the Art Galleries", The New York Post, 5. Jan. 1964, p. 14

Fried, Michael: "New York Letter", Art International, vol. VIII, no. 1, Feb. 1964, p. 25 - 26, b/w Abb (New York, Green Gallery, "Don Judd", 17. Dec.1963 - 11. Jan.1964)

* Rose, Barbara: "New York Letter", Art International, vol. VIII, no. 1, Feb. 1964, p. 41 (New York, Green Gallery, "Don Judd", 17. Dec. 1963 - 11. Jan.1964)

S[wenson], G. R.: "Reviews and Previews. New Names This Month", Art News, vol. LVII, Feb. 1964, p. 20, b/w re. (New York, Green Gallery, "Don Judd", 17. Dec.1963 - 11. Jan.1964)

Tillim, Sidney: "The New Avant-Garde", Arts Magazine, vol. XXXVIII, Feb. 1964, p. 18-21, b/w re. (New York, Green Gallery, "Don Judd", 17. Dec.- 11. Jan. 1964)

Lippard, Lucy R: "New York. Four Environments by New Realists - Sidney Janis; For Eyes and Ears - Cordier-Ekstrom; Don Judd - Green Gallery; Frank Stella - Leo Castelli; Robert Mangold - Thibaut Gallery", Artforum, vol. II, no. 9, March 1964, p. 18-19, b/w re. (New York, Green Gallery, "Don Judd", 17. Dec.1963 - 11. Jan.1964)

⁶⁸⁷ Im Gegenteil zu anderen Besprechungen der erwähnten Ausstellung, notierte Sidney Tillim den Titel als „New Works II“ and datierte das Geschehnis als „January 29 - February 16“.

⁶⁸⁸ Dieser Artikel wurde fälschlicherweise im Cat. Rais. Brian O' Doherty zugeschrieben.

O'Doherty, Brian: "Art. Avant-Garde Depends on Move", New York Times, 11. April 1964, p. 22 (New York, Kaymar Gallery, "Eleven Artists", 31. March - 14. April 1964; Frank Stella, Donald Judd, Ward Jackson, Sol Lewitt, Robert Ryman, Irwin Fleming, Darby Bannard, Dan Flavin, Jo Baer, Valledor, Larry Poons)

* Rose, Barbara: „Editorial: Art Talent Scouts“, Art in America, no. 4, 1964, p. 18

Kramer, Hilton: "Art Centers. New York. The Season Surveyed", Art in America, vol. LII, Jun. 1964, p. 112, b/w re. (New York, Green Gallery, "Don Judd", 17. Dec.1963 - 11. Jan.1964)

1965

* "Vanity Fair. The New York Art Scene", Newsweek, 4. Jan. 1965, p. 54-59

* Kramer, Hilton: "U.S. Art from Sao Paulo on View in Washington", The New York Times, 28. Jan. 1965

Sandler, Irving: "The New Cool Art", Art in America, Jan. 1965, p. 96-101: 96, 101, b/w re. S. 98

* Kozloff, Max: "The Further Adventures of American Sculpture", Arts Magazine, vol. 39, no. 5, Feb. 1965, p. 24-31, b/w re. p. 27

Rose, Barbara: "Looking at American Sculpture", Artforum, vol. 3, no. 5, Feb. 1965, p. 34-35, b/w re. p. 35

L[ewin], K[im]: "Reviews and Previews", Art News, vol. LXIII, Feb. 1965, p. 16 (New York, Tibor de Nagy Gallery, "Shape and Structure", 5. - 23. Jan. 1965; u.a. Robert Morris, Donald Judd, Robert Murray, Carl Andre, Charles Hinman, Donald Insley, Neil Williams, Larry Bell, Darby Bannard, Larry Zox)⁶⁸⁹

"Constructivist Art", The Globe and Mail, 13. March 1965, p. 18. (Toronto, The Isaacs Gallery, "Polychrome Construction. Judd, Weinrib, Burton, Rayner, Snow, Weiland", 12.- 31. March 1965)

Hale, Barrie: "Art and Artists. Drawings and Construction", The Telegram (Toronto), 13. March 1965, p. 22. (Toronto, The Isaacs Gallery, "Polychrome Construction. Judd Weinrib, Burton, Rayner, Snow, Weiland", 12. - 31. March 1965)

Malcolmson, Harry: "Art and Artists. Four Imports and a Westerner", The Telegram (Toronto) 20. March 1965, p. 23. (Toronto, The Isaacs Gallery, "Polychrome Construction. Judd, Weinrib, Burton, Rayner, Snow, Weiland", 12. -31. March 1965)

Hale, Barrie: "One In...One Out. In Box Art Battle", The Telegram (Toronto), 25. March 1965, (Toronto, The Isaacs Gallery, "Polychrome Construction. Judd, Weinrib, Burton, Rayner, Snow, Weiland", 12.- 31. March 1965)

⁶⁸⁹ Im Cat. Rais. ist fälschlicherweise die Seite 17 statt 16 angegeben.

Lippard, Lucy R: "New York Letter", Art International, vol. IX, no. 2, March 1965, p. 46-51: 46. (New York, Tibor de Nagy Gallery, "Shape and Structure", 5.- 23. Jan. 1965; u.a. Larry Zox, Larry Bell, Will Insely, Darby Bannard, Charles Hinman, Neil Williams, Carl Andre, Don Judd, Robert Murray, Robert Morris. Ebd.: New York, John Daniels Gallery, "Plastics", 16. March - 3. April 1965; u.a. Donald Judd, Sol Lewitt)

Kritzwiser, Kay: "Refuse to Call 4 Sculptures Art", Globe and Mail, 26. March 1965, p. 11, (Toronto, The Isaacs Gallery, "Polychrome Construction. Judd, Weinrib, Burton, Rayner, Snow, Weiland", 12.- 31. March 1965)

Hale, Berrie: "Comfort Boxed", The Telegram (Toronto), 27. March 1965, (Toronto, The Isaacs Gallery, "Polychrome Construction. Judd, Weinrib, Burton, Rayner, Snow, Weiland", 12.- 31. March 1965)

* Lippard, Lucy R: "The Third Stream. Constructed Paintings and Painted Structures", Art Voice, vol. 4, Spring 1965, p. 44-50

G[rossberg], J[acob]: "In the Galleries", Arts Magazine, vol. XXXIX, April 1965, p. 57-58 (New York, Byron Gallery, "The Box Show", 3. - 27. Feb. 1965; u.a. Cornell, Nevelson, Warhol, Judd, Westermann, Leo Rabkin, Brian O'Doherty, Lucas Samaras, Louis Grebenak, Sol Lewitt)

* Fischer, Klaus-Jürgen: „Neue Abstraktion“, Das Kunstwerk, vol. XVIII, no. 10-12, April-Jun. 1965, p. 3-13, b/w re. p. 13

* Glueck, Grace: "Seven for Sao Paulo", The New York Times, 23. May 1965.

Lippard, Lucy R: "New York Letter", Art International, vol. IX, May 1965, p. 52-59: 53, b/w re. p. 53 (New York, John Daniels Gallery, "Plastics", 16. March - 3. April 1965; u.a. John Fischer, Donald Judd, Forrest Myers, Chuck Ginnever, Peter Forakis, Mark die Suvero, David Weinrib, Jeanne Miles, Carlos Sobrino, Mon Levinson, Herbert Gesner, Sari Dienes, Arman, Robert Smithson, Robert Cox, Irwin Fleminger, Leo Amino, Richard Navin, Robert Watts, Lucas Samaras)

B[erkson], W[illiam]: "In the Galleries", Arts Magazine, vol. XXXIX, May/Jun. 1965, p. 71. (New York, John Daniels Gallery, "Plastics", 16. March - 3. April 1965)

Rose, Barbara: "Donald Judd", Artforum, vol. 3, no. 9, Jun. 1965, p. 19-38: 30-32, b/w re. p. 30, 31, 32 ("United States Section VIII São Paulo Bienal 1965", 4. Sept. - 28. Nov. 1965; also exhibited in The National Collection of Fine Arts, Smithsonian Institution, Washington D.C., 27. Jan. - 6. March 1966; Barnett Newman, Frank Stella, Larry Poons, Donald Judd, Larry Bell, Billy Al Bengston, Robert Irwin)

* "Exhibitions. Biennial Bash in Brazil", Time, 10. Sept. 1965.

G[rossberg], J[acob]: "In the Galleries", Arts Magazine, vol. XXXIX, Sept./Oct. 1965, p. 68 (New York, Green Gallery, "Flavin, Judd, Morris, Williams", 26. May - 12. Jun. 1965)

Berkowitz, Marc: "Die VIII Biennale Von Sao Paolo", Das Kunstwerk, vol. XIX, Oct. 1965, p. 30-35 (São Paulo, "VIII São Paulo Biennial", 4. Sept. - 28. Nov. 1965; also exhibited in The National Collection of Fine Arts, Smithsonian Institution, Washington D.C., 27. Jan. - 6. March 1966; Barnett Newman, Frank Stella, Larry Poons, Donald Judd, Larry Bell, Billy Al Bengston, Robert Irwin)

Rose, Barbara: "ABC Art", Art in America, vol. 53, no. 5, Oct. - Nov. 1965, p. 57-69, b/w re. p. 63. Revised version in Gregory Battcock (ed.): Minimal Art. A Critical Anthology, New York, 1968, p. 274-297. Reprinted in Stemmrich, Gregor (ed.): „Minimal Art. Eine kritische Retrospektive“, Dresden, Basel, 1995, p. 280-308

* Hopps, Walter: "United States Exhibit, São Paulo Bienal", Art in America, vol. 53, no. 5, Oct. - Nov. 1965, p. 82, b/w re. p. 82 (Sao Paulo, "VIII São Paulo Biennial", 4. Sept. - 28. Nov. 1965; also exhibited in The National Collection of Fine Arts, Smithsonian Institution, Washington D.C., 27. Jan. - 6. March 1966; Barnett Newman, Frank Stella, Larry Poons, Donald Judd, Larry Bell, Billy Al Bengston, Robert Irwin)⁶⁹⁰

Restany, Pierre: "L'Ottava Biennale de São Paolo", Domus, no. 432, Nov. 1965, p. 48-49, (São Paulo, "VIII São Paulo Biennial", 4. Sept. - 28. Nov. 1965; also exhibited in The National Collection of Fine Arts, Smithsonian Institution, Washington D.C., 27. Jan. - 6. March 1966; Barnett Newman, Frank Stella, Larry Poons, Donald Judd, Larry Bell, Billy Al Bengston, Robert Irwin)

* Picard, Lil: „From ABC to Camp Art - New York Report“, Das Kunstwerk, vol. XIX, no. 5-6, Nov.-Dec. 1965, p. 58-59

Baker, Elizabeth, C: "Brazilian Bouillabaisse", Art News, vol. LXIV, Dec. 1965, p. 30-31, 56 (Washington, The National Collection of Fine Arts, Smithsonian Institution, "VIII São Paulo Biennial", 27. Jan. - 6. March 1966; Barnett Newman, Frank Stella, Larry Poons, Donald Judd, Larry Bell, Billy Al Bengston, Robert Irwin)

1966

* Getlein, Frank: "First U.S. - Backed Art Show for Overseas is Shown", The Sanday Star (Washington), 30. Jan. 1966, p. D1, D3 (Washington, The National Collection of Fine Arts, Smithsonian Institution, "VIII São Paulo Biennial", 27. Jan. - 6. March 1966; Barnett Newman, Frank Stella, Larry Poons, Donald Judd, Larry Bell, Billy Al Bengston, Robert Irwin)

* Goldin, Amy: „Requiem for a Gallery“, Arts Magazine, vol. 40, no. 3, Jan. 1966, p. 25-29: 27

* Richardson, John: „The Art Shops. The Cool School“, The Sanday Times Magazine, 13. Feb., 1966

Monte, James: "San Francisco", Artforum, vol. IV, Feb. 1966, p. 48-49 (San Francisco, San Francisco Museum of Art, "Art. An Environment for Faith", 15. Nov. - 15. Dec. 1965)

⁶⁹⁰ Dieser Artikel wurde im Cat. Rais. nur als Katalogbeitrag erwähnt.

Kramer, Hilton: „Art. Constructed to Donald Judd's Specifications - Depersonalized Works Found Disconcerting“, New York Times, 19. Feb. 1966, p. 23, (New York, Leo Castelli Gallery, „Don Judd“, 5. Feb. - 2. March 1966)

Kozloff, Max: „Sao Paulo in Washington“, The Nation, 28 Feb. 1966, p. 250-252 (Washington, The National Collection of Fine Arts, Smithsonian Institution, „VIII São Paulo Biennial“, 27. Jan. - 6. March 1966; Barnett Newman, Frank Stella, Larry Poons, Donald Judd, Larry Bell, Billy Al Bengston, Robert Irwin)

Lippard, Lucy, R.: „New York Letter. Recent Sculpture as Escape“, Art International, vol. X, no. 2, Feb. 1966, p. 48-58, b/w re. p. 54 (New York, World House Galleries: „Sculpture from All Directions“, 3. - 27. Nov. 1966)

* Mellow, James R.: „Hostage to the Gallery“, The New Leader, 14. March 1966, p. 32-33. (New York, Leo Castelli Gallery, „Don Judd“, 5. Feb. - 2. March 1966)

* Hudson, Andrew: „Newman Brings Grandeur to Town“, The Washington Post, 27. March 1966, p. 69.

* Newman, Barnett and Hudson, Andrew: „The Case for 'Exporting' Nation's Avant-Garde Art“, The Washington Post 27. March 1966, p. C10.

* Thomas, Emy: „The Ultimate Toy“, The New York Herald Tribune, 30. March 1966, p. 20.

* Stevens, Elisabeth: „Washington: Half-Century of Abstraction“, Arts Magazine, March 1966, p. 46-48: 47, 48

„Arts. That Sinking Feeling“, The Architectural Forum, vol. CXXIV, March 1966, p. 27 (New York, Leo Castelli Gallery, „Don Judd“, 5. Feb. - 2. March 1966)

* Picard, Lil: „New York Report“, Das Kunstwerk, vol XIX, no. 9, März 1966, p. 29-32: 30, b/w re. p. 33 (New York, Leo Castelli Gallery, „Don Judd“, 5. Feb. - 2. March 1966 and Moderna Museet, Stockholm, „The Inner and Outer Space“, Jan. 1966; u.a. Judd, Strzeminiski, Max Bill, Kenneth Noland, Josef Albers, Albert Contreras)⁶⁹¹

Kozloff, Max: „The Inert and the Frenetic“, Artforum, March 1966, p. 42-44 (revised version of a lecture, Bennington College, Vermont, 29. Nov. 1965)

* Glueck, Grace: „Anti-Collector, Anti-Museum“, New York Times, 24. April 1966, sec. 2, p. 24 (New York, The Jewish Museum, „Primary Structures. Younger American and British Sculptors“, 27. April - 12. Jun. 1966)

Lippard, Lucy R.: „New York Letter. Off Color“, Art International, vol. X, no. 4, April 1966, p. 73-79: 73, 74 (New York, Leo Castelli Gallery, „Don Judd“, 5. Feb. - 2. March 1966)

⁶⁹¹ Die Gruppenausstellung „The Inner and Outer Space“ im Moderna Museet, Stockholm, Jan. 1966 wurde im Cat. Rais. nicht aufgeführt.

* Mellow, James R: "New York Letter", Art International, vol. X, no. 4, April 1966, p. 89, b/w re. (New York, Leo Castelli Gallery, "Don Judd", 5. Feb. - 2. March 1966)

G[ollin], J[ane]: "Reviews and Previews", Art News, vol. LXV, April 1966, p. 17, b/w re. p. 52 (New York, Leo Castelli Gallery, "Don Judd", 5. Feb. - 2. March 1966)

B[ochner], M[el]: "In the Galleries", Arts Magazine, vol. XL, April 1966, p. 57, b/w re. (New York, Leo Castelli Gallery, "Don Judd", 5. Feb. - 2. March 1966)

Ashton, Dore: "The Artist as Dissenter. New York Commentary", Studio International, vol. CLXXI, No. 876, April 1966, p. 165 (New York, Leo Castelli Gallery, "Don Judd", 5. Feb. - 2. March 1966)

* Fischer, Jürgen K.: „Die New Yorker Szene“, Das Kunstwerk, vol. XII, no. 10-12, April-Jun. 1966, p. 6-8, 2 b/w re. im Bildteil

Kramer, Hilton: "Primary Structures - The New Anonymity", The New York Times, 1. May 1966, p. X23. (New York, The Jewish Museum, "Primary Structures. Younger American and British Sculptors", 27. April - 12. Jun. 1966)

* Canaday, John: "Before the Explosion", The New York Times, 1. May 1966, p. X23.

* "The New Druids", Newsweek, 16. May 1966, p. 104-105.

Krauss, Rosalind: "Allusion and Illusion in Donald Judd", Artforum, vol. 4, no. 9, May 1966, p. 24-26 (New York, Leo Castelli Gallery, "Don Judd", 5. Feb. - 2. March 1966). Reprinted in Stemmrich, Gregor (ed.): „Minimal Art. Eine kritische Retrospektive“, ("Allusion and Illusion bei Donald Judd"), Dresden, Basel, 1995, p. 228-238

* A[shbery], J[ohn]: "Young Masters of Understatement", Art News, vol. 65, no.3, May 1966, p. 42 (New York, The Jewish Museum, "Primary Structures. Younger American and British Sculptors", 27. April - 12. Jun. 1966)

Kramer, Hilton: "An Art of Boredom?", The New York Times, 5. Jun. 1966, sec. 2, p. 23

Smithson, Robert: "Entropy and the New Monuments", Artforum, vol. 4, no. 10, Jun. 1966, p. 26-31: 26, 27, 29, 30

Bochner, Mel: "Primary Structures. A Declaration of a New Attitude as Revealed by an Important Current Exhibition", Arts Magazine, vol. XL, Jun. 1966, p. 32-34 (New York, The Jewish Museum, "Primary Structures. Younger American and British Sculptors", 27. April - 12. Jun. 1966)

* Hudson, Andrew: "Letter from Wahington", Art International, vol. 10, no. 6, Summer 1966, p. 130-131 (Washington, The National Collection of Fine Arts, Smithsonian Institution, "VIII São Paulo Biennial", 27. Jan. - 6. March 1966)

Ashton, Dore: "New York Commentary. The Anti-Compositional Attitude in Sculpture", *Studio International*, vol. CLXXII, No. 879, Jul. 1966, p. 44-47: 45 (New York, The Jewish Museum, "Primary Structures. Younger American and British Sculptors", 27. April - 12. Jun. 1966)

* Glaser, Bruce/Lippard, Lucy R.: "Questions to Stella and Judd", Radio Interview, WBAI-FM (New York), Feb. 1964; revised and published by Lucy R. Lippard, *Art News*, vol. 65, no. 5, Sept. 1966, p. 55-61, b/w re. p. 56. Reprinted in: Battcock, Gregory (ed.): „Minimal Art. A Critical Anthology“, New York, 1968, p. 148-164; Rose, Barbara, ed.: „Readings in American Art since 1900: A Documentary Survey“, New York, 1968, p. 176-180; „Donald Judd“, (cat.) Kunstverein Hannover, Hannover 1970 (German); „Donald Judd“, (cat.) Van Abbemuseum, Eindhoven, 1970; „Less is More: The Influence of the Bauhaus on American Art“ (cat.), Lowe Art Museum, University of Miami, Miami, 7. Feb. - 10. March 1974; „Kunst - Über Kunst“ (cat., German), Kölnischer Kunstverein, Köln, 11. Apr. - 26 May 1974; Stemmrich, Gregor (ed.): „Minimal Art. Eine kritische Retrospektive“ ("Fragen an Stella and Judd"), Dresden, Basel, 1995, p. 35-57.⁶⁹²

W[aldmann], D[iane]: "Reviews and Previews", *Art News*, vol. LXV, Sept. 1966, no. 5, p. 72 (New York, Finch College Museum of Art/Contemporary Study Wing, „Art in Process: The Visual Development of a Structure“, 11. May - 30. Jun. 1966; Antonakos, Artschwager, Baringer, Baumeister, Chryssa, Flavin, Paul Frazier, Hinman, Insley, Judd, Kipp, LeWitt, Lukin, Millonzi, Morris, Piene, Smithson, Willenbrecher)

Bochner, Mel: "Art in Process Structures", *Arts Magazine*, vol. XL, Sept. 1966, p. 38-39 (New York, Finch College Museum of Art/Contemporary Study Wing, „Art in Process: The Visual Development of a Structure“, 11. May - 30. Jun. 1966; Antonakos, Artschwager, Baringer, Baumeister, Chryssa, Flavin, Paul Frazier, Hinman, Insley, Judd, Kipp, LeWitt, Lukin, Millonzi, Morris, Piene, Smithson, Willenbrecher)

Robins, Corinne: "Object, Structure or Sculpture. Where are We?", *Arts Magazine*, vol. XL, Sept./Oct. 1966, p. 33/35/37, (New York, The Jewish Museum, "Primary Structures. Younger American and British Sculptors", 27. April - 12. Jun. 1966)

* Glueck, Grace: "ABC to Erotic", *Art in America*, vol. 54, no. 5, Sept. - Oct. 1966, p. 105 (New York, Dwan Gallery, "10", 4. - 29. Oct. 1966, Jo Baer, Don Judd, Robert Smithson, Carl Andre, Sol Lewitt, Robert Morris, Dan Flavin, Agnes Martin, Ad Reinhardt, Michael Steiner)

Lippard, Lucy R.: "Rejective Art", *Art International*, vol. X, no. 8, Oct. 1966, p. 33-37, 2 b/w re. p. 37 (New York, Finch College Museum of Art/Contemporary Study Wing, „Art in Process: The Visual Development of a Structure“, 11. May - 30. Jun. 1966; Antonakos, Artschwager, Baringer, Baumeister, Chryssa, Flavin, Paul Frazier, Hinman, Insley, Judd, Kipp, LeWitt, Lukin, Millonzi, Morris,

⁶⁹² Die Angaben zu diesem Interview im Cat. Rais., S. 312, sind hier ergänzt worden.

Piense, Smithson, Willenbrecher. Also on New York, A.M. Sachs Gallery, „New Dimensions“, 10. - 28. May 1966; Judd, LeWitt, Smithson, Hutchinson))

Bannard, Darby: „Present-Day Art and Ready-Made Styles in which the formal contribution of Pop Art is found to be negligible“, Artforum, Nov. 1966, p. 30-35: 33, b/w re. p. 31

* Burton, Scott: „Old Master at the New Frontier“, Art News, vol. 65, no. 8, Dec. 1968, p. 52-55, 68-70: 52, 70

* Benedikt, Michael: „New York Letter“, Art International, vol. 10, no. 10, Dec. 1966, p. 65 (New York, Dwan Gallery, „10“, 4 - 29 Oct. 1966; Jo Baer, Don Judd, Robert Smithson, Carl Andre, Sol Lewitt, Robert Morris, Dan Flavin, Agnes Martin, Ad Reinhardt, Michael Steiner)

Ashton, Dore: „Jeunes talents de la Sculpture Americaine“, Aujourd'hui, vol. X, Dec. 1966 - Jan. 1967, p. 158-160, (short version eng.), b/w re. no. 4-6 (New York, The Jewish Museum, „Primary Structure. Younger American and British Sculptors“, 27. April - 12. Jun. 1966“. Ebd. b/w re. p. 158 zur New York, Dwan Gallery, „10“, 4. - 29. Oct. 1966; Jo Baer, Don Judd, Robert Smithson, Carl Andre, Sol Lewitt, Robert Morris, Dan Flavin, Agnes Martin, Ad Reinhardt, Michael Steiner)

1967

* Michelson, Annette: „10 x 10. 'Concrete Reasonableness'“, Artforum, vol. 5, no. 5, Jan. 1967, p. 30-31, b/w re. (New York, Dwan Gallery, „10“, 4. - 29. Oct. 1966, Jo Baer, Don Judd, Robert Smithson, Carl Andre, Sol Lewitt, Robert Morris, Dan Flavin, Agnes Martin, Ad Reinhardt, Michael Steiner)

* Rose, Barbara and Sandler, Irving: „Sensibilities of the Sixties“, Art in America, vol. 55, no. 1; Jan.- Feb. 1967, p. 44-57

Davis, Douglas M.: „From New Material. A Dynamic Sculpture“, The National Observer, 20. Feb. 1967, p. 22

* Benedikt, Michael: „New York: Notes on the Whitney Annual 1966“, Art International, vol. XI, no. 2, 20. Feb. 1967, p. 56-59: 56/57, b/w re. p. 57 (New York, Whitney Museum of American Art, „Annual Exhibition 1966. Contemporary Sculpture and Prints“, 16. Dec. 1966 - 5. Feb. 1967)

Friedman, Martin: „The Nart-Art of Donald Judd“, Art and Artists, vol. 1, no. 11; Feb. 1967, p. 59-61.

S[iple], M[olly]: „In the Museums“, Arts Magazine, vol. XLI, Feb. 1967, p. 54 (New York, Whitney Museum of American Art, „Annual Exhibition 1966. Contemporary Sculpture and Prints“, 16. Dec. 1966 - 5. Feb. 1967)

* Lippard, Lucy R.: „Perverse Perspectives“, Art International, vol. XI, no. 3, 20. March 1967, p. 28-33, 44: 28

Adrian, Dennis: "New York", Artforum, vol. V, March 1967, p. 55 (New York, Whitney Museum of American Art, "Annual Exhibition 1966. Contemporary Sculpture and Prints", 16. Dec. 1966 - 5. Feb. 1967)

T[uten], F[rederic]: "In the Galleries", Arts Magazine, vol. XLI, March 1967, p. 56 (New York, Leo Castelli Gallery, "Ten Years", 4. - 26. Feb. 1967)

Perreault, John: "A Minimal Future? Union Made. Report on a Phenomenon", Arts Magazine, vol. 41, no. 5; March 1967, p. 26-31

Pederson, Jane: "Den NY Abstraction. Don Judd", Billedkunst, vol. 2, March 1967, p. 33

Mandelbaum, Ellen: "Isolable Units, Unity and Difficultuy", Art Journal, vol. XXVII, Spring 1967, p. 260-261/170 (New York, Dwan Gallery, „10“, 4. - 29. Oct. 1966, Jo Baer, Don Judd, Robert Smithson, Carl Andre, Sol Lewitt, Robert Morris, Dan Flavin, Agnes Martin, Ad Reinhardt, Michael Steiner)

Rose, Barbara: "Shall We Have A Renaissance?", Art in America, vol. 55, no. 2; March-April 1967, p. 30-39

* Lippard, Lucy R.: „Larry Poons: The Illusion of Disorder“, Art International, vol. 11, no. 4, 20. April 1967, p. 22-22-26: 22

* Kramer, Hilton: "Sculpture. A Stunning Display of Radical Changes", New York Times, 28. April 1967, p. 38 (Los Angeles, Los Angeles County Museum of Art, "American Sculpture of the Sixties", 28. April - 25. Juni 1967. Also exhibited in Philadelphia Museum of Art, Philadelphia, 15. Sept. - 29. Oct. 1967)

* Kramer, Hilton: "A Nostalgia for the Future", New York Times, 7. May 1967, sec. 2, p. 25 (Los Angeles, Los Angeles County Museum of Art, "American Sculpture of the Sixties", 28. April - 25. Juni 1967. Also exhibited in Philadelphia Museum of Art, Philadelphia, 15. Sept. - 29. Oct. 1967)

* Chandler, John and Lippard, Lucy R.: „Visual Art and the invisible World“, Art International, vol. XI, no. 5, 20. May 1967, p. 27-30: 28, b/w re. p. 28

* Tutten, Frederic: "American Sculptures of the Sixties", Arts Magazine, vol. 41, no. 7, May 1967, p. 40-41 (Los Angeles, Los Angeles County Museum of Art, "American Sculpture of the Sixties", 28. April - 25. Juni 1967. Also exhibited in Philadelphia Museum of Art, Philadelphia, 15. Sept. - 29. Oct. 1967)

* Leider, Philip: "American Sculptures at the Los Angeles County Museum of Art", Artforum, vol. 5, no. 10, Summer 1967, p. 6-11 (Los Angeles, Los Angeles County Museum of Art, "American Sculpture of the Sixties", 28. April - 25. Juni 1967. Also exhibited in Philadelphia Museum of Art, Philadelphia, 15. Sept. - 29. Oct. 1967)

LeWitt, Sol: „Paragraphs on Conceptual Art“, Artforum, vol. 5, no. 10, Summer 1967, p. 79-83, b/w re. p. 80

* Danieli, Fidel A.: "Los Angeles", *Studio International*, vol. 173, no 890, Jun. 1967, p. 320-32 (Los Angeles, Los Angeles County Museum of Art, "American Sculpture of the Sixties", 28. April - 25. Juni 1967. Also exhibited in Philadelphia Museum of Art, Philadelphia, 15. Sept. - 29. Oct. 1967)

* Meier, Kurt von: "Los Angeles. American Sculpture of the Sixties", *Art International*, vol. 11, no. 6, Summer 1967, p. 64-68: 67 (Los Angeles, Los Angeles County Museum of Art, "American Sculpture of the Sixties", 28. April - 25. Juni 1967. Also exhibited in Philadelphia Museum of Art, Philadelphia, 15. Sept. - 29. Oct. 1967)

Fried, Michael: "Art and Objecthood", *Artforum*, vol. 5, no. 10, Summer 1967, p. 12-23, b/w re. Revised and reprinted in Battcock, Gregory (ed.): *„Minimal Art. A Critical Antology“*, New York 1968, p. 116-147; *Artstudio* (France), no.6, Automne 1987; Stemmrich, Gregor (ed.): *„Minimal Art. Eine kritische Retrospektive“*, (german, "Art und Objekthaftigkeit"), Dresden, Basel, 1995, p. 334-374

* Weschler, Judith: "Why Scale?", *Art News*, vol. 66, no. 4, Summer 1967, p. 32-35, 67-68, re. b/w p. 32 (Los Angeles, Los Angeles County Museum of Art, "American Sculpture of the Sixties", 28. April - 25. Juni 1967. Also exhibited in Philadelphia Museum of Art, Philadelphia, 15. Sept. - 29. Oct. 1967)

* „Shape of Art for some Time to come obvious forms and a boom in boxes...“, *Life*, 28. Jul. 1967, p. 38-42b/w re. p. 41

Goldin, Amy: "The Anti-hierarchical American", *Art News*, vol 66, Sept. 1967, p. 48-50, 64-65; 5 b/w re.

* McCue, George: "Structure and Enigma in New Sculpture", *St. Louis Post-Dispatch*, 1. Oct. 1967.

* King, Mary: "Mass Frustration at Art Symposium", *St. Louis Post-Dispatch*, 2. Oct. 1967, p. 3C.

* Sanford, Robert K.: "Art Speaks, Sculptors Don't; Symposium a Horrible Gag", *St. Louis Post-Dispatch*, 2. Oct. 1967, p. 1.
"Sculpture. Responding to the Moment", *Time*, 2. Oct. 1967, p. 64, 67.

Lord, Barry: "Sculpture in the Summer", *Artscanada*, no. 113, Oct. 1967, supp. 6 (Toronto, Hart House, University of Toronto, "New Sculpture. Seventh Annual Summer Exhibition of Sculpture", 10. Jul. - 1. Oct. 1967)

Eagle, Joanna: "Artists as Collectors", *Art in America*, vol. LV, Nov.-Dec. 1967, p. 59-63.

Bochner, Mel: "The Serial Attitude", *Artforum*, vol. VI, Dec. 1967, p. 28-33: 33.

Livingstone, Jane: "Los Angeles", *Artforum*, vol. VI, Dec. 1967, p. 62-63 (Los Angeles, Irving Blum Gallery, "Painting and Sculpture from the Gallery Collection", Dec. 1967)

* Lee, David: "Serial Rights", *Art News*, vol. 66, no. 8, Dec. 1967, p. 42-45, 68-69: 44 (New York, Finch College Museum of Art/Contemporary Study Wing, "Art in Series", 21. Nov. 1967 - 6. Jan. 1968)

* Mellow, James R.: „The 1967 Guggenheim International“, Art International, vol. XI, no. 10, Christmas 1967, p. 51-56: 54, b/w re. p. 55

Solomon, Alan: "American Art. Between Two Biennials. The U.S.A“, Metro no. 11, 1967, p. 32-33.

1968

Baro, Gene: "American Sculpture. A New Scene“, Studio International, vol. CLXXV, no. 896, Jan. 1968, p. 15,18.

Hahn, Otto: "Ingres and Primary Structure: Curious Anatomies, Mechanization, Impersonal Execution, Anonymity“, Arts Magazine, Feb. 1968, p. 24-26.

M.[argolies], J.[ohn], S.[amuel]: "In the Museums“, Arts Magazine, vol. XLII, Feb. 1968, p. 56 (Ridgefield, Connecticut, The Adrich Museum of Contemporary Art, "Cool Art - 1967", 7. Jan. - 17. March 1968)

* Gold, Barbara: "Specific Object at Goucher“, The Sun (Baltimore), 4. Feb. 1968.

Mellow, James R: "New York Letter“, Art International, vol. 12, no. 2, Feb. 1968, p. 73 (New York, Finch College Museum of Art/Contemporary Study Wing, "Art in Series", 21. Nov. 1967 - 6. Jan. 1968)

* Gold, Barbara: "Artist Seeks Validity in Boxes“, The Baltimore Sun, 3. March 1968, sec. D, p. 103 (New York, Whitney Museum of American Art, "Don Judd", 27. Feb. - 14. April 1968)

* Perreault, John: "Plastic Ambiguities.“, Village Voice, 7. March 1968, p. 19-20 (New York, Whitney Museum of American Art, "Don Judd", 27. Feb. - 14. April 1968)

Glueck, Grace: "Art Notes. A Box is a Box is a Box“, The New York Times, 10. March 1968, p. D23 (New York, Whitney Museum of American Art, "Don Judd", 27. Feb. - 14. April 1968. Also on New Delhi, Lalit Kala Gallery and National Gallery on Modern Art, "First Triennale - India 1968", 11. Feb. - 31. March 1968)

Mellow, James R.: "Everything Sculpture Has, My Work Doesn't“, New York Times, 10. March 1968, sec. 2, p. 21/26 (New York, Whitney Museum of American Art, "Don Judd", 27. Feb. - 14. April 1968)

Editors, the: "Exhibitions. Mathman's Delight“, Time, 22. March 1968, p. 85-86 (New York, Whitney Museum of American Art, "Don Judd", 27. Feb. - 14. April 1968)

* Brennan, Marybeth: "Artist Turns Sculptor“, The Record, 23. March 1968.

Dienst, Rolf-Gunter: "Ausstellungen in New York", *Das Kunstwerk*, vol. XXI, April - May 1968, p. 23 (New York, Whitney Museum of American Art, "Don Judd", 27. Feb. - 14. April 1968)

Baker, Elizabeth C.: "Judd the Obscure", *Art News*, vol. LXVII, April 1968, p. 44-45/60-63 (New York, Whitney Museum of American Art, "Don Judd", 27. Feb. - 14. April 1968)

Brown, Gordon: "Month in Review Geometry and Other Matters", *Arts Magazine*, vol. XLII, April 1968, p. 53 (New York, Whitney Museum of American Art, "Don Judd", 27. Feb. - 14. April 1968)

Cone, Jane Harrison: "Judd at the Whitney", *Artforum*, vol. 6, no. 9, May 1968, p. 36-39 (New York, Whitney Museum of American Art, "Don Judd", 27. Feb. - 14. April 1968)

Blok, C.: "Minimal Art at The Hague", *Art International*, vol. 12, no. 5, May 1968, p. 18-24 (The Hague, Gemeentemuseum, "Minimal Art", 23. March - 26. May 1968. Also exhibited in in Düsseldorf, Städtische Kunsthalle und Kunstverein, 17 Jan. - 23 Feb. 1969 (cat. in German) and Berlin, Akademie der Künste, 16 March - 13 April 1969)

T[erbell], M[elinda]: "West Coast Shows", *Arts Magazine*, vol. XLII, May 1968, p. 61 (Los Angeles, Irving Blum Gallery, "Don Judd", 7. May - 1. Jun. 1968)

* Piene, Nan: "How to Stay Home and Help the Balance of Payments.", *Art in America*, vol. 56, no. 3, May/Jun. 1968, p. 109 (The Hague, Gemeentemuseum, "Minimal Art", 23. March - 26. May 1968. Also exhibited in in Düsseldorf, Städtische Kunsthalle und Kunstverein, 17 Jan. - 23 Feb. 1969 (cat. in German) and Berlin, Akademie der Künste, 16 March - 13 April 1969)

F[eldman], A[nita]: "In the Museums", *Arts Magazine*, vol. 42, no. 8, Jun. 1968, p. 57 (The Hague, Gemeentemuseum, "Minimal Art", 23. March - 26. May 1968. Also exhibited in in Düsseldorf, Städtische Kunsthalle und Kunstverein, 17 Jan. - 23 Feb. 1969 (cat. in German) and Berlin, Akademie der Künste, 16 March - 13 April 1969)

Battcock, Gregory: "The Art of the Real. The Development of Style. 1948-1968", *Arts Magazine*, vol. 42, no. 8, Jun./Summer 1968, p. 44-47 (New York, Museum of Modern Art, "The Art of the Real. USA 1948-1968", 3. Jul. - 8. Sept. 1968)

Young, Mahonri Sharp: "Letter from U.S.A. 'Great Groomboolian Plain'", *Apollo*, n.s., vol. LXXXVIII, Jul. 1968, p. 68 (New York, Whitney Museum of American Art, "Don Judd", 27. Feb. - 14. April 1968)

Russell, John: "Aimez-vous documenta?", *L'Oeil*, no. 164-165, Aug.-Sept. 1968, p. 38 (Kassel, Galerie an der Schönen Aussicht, "4. documenta", 27. Jun. - 6. Oct. 1968)

* Leider, Philip: "New York", Artforum, vol. 7, no. 1, Sept. 1968, p. 65 (New York, Museum of Modern Art, "The Art of the Real. USA 1948-1968", 3. Jul. - 8. Sept. 1968. Also exhibited in Paris, Grand Palais, 14. Nov. - 23. Dec. 1968; Zürich, Kunsthaus, 19. Jan. - 23. Feb. 1969; London, The Tate Gallery, 22. Apr. - 1. Jun. 1969)

* Ashton, Dore: "New York Commentary", Studio International, vol. 175, no. 903, Sept. 1968, p. 92-93 (New York, Museum of Modern Art, "The Art of the Real. USA 1948-1968", 3. Jul. - 8. Sept. 1968)

* Willard, Charlotte: "In the Art Galleries. Men and Machines", The New York Post, 16. March 1968, p. 46

* "Big Exhibit. Today's Art in 'Untitled' 1968", San Francisco Argonaut 30. Oct. 1968.

* Mellow, James R.: "New York Letter", Art International, vol. 12, no. 8, Oct. 1968, p. 60-61

* "Invitational show to Replace Annual", Times Herald, (Vallejo), 3. Nov. 1968.

* "Invitation Exhibit Now at San Francisco Museum of Art", Palo Alto Times, 11. Nov. 1968.

* Frankenstein, Alfred: "Untitled With a Touch of Protest", San Francisco Chronicle, 17. Nov. 1968, p. 49-50.

* Seldis, Henry J.: "A Broad But Rare Contemporary View", Los Angeles Times, 17. Nov. 1968, p. 56.

* Johnson, Charles: "San Francisco Shows a Bitter 'Memorial' to War", Sacramento Bee, 17. Nov. 1968.

* Mendle, Bob: "A Double Treat That is Not Effete", The California Aggie, 21. Nov. 1968, p. 2.

* Polley, E.M.: "Social Protest and Systemic Art Highlight San Francisco Museum Show", Sunday Times-Herald, 24. Nov. 1968, p. W8.

Kramer, Hilton: "Art. Whitney Shows Modern American Sculpture", New York Times, 18 Dec. 1968, p. 52 (New York, Whitney Museum of American Art, "Annual Exhibition. Contemporary American Sculpture", 17. Dec. 1968 - 9. Feb. 1969)

Finch, Christopher: "The Role of the Spectator.", Design Quarterly no. 73, 1968.

1969

Thériault, Normand: "Un bayer de l'American Art", La Presse (Montreal), 4. Jan. 1969, p. 36 (New York, Whitney Museum of American Art, "Annual Exhibition. Contemporary American Sculpture", 17. Dec. 1968 - 9. Feb. 1969)

Rose, Barbara: "Problems of Criticism. V. The Politics of Art Part II", Artforum, vol. VII, Jan. 1969, p. 44-49.

Stiles, Knute: "Untitled 1968. The San Francisco Annual Becomes an Invitational", *Artforum*, vol. VII, Jan. 1969, p. 52 (San Francisco, San Francisco Museum of Art, "Untitled 1968", 9. Nov. - 29. Dec. 1968)

K[urtz], S[tephan] A.: "Reviews and Previews", *Art News*, vol. LXVII, Feb. 1969, p. 17 (New York, Leo Castelli Gallery, "Don Judd", 4. - 25. Jan. 1969)

B[aro], G[ene]: "In the Galleries", *Arts Magazine*, vol. XLIII, Feb. 1969, p. 57 (New York, Leo Castelli Gallery, "Don Judd", 4. - 25. Jan. 1969)

Pomeroy, Ralph: "New York and Now, Anti/Museum Art?", *Art and Artists*, vol. 4, March 1969 (New York, Whitney Museum of American Art, "Annual Exhibition. Contemporary American Sculpture", 17. Dec. 1968 - 9. Feb. 1969, p. 58. Also on New York, Leo Castelli Gallery, "Don Judd", 4. - 25. Jan. 1969, p. 60)

Ackerman, James S.: "The Demise of the Avant-Garde. Notes on the Sociology of Recent American Art", *L'Arte*, March 1969, p. 5-17.

Rose, Barbara: "Don Judd. The Complexities of Minimal Art", *Vogue*, March 1969, p. 105.

Meier, Kurt von: "Exhibition Reviews", *Artscanada*, no. 130/131, April 1969, p. 35-36 (Vancouver, Vancouver Art Gallery, "New York 13", 21. Jan. - 16. Feb. 1969. Also exhibited in Regina, The Norman Mackenzie Art Gallery, 10. March - 13. Apr. 1969; Toronto, Art Gallery of Ontario, 8. - 21. May 1969; Montreal, Musée d' Art contemporain, 3. Jun. - 5. Jul. 1969)

Reise, Barbara: "Untitled 1969. A Footnote on Art and Minimal Stylehood", *Studio International*, vol. 177, April 1969, p. 166-172. Reprinted german in Stemmrich, Gregor: „Minimal Art. Eine kritische Retrospektive“ („Ohne Titel, 1969. Eine Anmerkung über Kunst und minimalistischen Stil“), Dresden, Basel 1995

Wijers, Louwrien: "Don Judd", *Museumjournaal*, vol. XIV, April 1969, p. 96-98.

Wasserman, Emily: „New York“, *Artforum*, vol. VII, Apr. 1969, p. 30-32 (New York, Leo Castelli Gallery, "Don Judd", 4. - 25. Jan. 1969). Reprinted in cat. „Don Judd“, Hannover, Kunstverein, 20. Jun. - 2. Aug. 1970, p. 30-32

Meyer, Ursula: "De-Objectification of the Object", *Arts Magazine*, vol. XLIII, Summer 1969, p. 20-21.

Melville, Robert: "Gallery/Minimalism", *Architectural Review*, vol. 146, no. 870, Aug. 1969, p. 146-148 (New York, Museum of Modern Art, "The Art of the Real. USA 1948-1968", 3. Jul. - 8. Sept. 1968. Also exhibited in Paris, Grand Palais, 14. Nov. - 23. Dec. 1968; Zurich, Kunsthaus, 19. Jan. - 23. Feb. 1969; London, The Tate Gallery, 22. April - 1. Jun. 1969)

Bourgeois, Jean-Louis, "New York", *Artforum*, vol. VIII, Nov. 1969, p. 76-77 (New York, Leo Castelli Gallery, "Flavin, Johns, Judd, Lichtenstein, Morris, Rauschenberg, Rosenquist, Serra, Soonnier, Stella, Warhol", 20. Sept. - 11. Oct. 1969)

1970

* Frenken, Ton: "Objects of American Donald Judd in Van Abbemuseum", Brabants Dagblad, 17. Jan. 1970 (Eindhoven, Stedelijk van Abbemuseum, „Don Judd“, 16. Jan. - 1. March 1970. Also exhibited in Essen, Folkwang Museum, 11. Apr. - 10. May 1970; Hannover, Kunstverein, 20. Jun. - 2. Aug. 1970, Whitechapel Art Gallery, 19. Sept. - 1. Nov. 1970)

* Blotkamp, Carel: "Retrospective in Eindhoven. Judd and the Real Materials", Vrij Nederland, 24. Jan. 1970 (Eindhoven, Stedelijk van Abbemuseum, „Don Judd“, 16. Jan. - 1. March 1970. Also exhibited in Essen, Folkwang Museum, 11. Apr. - 10. May 1970; Hannover, Kunstverein, 20. Jun. - 2. Aug. 1970, Whitechapel Art Gallery, 19. Sept. - 1. Nov. 1970)

* Van Schaardenburg, Lieneke: "Against the System", Haagse Post, Jan. 1970 (Eindhoven, Stedelijk van Abbemuseum, „Don Judd“, 16. Jan. - 1. March 1970. Also exhibited in Essen, Folkwang Museum, 11. Apr. - 10. May 1970; Hannover, Kunstverein, 20. Jun. - 2. Aug. 1970, Whitechapel Art Gallery, 19. Sept. - 1. Nov. 1970)

Friedman, Martin: "Die Theoretiker. Judd and Morris", Art International, vol. XIV, Feb. 1970, p. 31-33; Reprinted from cat. „14 Sculptors. The Industrial Edge“. "14 Sculptors. The Industrial Edge/ The Theorists Judd and Morris", Minneapolis, Dayton's Auditorium, organized by Walker Art Center, 29. May - 21. Jun. 1968. Reprinted in cat. "Donald Judd", Hannover, Kunstverein, 20. Jun. - 2. Aug. 1970.

Leider, Philip: "Literalism and Abstraction", Artforum, April 1970, p. 46-47. Reprinted in cat. "Don Judd", Hannover, Kunstverein, 20. Jun. - 2. Aug. 1970.

* Wood, James N.: "The American Connoisseur. An Appraisal of American Contemporary Art", The Connoisseur, vol. CLXXIII, April 1970, p. 284/286 (New York, The Metropolitan Museum of Art, "New York Painting and Sculpture 1940-1970", 18. Oct. 1969 - 8. Feb. 1970)

Karshan, Donald C.: "The Seventies. Post-object Art.", Studio International, vol. CLXXX, no. 925, Sept. 1970, p. 69-70. Reprinted from cat. „Conceptual Art and Conceptual Aspects“, New York Cultural Center, 10. April - 25. Aug. 1970)

Nemser, Cindy: "Art Criticism and Perpetual Research", Art Journal, Spring 1970, p. 326-329.

D[omingo], W[illis]: "In the Galleries", Arts Magazine, vol. XLIV, May 1970 (New York, Leo Castelli Gallery and warehouse: "Don Judd", 11. April - 9. May 1970)

Pincus-Witten, Rober: "Fining It Down. Don Judd at Castelli", Artforum, vol. VIII, Jun. 1970, p. 47-49 (New York, Leo Castelli Gallery and warehouse, "Don Judd", 11. April - 9. May 1970)

Kress, Peter: "Ausstellungen", Das Kunstwerk, vol. XXIII, Jun./Jul. 1970, p. 71-73 (Eindhoven, Stedelijk van Abbemuseum, "Don Judd", 16. Jan. - 1. March 1970. Also exhibited in Essen, Folkwang Museum, 14. April - 10. May 1970; Hannover, Kunstverein, 20. Jun. - 2. Aug. 1970, Whitechapel Art Gallery, 19. Sept. - 1. Nov. 1970)

Blok, Cor: "Holland", Art International, vol. XIV, Summer 1970, p. 117 (Eindhoven, Stedelijk von Abbemuseum, "Don Judd", 16. Jan. - 1. March 1970. Also exhibited in Essen, Folkwang Museum, 14. April - 10. May 1970; Hannover, Kunstverein, 20. Jun. - 2. Aug. 1970; London, Whitechapel Art Gallery, 19. Sept. - 1. Nov. 1970)

R[adcliff], C[arter]: "Reviews and Previews", Art News, vol. LXIX, Summer 1970, p. 62 (New York, Leo Castelli Gallery and warehouse, "Don Judd", 11. April - 9. May 1970)

* Butterfield, Jan: "Dallas Features Top Sculptor", Dallas Star Telegram, Jul. 1970.

* Kutner, Janet: "Judd Sculptures Offers New Dimensions", The Dallas News, Jul. 1970.

* Lucie, Smith, Edward: "Little Boxes", The Sunday Times (London), 4. Oct. 1970 (London, Whitechapel Art Gallery, "Don Judd", 19. Sept. - 1. Nov. 1970)

* Tisdall, Caroline: "Donald Judd", The Guardian, 5. Oct. 1970 (London, Whitechapel Art Gallery, "Don Judd", 19. Sept. - 1. Nov. 1970)

Brett, Guy: "Don Judd's Great Boxes", The Times (London), 6. Oct. 1970, p. 16 (London, Whitechapel Art Gallery, "Don Judd", 19. Sept. - 1. Nov. 1970)

Fuller, Peter: "Donald Judd. Lisson Warehouse and Whitechapel", Arts Review, 10. Oct. 1970.

Gosling, Nigel: "Art-Boxes on the Border", The Observer Review (London), 18. Oct. 1970, (London, Whitechapel Art Gallery, "Don Judd", 19. Sept. - 1. Nov. 1970)

Smith, Roberta: "Letter to the Editor", Artforum, vol. IX, Oct. 1970, p. 24-25 (with reply by Robert Pincus-Witten), (New York, Leo Castelli Gallery and warehouse, "Don Judd", 11. April - 9. May 1970)

* Cork, Richard: "Buccaneers From Across The Atlantic", The London Times, Oct. 1970.

Tuchman, Phyllis: "American Art in Germany. The History of a Phenomenon", Artforum, Nov. 1970, p. 58-69.

Russel, David: "London", Arts Magazine, vol. XLV, Nov. 1970, p. 48, (London, Whitechapel Art Gallery, "Don Judd", 19. Sept. - 1. Nov. 1970)

Denvir, Bernard: "London Letter", Art International, vol. XIV, Dec. 1970, p. 52 (London, Whitechapel Art Gallery, "Don Judd", 19. Sept. - 1. Nov. 1970)

Wijers, Louwrien: "Donald Judd Interview", Museum Journal of Rotterdam, 1970

Niessen, Huub: Donald Judd in Van Abbe. Kunst Zonder Illusionisme, 1970.

1971

Reichardt, Jasia: "Don Judd", The Architectural Design, vol. XLI, Jan. 1971, p. 8-9 (London, Whitechapel Art Gallery, "Don Judd", 19. Sept. - 1. Nov. 1970)

Linville, Kasha: "Whitney 1970 Sculpture Circus", Arts Magazine, vol. XLV, Feb. 1971, p. 28-30 (New York, Whitney Museum of American Art, "Annual Exhibition. Contemporary American Sculpture", 12. Dec. 1970 - 7. Feb. 1971)

Monte, James: "Looking at the Guggenheim International," Artforum, vol. IX, March 1971, p. 28-31 (New York, The Solomon R. Guggenheim Museum, "Guggenheim International Exhibition 1971", 11. Feb. - 11. April 1971)

Rose, Barbara: "Gobbled Gook at the Guggenheim", New York, March 1971.

* Perrault, John: "Guggenheim International," Voice, March 1971, p. 28-31.

* Cork, Richard: "Assault Course at the Tate Gallery", The London Times, 30. April 1971.

Henry, Gerrit: "New York Letter", Art International, vol. XV, May 1971, p. 73 (New York, The Solomon R. Guggenheim Museum, "Guggenheim International Exhibition 1971", 11. Feb. - 11. April 1971)

* Shore, Joan Z.: "Great Sculpture in the Great Outdoors", The Brussels Times, 10. Jun. 1971, p. 10.

Coplans, John: "An Interview with Don Judd", Artforum, Jun. 1971, p. 40-50. Reprinted from cat. „Don Judd“, Pasadena, Pasadena Art Museum, 11. May - 4. July 1971.

Kramer, Hilton: "Display of Judd Art Defines an Attitude", The New York Times, 13. May 1971, p. 48 (Pasadena, California, Pasadena Art Museum, "Don Judd", 11. May - 4. Jul. 1971)

Hughes, Robert: "Exquisite Minimalist", Time, 24 May 1971, p. 68, 71 (Pasadena, California, Pasadena Art Museum, "Don Judd", 11. May - 4. Jul. 1971)

Blotkamp, Carel: "Sculpture at Sonsbeek", Studio International, vol. CLXXXII, no. 936, Sept. 1971, p. 70-71 (Arnhem, Park Sonsbeek, 19. Jun. - 15. Aug. 1971)

Kurtz, Bruce: "Reports. Sonsbeek", Arts Magazine, vol. XLVI, Sept./Oct. 1971, p. 51-52 (Arnhem, Park Sonsbeek, 19. Jun. - 15. Aug. 1971)

Linville, Kasha: "Sonsbeek, Speculations, Impressions", Artforum, vol. X, Oct. 1971, p. 55/59 (Arnhem, Park Sonsbeek, 19. Jun. - 15. Aug. 1971)

Editors, the: "Minneapolis. The New Museum. A Brief History of the Walker Art Center", Art International, vol. XV, Nov. 1971, p. 19-21 (Minneapolis, Minnesota, Walker Arts Center, "Works for New Spaces", 18. May - 25. Jul. 1971)

Kolbert, Frank L.: "Tony Smith's Gracehoper", Bulletin of the Detroit Institute of Arts, vol. L, 1971, p. 21-22.

* Chetham, Charles Scott: „Modern Painting, Drawing and Sculpture. Collected by Louise and Joseph Pulitzer, Jr.“, Vol. III. Cambridge, Fogg Art Museum, 1971.

Eisenman, Peter D.: "Notes on Conceptual Architecture. Towards a Definition", Casabella. Rivista Di Urbanistica Architectura E Disegno Industriale, no 359-360, 1971, p. 49-51.

1972

* Shirey, David L.: "Exhibition Pays Tribute to Art Gallery of the 1960's", The New York Times, 22. Feb. 1972.

Schwartz, Barbara: "Letter from New York", Craft Horizons, no. 32, Aug. 1972, p. 48 (New York, Leo Castelli Gallery, Downtown, "Richard Serra - Don Judd", 20. May - 10. Jun. 1972)

Matthias, Rosemary: "Galleries", Arts Magazine, vol. XLVII, Sept. 1972, p. 58 (New York, Leo Castelli Gallery, Downtown, "Richard Serra - Don Judd", 20. May - 10. Jun. 1972)

Louw, Roelof: "Judd and After", Studio International, vol. 184, no. 949, Nov. 1972, p. 171-175.

* Gibson, Michael: "Donald Judd At Daniel Templon", Herald Tribune, 12. Dec. 1972.

* G., B.: "Donald Judd at Galerie Templon", Le Monde, 20. Dec. 1972.

* Borgeaud, Bernard: "Judd. La Geometrie et Le Reel", Pariscopes, 20. Dec. 1972, p. 84.

* Pluchart, Francois: "La Question de Donald Judd", Combat, Dec. 1972.

1973

Kingsley, April: "New York Letter", *Art International*, vol. XVII, Jan. 1973: 65, (Review: New York, 141 Prince Street Gallery, "Large Works", 1972)

Muller, Gregoire: "Donald Judd: Ten Years", *Arts Magazine*, vol. 47Feb. 1973: 35-42.

Baker, Elisabeth C.: "Judd, LeWitt, Rockburne", *Art News*, vol. LXXII, March 1973: 71-72, (Review: New York, Leo Castelli Gallery, Downtown, "Don Judd", 13 Jan. - 3 Feb. 1973)

Meyer, Rosemary. "New York", *Arts Magazine*, vol. XLVII, March 1973: 70-71, (Review: New York, Leo Castelli Gallery, Downtown, "Don Judd", 13 Jan. - 3 Feb. 1973)

Kingsley, April. "Reviews", *Artforum*, vol. XI, April 1973: 83-84, (Review: New York, Leo Castelli Gallery, Downtown, "Don Judd", 13 Jan. - 3 Feb. 1973)

Crimp, Douglas: "New York Letter", *Art International*, vol. XVII, April 1973: 59/102, (Review: New York, Leo Castelli Gallery, Downtown, "Don Judd", 13 Jan. - 3 Feb. 1973)

Crimp, Douglas: "New York", *Art International*, vol. XVII, April 1973: 59/102-103, (Review: New York, Paula Cooper Gallery, "Work from the early 60's", 20 Jan. - 15 Feb.)

Smith, Griffin: "Aloft With Art: High Above Factory Area, New York Artists Live and Work." *The Miami Herald*, 24. June 1973: 1G, 6G.

Battcock, Gregory: "New York", *Art and Artists*, vol. VIII, no. 87, June 1973: 50-51, (Review: New York, Leo Castelli Gallery, Downtown, "Don Judd", 13 Jan. - 3 Feb. 1973)

"American Art: Third Quarter Century", (Exh.Cat.: Seattle, Art Museum Pavillion, 22 Aug. - 14 Oct. 1973, includes text by Jan van der Marck)

"Emma Lake Workshops 1955 - 1973", (Exh.Cat.: Regina Norman Mackenzie Art Gallery, 21 Sep. - 21 Oct. 1973)

Urban Oasis: Bill and Ellen Ehrlich." *The New York Times*, Sep. 1973.

Pincus-Witten, Robert: "Theater of the Conceptual: Autobiography and Myth", *Artforum*, Oct. 1973: 43.

"Contemporanea", (Exh.Cat.: Rome Parcheggio di Villa Borghese, 30 Nov. 1973 - 17 March 1974)

Krauss, Rosalind: "Sense and Sensibility: Reflection on Post 60's Sculpture", *Artforum*, vol. 12, Nov. 1973: 43-52.

"18 Skulpturen 1972 - 1973", (Exh.Cat., Munich, Galerie Heiner Friedrich, Nov./Dec. 1973, includes text by Gianfranco Verna. Also exhibited in Zurich, Galerie Annemarie Verna, 18 Dec. 1973 - 21 Feb. 1974; Amsterdam, Galerie Swart, 11-30 March 1974; Cologne, Galerie Heiner Friedrich, 1 June - 10 July 1974; Innsbruck, Taxipalais, Sep. 1974)

Moore, Ethel: "Contemporary Art 1942-1972: Collections of the Albright-Knox Art Gallery", New York: Praeger, 1973.

"Kröller-Müller State Museum: The Collection", Otterlo, Kröller-Müller State Museum, 1973: 42-43.

1974

"Less is More; The Influence of the Bauhaus on America", (Exh.Cat., Miami, Lowe Art Museum, University of Miami, 7 Feb. - 10 March 1974, includes text by Arlene Olson and previously published quotation by Donald Judd)

"Eight Artists: Dan Christensen, Neil Jenney, Don Judd, Roy Lichtenstein, Robert Rauschenberg, Gary Stephan, Cy Twombly, Peter Young", (Exh.Cat.: Corpus Christi, Texas, Art Museum of South Texas, 8 Feb. - 24 March 1974, includes article "Don Judd" by David Whitney. Also exhibited in Miami, Art Center, 3 April - 2 May 1974)

"Some Recent American Art", (Exh.Cat., Melbourne, National Gallery of Victoria, 12 Feb. - 12 March 1974, includes previously published statement by Don Judd. Also exhibited in Sydney, Art Gallery of New South Wales, 5 April - 5 May 1974; Adelaide, Art Gallery of South Australia, 31 May - 30 June 1974; Perth, West Australian Art Gallery, 26 July - 21 Aug. 1974; Auckland, City of Open Art Gallery, 14 Oct. - 14 Nov. 1974)

McCaughey, Patrick: "The Seriousness of 137 Bricks", *The Age*, 13 Feb. 1974, (Review: Melbourne, National Gallery of Victoria, "Some Recent American Art", 12 Feb. - 12 March 1974. Also exhibited in Sydney, Art Gallery of New South Wales, 5 April - 5 May 1974; Adelaide, Art Gallery of South Australia, 31 May - 30 June 1974; Perth, West Australian Art Gallery, 26 July - 21 Aug. 1974; Auckland, City of Open Art Gallery, 14 Oct. - 14 Nov. 1974)

Thomas, Daniel: "Leaders of the Cool School", *Sydney Morning Herald*, 15 Feb. 1974, (Review: Melbourne, National Gallery of Victoria, "Some Recent American Art", 12 Feb. - 12 March 1974. Also exhibited in Sydney, Art Gallery of New South Wales, 5 April - 5 May 1974; Adelaide, Art Gallery of South Australia, 31 May - 30 June 1974; Perth, West Australian Art Gallery, 26 July - 21 Aug. 1974; Auckland, City of Open Art Gallery, 14 Oct. - 14 Nov. 1974)

Overy, Paul: "The Legacy of Gropius: Buildings For People", *The London Times* 19 Feb. 1974.

Battcock, Gregory: "Monstra a Roma: Contemporanea", *Domus*, no. 53, Feb. 1974: 49/52 (Review: Rome Parcheggio di Villa Borghese, "Contemporeana", 30 Nov. 1973 - 17 March 1974)

Fuller, Peter: "In the Galleries", *Connoisseur*, vol. CLXXXV, March 1974: 247, (Review: Lisson Gallery, "Don Judd", 22 Jan. - 23 Feb. 1974)

Reeves, R. J.: "UK Reviews, *Studio International*, vol. CLXXXVII, no 964, March 1974: 137, (Review: Lisson Gallery, "Don Judd", 22 Jan. - 23 Feb. 1974)

"Kunst-Überkunst", (Exh.Cat.: Cologne, Kölnischer Kunstverein, 11 April - 26 May 1974, includes excerpts in German from previously published articles by Donald Judd)

Kron, Joan: "Lofty Living", *New York*, 20 May 1974: 68.

Fagan, Beth: "Plain Old Art", "Creates New Space in Environment of PCVA", *The Sunday Gregorian* (Portland), 10 Nov. 1974: B14.

Sutinen, Paul: "Judd Show: Just a Plywood Box?" *Wilamette Week*, 16 Nov. 1974.

1975

Granath, Olle: "Konst Ar Nagonting Man Ser Pa." *Dagens Nyheter* (Stockholm), 30 Jan. 1975.

The Milwaukee Art Center Gallery Guides to Collections. Edited by Michael Danoff. 1975.

Beveridge, Karl / Ian Burn: "Don Judd", *The Fox* #2, 1975: 128-142; dt. In Stemmrich, 1995, S. 498-526

Agee, William C.: "Unit, Series, Site: A Judd Lexicon", *Art in America*, vol. 63, May- June 1975: 40-49.

"Donald Judd", (Exh.Cat.: Ottawa, National Programme of the National Gallery of Canada, May - July 1975: includes texts by Brydon Smith and Roberta Smith)

Judd, Donald: "Statement on Matisse", *Art in America*, July- Aug. 1975: 71-72.

Judd, Donald: "*Complete Writings 1959-1975*", Halifax: The Press of the Nova Scotia School of Art and Design, 1975.

Burnett, David: "Donald Judd: The National Gallery of Canada", *Artscanada*, vol. 32, winter 1975/76: 28-32

1976

"Donald Judd: Skulpturen" (Ausst.Kat.: Bern, Kunsthalle, 14 April - 30 May 1976; Text von Gachnang, Johannes)

"Donald Judd: Zeichnungen/Drawings, 1956-1976" (Exh.Cat., eng./dt.: Basel, Kunstmuseum, 14 April - 23 June 1976; also exhibited in Tübingen, Kunsthalle; Wien, Museum des 20. Jahrhunderts; Genève, Musée des Arts et d'Histoire)

"Minimal Sculpture", *The Baltimore Sun*, 25 Aug. 1976: C10.

"Show By 2 Sculptors To Open At Museum", *The Baltimore Sun*, 29 Aug. 1976.

Johnson, Lincoln F.: "Minimalist Art Leaves Quite A Bit To The Imagination", *The Baltimore Sun*, 9 Sep. 1976: B1.

Harriss, R.P.: "Boxy Structures: Don't We Have Enough Already?" *The Baltimore News American*, 12 Sep. 1976: 2-1.

Gold, Barbara: "Epitome of 60's Art and Artists", *The Baltimore Sun* 12 Sep. 1976: D2.

Hoffman, Donald: "Howlers By the Friends", *The Kansas City Star*, 28 Nov. 1976: 5E.

Perrone, Jeff: "Seeing Through the Boxes", *Artforum*, vol. 15, Nov. 1976.

Underhill, Elizabeth: "Series", London: The Tate Gallery, 1976.

Rose, Bernice: "Drawing Now", New York: The Museum of Modern Art, 1976.

„Donald Judd“, Ausst.Kat.: Kunsthalle Berlin 1976

Paskus, Benjamin G. "Judd's Complete Writings", *Art Journal* Winter 1976-1977; 172-176.

Smith, Roberta: "Two Critics Collected", *Art in America*, vol. 64, Dec. 1976: 35-36.

1977

Loring, John: "Judding from Descartes, Sandbacking and Several Tuttologies." *The Print Collector's Newsletter* Jan.-Feb. 1977: 165-168.

Gablik, Suzi: "Don Judd: Drawings 1956-76", *Studio International*, vol. 985, Jan.-Febr. 1977: 64-65

"White In Art Is White?" *The Print Collector's Newsletter* Vol. VIII, #1, March-April 1977: 2.

Tuchman, Phyllis: "Minimalism and Critical Response", *Artforum*, May 1977: 26-31.

Baker, Kenneth: "Donald Judd, Past and Present", *Artforum*, vol. 15, Summer 1977: 46-47.

Bell, Tiffany: "Donald Judd", *Arts Magazine*, June 1977: 24.

Findsen, Owen: "Art's New Song: Is That All There Is? Judd Lecture at CAC", *Cincinnati Enquirer* 12 June 1977: F10.

"Donald Judd", Ausst.Kat., Bottrop, Moderne Galerie, 1977, (Interview von Kaspar König).

Krauss, Rosalind: "Passages in the Modern Sculpture", Viking Press, Novalorcque, New York, 1977

Agee, William C.: "The Sculpture of Donald Judd", Corpus Christi: Art Museum of South Texas, 1977.(Exh.Cat.)

1978

Foster, Hall: "Review", *Artforum* 1978

Ratcliff, Carter: "The Art Establishment: Rising Stars vs.The Machine", *New York* 27 Nov. 1978: 53-71.

"Transparent 1977-1978", Manuskripte Fur Architektur Theorie Umraum Kunst Redaktion G. Feuerstein.

Blocker, Gene H.: "Discussion", Ohio University Department of Philosophy, 1978.

"Works from the Crex Collection", Zürich, Sammlung Crex, 1978: p. 56-59.

1979

Krauss, Rosalind. "Sculpture in the Expanded Field", *October*, vol. 8, Spring 1979: 31-44

Danoff, Michael: "Emergence and Progression: Six Contemporary American Artists", Milwaukee Art Center, 1979

Prokopoff, Stephen S.: "The Reductive Object: A Survey of the Minimalist Aesthetic in the 1960's", Philadelphia, Institute of Contemporary Art, 1979.

"Donald Judd", Exh.Cat.: Stedelijk Van Abbemuseum, Eindhoven 1979

Neff, John Hallmark: "How Contemporary is the Modern?", *Artnews* Oct. 1979: 172-177.

Gendel, Milton: "If One Hasn't Visited Count Panza's Villa One Doesn't Really Know What Collecting Is All About", *Artnews*, Dec. 1979: 44-49.

1980

Burton, Scott: "Furniture Journal: Rietveld", *Art in America*, Nov. 1980: 103-108.

1981

- Ratcliff, Carter: "Mostly Monochrome", *Art in America*, April 1981: 128.
- Smith, Roberta: "Ply Me With Judd." *The Village Voice*, 23-29 Sep. 1981: p. 106.
- Judd, Donald: "Two Contemporary Artists Comment on Constructivism", *Art Journal* Fall 1981: 249-250.
- Russell, John: "Donald Judd-Leo Castelli Gallery, 142 Green Street", *The New York Times* Oct. 2, 1981.
- Vinciarelli, Lauretta: "7 Courtyard Studies for Southwest Texas", *Art and Architecture*, Winter 1981: 36-37.
- Rose, Barbara: "Profiles in American Art", New York, Putnam, 1981.
- Russell, John: "The Meanings of Modern Art", New York, The Museum of Modern Art, 1981: p. 383.

1982

- Judd, Donald, „*Documenta 7*“, (Vol. 2), Kassel, 164-167.
- Amoroso, Alessandro: "Donald Judd", *Avesta Stainless Bulletin #4*, 1982: 20-26.
- Smith, Roberta: "Multiple Returns", *Art in America*, vol. 70, March 1982: 112-114.
- Liebmann, Lisa: "Donald Judd: Documenta 7 Kassel", *Artforum*, Oct. 1982: p. 80-81.
- „Minimalism x 4“, *Exh.Cat.*, New York, The Whitney Museum of Art, Downtown Branch, 17 Nov. - 31 Dec. 1982.

1983

- Colpitt, Frances: "This Furniture Is Not To Be Sat On Or Sit On My Sculpture", *Journal* Spring 1983: p. 68-69.
- Levin, Kim: "An Opinionated Survey Of The Week's Events - Donald Judd At Castelli", *The Village Voice*, 11-17 May 1983.
- Levin, Kim: "Top Forms", *The Village Voice*, 24 May 1983: 85.
- Art For A Nuclear Weapons Freeze*. 1983. Lot #9.
- Russell, John: "Donald Judd, Leo Castelli Gallery, 420 West Broadway", *The New York Times*, 13 May 1983.
- Vachtova, Ludmila: "Donald Judd: Raumbehälter von strenger Schönheit", *Zuri-Tip* 10 June 1983: 34.

McDonnell, Patrick: "Marfa's Modern Masterpieces", *The Charlotte Observer*, 21 Sep. 1983.

McDonnell, Patrick: "Modern Sculpture Collection Putting Marfa On The Map", *Dallas Times-Herald*, 19 Sep. 1983:1, A-9.

Kutner, Janet: "Judd Continues to Ignore Trends", *Dallas News*, Sep. 1983.

Nochlin, Linda: "Masterpieces in the Garden", *House and Garden*, Sep. 1983: 172.

Kisselgoff, Anna: "Dance: Premiere of Set and Reset", *The New York Times*, 23 Oct. 1983: 62.

Russell, John: "Today's Artists Are In Love With The Stage", *The New York Times*, 30 Oct. 1983: C1, C26.

Miscall, Richard: "Introducing Inner Space For Art", *The Charlotte Observer*, 30 Oct. 1983: F1, F2.

Russell, John. "Donald Judd: Early Work.", *The New York Times*, 18 Nov. 1983: C26.

Grau, Jane: "The Knight Gallery: A Contemporary Concept for Charlotte", *The Arts Journal*, Nov. 1983: 6.

Warren, Harold: "New Knight Gallery Opens at Spirit Square", *Charlotte Observer* 6 Nov. 1983: C1.

Maschal, Richard: "Judd Brings Minimalism to Knight Gallery", *Charlotte Observer* 6 Nov. 1983: F-1.

"Knight Gallery Ready To Open", *Charlotte News* 3 Nov. 1983.

Sellers, Boris: "Knight Challenges - Not Another Madonna", *Charlotte* Oct. 1983: 28.

"Donald Judd: Eight Works in Three Dimensions", Charlotte North Carolina: Spirit Square Knight Gallery, 1983.

Larson, Kay: "The Merits of Messiness", *New York*, 28 Nov. 1983: 97-98.

Smith, Roberta: "Donald Judd: Perceptual Conceptual", *The Village Voice*, 6 Dec. 1983: 89.

Vatsella, Katerina: "Donald Judd-Galerie Annemarie Verna, Zurich", *Artistes*, Dec. 1983: 21.

Ostrolenk, Vicki: "Art In The Middle of Nowhere: Sculptor Donald Judd Puts Modern Works In West Texas Desert", *St. Louis Globe-Democrat*, 20 Dec. 1983: 1B, 3B.

1984

Carlson, Prudence: "Donald Judd's Equivocal Objects", *Arts in America* Jan. 1984: 114-118.

Kuspit, Donald: "Donald Judd, Leo Castelli Gallery/Max Protetch Gallery", *Artforum* 1984.

Judd, Donald. "Yale Lecture, Sep. 20, 1983", *Res* 7/8, Spring/Autumn 1984; dt. "Kunst und Architektur" in Stockebrand, Marianne (Hrsg.): „Donald Judd: Architektur“, Ausst.Kat., Westfälischer Kunstverein Münster 1989.

Ennis, Michael: "The Marfa Art War", *Texas Monthly* Aug. 1984: 138-142, 186-192.

Freudenheim, Susan: "Marfa, Oasis in No-Man's Land", *Texas Homes* Sep. 1984.

Judd, Donald: "A Long Discussion Not About Masterpieces But Why There Are So Few of Them", (Part 1), *Art in America*, Sep. 1984: 9-19. Repr. in *Art Monthly* (London), Feb. 1985: 3-9.

Judd, Donald: "A Long Discussion..." (Part 2), *Art in America*, Oct. 1984: 9-15. Repr. in *Art Monthly* (London) March 1985: 3-9.

"Blam! The Explosion of Pop, Minimalism, and Performance 1958-1964", Ausst.Kat., New York, The Whitney Museum of American Art, Sep. 20 - Dec. 2, 1984

"UTEP Salutes Donald Judd at Minimalist Sculpture Symposium." *Texas Arts* Winter 1984: 5.

Schjeldahl, Peter: "Art of Our Time: The Saatchi Collection" (Vol. 1), Lund Humphries, London 1984 and New York: Rizzoli, 1985: 22-32.

"The Museum of Modern Art. New York", The Museum of Modern Art and Harry N. Abrams, 1984: 247.

1985

Print Collector's Newsletter. Vol. XV, No. 6, Jan. -Feb. 1985.

Kuspit, Donald, B.: "Donald Judd", *Artforum*, Febr. 1985: 92-93

Sewell, Brian: "A Case of the Emperor's New Clothes?" *The London Standard*, 25 March 1986.

Shepard, Michael: "Saatchi Space", *The Sunday Telegraph* (London), 25 March 1985.

"Möbel Vom Minimal-Meister", *Der Spiegel*, March 1985: 229.

Cooke, Lynne: "Exhibition Reviews", *The Burlington Magazine*, March 1985: 190, 192.

Viladas, Pilar: "A Sense of Proportion", *Progressive Architecture*, April 1985: 102-109.

Larson, Kay: "The Bad News Bearers: The Whitney Biennial", *New York*, 8 April 1985: 72-73.

Taylor, John Russell: "The Saatchi Collection." *The London Times*, 10 April 1985.

MacIssac, Heather Smith: "A Portrait Of The Artists As His Own Man: Sculptor Donald Judd Traces the Reasons He Settled in Marfa, Texas", *House and Garden*, April 1985: 154-162, 220, 222.

Vogel, Carol: "Experiments in the Garden", *The New York Times*, 12 May 1985: 81-85.

Naumann, Francis: "From Origin to Influence and Beyond: Brancusi's 'Column Without End'", *Arts Magazine*, May 1985: 112-118.

Schjeldahl, Peter: "98A Boundary Road", *House and Garden*, June 1985: 136-139, 210.

"Sculptura All-Over": La Casa di Don Judd a New York." *Domus*, Sep. 1985: #664, 32-38.

Larson, Kay: "Design of the Times", *New York*, 14 Oct. 1985: 103-104.

Taylor, Sue: "Minimalist Judd Strips Art Down to its Bare Essentials", *Chicago Sun-Times*, 31 Oct. 1985.

Waldman, Diane: "Transformations in Sculpture", New York, The Solomon R. Guggenheim Museum, 22 Nov. 1985 - 16 Feb. 1986.

Hoban, Pheobe: "Medicis for a Moment: The Collapse of the DIA Dream", *New York*, 25 Nov. 1985: 52-58.

Cramer, Douglas: "One of the Most Powerful Producers in Hollywood Talks About His Collection of Contemporary Art", *Arts & Antiques*, Nov. 1985: 46-47.

Brenson, Michael: "Changing Sculpture Exhibition", *The New York Times*, 20 Dec. 1985: C29.

1985 *Whitney Biennial*. New York: The Whitney Museum of American Art: 58-59.(Exh.Cat.)

Krauss, Rosalind: "The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths", Cambridge, The M.I.T. Press, 1985: 258, 267, 278.

Hudson, Annadale: "The Maximal Implications of the Minimal Line", New York, Bard College, Edith C. Blum Art Institute, 1985: 82.

"Repetitions: A Postmodern Dynamic", New York: Hunter College Art Gallery, 1985: 6-7.

"Selections from the William J. Hokin Collection", Chicago: Museum of Contemporary Art. 1985: 57.

Tomkins, Calvin: "A Tribute to Leo Castelli", London: Mayor Gallery, 1985: 9.

Buchloch, Benjamin: "La conclusion de la Sculpture Moderniste", *Artistes* #25, 6-14.

"Affiliations: Recent Sculpture and Its Antecedents", New York: The Whitney Museum of American Art, 1985.

"Imágenes en Cajas", Mexico City: Museo Rufino Tamayo, 1985: 19.

"Räume heutiger Zeichnung: Werke aus dem Basler Kupferstichkabinett", Baden-Baden: Staatliche Kunsthalle, 1985.
 "High Style: Twentieth-Century American Design", New York: The Whitney Museum of American Art, 1985: 203.
 Castleman, Riva: "American Impressions: Prints Since Pollock", New York: Alfred A. Knopf, 1985: 100.
 "The Frederick R. Weisman Foundation of Art", vol. 2, Los Angeles 1985: 96-98.
 "Familiar Forms/Unfamiliar Furniture", St. Louis: *First Street Forum*, 1985.
 "Selected Works from the Permanent Collection", New York, The Whitney Museum of American Art, 1985: 207.
 „Vom Zeichnen: Aspekte der Zeichnung 1960-1985“, Frankfurt: Frankfurter Kunstverein, 1985: 201-202.

1986

"An American Renaissance: Painting and Sculpture Since 1940", The Fort Lauderdale Museum of Art, 12 Jan. - 30 March 1986: 82.
 Plagens, Peter: "Transformations in Sculpture", *Artscribe*, Feb. - March 1986.
 "Donald Judd", Exh.Cat., London, Waddington Galleries, 5-27 March 1986
 Berryman, Larry: "Donald Judd/Waddington Galleries", *Arts Review* (London), 14 March 1986: 127.
 "Art Now/New York Gallery Guide", March 1986.
 Quinn, Joan Agajanian: "Breaking the Boundaries for Art", *House and Garden*, March 1986: 129-134.
 Schwartz, Sanford: "The Saatchi Collection, or A Generation Comes into Focus", *The New Criterion*, March 1986: 22-37.
 Poirer, Maurice: "A Vast Sculptural Dialogue", *Artnews*, March 1986.
 "The Contemporary", The Museum of Contemporary Art: Los Angeles, Spring 1986: Vol. III, #2, 3.
 „Van Abbe Museum Besoker Hovikodden“, Hovikodden, Henie-Onstad Kunstsenter, 9 April - 19 May 1986.
 Bickers, Patricia: "Scaled-Down Judd: Donald Judd At Waddington's", *Art Monthly* (London), April 1986: 20-22.
 Pincus-Witten, Robert: "The Best of the Best", *House and Garden*, April 1986: 138-149, 228, 229.
 "Minimal et Conceptua Dunkerque, France: Ecole Regional des Beaux-Arts Georges-Pompidou, April - May 1986.
 Wohlfert-Wihleborg, Lee: "A New Place in the Sun", *Town and Country*, May 1986: 209.

Knight, Christopher: "The Barry Lowen Collection", Los Angeles: The Museum of Contemporary Art, 16 June - 10 Aug. 1986.

"In Honor of John Chamberlain", New York: Xavier Fourcade, 27 June - 12 Sep. 1986.

Harrison, Charles: "Sculpture, Design, and Three-Dimensional Work", *Artscribe*, June-July 1986: 60-64.

Baldwin, Michael, and Ramsden, Mel: "Ronald Alley hangs a Picture", *Artscribe*, June-July 1986: 27-29.

"Qu'est-ce que la Sculpture Moderne», Paris: Musee National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, 3 July - 13 Oct.: 132,307.

Agee, William C.: "The Language of Space. Artist's Dialogue: Donald Judd", *Architectural Digest*, Aug. 1986: 36-46.

Newhall, Edith: "Galleries", *New York*, 15 Sep. 1986: 74.

"Philadelphia Collects: Art Since 1940", Philadelphia Museum of Art, 28 Sep. - 30 Nov. 1986: 91

"Bulletin of the Whitney Museum of Art 1984-85", Winter 1986: vol. 7: 3, 24, 37.

"Twentieth-Century American Sculpture", The St. Louis Art Museum, 1986 Winter Bulletin: 24-25.

Zimmer, William: "Donald Judd", Paula Cooper Gallery *The New York Times*, 10 Oct. 1986: C33.

"Works from the Paula Cooper Gallery", San Francisco, John Berggruen Gallery, 14 Oct. - 20 Nov. 1986: 21.

Indian, Gary: "Square Roots", *The Village Voice*, 21 Oct. 1986: 84.

Flam, Jack: "From Flashing Signs to the 'Furniture' Look", *The Wall Street Journal*, 28 Oct. 1986: 32.

"1976-1986: Ten Years of Collection Contemporary American Art - Selections from the Edward R. Downe, Jr. Collection", Wellesley, Massachusetts, Wellesley College Museum, 13 Nov. 1986 - 18 Jan. 1987.

Scully, Vincent: "Architecture: Philip Johnson; The Glass House Revisited", *Architectural Digest*, Nov. 1986: 123.

Singermann, Howard (ed.): "Individuals: A Selected History of Contemporary Art", Los Angeles, The Museum of Contemporary Art, 10 Dec. 1986 - 10 Dec. 1988: 164,190,191.

Grimes, Nancy: "Donald Judd at Paula Cooper", *Artnews*, Dec. 1986: 140-141.

Decter, Joshua: "Donald Judd", *Arts Magazine*, Dec. 1986: 112.

Perl, Jed: "At the Beginning of the Season", *The New Criterion*, Dec. 1986: 65-70.

Schjeldahl, Peter: "A Visit to the Salon of Autumn 1986", *Art in America*, Dec. 1986: 15-21.

"Definitive Statements - American Art: 1964-66", Providence, Rhode Island, Brown University, List Art Center, David Winton Bell Gallery. 1986: 108-109.

Arnason, H.H.: "History of Modern Art", New York: Harry N. Abrams, 1986. (Third Edition) 531.

"Art in the Environment", Florida: Boca Raton Museum of Art, 1986: 25.

"New York '85", Marsielle, ARCA, Centre d'Art Contemporain.

"Westerner's Outdoor Museum", Bellingham, Washington University, 1986: 7.

Stein, Harvey: "Artists Observed", New York: Harry N. Abrams, 1986: 124.

"Donald Judd: Mobel Furniture", Zurich, Arche Verlag AG, 1986.

"Contemporary Sculpture from the Martin Z. Margulies Collection", Coconut Grove: Florida, 1986: 66-67.

"Painting and Sculpture Acquisitions 1973-1986", New York: The Whitney Museum of American Art, 1986: 133.

Gohr, Sigfried: "Museum Ludwig Cologne: Paintings, Sculptures, Environments from Expressionism to the Present Day / Bestand-skatalog", 1986: 109-110,156.

1987

"Selections from the Roger and Myra Davidson Collection", Toronto: Art Gallery of Ontario, 17 Jan. - 22 March 1987: 31-32.

Bernikow, Louise: "An Oasis in Bangkok", *Architectural Digest*, Jan. 1987: 61-63.

Talley, Dan R: "Minimalism has its Day at Heath Gallery", *Creative Loafing*, Atlanta, 21 Feb. 1987: 1B.

Jones, Ronald: "Donald Judd Philadelphia: Lawrence Oliver Gallery", 12 March - 11 April 1987.(Exh.Cat.)

"1967: At the Crossroads", Philadelphia: Institute of Contemporary Art, 13 March - 26 April 1987: 69.(Exh.Cat.)

"New Trend in U.S.A.", *Atelier #721*, March 1987: 72-77.

"Artistas da Paula Cooper Gallery", Lisbon: Galeria EMI Valentim de Carvalho, March 1987.

Miller, John: "In the Beginning Was Formica", *Artscribe*, March - April 1987: 36-42.

"A Century of Modern Sculpture: The Patsy and Raymond Nasher Collection", Dallas Museum of Art, 5 April - 31 May 1987: 114-115.

Agee, William C.: "1987 Skowhegan Awards Dinner", 28 April 1987: 6.

Coulange, Alain: "Donald Judd: Ou le Refus de Tout Illusionisme Spacial", *Galleries*, April - May 1987: 70-73.

Taylor, Paul: "Interview with Donald Judd", *Flash Art*, May 1987: 35-37.

"L'epoque, la mode, la morale, la passion: Aspects de l'art d'aujourd'hui", 1977-1987, Paris: Centre Georges Pompidou, Musee national d'art Moderne, 22 May - 17 Aug. 1987: 206-209.

Gibson, Eric: "Was Minimalist art a political movement?", *The New Criterion*, May 1987: 59-64.

Fehlau, Fred: "Spotlight: Donald Judd/Peter Halley", *Flash Art*, Summer 1987: #135, 93.

„Skulptur Projekte Münster 1987“, (Ausst.Kat., dt./engl., 14 June - 4 Oct. 1987: 130-131.

Brenson, Michael: "Art: The Munster Sculpture Project", *The New York Times*, 22 June 1987: C13.

Mahar, Maggie: "What Price Art?", *Barron's*, 29 June 1987: 6-7, 29-32.

Leo Castelli y sus Artistas. Mexico City: Centro Cultural Arte Contemporaneo, June - Oct. 1987: 141, 205-214, 220, 281.

Celant, Germano: "Donald Judd", *Artstudio*, Autumn 1987, #6, 68-83.

Kisselgoff, Anna: "Dance: The Trisha Brown Company", *The New York Times*, 16 Sep. 1987: C24.

Kuspit, Donald: "The Critic's Way", *Artforum*, Sep. 1987: 109-120.

Havel, O'Dette: "New on the Scene: The Marfa Art", *El Paso Times*, 10 Oct. 1987: 1D, 5D.

Havel, O'Dette: "Marfa Exhibit Stretches Out: Art Lovers View Modern Works at Chinati Foundation Opening", *El Paso Times*, 11 Oct. 1987: 1B, 2B.

Ligon, Betty: "Bagpipes Make Merry 'Midst Modern Art in Marfa", *El Paso Herald Post*, 16 Oct. 1987.

Chadwick, Susan: "Marfa Project Gives Judd's Art a Permanent Home", *The Houston Post*, 18 Oct. 1987: 13F.

"Coleccion Sonnabend Madrid", Centro de Arte Reina Sofia, 30 Oct. 1987 - 15 Feb. 1988: 157-159.

Millet, Catherine: "La petite Logique de Donald Judd" *Art Press*, Nov. 1987: 4-10.

«Donald Judd», Exh.Cat.: Paris, ARC: Musee d'Art Moderne de la Ville de Paris, 8 Dec. 1987 - 7 Feb. 1988.

Gauville, Herve: "Donald Judd, Patron de Boites", *Liberation*, 28 Dec. 1987.

Cabanne, Pierre: "Le Maximum du Minimal", *Le Matin*, 31 Dec. 1987.

Neisser, Judith: "A Magnificent Obsession: Gerald Elliot, a Compulsive Collector", *Art & Auction*, Dec. 1987: 108.

Lucie-Smith, Edward: "Sculpture Since 1945", Oxford: Phaidon Press Ltd., 1987. 26, 79-80.

"The First Banks Collection of Contemporary Art", Minneapolis, 1987: 10.

"Arco '88", *Newsletter.*, Madrid, 1987.

Judd, Donald: "Complete Writings 1975-1986", Eindhoven: Stedelijk Van Abbemuseum, 1987.

"Donald Judd", Paris: Galerie Maeght Lelong, 1987. (Reperes: cahiers d'art contemporain). Paris: Galerie Maeght Lelong, 1987.

Crone, Rainer: „Symmetrie und Ordnung. Die Formale Logik in Donald Judds Skulpturen“, in: „Donald Judd“, Ausst.Kat., 1987-1988, Stedelijk Van Abbemuseum, Eindhoven, Städtische Kunsthalle Düsseldorf, ARC/Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, Fundació Joan Miró, Barcelona, S. 61-76: S. 71

Judd, Donald: «The Chinati Foundation», Marfa, Texas: The Chinati Foundation, 1987.

1988

Pradel, Jean-Louis : "Donald Judd", *L'Evenement du Jeudi*, 7 Jan. 1988.

Ferrier, Jean-Louis: "Donald Judd", *Le Point*, 11 Jan. 1988.

"Donald Judd", *Le Nouvel Observateur* (Paris), 15 Jan. 1988.

Storsve, Jonas: "Kunst in Paris: Donald Judd", *Kristelik Dagblad Copenhagen*, 27 Jan. 1988.

Lorent, Claude: "Donald Judd l'ARC", *Art-Antic-Auction*, Jan. 1988.

Parent, Beatrice : "Les Objets Specifiques de Donald Judd", *Beaux Arts Magazine*, Jan. 1988: 49-53.

Debecque-Michel, Laurence: "Donald Judd a l'ARC", *OPUS* #106, Jan.-Feb. 1988.

Cueff, Alain: "Donald Judd: Les Geometries de l'Art", *Paris Tete d'Affiche*, Jan.-March 1988.

"Donald Judd's View", *Blue Print* #44, Feb. 1988: 28.

«Arte Minimal Coleccion Panza», Madrid: Centro de Arte Reina Sofia, 24 March - 31 Dec. 1988.

Grout, Catherine: "Donald Judd, ARC, Paris", *Figura*, March 1988.

Grout, Catherine: "Donald Judd", *Flash Art*, March - April 1988: 122.

"Saltzman Visiting Artist Lecture Series", Brandeis University, Waltham, Massachusetts, Spring 1988.

Dings, Matt: "Vermomde Muebles", *De Tijd* (The Netherlands), 22 April 1988: 50.

Mous, Huub: "*Furniture as Art*", Rotterdam: Museum Boymans-van Beuningen, 24 April - 6 June 1988: 13, 41-43

Bowman, Russel: "1988: The World of Art Today", Milwaukee Art Museum, 6 May - 28 Aug. 1988: 78.

Beaumont, Mary Rose: "Eleven Artists from Paula Cooper", *Arts Review*, 3 June 1988.

„Zeitlos“, Ausst.Kat., Berlin: Hamburger Bahnhof, 22 June - 25 Sep. 1988: 85-90.

"Sculpture Inside Out", Minneapolis: Walker Art Center, 22 May - 18 Sep. 1988: 9, 20, 22, 52, 68, 104.

Gimelson, Deborah: "The Fourth Dimension", *Art & Auction*, May 1988: 176-177.

"Sculpture Since the Sixties", New York: The Whitney Museum of American Art at Equitable Center, 9 - 18 Aug. 1988: 11.

Larson, Kay: "Museums", *New York Magazine*, 12 Sep. 1988: 68.

Rosen, Carol: "Donald Judd at Marfa", *Arts Magazine*, Sep. 1988: 39-40.

Schwalb, Claudia: "Review", *Cover*, Sep. 1988: 12.

Haskell, Barbara: "Donald Judd", Exh.Cat.: New York: The Whitney Museum of American Art, 20 Oct. - 31 Dec. 1988

Brenson, Michael: "An Unwavering Vision: Donald Judd at the Whitney", *The New York Times*, 21 Oct. 1988: 32.

Tuchman, Phyllis: "The Shapes of Prose", *Newsday*, 28 Oct. 1988: 15.

Fuchs, Rudi H.: "The Chinati Foundation, Marfa/Texas", *Domus*, Oct. 1988: 64-69.

Perl, Jed: "Spartan Beauty: Don Judd and Sixth Century B.C. Greeks", *Vogue*, Oct. 1988: 262,268.

Selinsky, Debbie: "Art History Major Gets Chance to Organize Duke Exhibition", *Durham Morning Herald*, 5 Nov. 1988.

Larson, Kay: "Industrial Light and Magic", *New York Magazine*, 7 Nov. 1988: 105-106.

Stachelberg, Cas: "SoHo at Duke Durham", Duke University Museum of Art, 11 Nov. 1988 - 28 Dec. 1989: 41-46.

Brenson, Michael: "Donald Judd's Boxes are enclosed by the 60's", *The New York Times*, 13 Nov. 1988: 35, 38.

Kollias, Jana: "First Student Curator Organizes Art Exhibit", *The Chronicle*, 15 Nov. 1988: 1, 6.

Gimelson, Deborah: "Inside Art", *7 Days*, 16 Nov. 1988: 69.

Kramer, Hilton: "Judd Show at the Whitney: An Artist More Fascinating than his Work", *The New York Observer*, 21 Nov. 1988: 1, 11.

Atkins, Robert: "Donald Judd", *7 Days*, 23 Nov. 1988: 66.

Baker, Kenneth: "Park and Judd - Two Styles of Control", *San Francisco Chronicle*, 25 Nov. 1988: E4, E18.

Carlin, John: "Art Bytes", *Paper*, Nov. 1988: 53.

"Art of the Sixties and Seventies: The Panza Collection", New York: Rizzoli, 1988. 162-165.

Baker, Kenneth: "Minimalism. The Art of Circumstances", New York: Abbeville Press, 1988, 9, 13, 19, 20, 24, 25, 38, 39, 48, 49, 52, 55-58, 60, 62-65, 67, 68, 70, 71, 76, 80, 103, 111, 125.

"Masters of Modern Art Sculpture", Tokyo: The Contemporary Art Gallery, Seibu Corporation. 1988: 11(Exh.Cat.)

Morgan, Susan: "When X Does Not Equal Y", *Real Life* #17: 1988: 18, 22, 23.

Stals, Jose Lebrero: "Interview with Donald Judd", *Lapiz* #44, 1988: p. 16

1989

Brenson, Michael: "The Whitney Today: Fashionable to a Fault", *The New York Times*, 1 Jan. 1989: C1, 27

Panza di Biumo, Giuseppe: "Arte e Rappresentazione della Realta", *Spazio Umano* 1/89, Jan. 1989: 97, 104.

Brody, Jacqueline (Ed.): "Prints and Photographs Published", *The Print Collector's Newsletter*, Jan. - Feb. 1989: 229.

Kutner, Janet: "A Dallas Exhibit of his Work Shimmers with Seductive Beauty", *Dallas Morning News*, 12 Feb. 1989: 1c, 6c.

Dillon, David: "Donald Judd's Austere Kingdom", *Dallas Morning News*, 12 Feb. 1989: 1c, 8c, 9c.

Heartney, Eleanor: "Boxed Metaphors", *Artnews*, Feb. 1989: 143.

McEvilley, Thomas: "Donald Judd: Paula Cooper Gallery; Whitney Museum of American Art", *Artforum*, Feb. 1989: 125.

"Structures Ideales", Geneva: Galerie Pierre Huber, 9 March -1 April 1989: 11.

Anderson, Jack: "Creating Theatrical Worlds for Dancers to Inhabit", *New York Times*, 26 March 1989: 6.

Kuspit, Donald B.: "Red Desert & Arctic Dreams", *Art in America*, March 1989: 120-125.

Yau, John: "Donald Judd", *Contemporanea*, March - April 1989: 58-60.

Poli, Francesco. "Big Boxes for Smaller Ones.", *Contemporanea*, March - April 1989: 61-63.

Stockebrand, Marianne (Hrsg.): „Donald Judd: Architektur“, Ausst.Kat.: Munster: Westfälischer Kunstverein, 16 April - 4 June 1989.

Gibson, Eric: "Donald Judd: The End of Sculpture", *The New Criterion*, April 1989: 53-55.

Cooke, Lynne: "Donald Judd: Re-ordering Order" in: "Donald Judd", Exh.Cat.: London: Waddington Galleries, 22 May - 17 June 1989.

Puvogel, Renate: "Donald Judd at Rolf Ricke", *Artscribe International*, May 1989: 87-88.

Meyer, Franz: „Specific Objects, Minimal Art und Donald Judd“, in: „Donald Judd“, Ausst.Kat.: Baden-Baden, Staatliche Kunsthalle, 27 Aug. - 15 Oct. 1989.

McBride, Elizabeth: "A Visit to Marfa", *Artspace*, Fall 1988: 50-51.

Helman, Ursula: "Furniture Designed by Artists", *Bomb*, Fall 1989: 91.

Auping, Michael: "Abstraction Geometry Painting", Buffalo: Albright-Knox Gallery, 17 Sep. - 5 Nov. 1989: 76, 82.

Cooke, Lynne: "Minimalism Reviewed", *The Burlington Magazine*, Sep. 1989: 641-645.

"Donald Judd", Osaka: Gallery Yamaguchi, 11 Oct. - 28 Oct. 1989 (Exh.Cat.)

Stapen, Nancy. "MFA Curators Exhibit Their Differences, Similarities", *The Boston Herald*, 10 Nov. 1989: S20.

Liesbrock, Heinz / Schenker, Christopher / Schmidt – Wulffen, Stephan: „Einleuchten.“, Ausst.Kat.: Hamburg, Deichtorhallen, 11 Nov. 1989 - 18 Feb. 1990: 77-80.

Puvogel, Renate: “Dan Flavin and Donald Judd in the Kunsthalle Baden-Baden”, *Parkett*, 22 Nov. 1989: 20-23.

Taylor, Robert: “Judd and Martin yield more than meets the eye”, *The Boston Globe*, 26 Nov. 1989: B4. (Review: “Agnes Martin and Donald Judd”, Museum of Fine Arts Boston)

Craddock, Sacha: “Cool, Calm, Collected”, *Art & Auction*, Nov. 1989: 60.

Neisser, Judith: “Chicago Clout”, *Art & Auction*, Nov. 1989: 230-237.

Bernstein, Stacey: “Spectrum”, *Artnews*, Nov. 1989: 39.

Berman, Avis: “Space Exploration”, *Artnews*, Nov. 1989: 132.

Batchelor, David: “A Small Kind of Order”, *Artscribe International*, Nov. - Dec. 1989: 62-67.

Smith, Roberta: “Learning to See by Minimalism’s Slow Fire”, *New York Times*, 10 Dec. 1989: 41, 46.

Giovannini, Joseph: “Making Room for Art”, *HG*, Dec. 1989: 132-138.

Gardner, Paul: “Mesmerized by Minimalism”, *Contemporanea*, Dec. 1989: 56-61.

Bourriaud, Nicolas: “Ludwig Wittgenstein and the Art of the 20th Century”, *Galleries Magazine*, Dec. 1989 - Jan. 1990: 98, 100.

“Synnyt: Sources of Contemporary Art”, Helsinki: Museum of Contemporary Art, 1989: 256, 258, 264.

Armstrong, Tom / Larsen, Susan C.: “Art in Place: Fifteen Years of Acquisitions”, New York: The Whitney Museum of American Art, 1989: 166, 169, 226.

1990

Temin, Christine: “No illusions: The art of Donald Judd” *The Boston Globe*, 18 Jan. 1990: 74.

“The Artnews 200”, *Artnews*, Jan. 1990: 130.

Chave, Anna C. “Minimalism and the Rhetoric of Power”, *Arts Magazine*, Jan. 1990: 44-63. dt. „Minimalismus und die Rhetorik der Macht“ in Stemmrich 1995; S. 647-677

Colpitt, Frances: “Space Commanders”, *Art in America*, Jan. 1990: 66-71.

Luebbers, Leslie: "Projects & Portfolios: The 25th National Print Exhibition", *Print Collector's Newsletter*, Jan. - Feb. 1990: 201-204.

Pagel, David: "Donald Judd", *Arts Magazine*, March 1990: 100.

"Prints and Photographs Published", *Print Collector's Newsletter*, March - April 1990: 25.

Bourel, Michel: "La Collection Herbert", *Galleries Magazine*, April - May 1990: 150-169.

Smith, Roberta: "Donald Judd's Spare Boxes Full of Color and Light", *New York Times*, 4 May 1990: C30.

"Goings On About Town", *New Yorker*, 21 May 1990: 15.

Judd, Donald: "Una Stanza per Panza, Part I" *Kunst Intern*, No. 4, May 1990.

Geibel, Victoria: "A Fine Line", *Art & Auction*, May 1990: 218-285.

Clothier, Peter: "Living with Art: Jay Chiat", *Artnews*, May 1990: 113-116.

Cohen, Ronny H.: "Minimalis Prints", *Print Collector's Newsletter*, May - June 1990: 42-46.

Cornwell, Regina: "Martin Friedman", *Contemporanea*, Summer 1990: 86-91.

Hapgood, Susan: "Remaking Art History", *Art in America*, Summer 1990: 114-123.

Glueck, Grace: "Millions for Art, a Lot of It Unfinished", *New York Times*, 12 June 1990: C15, 16.

Kramer, Hilton: "The Nuttiness at the Guggenheim: Sell Art Masterpieces, Buy Ideas", *The New York Observer*, 25 June 1990: 1, 25.

Lingermann, Susanne / Imwinkelried, Rita: "Fauf der Sammlung Panza: 'Pervers and Beleidigend'", *Art*, June 1990: 12-13.

Benezra, Neal: "Gerald S. Elliot", *Galleries Magazine*, June - July 1990: 118 - 129.

Judd, Donald: "Una Stanza per Panza, Part II", *Kunst Intern*, No. 5, July 1990.

Gookin, Kirby: "Donald Judd", *Artforum*, Sep. 1990: 156.

Meyers, Terry R.: "Donald Judd", *Arts Magazine*, Sep. 1990: 93.

Judd, Donald: "Excerpts from 'Una Stanza', Part I", *Flash Art*, Oct. 1990: 169, 192.

Buskirk, Martha: "Minimalism Revisited: The Sixties From Radical and Conservative Perspectives", *The Journal of Art*, Nov. 1990: 48.

Failing, Patricia: "Judd and Panza, Square Off", *Artnews*, Nov. 1990: 146-151.

Judd, Donald: "Una Stanza per Panza", Part IV., *Kunst Intern*, No. 7, Nov. 1990.

Baker, Kenneth: "Minimalism: Art of Circumstance", *Mizue*, Winter 1990: No. 957: 75-85.

Hunter, Sam: "American Masters of the 60's", New York: Tony Shaffrazi Gallery, 1990.

"The Greenberg Gallery: Selected Works", St. Louis: Missouri, 199: 47.

Banezra, Neal / Rosenthal, Mark: "Affinities and Intuitions: The Gerald S. Elliot Collection of Contemporary Art", Chicago: The Art Institute of Chicago, 1990.

Waspe, Roland: „Donald Judd“, in: „Donald Judd“, Ausst.Kat.: Kunstverein: St. Gallen, Switzerland, 1990.

Albertazzi, Liliana / Papa, Sania: "The Collection of Erik & Lilott Berganus, and The Collection of Dakis Joannou", *Art Collectors*, Volume 1, Paris, 1990: Edition Numero 5: 18-29, 116-129.

Kitamura, Manji: "Minimal and ...", in Exh.Cat.: Osaka: Gallery Yamaguchi., 1990.

Murata, Keinosuke / Teruo Fujieda: "Minimal Art", in Exh.Cat.: Osaka: The National Museum of Art, 1990: 28-31.

"Von Haben und von Wollen Perpektiven fur eine Staatsgalerie moderner Kunst: eine Ausstellung", München, Bayerischen Staatsgemäldesammlungen, 1990: 18-19.

1991

"Hot Line", *New York Magazine*, 7 Jan. 1991: 19.

Jennings, Diane: "Donald Judd: What's this artist-anarchist-philosopher doing in Marfa, Texas?", *The Dallas Morning News*, 13. Jan. 1991, p. 2

Servin, James: "SoHo Stares at Hard Time", *New York Times Magazine*, Jan. 20 1991, p. 24-29

"Donald Judd. Architektur", Ausst.Kat.: Österreichisches Museum für angewandte Kunst, Wien 1991

„Donald Judd: Architektur“, *Museum in Wien*, no. 5, Febr. 1991: p. 5

„Austrian museum showing Donald Judd exhibition“, *The Big Band Sentinental*, (Marfa), March 7 1991: p. 8

„Donald Judd Furniture“, Exh.Cat.: The Saint Louis Art Museum, Missouri 1991

"Donald Judd: New Sculpture", Exh.Cat.: Pace Gallery New York / Galerie Lelong, Paris; text: Yve-Alain Bois
 Gorsen, Peter: "Elementares gegen Ausbeutung und Verschwendung", Frankfurter Allgemeine Zeitung, 19. März 1991
 Harris, Paul A.: „Sculptor Donald Judd: The Function and Art of Furniture“, St. Louis Art Dispatch, May 5. 1991, p. 3
 "Donald Judd", Exh.Cat., Galerie Teospacio, Madrid 1991
 Cortes, José Miguel G.: "On View: Donald Judd», *Flash Art*, Summer 1991, p. 163
 "Selection", Exh.Cat.: FAE Musée d'Art Contemporain, Pully/Laussane, 1991
 Weber, Nicholas Fox: "Donald Judd's Swiss Retreat“, *Architectural Digest*, Sept. 1991, p. 76
 Russel, John: "Majesty Made Out of Plywood, Aluminium and Plexiglas", *The New York Times*, Sept. 1991, p. C22
 Schina, Athena: "Critical Notes and Reviews: Donald Judd", *Arti*, Sept./Oct. 1991, p. 148-150
 "Abstract Sculpture in America 1930-1970", Exb.Cat.: Lowe Art Museum, University of Miami; Museum of Arts and Science, Macon, Georgia; Akron Art Museum, Fort Wayne Museum of Art, Indiana, Musée du Québec, Canada; Terra Museum of Art, Chicago
 Hughes, Sioban: "Warm Plywood", *Columbia Daily Spectator*, Oct. 3. 1991
 Franclin, Catherine: "Donald Judd ecrits 1963-1990", *Art Press*, Nov. 1991
 Kuspit, Donald: "On Being Boxed In", *Sculpture*, Nov./Dec. 1991
 Meyer, James: "Reviews: Donald Judd", *Flash Art*, Nov./Dec. 1991, p. 131-132
 Kuspit, Donald: "Reviews: Donald Judd", *Artforum*, Dec. 1991, p. 99
 Bass, Ruth: "Rewievs: Donald Judd", *Art News*, Dec. 1991, p. 120

1992

"Transform: Bild Objekt Skulptur im 20. Jahrhundert“, Ausst.Kat.: Kunstmuseum und Kunsthalle Basel 1992
 „Territorium Artis“, Ausst.Kat.: Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, Bonn, 1992
 „Arte Americana 1930-1970“, Exh.Cat.: Lingotto, S.r.l., Torino, 1992
 „Manifeste“, Ausst.Kat.: Musée national d'art moderne, Centre Georges Pompidou, Paris, 1992

Bacon, Georges: "Segal per Roosevelt, la macelleria di Kiki Smith, l'esordio di Devenport, Judd e Flavin", *Il Giornale Dell'Arte*, May 1992, p. 89

Boissiere, Olivier: "Sur la Route de Marfa, *L'Architecture d'Aujourd'hui*, Dec. 1992, p. 88-95

"Shapes and Positions", Ausst.Kat.: Kunsthalle Ritter Klagenfurt/Museum Fridericianum, Kassel, 1992

„Donald Judd“, Exh.Cat.: Gallery Yamaguchi, Osaka/Shizuoka Prefectural Museum of Art, Shizuoka, Kitayushu/ Municipal Museum of Art, Tokyo 1992

Chadwick, Susan: "Chinati Foundation: More than just an Art Museum", *Houston Post*, Oct. 1. 1992, p.D1-2

Chadwick, Susan: "The Chiropractic Effect of Donald Judd's Sculptures", *Houston Post*, Oct. 21. 1992, p. D2

Lowe, Victoria: "Box Social", *The Dallas Morning News*, Nov. 1. 1992, p. 1A, 48A, 50A

Reewe, Charles: "Cold Metal: Donald Judd's Hidden Historicity", *Art History*, vol. 15, no. 4, Dec. 1992

Reynaud, Berenice: "Donald Judd Régle ses Comptes", *Beaux Arts*, no. 99, March 1992: p. 53-59, 116-117

Graaf, Vera: "Vor Allem Raum", *Architektur&Wohnen*, no.6, Dez. 1992-Jan. 1993, p. 126-134

1993

Johnson, Patricia: "Space for Art", *Houston Cronicle Magazine*, Jan. 3. 1993, p. 6-11

Neugebauer, Eva: "Vom Gasthaus zum Gesamtkunstwerk", *Privée*, Jan. 1993, p. 26-32

Patton, Phil: „Gotta Get Gestalt: Donald Judd's Minimalist Furniture“, *Esquire*, Jan. 1993, p. 29

Stein, Karen: "Remaking Marfa", *Architectural Record*, Jan. 1993, p. 82-91

Donald Judd: Large Scale Works“, Exh.Cat.: The Pace Gallery, New York, 1993 (Text: Rudi Fuchs)

Goodman, Johnatan: „Reviews: Donald Judd“, *Art News*, Summer 1993, p. 168

Myers, Terry R.: "Donald Judd/Pace", *Flash Art*, Summer 1993, p. 114-115

"Amerikanische Kunst im 20. Jahrhundert. Malerei und Plastik 1913-1993“, Ausst.Kat., dt./engl.: Martin-Gropius Bau, Berlin/Royal Academy of Arts, London

"Donald Judd Furniture – Retrospective“, Exh.Cat.: Boymans-van-Beuningen, Rotterdam/Villa Stuck, München, 1993

“Donald Judd: Prints 1951-1993”, Exh.Cat.: Haags Gemeentemuseum, Den Haag, 1993

„Venezia under the aegis of the 45th Venice Biennale“, Exh.Cat.: Peggy Guggenheim Collection, Venezia, 1993

“Wall Works”, Exh.Cat.: Edition Schellmann, Köln, 1993

Shinoda, Tatsumi: “Donald Judd in Marfa, Texas”, *BT Monthly Art Magazine*, March, p. 175-199

„Donald Judd: Stankowski Preisträger“, Ausst.Kat.: Museum Wiesbaden 1993/1994

Literatur allgemein / Gesamtüberblick

„18 Skulpturen 1972 - 1973“, (Ausst.Kat., München, Galerie Heiner Friedrich, Nov./Dez. 1973, Text: Gianfranco Verna. Aussgest. Auch in Zürich, Galerie Annemarie Verna, 18 Dez. 1973 - 21 Feb. 1974; Amsterdam, Galerie Swart, 11-30 March 1974; Cologne, Galerie Heiner Friedrich, 1 June - 10 July 1974; Innsbruck, Taxipalais, Sep. 1974)

Ackerman, James S: "The Demise of the Avant-Garde. Notes on the Sociology of Recent American Art", *L'Arte*, March 1969: 5-17.

Adcock, Craig: „Marcel Duchamp als Mittler zwischen Europa und Amerika“, in: „Europa / Amerika. Die Geschichte einer künstlerischen Faszination seit 1940“, Ausst.Kat., Museum Ludwig, Köln, 6.9.-30.11.1986, S. 25-36

Adrian, Dennis: "New York", *Artforum*, vol. V, March 1967: 55, (Review: New York, Whitney Museum of American Art, "Annual Exhibition 1966: Contemporary Sculpture and Prints, 16 Dec. 1966 - 5 Feb. 1967)

Adriani, Gotz, and Bott, Gerhardt (Hrsgs.): "Bildernische Ausdrucksformen 1960-1970. Sammlung Karl Stroher. im Hessischen Landesmuseum Darmstadt", Darmstadt, Hessisches Landesmuseum, 1970.

Agee, William C.: "Unit, Series, Site: A Judd Lexicon", *Art in America*, vol. 63, May- June 1975: 40-49.

Agee, William C.: "The Sculpture of Donald Judd", Corpus Christi, Art Museum of South Texas, 1977.(Exh.Cat.)

Agee, William C.: "The Language of Space. Artist's Dialogue: Donald Judd", *Architectural Digest*, Aug. 1986: 36-46.

Agee, William C.: "1987 Skowhegan Awards Dinner", 28 April 1987: 6.

„Joseph Albers. Werke auf Papier“, Ausst.Kat., Kunstmuseum Bonn 8.5.-2.8. 1998; Staatliches Museum Schwerin; Ulmer Museum 24.1.-21.3. 1999, Köln, Wienand 1998

Albers, Joseph: „Interaction of Colors“, Yale University Press, New Haven, Connecticut 1963 (mit 80 Farbtafeln und Kommentare in einem Schuber); Auszug in *Art International*, 1. March 1963, S. 33-35 + 56-59; dt. u.a. Josef Keller Verlag, Starnberg 1972 u. DuMont, Köln 1987

Albertazzi, Liliana / Papa, Sania: "The Collection of Erik & Lilott Berganus, and The Collection of Dakis Joannou", *Art Collectors*, Volume 1, Paris, 1990: Edition Numero 5: 18-29, 116-129.

Alloway, Lawrence: „The New American Painting“, *Art International*, vol. III, no. 3-4, 1959, S.22

Alloway, Lawrence: „Introduction“, in „Systemic Painting“, Aust.Kat., Solomon R. Guggenheim Museum, New York, 1966, S. 21

Alloway, Lawrence: „Junk Culture as a Tradition“, in: „New Forms - New Media 1“, Ausst.Kat., Martha Jackson Gallery. Part 1. Part 2, Sept./Oct. 1960

“American Sculpture of the Sixties”, (Exh.Cat., Los Angeles, Los Angeles County Museum of Art, 28 April - 25 Juni 1967, includes “Introduction” by Maurice Tuchman; “Serial Forms” by Lawrence Alloway; “The New Sculpture and Technology” by John Coplans; “Recentness of Sculpture” by Clement Greenberg; “As Painting is to Sculpture: A Changing Ratio”, by Lucy R. Lippard; “Post-Cubist Sculpture” by Barbara Rose; “Gesture and Non-Gesture in Recent Sculpture” by Irving Sandler; and previously published quotations by Donald Judd. Also exhibited in Philadelphia Museum of Art, Philadelphia 15 Sep. - 29 Oct. 1967)

“American Art of the Sixties in Toronto Private Collections”, (Exh.Cat., Toronto, York University, 31 May - 28 June 1969)

“American Report: The 1960's”, (Exh.Cat., Denver, Denver Art Museum, 25 Oct. -7 Dec. 1969)

“69th Amercian Exhibition, (Exh.Cat., Chicago, The Art Institue of Chicago, 17 Jan. - 22 Feb. 1970, includes “Introduction” by A. James Speyer)

“American Artists of the Nineteen Sixties”, (Exh.Cat., Boston, School of Fine and Applied Arts Gallery, 6 Feb. - 14 March 1970)

“American Art since 1960”, (Exh.Cat., Princeton, The Art Museum, Princeton University, 6 - 27 May 1970)

“Amerikanische Kunst im 20. Jahrhundert. Malerei und Plastik 1913-1993“, Ausst.Kat., dt./engl.: Martin-Gropius Bau, Berlin/Royal Academy of Arts, London

“Amerikansk Kunst 1950-1970”, (Exh.Cat., Humlebaek, Louisiana Museum of Modern Art, 11 Sep. -24 Oct. 1971)

Amoroso, Alessandro: "Donald Judd", *Avesta Stainless Bulletin #4*, 1982: 20-26.

“An American Renaissance: Painting and Sculpture Since 1940”, The Fort Lauderdale Museum of Art, 12 Jan. - 30 March 1986: 82.

Anderson, Jack: “Creating Theatrical Worlds for Dancers to Inhabit”, *New York Times*, 26 March 1989: 6.

Andre, Carl: Vorwort zu den ‘Streifenbildern’“, in : „Sixteen Americans“, Ausst.Kat., The Museum of Modern Art, New York, 1959, S. 76. Hier zitiert nach „Frank Stella. Werke 1958-1976“, Ausst.Kat., Kunsthalle Bielefeld, 1977, S. 111

„Carl Andre: Sculptor 1996“, Ausst.Kat., Haus Lange und Haus Esters Krefeld, 4.2.-21.4. 1996, Kunstmuseum Wolfsburg, 3.2.-21.4. 1996

Anfam, David: „Der Anfang am Ende: Die Extreme des Abstrakten Expressionismus“, in: Joachimides/ Rosenthal, 1993, S. 97-105

“An Exhibit of Contemporary Art”, (Exh.Cat., Conway, Arkansas, Trieschmann Fine Arts Building, Hendrix College, Sep. - Oct. 1967)

“Annual Exhibition 1966: Contemporary Sculpture and Prints, (Exh.Cat., New York, Whitney Museum of American Art, Dec. 1966 - 5 Feb. 1967)

“Annual Exhibition: Contemporary American Sculpture”, (Exh.Cat., New York, Whitney Museum of American Art, 17 Dec. 1968 - 9 Feb. 1969)

“Annual Exhibition: Contemporary American Sculpture”, (Exh.Cat., New York, Whitney Museum of American Art, 12 Dec. 1970 - 7 Feb. 1971)

Armstrong, Tom / Larsen, Susan C.: “Art in Place: Fifteen Years of Acquisitions”, New York: The Whitney Museum of American Art, 1989: 166, 169, 226.

Arnason, H.H. :“History of Modern Art. Painting, Sculpture, Architecture“, New York, Harry N. Abrams, 1968.

Arnheim, Rudolf: „Art and Visual Perception: The New Version“, Berkeley, 1974, erstveröff. 1954

„The Art of Assemblage“, Ausst.Kat., New York, Okt. 1961

“Art: An Environement for Faith” (*Catalogue*, San Francisco, San Francisco Museum of Art, 15 Nov. - 15 Dec. 1965)

“Art in Process: The Visual Development of a Structure”, (Exh.Cat., New York, Finch College Museum of Art/Contemporary Study Wing, 11 May - 30 June 1966, includes previously published statement by Donald Judd)

„Arte Americana 1930-1970“, Exh.Cat.: Lingotto, S.r.l., Torino, 1992

“Arts: That Sinking Feeling”, *The Architectural Forum*, vol. CXXIV, March 1966: 27 (Review: New York, Leo Castelli Gallery, “Don Judd”, 5 Feb. - 5 March 1966)

“The Art of the Real: USA 1948-1968”, (Exh.Cat., New York, Museum of Modern Art, 3 July - 8 Sep. 1968, includes text by E. C. Goosen. Also exhibited in Paris, Grand Palais, 14 Nov. - 23 Dec. 1968 (rev. *Cat.* in French); Zurich, Kunsthhaus, 19 Jan. - 23 Feb. 1969; London, The Tate Gallery, 22 April - 1 June 1969 (rev. *Cat.*).

“Art of the 60's: Selection of the Collection of Hanford Yand”, (Exh.Cat., Ridgefield, Connecticut, The Aldrich Museum of Contemporary Art, 29 Sep. - 22 Dec. 1968)

“Artistas da Paula Cooper Gallery”, Lisbon: Galeria EMI Valentim de Carvalho, March 1987.

A[shbery], J[ohn]. “Young Masters of Understatement”, *Art News*, vol. 65, no.3, May 1966: 42, (Review: New York, The Jewish Museum, “Primary Structures: Younger American and British Sculptors”, 27 April - 12 June 1966)

Ashton, Dore, "The Artist as Dissenter. New York Commentary", *Studio International*, vol. CLXXI, No. 876, April 1966: 165, (Review: New York, Leo Castelli Gallery, "Don Judd", 5 Feb. - 5 March 1966)

Ashton, Dore. "New York Commentary: The Anti-Compositional Attitude in Sculpture", *Studio International*, vol. CLXXII, No. 879, July 1966: 45, (Review: New York, The Jewish Museum, "Primary Structures: Younger American and British Sculptors", 27 April - 12 June 1966)

Ashton, Dore. "Jeunes talents de la Sculpture Americaine", *Aujourd'hui*, vol. X, Dec. 1966 - Jan. 1967: 158-159, (Review: New York, Dwan Gallery, 4-29 Oct. 1966) Berkowitz, Marc. "Die VIII Biennale Von Sao Paolo", *Das Kunstwerk*, vol. XIX, Oct. 1965: 30-35 (Review: São Paulo, "VIII São Paulo Biennial", 4 Sep. - 28 Nov. 1965)

Ashton, Dore. "New York Commentary", *Studio International*, vol. 175, no. 903, Sep. 1968: 92-93, (Review: New York, Museum of Modern Art, "The Art of the Real: USA 1948-1968", 3 July - 8 Sep. 1968)

Atkins, Robert: "Donald Judd", *7 Days*, 23 Nov. 1988: 66.

Auping, Michael: "Abstraction Geometry Painting", Buffalo: Albright-Knox Gallery, 17 Sep. - 5 Nov. 1989:

76, 82.

Bacon, Georges: "Segal per Roosvelt, la macelleria di Kiki Smith, l'esordio di Devenport, Judd e Flavin", *Il Giornale Dell'Arte*, May 1992, p. 89

Baker, Elizabeth, C. "Brazilian Bouillabaisse", *Art News*, vol. LXIV, Dec. 1965: p. 56, (Review: Washington, "VIII São Paulo Bien-nial", 27 Jan. - 6 March 1966)

Baker, Elizabeth C. "Judd the Obscure." *Art News*, vol. LXVII, April 1968: 44-45/60-63, (Review: New York, Whitney Museum of American Art, "Don Judd", 27 Feb. - 14 April 1968)

Baker, Elisabeth C. "Judd, LeWitt, Rockburne", *Art News*, vol. LXXII, March 1973: 71-72, (Review: New York, Leo Castelli Gallery, Downtown, "Don Judd", 13 Jan. - 3 Feb. 1973)

Baker, Kenneth. "Donald Judd, Past and Present.", *Artforum*, vol. 15, Summer 1977: 46-47.

Baker, Kenneth: „Minimalism. Art of Circumstance“, Abbeville Press, New York/London/Paris, 1988

Baker, Kenneth: "Park and Judd - Two Styles of Control", *San Francisco Chronicle*, 25 Nov. 1988: E4, E18.

Baker, Kenneth: "Minimalism: Art of Circumstance", *Mizue*, Winter 1990: No. 957: 75-85.

Baldwin, Michael, and Ramsden, Mel: "Ronald Alley hangs a Picture", *Artscribe*, June-July 1986: 27-29.

Banezra, Neal: "Eine andere Sprache sprechen. Malereikritik und die Anfänge von Minimal Art und Konzeptkunst", in: Joachimides/Rosenthal 1993, S. 133-141

Banezra, Neal: "Gerald S. Elliot", *Galleries Magazine*, June - July 1990: 118 - 129.

Banezra, Neal / Rosenthal, Mark: "Affinities and Intuitions: The Gerald S. Elliot Collection of Contemporary Art", Chicago: The Art Institute of Chicago, 1990.

Bannard, Darby. "Present-Day Art and Ready-Made Styles in which the formal contribution of Pop Art is found to be negligible.", *Artforum*, Dec. 1966: 32-33. Barck, Karlheinz/Gente, Peter/Paris, Heidi/, Richter, Stefan (Hrsg.): „Aisthesis. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik“, Reclam, Leipzig 1990

Baro, Gene. "American Sculpture: A New Scene.", *Studio International*, Jan. 1968: 15,18.

B[aro], G[ene], "In the Galleries", *Arts Magazine*, vol. XLIII, Feb. 1969: 57, (Review: New York, Leo Castelli Gallery, "Don Judd", 4 - 25 Jan. 1969)

Bass, Ruth: "Reviews: Donald Judd", *Art News*, Dec. 1991, p. 120

Batchelor, David: "A Small Kind of Order", *Artscribe International*, Nov. - Dec. 1989: 62-67.

Batchelor, David: „Minimalism“, Tate Gallery, London 1997

Bätschmann, Oskar: „Ausstellungskünstler. Kult und Karriere im modernen Kunstsystem“, DuMont, Köln 1997

Battcock, Gregory (ed.): „Minimal Art. A Critical Anthology“, New York, E.P. Dutton & Co., 1968; rep./rev. und London, Studio Vista 1969; University of California Press, Los Angeles/London, 1995

Battcock, Gregory: "The Art of the Real. The Development of Style: 1948-1968", *Arts Magazine*, vol. 42, no. 8, June/Summer 1968: 44-47, (Review: New York, Museum of Modern Art, "The Art of the Real: USA 1948-1968", 3 July - 8 Sep. 1968)

Battcock, Gregory. "New York", *Art and Artists*, vol. VIII, no. 87, June 1973: 50-51, (Review: New York, Leo Castelli Gallery, Downtown, "Don Judd", 13 Jan. - 3 Feb. 1973)

Beaumont, Mary Rose: "Eleven Artists from Paula Cooper", *Arts Review*, 3 June 1988.

Bernikow, Louise: "An Oasis in Bangkok", *Architectural Digest*, Jan. 1987: 61-63.

Bernstein, Stacey: "Spectrum", *Artnews*, Nov. 1989: 39.

Berman, Avis: "Space Exploration", *Artnews*, Nov. 1989: 132.

Berryman, Larry: "Donald Judd/Waddington Galleries", *Arts Review* (London), 14 March 1986: 127.

Bell, Tiffany: "Donald Judd", *Arts Magazine*, June 1977: 24.

Belting, Hans: „Das Ende der Kunstgeschichte“, Verlag C.H. Beck, München 1995

Benedikt, Michael: „Fairfield Porter: Minimum of melodrama“, *Art News*, vol. 63, no. 1, March 1964, S. 36

Benedikt, Michael. "New York Letter", *Art International*, vol. 10, no. 10, Dec. 1966: 65, (Review: New York, Dwan Gallery, "10", 4-29 Oct. 1966)

B[erkson], W[illiam]. "In the Galleries", *Arts Magazine*, vol. XXXIX, May/June 1965: 71. (Review: New York, John Daniels Gallery, "Plastics", 16 March - 3 April 1965)

Bermes, Christian: „Maurice Merleau-Ponty zur Einführung“, Junius Verlag, Hamburg, 1998

Berger, Maurice: "Labyrinths. Robert Morris, Minimalism, and the 1960s", New York, 1989

Berryman, Larry: "Donald Judd/Waddington Galleries", *Arts Review* (London), 14 March 1986: 127.

Beveridge, Karl/ Burn, Ian: „Don Judd“, in: *The Fox*, no. 2, 1975, S. 129-142; dt. in Stemmrich, 1995, S. 498-526: 521/522

Bickers, Patricia: "Scaled-Down Judd: Donald Judd At Waddington's", *Art Monthly* (London), April 1986: 20-22.

"Blam! The Explosion of Pop, Minimalism, and Performance 1958-1964", Ausst.Kat., New York, The Whitney Museum of American Art, Sep. 20 - Dec. 2, 1984

Blocker, Gene H.: "Discussion", Ohio University Department of Philosophy, 1978.

Blok, C.: "Minimial Art at The Hague", *Art International*, vol. 12, no. 5, May 1968: 18-24, (Review: The Hague, Gemeentemuseum, "Minimal Art" (Exh.Cat.), 23 March -26 May 1968)

Blok, Cor: "Holland", *Art International*, vol. XIV, Summer 1970: 117, (Review: Eindhoven, Stedelijk von Abbemuseum, "Don Judd", 16 Jan. - 1 March 1970 (Exh.Cat.). Also exhibited in Essen, Folkwang Museum, 14 April - 10 May 1970; Kunstverein Hannover, 20 June - 2 Aug. 1970 (Ausst.Kat. dt.); London, Whitechapel Art Gallery, 19 Sep. - 1 Nov. 1970

Blotkamp, Carel: "Retrospective in Eindhoven: Judd and the Real Materials", *Vrij Nederland*, 24 Jan. 1970.

Blotkamp, Carel: "Sculpture at Sonsbeek", *Studio International*, vol. CLXXXII, no. 936, Sep. 1971: 70-71, (Review: Arnhem, Park Sonsbeek, 19 June - 15 Aug. 1971)

Bochner, Mel: "In the Galleries", *Arts Magazine*, vol. XL, April 1966: 57, (Review: New York, Leo Castelli Gallery, "Don Judd", 5 Feb. - 5 March 1966)

Bochner, Mel: "Primary Structures: A Declaration of a New Attitude as Revealed by an Important Current Exhibition", *Arts Magazine*, vol. XL, June 1966: 32-34, (Review: New York, The Jewish Museum, "Primary Structures: Younger American and British Sculptors", 27 April - 12 June 1966)

Bochner, Mel: "Art in Process Structures", *Arts Magazine*, vol. XL, Sep. 1966: 38-39 (Reviews: New York, Finch College Museum of Art/Contemporary Study Wing, 11 May - 30 June 1966)

Bochner, Mel: "The Serial Attitude", *Artforum*, vol. VI, Dec. 1967: 28,32-33.

Böhringer, Hannes: "Begriffsfelder. Von der Philosophie zur Kunst", Berlin 1985, S. 55-61

Bois, Yves-Alain: „The Limit of Almost“, in: „Ad Reinhardt“, Ausst.Kat., The Museum of Modern Art, New York, 30.5.-2.9.1991 und The Museum of Contemporary Art, Los Angeles, 13.10.1991 - 5.1. 1992 (Rizzoli, New York 1991)

Bois, Yve-Alain: "Inflection", in: "Donald Judd. New Sculpture", Auss.kat., Pace Gallery, New York, 1991

Boissiere, Olivier: "Sur la Route de Marfa, *L'Architecture d'Aujourd'hui*, Dec. 1992, p. 88-95

Bonnet, Anne-Marie / Kopp-Schmidt, Gabriele (Hrsg.): „Kunst ohne Geschichte? Ansichten zu Kunst und Kunstgeschichte heute“, Verlag C.H. Beck, München 1995

"Bourgeois, Jean-Louis: "New York", *Artforum*, vol. VIII, Nov. 1969: 76-77 (Review: New York, Leo Castelli Gallery, "Flavin, Johns, Judd, Lichtenstein, Morris, Rauschenberg, Rosenquist, Serra, Soonnier, Stella, Warhol", 20 Sep. - 11 Oct. 1969)

Borgeaud, Bernard: "Judd: La Geometrie et Le Reel", *Pariscopes*, 20 Dec. 1972: 84.

Bourel, Michel: "La Collection Herbert", *Galleries Magazine*, April - May 1990: 150-169.

Bourriaud, Nicolas: "Ludwig Wittgenstein and the Art of the 20th Century", *Galleries Magazine*, Dec. 1989 - Jan. 1990: 98, 100.

Bowman, Russel: "1988: The World of Art Today", Milwaukee Art Museum, 6 May - 28 Aug. 1988: 78.

Brennan, Marybeth: "Artist Turns Sculptor.", *The Record*, 23 March 1968.

Brenson, Michael: "Changing Sculpture Exhibition", *The New York Times*, 20 Dec. 1985: C29.

- Brenson, Michael: "Art: The Munster Sculpture Project", *The New York Times*, 22 June 1987: C13.
- Brenson, Michael: "An Unwavering Vision: Donald Judd at the Whitney", *The New York Times*, 21 Oct. 1988: 32.
- Brenson, Michael: "Donald Judd's Boxes are enclosed by the 60's", *The New York Times*, 13 Nov. 1988: 35, 38.
- Brenson, Michael: "The Whitney Today: Fashionable to a Fault", *The New York Times*, 1 Jan. 1989: C1, 27
- Brett, Guy: "Don Judd's Great Boxes", *The Times* (London), 6 Oct. 1970: 16, (Review: London, Whitechapel Art Gallery, "Don Judd", 19 Sep. - 1 Nov. 1970)
- Brody, Jacqueline (Ed.): "Prints and Photographs Published", *The Print Collector's Newsletter*, Jan. - Feb. 1989: 229.
- Brown, Gordon: "Month in Review Geometry and Other Matters", *Arts Magazine*, vol. XLII, April 1968: 53, (Review: New York, Whitney Museum of American Art, "Don Judd", 27 Feb. - 14 April 1968)
- Buchloch, Benjamin: "La conclusion de la Sculpture Moderniste", *Artistes* #25, 6-14.
- Buchloh, Benjamin: „Cold War Constructivism“ in: Serge Guillbaut: „Reconstructing Modernism: Art in New York, Paris and Montreal 1945-1964“, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts/London, GB 1990
- Burnett, David: "Donald Judd: The National Gallery of Canada", *Artscanada*, vol. 32, winter 1975/76: 28-32
- Burnham, Jack: „The Structure of Art“, New York George Brazillier, 1971.
- Burnham, Jack: „Beyond Modern Sculpture. The Effects of Science and Technology on the Sculpture of This Century“, New York, George Braziller, 1968.
- Burnham, Jack: "The Structure of Art", New York: George Brazillier, 1971.
- Burton, Scott: "Furniture Journal: Rietveld", *Art in America*, Nov. 1980: 103-108.
- Buskirk, Martha: "Minimalism Revisited: The Sixties From Radical and Conservative Perspectives", *The Journal of Art*, Nov. 1990: 48.
- Butterfield, Jan: "Dallas Features Top Sculptor", *Dallas Star Telegram* July 1970.
- Cabanne, Pierre: "Le Maximum du Minimal", *Le Matin*, 31 Dec. 1987.
- C(ampbell), L(awrence): "Reviews and Previews, 'Judd and Raisen'", *Art News*, vol. LV, Sep. 1956, S. 17.
- Carlin, John: "Art Bytes", *Paper*, Nov. 1988: 53.

Carlson, Prudence: "Donald Judd's Equivocal Objects", *Arts in America* Jan. 1984: 114-118.

Carnap, Rudolph: „Mein Weg in die Philosophie“, Reclam, Stuttgart, 1993; erstmalig als „R.C.: Intellectual Biography“, The Library of Living Philosophers, London, 1963

“Carl Andre/ Dan Flavin/Don Judd/ Sol LeWitt/Robert Morris”, (Poster Exh.Cat., Pennsylvania, University Parc, Pennsylvania State University, Hetzel Union Building Gallery, 6 April - 20 May 1969, includes text by Ira Licht)

“Castelli at Dayton’s”, (Exh.Cat., Minneapolis, Minnesota, Dayton’s Gallery 12, 19 April - 17 May 1969, includes text by Martin Friedman)

Celant, Germano: "Donald Judd", *Artstudio*, Autumn 1987, #6, 68-83.

Chadwick, Susan: “Chinati Foundation: More than just an Art Museum”, *Houston Post*, Oct. 1. 1992, p.D1-2

Chadwick, Susan: “The Chiropractic Effect of Donald Judd’s Sculptures”, *Houston Post*, Oct. 21. 1992, p. D2

Chadwick, Susan: "Marfa Project Gives Judd's Art a Permanent Home", *The Houston Post*, 18 Oct. 1987: 13F.

Castleman, Riva: “American Impressions: Prints Since Pollock”, New York: Alfred A. Knopf, 1985: 100.

Chave, Anna C. “Minimalism and the Rhetoric of Power”, *Arts Magazine*, Jan. 1990: 44-63. dt. „Minimalismus und die Rhetorik der Macht“ in Stemmrich 1995; S. 647-677

Chetham, Charles Scott: “Modern Painting, Drawing and Sculpture. Collected by Louise and Joseph Pulitzer, Jr.” *Vol. III*. Cambridge: Fogg Art Museum, 1971.

Clothier, Peter: “Living with Art: Jay Chiat”, *Artnews*, May 1990: 113-116.

Cohen, Ronny H.: “Minimalis Prints”, *Print Collector's Newsletter*, May - June 1990: 42-46.

Colpitt, Francis: “Minimal Art, The Critical Perspective”, UMI Research Press 1990/University of Washington Press, Seattle 1993,

Colpitt, Frances: “Space Commanders”, *Art in America*, Jan. 1990: 66-71.

Colpitt, Frances: „Measurement of Space Through Planes of Color“, S. 1. Vortrag anlässlich des Judd Estate Symposiums, New York, 25.-26. Oct. 1997

Colpitt, Frances: "This Furniture Is Not To Be Sat On Or Sit On My Sculpture", *Journal* Spring 1983: p. 68-69.

Cone, Jane Harrison. "Judd at the Whitney", *Artforum*, vol. 6, no. 9, May 1968: 36-39, (Review: New York, Whitney Museum of American Art, "Don Judd", 27 Feb. - 14 April 1968)

"Contemporary American Sculpture: Selection I", (Exh.Cat., New York, Whitney Museum of American Art (The Howard and Jean Lipman Foundation) 5 April - 15 May 1966)

"Contemporary Art: Dialogue Between the East and the West", (Exh.Cat., Tokyo, The National Museum of Modern Art, 12 July - 17 Aug. 1969)

„Construction and Geometry in Painting“, Ausst.Kat., Gallery Chalette, New York 1960 (auch in Cincinnati und Chicago und 1961 in Minneapolis und San Francisco gezeigt); Text: Michale Seuphor

"Constructivist Art." *The Globe and Mail*, 13 March 1965: 18. (Review: Toronto, The Isaacs Gallery, "Polychrome Construction: Judd, Weinrib, Burton, Rayner, Snow, Weiland", 12-31 March 1965)

„Contrast of Form. Geometric Abstract Art 1910 - 1980“, Exh.Cat., The Museum of Modern Art, New York, 1985

"Contemporary Sculpture from Northwest Collections", (Exh.Cat., Bellingham, Washington, Western Gallery, Western Washington State College, 2 - 19 March 1971)

"Cool Art - 1967", (Exh.Cat., Ridgefield, Connecticut, The Adrich Museum of Contemporary Art, 7 Jan. - 17 March 1968)

Cooke, Lynne: "Exhibition Reviews", *The Burlington Magazine*, March 1985: 190, 192.

Cooke, Lynne: „Donald Judd: Re-ordering Order“, in: „Donald Judd“, Exh.Cat. Waddington Galleries, London, 1989

Cooke, Lynne: "Minimalism Reviewed", *The Burlington Magazine*, Sep. 1989: 641-645.

Coplans, John: „Don Judd. An Interview with John Coplans“, published in: „Don Judd“, Exh.Cat., Pasadena Art Museum, 11 May - 4 July 1971, p. 19-44; repr. in *Artforum*, June 1971, p. 45-47

Coplans, John: „John McLaughlin, Hard Edge, and American Painting“, *Artforum*, Jan. 1964, S. 28-31. Hier zitiert nach Strickland, 1993, S. 18

Cork, Richard: "Buccaneers From Across The Atlantic", *The London Times*, Oct. 1970.

Cornwell, Regina: "Martin Friedman", *Contemporanea*, Summer 1990: 86-91.

Cortes, José Miguel G.: "On View: Donald Judd", *Flash Art*, Summer 1991, p. 163

Coulange, Alain: "Donald Judd: Ou le Refus de Tout Illusionisme Spatial", *Galleries*, April - May 1987: 70-73.

Craddock, Sacha: "Cool, Calm, Collected", *Art & Auction*, Nov. 1989: 60.

Cramer, Douglas: "One of the Most Powerful Producers in Hollywood Talks About His Collection of Contemporary Art", *Arts & Antiques*, Nov. 1985: 46-47.

Crimp, Douglas. "New York Letter", *Art International*, vol. XVII, April 1973: 59/102, (Review: New York, Leo Castelli Gallery, Downtown, "Don Judd", 13 Jan. - 3 Feb. 1973)

Crimp, Douglas. "New York", *Art International*, vol. XVII, April 1973: 59/102-103, (Review: New York, Paula Cooper Gallery, "Work from the early 60's", 20 Jan. - 15 Feb.)

"Critics' Choice: Art since World War II" (*Catalogue*: Kane Memorial Exhibition, Providence, Rhode Island, Providence Art Club, 31 March - 24 April 1965)

Crone, Rainer: „Symmetrie und Ordnung. Die Formale Logik in Donald Judds Skulpturen“, in: „Donald Judd“, Ausst.Kat., 1987-1988, Stedelijk Van Abbemuseum, Eindhoven, Städtische Kunsthalle Düsseldorf, ARC/Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, Fundació Joan Miró, Barcelona, S. 61-76: S. 71

Crosby, John, Illustration in: New York Herald Tribune, 21.6.1963. Zitiert und abgebildet nach: Thomas Kellein: „Ad Reinhardt: Die Malerei als Ultimatum“, in: Inboden, Gudrun und Kellein, Thomas: Ad Reinhardt, Ausst.Kat., Staatsgalerie Stuttgart, 13.4.-2.6.1985, S. 73

Crow, Thomas: „The Rise of the Sixties“, Harry N. Abrams Inc., Publishers, New York 1996;dt. in „Die Kunst der sechziger Jahre“, DuMont, Köln 1997

Cueff, Alain: "Donald Judd: Les Geometries de l'Art", *Paris Tete d'Affiche*, Jan.-March 1988.

D.A.: „About Art and Artists“, *New York Times*, 18. September 1956, S. L27

Danieli, Fidel A. "Los Angeles", *Studio International*, vol. 173, no 890, June 1967: 320-321, (Review: Los Angeles, Los Angeles County Museum of Art, "American Sculpture of the Sixties", 28 April - 25 Juni 1967)

Danoff, Michael: "Six Apologists for the New American Art", P.H.D. Thesis. Syracuse University, 1970

Danoff, Michael: "Emergence and Progression: Six Contemporary American Artists", Milwaukee Art Center, 1979.

Danto, Arthur C.: „Philosophie und amerikanische Kunst“, in: Joachimides/Rosenthal, 1993, S. 23-32

Danto, Arthur C.: „Ein Jahrhundert Selbstanalyse - Die Philosophie auf der Suche nach einer Identität“, in: Joachimides/Rosenthal 1997, S. 13-28

Decter, Joshua: "Donald Judd", *Arts Magazine*, Dec. 1986: 112.

Derrida, Jacques: „Die Wahrheit in der Malerei“, Passagen Verlag, Wien 1992 (orig. „La vérité en peinture“, 1978)

Davis, Douglas M: "From New Materials, A Dynamic Sculpture", *The National Observer*, 20 Feb. 1967: 22.

de Duve, Thierry: „The Monochrome and the Black Canvas“, in: Guillbaut, Serge (Hrsg.): „Reconstructing Modernism: Art in New York, Paris and Montreal 1945-1964“, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts/London, GB 1990, S. 244-310, S. 293

de Kooning, Elaine: „Pure paint a picture“ in *Art News*, Summer 1957, S. 57, 86-87

de Vries, Gerd (Hrsg.): „Über Kunst/On Art“, DuMont, Köln 1974 (engl./dt)

Debecque-Michel, Laurence: "Donald Judd a l'ARC", *OPUS* #106, Jan.-Feb. 1988.

Decter, Joshua: "Donald Judd", *Arts Magazine*, Dec. 1986: 112.

Denvir, Bernard: "London Letter", *Art International*, vol. XIV, Dec. 1970: 52, (Review: London, Whitechapel Art Gallery, "Don Judd", 19 Sep. - 1 Nov. 1970)

Dienst, Rolf-Gunter: "Ausstellungen in New York", *Das Kunstwerk*, vol. XXI, April-May 1968: 23, (Review: New York, Whitney Museum of American Art, "Don Judd", 27 Feb. - 14 April 1968)

Dillon, David: "Donald Judd's Austere Kingdom", *Dallas Morning News*, 12 Feb. 1989: 1c, 8c, 9c.

Dings, Matt: "Vermomde Muebles", *De Tijd* (The Netherlands), 22 April 1988: 50.

"Discovery of Harmony", (Exh.Cat., Osaka, World's Fair, Expo Museum of Fine Arts, 15 March - 13 Sep., includes text by Nakayama K.)

van Doesburg, Theo: „Die Grundlage der konkreten Malerei“ in: Harrison/Wood, 1998, S.441-443.

D[omingo], W[illis]: "In the Galleries", *Arts Magazine*, vol. XLIV, May 1970, (Review: New York, Leo Castelli Gallery and warehouse, "Don Judd", 11 April - 9 May 1970)

Dynes, Wayne: „The Work of Meyer Schapiro: Distinction and Distance“, *The Journal of the History of Ideas*, XLII, No. 1, 1980, S. 165. Hier zitiert nach Kultermann, 1991, S. 177/178

Eagle, Joanna: "Artists as Collectors." *Art in America*, Nov.-Dec. 1967: 59-63.

Egenhofer, Sebastian: „The Sublime is Now. Zu den Schriften und Gesprächen Barnett Newmans“, Verlag Dietmar Fölbach, Koblenz 1996

“Eight Sculptors: The ambiguous image”, (Exh.Cat., Minneapolis, Minnesota, Walker Art Center, 22 Oct. - 4 Dec. 1966, includes “Introduction” and article “Donald Judd” by Martin Friedman)

“Eight Artists: Dan Christensen, Neil Jenney, Don Judd, Roy Lichtenstein, Robert Rauschenberg, Gary Stephan, Cy Twombly, Peter Young”, (Exh.Cat., Corpus Christi, Texas, Art Museum of South Texas, 8 Feb. - 24 March 1974, includes article “Don Judd” by David Whitney. Also exhibited in Miami, Art Center, 3 April - 2 May 1974)

Eisenman, Peter D.: “Notes on Conceptual Architecture: Towards a Definition”, *Casabella: Rivista Di Urbanistica Architettura E Disegno Industriale* 359-360, 1971: 49-51.

Ennis, Michael: “The Marfa Art War”, *Texas Monthly* Aug. 1984: 138-142, 186-192.

Epperlein, Beate: „Monochrome Malerei. Zur Unterschiedlichkeit des vermeintlich Ähnlichen“, Verlag für moderne Kunst Nürnberg, Nürnberg 1997

Fagan, Beth: “Plain Old Art”, “Creates New Space in Environment of PCVA”, *The Sunday Gregorian* (Portland), 10 Nov. 1974: B14.

Failing, Patricia: “Judd and Panza, Square Off”, *Artnews*, Nov. 1990: 146-151.

Fehlau, Fred: “Spotlight: Donald Judd/Peter Halley”, *Flash Art*, Summer 1987: #135, 93.

F[eldman], A[nita]: “In the Museums”, *Arts Magazine*, vol. 42, no. 8, June 1968: 57, (Review: The Hague, Gemeentemuseum, “Minimal Art”, 23 March -26 May 1968)

Fer, Briony: „On abstract Art“, Yale University Press, New Haven/London, 1997

Ferrier, Jean-Louis: “Donald Judd”, *Le Point*, 11 Jan. 1988.

Finch, Christopher: “The Role of the Spectator”, *Design Quarterly* #73, 1968.

Findsen, Owen: “Art’s New Song: Is That All There Is? Judd Lecture at CAC”, *Cincinnati Enquirer* 12 June 1977: F10.

“First Triennale - India 1968”, (Exh.Cat., New Delhi, Lalit Kala Gallery and National Gallery on Modern Art, 11 Feb. - 31 March 1968)

Fischer, Klaus-Jürgen: „Neue Abstraktion“, *Das Kunstwerk*, vol. XVIII, no. 10-12, April-June 1965: 3-13

"Five Sculptors: Andre, Flavin, Judd, Morris, Serra", (Exh.Cat., Irvine, California, Art Gallerz, University of California, 9 Dec. 1969 - 18 Jan. 1970) Foster, Hal: "Der Crux der Minimalismus", in: Howard Singerman (ed.): Fuller, Peter: "Donald Judd: Lisson Warehouse and Whitechapel", *Arts Review* 10 Oct. 1970.

Flam, Jack: "From Flashing Signs to the 'Furniture' Look", *The Wall Street Journal*, 28 Oct. 1986: 32.

"Dan Flavin", Ausst.Kat., Kunsthalle Basel, fünf Installationen in fluoreszierendem Licht von Dan Flavin und Kunstmuseum Basel , Zeichnungen Diagramme, Druckgraphik 1972-1975 und zwei Installationen im fluoreszierendem Licht, 8.3.-27.4. 1975

„Dan Flavin. Neue Anwendungen fluoreszierenden Lichts mit Diagrammen, Zeichnungen, Zeichnungen und Drucken“, Ausst.Kat., Staatliche Kunsthalle Baden-Baden, 26.2.-16.4. 1989

Foley, Susanne: "Unitary Forms: Minimal Sculpture by Carl Andre, Don Judd, John McCracken, Tony Smith", (Exh.Cat.: San Francisco, San Francisco Museum of Art, 16 Sep. - 1 Nov. 1970)

Foster; Hal: „1967/1987“, in: „1967: At the Crossroads“, Ausst.Kat., Institut of Contemporary Art/University of Pennsylvania, 13. March - 26. April 1987; S. 15-19

Foster, Hal (ed.): „Dia Art Foundation. Discussions in Contemporary Culture. No. 1“, Bay Press, Seattle 1987; Part: „1967/1987: Genealogies of Art and Theory. Theories of Art after Minimalism and Pop“ (Discussion, contr.: M. Fried, R. Krauss, B. Buchloh), S. 55-71

Foster, Hal: „Some Uses and Abuses of Russian Constructivism“ in Richard Andrews and Milena Kalinovska, eds., „Art into Life: Russian Constructivism 1914-1932“, New York, 1990.

Foster, Hal: "The Crux of Minimalism", in: Howard Singermann (ed.): „Individuals: A Selected History of Contemporary Art 1945-1986“, New York, 1986, S. 162-183; dt. Loers, Veit (Hrsg.): „Shapes and Positions“, Ritter Verlag, Klagenfurt 1993, S. 149-167; dt. „Die Crux des Minimalismus“ in Stemmrich, 1995, S. 589-633

Foster, Hall: "Review", *Artforum* 1978

Franklin, Catherine: "Donald Judd ecrits 1963-1990", *Art Press*, Nov. 1991

Frankenstein, Alfred: "Untitled With a Touch of Protest.", *San Francisco Chronicle*, 17 Nov. 1968: 49-50.

Frenken, Ton: "Objects of American Donald Judd in Van Abbemuseum." *Brabants Dagblad*, 17 Jan. 1970.

Freudenheim, Susan: "Marfa, Oasis in No-Man's Land", *Texas Homes* Sep. 1984.

Fried, Michael: „New York Letter“, in: *Art International*, vol. VI, no. 9, November 25, 1962, S. 56

- Fried, Michael: „New York Letter“, in: *Art International*, February 25, 1963, vol. VII, no. 2
- Fried, Michael: „Three American Painters“, Ausst.kat., Cambridge, Mass., Fogg Art Museum, Harvard University, 1965
- Fried, Michael: „Art and Objecthood“, *Artforum*, June 1967, S. 12-23; rep./rev. in: Battcock, 1968/1995; S. 116-147; *Artstudio* (France) no.6, Automne 1987, dt. in Stemmrich, 1995, S. 334-374; Harrison/Wood, 1992, S. 822-834; dt. in ders., 1998, S. 1011-1023
- Friedman, Martin: „The Nart-Art of Donald Judd.“, *Art and Artists*, vol. 1, no. 11; Feb. 1967: 59-61.
- Friedman, Martin: „The Theorists: Judd and Morris“, *Art International*, vol. XIV, Feb. 1970: 31-33 ; Repr. dt. („Die Theoretiker: Judd und Morris“), in Ausst.Kat., Kunstverein Hannover, 1970; Exh.Cat., Minneapolis, Dayton's Auditorium, „14 Sculptures: The Industrial Edge“, 1969
- Friedman, Martin: „Twentieth Century Sculpture: Walker Art Center: Selections from the Collection“. Minneapolis: Walker Art Center, 1971
- „Form-Color-Image“, (Exh.Cat., Detroit, Institute of Arts, 11 April - 21 Mai 1967)
- „14 Sculptors: The Industrial Edge“, (Exh.Cat., Minneapolis, Minnesota, Dayton's Auditorium, 29 May - 21 June 1969, organized by the Walker Art Center, includes „Sculpture, Intimacy and Perception“ by Barbara Rose; „Meaning and Specifity“ by Christopher Finch; „14 Sculptors; The Industrial Edge/The Theorists: Judd and Morris“ by Martin Friedman, reprinted in *Art International*, vol. XIV, Feb. 1970: 31-33 and in german Exh.Cat. „Don Judd“, Hannover, Kunstverein, 20 June - 2 Aug. 1970: 26-27)
- Fuchs, Rudi H.: „The Chinati Foundation, Marfa/Texas“, *Domus*, Oct. 1988: 64-69.
- Fuller, Peter: „Donald Judd: Lisson Warehouse and Whitechapel“, *Arts Review* 10 Oct. 1970.
- Fuller, Peter: „In the Galleries“, *Connoisseur*, vol. CLXXXV, March 1974: 247, (Review: Lisson Gallery, „Don Judd“, 22 Jan. - 23 Feb. 1974)
- Gablik, Suzi: „Don Judd: Drawings 1956-76“, *Studio International*, vol. 985, Jan.-Febr. 1977: 64-65
- Gachnang, Johannes, in: „Donald Judd: Skulpturen.“, Ausst.Kat., Bern, Kunsthalle, 14 April - 30 May 1976
- Gardner, Paul: „Mesmerized by Minimalism“, *Contemporanea*, Dec. 1989: 56-61.
- Gauville, Herve: „Donald Judd, Patron de Boites“, *Liberation*, 28 Dec. 1987.
- Gehlen, Arnold: „Zeit-Bilder. Zur Soziologie und Ästhetik der modernen Malerei“, Klostermann, Frankfurt/M, 1986 (3. Aufl.)

Geibel, Victoria: "A Fine Line", *Art & Auction*, May 1990: 218-285.

G.B.: "Donald Judd at Galerie Templon." *Le Monde*, 20 Dec. 1972.

Gendel, Milton: "If One Hasn't Visited Count Panza's Villa One Doesn't Really Know What Collecting Is All About", *Artnews*, Dec. 1979: 44-49., „Geometric Abstraction in America“, Ausst.Kat., Whitney Museum, New York, 1962

Getlein, Frank: "First U.S. - Backed Art Show for Overseas is Shown." *The Sunday Star* (Washington), 30 Jan. 1966: D1, D3. (Review: Washington, "VIII São Paulo Biennial", 27 Jan. - 6 March 1966)

Gibson, Michael: "Donald Judd At Daniel Templon." *Herald Tribune*, 12 Dec. 1972.

Gibson, Eric: "Was Minimalist art a political movement?", *The New Criterion*, May 1987: 59-64.

Gibson, Eric: "Donald Judd: The End of Sculpture", *The New Criterion*, April 1989: 53-55.

Gimelson, Deborah: "The Fourth Dimension", *Art & Auction*, May 1988: 176-177.

Gimelson, Deborah: "Inside Art", *7 Days*, 16 Nov. 1988: 69.

Giovannini, Joseph: "Making Room for Art", *HG*, Dec. 1989: 132-138.

Glaser, Bruce: „New Nihilism or New Art?“. Discussion broadcast on WBAI-FM, New York, February 1964, produced by Bruce Glaser. The broadcast material was edited by Lucy R. Lippard and published in *Art News*, „Questions to Stella and Judd. Interview by Bruce Glaser“, vol. 65, no. 5, Sept. 1966, p. 55-61. Repr. in: „Donald Judd“, Ausst.Kat., Kunstverein Hannover, Hannover 1970; „Donald Judd“, Ausst.Kat., Van Abbemuseum, Eindhoven, 1970; Battcock, Gregory (ed.): „Minimal Art. A Critical Anthology“, New York 1968/1995, p. 148-164; Stemmrich, Gregor (Hrsg.), „Minimal Art. Eine kritische Retrospektive“, Dresden, Basel, 1995, p. 35-57
Glimcher, Arne: „Reflections“, in: „Mondrian Reinhardt. Influence and Affinity“, Ausst.Kat., Pace Wildenstein, New York, 24.10.-13.12. 1997, S. 7-11

Glozer, Laszlo: „Westkunst. Zeitgenössische Kunst seit 1939“, Ausst.Kat., DuMont, Köln, 1981

Glueck, Grace: "Seven for Sao Paulo." *The New York Times* 23 May 1965.

Glueck, Grace: "Anti-Collector, Anti-Museum", *New York Times*, 24 April 1966, sec. 2, 24, (Review: New York, The Jewish Museum, "Primary Structures: Younger American and British Sculptors", 27 April - 12 June 1966)

Glueck, Grace. "ABC to Erotic", *Art in America*, vol. 54, no. 5, Sept. - Oct. 1966: 105, (Review: New York, Dwan Gallery, "10", 4-29 Oct. 1966)

Glueck, Grace: "Art Notes", *The New York Times*, 10 March 1968: D 23, (Review: New Delhi, Lalit Kala Gallery and National Gallery on Modern Art, "First Triennale - India 1968", 11 Feb. - 31 March 1968)

Glueck, Grace: "Art Notes: A Box is a Box is a Box", *The New York Times*, 10 March 1968: D23. (Review: New York, Whitney Museum of American Art, "Don Judd", 27 Feb. - 14 April 1968)

Glueck, Grace: "Millions for Art, a Lot of It Unfinished", *New York Times*, 12 June 1990: C15, 16.

Gohr, Sigfried: "Museum Ludwig Cologne: Paintings, Sculptures, Environments from Expressionism to the Present Day / Bestandskatalog", 1986: 109-110, 156

Gold, Barbara: "Specific Object at Goucher", *The Sun* (Baltimore), 4 Feb. 1968.

Gold, Barbara: "Artist Seeks Validity in Boxes", *The Baltimore Sun*, 3 March 1968, sec. D, 103, (Review: New York, Whitney Museum of American Art, "Don Judd", 27 Feb. - 14 April 1968)

Gold, Barbara: "Epitome of 60's Art and Artists", *The Baltimore Sun* 12 Sep. 1976: D2.

Goldin, Amy: „Requiem for a Gallery“, in: *Arts Magazine*, January 1966; vol. 40, no. 3; S. 25-29.

Goldin, Amy. "The Anti-hierarchical American", *Artnews*, vol 66, Sep. 1967: 48-50, 64-65. (Interview)

G[ollin], J[ane]: "Reviews and Previews", *Art News*, vol. LXV, April 1966: 17, (Review: New York, Leo Castelli Gallery, "Don Judd", 5 Feb. - 5 March 1966)

Gombrich, Ernst H.: „Aby Warburg. Eine intellektuelle Biographie“, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1984

Goodman, Cynthia: „Hans Hofmann und die Entwicklung der amerikanischen Avantgarde“, in: „Amerika/Europa“, Ausst.Kat., Museum Ludwig, Köln, 1986, S. 92-101

Goodman, Johnatan: „Reviews: Donald Judd“, *Art News*, Summer 1993, p. 168

Gookin, Kirby: "Donald Judd", *Artforum*, Sep. 1990: 156.

Gorsen, Peter: "Elementares gegen Ausbeutung und Verschwendung", *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 19. März 1991

Gosling, Nigel: "Art-Boxes on the Border", *The Observer Review* (London), 18 Oct. 1970, (Review: London, Whitechapel Art Gallery, "Don Judd", 19 Sep. - 1 Nov. 1970)

Graaf, Vera: «Vor Allem Raum», *Architektur&Wohnen*, no.6, Dez. 1962-Jan. 1993, p. 126-134

Granath, Olle: "Konst Ar Nagonting Man Ser Pa." *Dagens Nyheter* (Stockholm), 30 Jan. 1975.

Grau, Jane: "The Knight Gallery: A Contemporary Concept for Charlotte", *The Arts Journal*, Nov. 1983: 6.

Gray, Camilla: „Das große Experiment“. Die russische Kunst 1863-1922“, DuMont, Köln, 1974; Originaltitel: „The Russian Experiment in Art 1863-1922“, London/New York 1962

Greenberg, Clement: „Towards a Newer Laocöon“, *Partisan Review*, 7. Jg., Nr. 4, Juli-August 1940, S. 296-310; hier nach Lüdeking 1997, S.56-81

Greenberg, Clement: „Die gegenwärtigen Aussichten“, in: Lüdeking 1997, S. 133, erstveröff.: „The Present Prospects of American Painting and Sculpture“ in: *Horizon*, Bd. 16, Nr. 93-94, Okt. 1947, S. 20-29, repr. in: Greenberg Collected 2, 1986, S. 160-170

Greenberg, Clement: "The New Sculpture", *Partisan Review*, 16. Jg., June 1949, S. 637-642 (dt. in Lüdeking, 1997, S.163-173), rep./rev.: "The Sculpture of Our Time", *Arts Magazine*, 32. Jg., Nr. 10, June 1958, S. 22-25 (dt. in Lüdeking, S. 255-264); "Art and Culture", Boston 1961, S. 139-145

Greenberg, Clement: "American-Type of Painting". Erstveröff. in: *Partisan Review*, 22. Jg., Nr. 2; Frühjahr 1955, S. 179-196; dt. stark gekürzt unter dem Titel „Abstraktes Amerika“, in: *Forum* (Wien), Oktober 1955, S. 374-376; wesentlich verändert in : Clement Greenberg, „Art and Culture“, Boston 1961, S. 208-229; frz. „Peinture á l’américaine“ in: „*Macula*“, Nr. 2, 1977, S. 57-66; leicht gekürzt in: Francis Francina und Charles Harrison (Hrsg.), „Modern Art and Modernism: A Critical Anthology“, New York 1982, S. 93-103; wieder in: Greenberg, Collected 3, 1993, S. 217-236; hier verzeichnet aus: Lüdeking 1997, „Amerikanische Malerei“, S. 190-224

Greenberg, Clement: „After Abstract Expressionism“, in: *Art International*, 6. Jg., Nr. 8, 25. Okt. 1962, S. 24-32; leicht verändert in: Henry Geldzahler (ed), *New York Paintings and Sculpture 1940-1970*, New York 1969, S. 360-371; repr. in: George Dickie R.J. Sclafini (eds.) „Aesthetics: A Critical Anthology“, New York 1977, S. 425-437; repr. in: Greenberg, Collected 4, 1993, S. 121-134; dt. „Nach dem Abstrakten Expressionismus“, in: Lüdeking, 1997, S. 314-335, aus dem Amerikanischen von Christoph Hollender

Greenberg, Clement: "Post Painterly Abstraction", in *Art International*, 8. Jg., Nr. 5-6, Summer 1964, S. 63-65 (Wiedergabe aus "Post Painterly Abstraction", Aust.Kat., Los Angeles County Museum of Art, 1964); hier nach Lüdeking, 1997, S. 344-352

Greenberg, Clement: "Recentness of Sculpture", in "American Sculpture of the Sixties", Ausst.Kat., Los Angeles County Museum of Art, 1967, S. 24-26; dt. in Lüdeking 1997, S. 362-371

Grimes, Nancy: "Donald Judd at Paula Cooper", *Artnews*, Dec. 1986: 140-141.

G[rossberg], J[acob]: "In the Galleries", *Arts Magazine*, vol. XXXIX, April 1965: 57-58 (Review: New York, Byron Gallery, "The Box Show", 3-27 Feb. 1965)

G[rossberg], J[acob]: "In the Galleries", *Arts Magazine*, vol. XXXIX, Sep./Oct. 1965: 68 (Review: New York, Green Gallery, "Flavin, Judd, Morris, Williams", 26. May - 12 June 1965)

Grout, Catherine: "Donald Judd, ARC, Paris", *Figura*, March 1988.

Grout, Catherine: "Donald Judd", *Flash Art*, March - April 1988: 122.

"Guggenheim International Exhibition 1967, Sculpture from Twenty Nations", (Exh.Cat., New York, The Solomon Guggenheim Museum, 20 Oct. 1967 - 4 Feb. 1968, includes "Introduction by Edward F. Fry. Also exhibited in Toronto, Art Gallery of Ontario, 24 Feb. - 24 March 1968; Ottawa, The National Gallery of Ottawa, 26 April - 9 July 1968; Montreal, Montreal Museum of Fine Arts, 28 June - 18 Aug. 1968)

"Guggenheim International Exhibition 1971", (Exh.Cat., New York, The Solomon R. Guggenheim Museum, 11 Feb. - 11 April 1971, includes "New Dimension. Time-Space: Western Europe and the United States" by Diane Waldmann)

Guilbaut, Serge: „How New York Stole the Idea of Modern Art. Abstract Expressionism, Freedom, and Cold War“, The University of Chicago Press, Chicago/London 1983; dt. in ders.: „Wie New York die Idee der modernen Kunst gestohlen hat. Abstrakter Expressionismus, Freiheit und Kalter Krieg“, Dresden, 1997

Guilbaut, Serge (ed.): „Reconstructing Modernism: Art in New York, Paris and Montreal 1945-1964“, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts/London, GB 1990

Hahn, Otto: "Ingres and Primary Structure: Curious Anatomies, Mechanization, Impersonal Execution, Anonymity.", *Arts Magazine*, Feb. 1968: 24-26.

Hale, Barrie: "One In...One Out: In Box Art Battle", *The Telegram* (Toronto), 25 March 1965, (Review: Toronto, The Isaacs Gallery, "Polychrome Construction: Judd, Weinrib, Burton, Rayner, Snow, Weiland", 12-31 March 1965)

Hale, Berrie: "Comfort Boxed", *The Telegram* (Toronto), 27 March 1965, (Review: Toronto, The Isaacs Gallery, "Polychrome Construction: Judd, Weinrib, Burton, Rayner, Snow, Weiland", 12-31 March 1965)

Haftmann, Werner: „Die Malerei im zwanzigstem Jahrhundert“, München 1954 (zitiert nach Imdahl, 1981, S. 426)

Hapgood, Susan: "Remaking Art History", *Art in America*, Summer 1990: 114-123.

„Hard Edge Painting“, Exh.Cat., Fischbach Gallery, New York, 1962

Haskell, Barbara: „Donald Judd: Beyond Formalism“, in Exh.Cat., Whitney Museum, New York 1988 und Dallas Museum 1989

Harris, Mary Emma: „Black Mountain College: Europäische Moderne, experimenteller Geist und die amerikanische Avantgarde“, in: Joachimides/Rosenthal, 1993, S.117-123

Harriss, R.P. "Boxy Structures: Don't We Have Enough Already?" *The Baltimore News American*, 12 Sep. 1976: 2-1.

Harris, Paul A.: „Sculptor Donald Judd: The Function and Art of Furniture“, St. Louis Art Dispatch, May 5. 1991, p. 3

Harrison, Charles: "Sculpture, Design, and Three-Dimensional Work", *Artscribe*, June-July 1986: 60-64.

Harrison, Charles/Wood, Paul (eds.): „Art in Theory 1900-1990. An Anthology of Changing Ideas“, Blackwell Publishers, Oxford, UK/Cambridge, USA 1992, dt. in ders.: „Kunsttheorie im 20. Jahrhundert“, Bd. 1-2, Verlag Gerd Hatje, Ostfildern, 1998

Havel, O'Dette: "New on the Scene: The Marfa Art", *El Paso Times*, 10 Oct. 1987: 1D, 5D.

Havel, O'Dette: "Marfa Exhibit Stretches Out: Art Lovers View Modern Works at Chinati Foundation Opening", *El Paso Times*, 11 Oct. 1987: 1B, 2B.

Heartney, Eleanor: "Boxed Metaphors", *Artnews*, Feb. 1989: 143.

Heidegger, Martin: „Der Ursprung des Kunstwerkes“, Reclam, Stuttgart, erstmalig dort 1960

Helman, Ursula: "Furniture Designed by Artists", *Bomb*, Fall 1989: 91.

Hoban, Pheobe: "Medicis for a Moment: The Collapse of the DIA Dream", *New York*, 25 Nov. 1985: 52-58.

Hofmann, Werner: „Die Moderne im Rückspiegel. Hauptwege der Kunstgeschichte“, Verlag C.H. Beck München 1998

Honisch, Dieter/ Jensen, Jens Christian (Hrsgs.): „Amerikanische Kunst von 1945 bis heute“, DuMont, Köln 1976

Hopps, Walter. "United States Exhibit São Paulo Bienal", *Art in America*, vol. 53, no. 5, Oct.-Nov. 1965: 82, (Review: Washington, "VIII São Paulo Biennial", 27 Jan. - 6 March 1966)

Hudson, Annadale: "The Maximal Implications of the Minimal Line", New York, Bard College, Edith C. Blum Art Institute, 1985: 82.

Hughes, Robert: "Exquisite Minimalist.", *Time*, 24 May 1971: 68,71, (Review: Pasadena, California, Pasadena Art Museum, "Don Judd", 11 May - 4 July 1971) Hunter, Sam: „American Art of the Twentieth Century“, New York, Harry N. Abrams, 1972.

Hughes, Robert: „Bilder von Amerika. Die amerikanische Kunst von den Anfängen bis zur Gegenwart“, Blessing Verlag, München 1997. Originalausgabe: „American Visions“, Alfred A. Knopf, New York, 1997

Hughes, Sioban: "Warm Plywood", *Columbia Daily Spectator*, Oct. 3. 1991

Hunter, Sam: "American Masters of the 60's", New York: Tony Shaffrazi Gallery, 1990.

Imdahl, Max: „Is it a Flag, or is it a Painting?“ „Über mögliche Konsequenzen der konkreten Kunst“, in: ders., „Bildautonomie und Wirklichkeit. Zur theoretischen Begründung moderner Malerei“, Mäander, Mittenwald, 1981 (verarbeiteter Aufsatz, veröff. in „Wissenschaft als Dialog“, Festschrift für Wolfdietrich Rasch, Stuttgart 1969)

Imdahl, Max: „Zur Bild-Objekt Problematik in europäischer und amerikanischer Nachkriegskunst“, in: „Europa-Amerika“, Ausst.Kat., Museum Ludwig, Köln 1986, S. 251

Imdahl, Max: „Barnett Newman. Who is afraid of red, yellow and blue III“, in: Pries, Christine 1989, S. 233-252

Inboden, Gudrun und Kellein, Thomas: „Ad Reinhardt“, Ausst.Kat., Staatsgalerie Stuttgart, 13.4.-2.6.1985

Indian, Gary: "Square Roots", *The Village Voice*, 21 Oct. 1986: 84.

"Invitation Exhibit Now at San Francisco Museum of Art.", *Palo Alto Times*, 11 Nov. 1968.

"Individuals: A Selected History of Contemporary Art", Los Angeles, The Museum of Contemporary Art, 10 Dec. 1986 - 10 Dec. 1988: 164, 190, 191.

Jennings, Diane: "Donald Judd: What's this artist-anarchist-philosopher doing in Marfa, Texas?", *The Dallas Morning News*, 13. Jan. 1991, p. 2

Joachimides, Christos M. und Rosenthal, Norman (Hrsg.): „Amerikanische Kunst im 20. Jahrhundert. Malerei und Plastik 1913-1993“, Prestel 1993; Ausst.Kat., Martin-Gropius-Bau, Berlin 8.5. - 25.7. 1993 und Royal Academy of Arts, London, 16.9. - 12.12. 1993, S.465-510, S. 495

Joachimides, Christos M. und Rosenthal, Norman (Hrsg.): „Die Epoche der Moderne. Kunst im 20. Jahrhundert“, Ausst.Kat., Martin-Gropius-Bau, Berlin, 7.5.-27.7. 1997

Jones, Caroline A.: „Machine in the Studio. Constructing the Postwar American Artist“, The University of Chicago Press, Chicago and London, 1996

Jones, Ronald: "Donald Judd Philadelphia: Lawrence Oliver Gallery", 12 March - 11 April 1987. (Exh.Cat.)

„Jasper Johns“, Ausst.Kat., Museum Ludwig Köln, 8.3.-1.6. 1997, Prestel, München-New York, 1997

Johnson, Charles: "San Francisco Shows a Bitter 'Memorial' to War.", *Sacramento Bee*, 17 Nov. 1968.

Johnson, Patricia: "Space for Art", *Houston Chronicle Magazine*, Jan. 3. 1993, p. 6-11

J(ohnston), J(ill): „Reviews and Previews“, in: *Art News*, vol. 62, no. 1, 1 March 1963

Judd, Donald: „Spezifische Objekte“, in Stemmrich, Gregor (Hrsg.), „Minimal Art. Eine kritische Retrospektive“, Verlag der Kunst, Dresden/Basel 1995, S. 58-73; dt. Übersetzung von Christoph Hollender (weiter: Stemmrich, 1995). Zuerst veröffentlicht als „Specific Objects“ in: *Arts Yearbook* 8, 1965; S. 74-82; engl./dt in: Vries, Gerd de (Hrsg.): „Über Kunst/On Art“, Köln 1974, S. 120-135; engl. wieder in: „Donald Judd. Complete Writings 1959 - 1975“, The Press of the Nova Scotia College of Art and Design, Halifax/ New York University Press, New York, 1975, S. 181-189; dt. Auszug in: Rowell, Margit (Hrsg.): „Skulptur im 20. Jahrhundert“, Prestel Verlag, München 1986, S. 299-303, dt. Übersetzung von Peter Stephan. Wieder in: Harrison, Charles/Wood, Paul (eds.): „Art in Theory 1900-1990. An Anthology of Changing Ideas“, Blackwell Publishers, Oxford, UK/Cambridge, USA 1992, S. 809-813; dt. in ders.: „Kunsttheorie im 20. Jahrhundert“, Bd. 2, Verlag Gerd Hatje, Ostfildern, 1998, S. 997-1002.

“Don Judd”, (Exh.Cat., New York, Whitney Museum of American Art, 27 Feb. - 14 April 1968, includes “Several Quotations for Don Judd” by Dan Flavin, “Don Judd” by William C. Agee; selected writings by Donald Judd)

Judd, Donald: “4. documenta”, Ausst.Kat., (vol. 1), Kassel, 27 June - 6 Oct. 1968 (Text: “Post-Painterly Abstraction” by John Leering)

“Don Judd: Structures”, (Exh.Cat., Paris, Galerie Ileana Sonnabend, 6-29 May 1969, includes previously published statements by Donald Judd)

“Don Judd”, (Exh.Cat., Eindhoven, Stedelijk van Abbemuseum, 16 Jan. - 1 March 1970, “Introduction” by Jean Leering; „Questions on Stella and Judd“ - interview by Bruce Glaser, ed. by Lucy Lippard 1966 and a selection of previously published writings and statements by Don Judd. Also exhibited in Essen, Folkwang Museum, 14 April - 10 May 1970; Kunstverein Hannover, 20 June - 2 Aug. 1970 (Ausst.Kat., dt., Texte M. de la Motte; Martin Friedmann; Emmily Wasserman; Philip Leider; Interview mit Bruce Glaser und Texte von und über Judd); London, Whitechapel Art Gallery, 29. Sep. - 1 Nov. (Exh.Cat., revised list of works exhibited)

“Don Judd”, (Exh.Cat., Pasadena, California, Pasadena Art Museum, 11 May - 4 July 1971, includes “Don Judd” and “Don Judd: An interview” by John Coplans (Interview), repr. in: “An Interview with Donald Judd”, *Artforum*, vol. IX, June 1971: 40-50)

“Donald Judd”, (Exh.Cat., Ottawa, National Programme of the National Gallery of Canada, May - July 1975: includes texts by Brydon Smith and Roberta Smith)

Judd, Donald. "Statement on Matisse." *Art in America*, July- Aug. 1975: 71-72.

Judd, Donald: „Donald Judd. Complete Writings 1959 - 1975“, The Press of the Nova Scotia College of Art and Design, Halifax/ New York University Press, New York, 1975

"Donald Judd: Zeichnungen/Drawings, 1956-1976" (Exh.Cat., Basel, Kunstmuseum, 14 April - 23 June 1976; also exhibited in Tübingen, Kunsthalle; Wien, Museum des 20. Jahrhunderts; Genève, Musée des Arts et d'Histoire)

"Donald Judd: Skulpturen" (Ausst.Kat.: Bern, Kunsthalle, 14 April - 30 May 1976; Text von Gachnang, Johannes)

„Donald Judd“, Ausst.Kat.: Kunsthalle Berlin 1976

"Donald Judd", Ausst.Kat., Bottrop, Moderne Galerie, 1977, (Interview von Kaspar König).

"Donald Judd", Exh.Cat.: Stedelijk Van Abbemuseum, Eindhoven 1979

Judd, Donald: "Two Contemporary Artists Comment on Constructivism", *Art Journal* Fall 1981: 249-250.

Judd, Donald: Ausst.Kat. „*Documenta 7*“, (Vol. 2), Kassel, 1982, 164-167.

"Donald Judd: Eight Works in Three Dimensions", Charlotte North Carolina: Spirit Square Knight Gallery, 1983.

Judd, Donald. "Yale Lecture, Sep. 20, 1983", *Res* 7/8, Spring/Autumn 1984; dt. "Kunst und Architektur" in Stockebrand, Marianne (Hrsg.): „Donald Judd: Architektur“, Ausst.Kat., Westfälischer Kunstverein Münster 1989

"Donald Judd: Eight Works in Three Dimensions", Charlotte North Carolina: Spirit Square Knight Gallery, 1983.

Judd, Donald: "A Long Discussion..." (Part 2), *Art in America*, Oct. 1984: 9-15. Repr. in *Art Monthly* (London) March 1985: 3-9.

Judd, Donald: "A Long Discussion Not About Masterpieces But Why There Are So Few of Them", (Part 1), *Art in America*, Sep. 1984: 9-19. Repr. in *Art Monthly* (London), Feb. 1985: 3-9.

"Donald Judd: Möbel Furniture", Zurich, Arche Verlag AG, 1986.

"Donald Judd", Exh.Cat., London, Waddington Galleries, 5-27 March 1986

Judd, Donald: "Complete Writings 1975-1986", Van Abbe Museum Eindhoven, 1987

«Donald Judd», Exh.Cat.: Paris, ARC: Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 8 Dec. 1987 - 7 Feb. 1988.

"Donald Judd", Paris: Galerie Maeght Lelong, 1987. (Reperes: cahiers d'art contemporain). Paris: Galerie Maeght Lelong, 1987.

Judd, Donald: «The Chinati Foundation», Marfa, Texas: The Chinati Foundation, 1987.

"Donald Judd", *Le Nouvel Observateur* (Paris), 15 Jan. 1988.

"Donald Judd's View", *Blue Print* #44, Feb. 1988: 28.

"Donald Judd", Osaka: Gallery Yamaguchi, 11 Oct. - 28 Oct. 1989 (Exh.Cat.)
 "Donald Judd", Ausst.Kat., Kunstverein St. Gallen, 21. April bis 29. Juli 1990
 Judd, Donald: "Una Stanza per Panza, Part I" *Kunst Intern*, No. 4, May 1990.
 Judd, Donald: "Una Stanza per Panza, Part II", *Kunst Intern*, No. 5, July 1990.
 Judd, Donald: "Excerpts from 'Una Stanza', Part I", *Flash Art*, Oct. 1990: 169, 192.
 Judd, Donald: "Una Stanza per Panza", Part IV., *Kunst Intern*, No. 7, Nov. 1990.
 "Donald Judd. Architektur", Ausst.Kat.: Österreichisches Museum für angewandte Kunst, Wien 1991
 „Donald Judd Furniture“, Exh.Cat.: The Saint Louis Art Museum, Missouri 1991
 "Donald Judd: New Sculpture", Exh.Cat.: Pace Gallery New York / Galerie Lelong, Paris; text: Yve-Alain Bois
 "Donald Judd", Exh.Cat., Galerie Teospacio, Madrid 1991
 „Donald Judd“, Exh.Cat.: Gallery Yamaguchi, Osaka/Shizuoka Prefectural Museum of Art, Shizuoka, Kitayushu/ Municipal Museum of Art, Tokyo 1992
 Donald Judd: Large Scale Works“, Exh.Cat.: The Pace Gallery, New York, 1993 (Text: Rudi Fuchs)
 "Donald Judd Furniture – Retrospective", Exh.Cat.: Boymans-van-Beuningen, Rotterdam/Villa Stuck, München, 1993
 "Donald Judd: Prints 1951-1993", Exh.Cat.: Haags Gemeentemuseum, Den Haag, 1993
 „Donald Judd: Stankowski Preisträger“, Ausst.Kat.: Museum Wiesbaden 1993/1994
 Kaemmerling, Ekkehard (Hrsg.): „Bildende Kunst als Zeichensystem. Ikonographie und Ikonologie“ Dumont, Köln 1979
 Kant, Immanuel: „Vom Schönen und Erhabenen“, Verlag Anton Hain, Frankfurt a.M., 1993
 Kaprow, Allan: „Some observations on contemporary art“, in: „New Forms - New Media 1“, Ausst.Kat., Martha Jackson Gallery. Part 1. Part 2, Sept./Oct. 1960
 Karshan, Donald C.: "The Seventies: Post-object Art." *Conceptual Art and Conceptual Aspects* (Exh.Cat.?. New York Cultural Center, April 10 - Aug. 25, 1970.
 Kerber, Bernhard: „Amerikanische Kunst seit 1945“, Stuttgart, 1971

Kingsley, April: "New York Letter", *Art International*, vol. XVII, Jan. 1973: 65, (Review: New York, 141 Prince Street Gallery, "Large Works", 1972)

Kingsley, April: "Reviews", *Artforum*, vol. XI, April 1973: 83-84, (Review: New York, Leo Castelli Gallery, Downtown, "Don Judd", 13 Jan. - 3 Feb. 1973)

Kisselgoff, Anna: "Dance: Premiere of Set and Reset", *The New York Times*, 23 Oct. 1983: 62.

Kisselgoff, Anna: "Dance: The Trisha Brown Company", *The New York Times*, 16 Sep. 1987: C24.

Kitamura, Manji: "Minimal and ...", in Exh.Cat.: Osaka: Gallery Yamaguchi., 1990.

Knight, Christopher: "The Barry Lowen Collection", Los Angeles: The Museum of Contemporary Art, 16 June - 10 Aug. 1986.

Kollias, Jana: "First Student Curator Organizes Art Exhibit", *The Chronicle*, 15 Nov. 1988: 1, 6.

"Kompass III Schilderkunst Na. 1945 Uit New York" (Exh.Cat., Eindhoven, Stedelijk van Abbemuseum, 9 Nov. - 17 Dec. 1967, includes "Introduction" by Jean Leering. Also exhibited in Frankfurt, Frankfurter Kunstverein, 30 Dec. 1967 - 11 Feb. 1968)

König, Kaspar: Interview mit Donald Judd, Ausst.Kat., Bottrop, 1977

Kosuth, Joseph: „Art After Philosophy“, *Studio International*, vol. 178, no. 915, Oct. 1969, S. 134-137; rep. in: Harrison/Wood 1992, S. 840-850; dt. in: ders., 1998, S. 1029-1039

Kozloff, Max: "The Further Adventures of American Sculpture", *Arts Magazine* vol. 39, no. 5, Feb. 1965: p. 24-31.

Kozloff, Max: „Sao Paulo in Washington“, *The Nation*, 28 Feb. 1966: 250-252, (Review: Washington, "VIII São Paulo Biennial", 27 Jan. - 6 March 1966)

Kozloff, Max: "The Inert and the Frenetic." *Artforum*, March 1966: 42-44.

Kramer, Hilton: "U.S. Art from Sao Paulo on View in Washington." *The New York Times*, 28 Jan. 1965.

Kramer, Hilton: "Art: Constructed to Donald Judd's Specifications - Depersonalized Works Found Disconcerting", *New York Times*, 19 Feb. 1966: 23, (Review: New York, Leo Castelli Gallery, "Don Judd", 5 Feb. - 5 March 1966)

Kramer, Hilton: "Primary Structures - The New Anonymity.", *The New York Times*, 1 May 1966: X23. (Review: New York, The Jewish Museum, "Primary Structures: Younger American and British Sculptors", 27 April - 12 June 1966)

Kramer, Hilton: "An Art of Boredom?" *The New York Times*, 5 June 1966: sec. 2, 23

Kramer, Hilton: "Sculpture: A Stunning Display of Radical Changes", *New York Times*, 28 April 1967: 38, (Review: Los Angeles, Los Angeles County Museum of Art, "American Sculpture of the Sixties", 28 April - 25 Juni 1967)

Kramer, Hilton: "A Nostalgia for the Future", *New York Times*, 7 May 1967: sec. 2, 25, (Review: Los Angeles, Los Angeles County Museum of Art, "American Sculpture of the Sixties", 28 April - 25 Juni 1967)

Kramer, Hilton: "Art: Whitney Shows Modern American Sculpture", *New York Times*, 18 Dec. 1968: 52 (Review: New York, Whitney Museum of American Art, "Annual Exhibition: Contemporary American Sculpture", 17 Dec. 1968 - 9 Feb. 1969)

Kramer, Hilton: "Display of Judd Art Defines an Attitude." *The New York Times* 13 May 1971: 48, (Review: Pasadena, California, Pasadena Art Museum, "Don Judd", 11 May - 4 July 1971)

Kramer, Hilton: "Judd Show at the Whitney: An Artist More Fascinating than his Work", *The New York Observer*, 21 Nov. 1988: 1, 11

Kramer, Hilton: "The Nuttiness at the Guggenheim: Sell Art Masterpieces, Buy Ideas", *The New York Observer*, 25 June 1990: 1, 25.

Krauss, Rosalind: "Allusion and Illusion in Donald Judd", *Artforum*, Vol. IV, No. 9, May 1966, S. 24, dt. in: Stemmrich 1995, S. 228-238

Krauss, Rosalind: "Sense and Sensibility: Reflection on Post 60's Sculpture." *Artforum*, vol. 12, Nov. 1973: 43-52.

Krauss, Rosalind: "Passages in the Modern Sculpture", Viking Press, Novalorcque, New York, 1977

Krauss, Rosalind: „LeWitt in Progress“, in *October*, No. 6, Fall 1978, S. 47-60; dt. zitiert nach: Stemmrich, 1995, S. 261-278

Krauss, Rosalind: "Sculpture in the Expanded Field", *October*, vol. 8, Spring 1979: 31-44

Krauss, Rosalind: "The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths", Cambridge, The M.I.T. Press, 1985: 258, 267, 278.

Kress, Peter: "Ausstellungen", *Das Kunstwerk*, vol. XXIII, June/July 1970: 71-73, (Review: Eindhoven, Stedelijk van Abbemuseum, "Don Judd", 16 Jan. - 1 March 1970. Also exhibited in Essen, Folkwang Museum, 14 April - 10 May 1970; Hannover, Kunstverein, 20 June - 2 Aug. 1970 (Ausst.Kat, includes previously published writings on Judd and by Judd);

Kritzwisser, Kay: "Refuse to Call 4 Sculptures Art", *Globe and Mail*, 26 March 1965: 11, (Review: Toronto, The Isaacs Gallery, "Polychrome Construction: Judd, Weinrib, Burton, Rayner, Snow, Weiland", 12-31 March 1965

Kron, Joan: "Lofty Living", *New York*, 20 May 1974: 68.

Kröller-Müller State Museum, „The Collection“, Otterlo, Kröller-Müller State Museum, 1973

Kubler, Georg: „Die Form der Zeit“, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1982

Kultermann, Udo: „The New Sculpture Environments and Assemblages“, London, Thames and Hudson, 1968.

Kultermann, Udo: „Kleine Geschichte der Kunsttheorie“, Darmstadt 1987

Kultermann, Udo: „Kunst und Wirklichkeit. Von Fiedler bis Derrida. Zehn Annäherungen“, Scaneg, München 1991

„Kunst-Überkunst“, (Ausst.Kat., Köln, Kölnischer Kunstverein, 11 April - 26 May 1974, includes excerpts in German from previously published articles by Donald Judd)

K[urtz], S[tephan A.: “Reviews and Previews”, *Art News*, vol. LXVII, Feb. 1969: 17, (Review: New York, Leo Castelli Gallery, “Don Judd”, 4 - 25 Jan. 1969)

Kuspit, Donald: "Donald Judd, Leo Castelli Gallery/Max Protetch Gallery", *Artforum* 1984.

Kuspit, Donald, B.: "Donald Judd", *Artforum*, Febr. 1985: 92-93

Kuspit, Donald: "The Critic's Way", *Artforum*, Sep. 1987: 109-120.

Kuspit, Donald B.: "Red Desert & Arctic Dreams", *Art in America*, March 1989: 120-125.

Kuspit, Donald: "Kunstkritiker ersten und zweiten Ranges", in: Joachimides/Rosenthal 1993, S. 179-184

Kuspit, Donald: "Dialektik der Dekadenz. Die Last der Geschichte in der zeitgenössischen Kunst", Ostfildern 1997

Kuspit, Donald: "On Being Boxed In", *Sculpture*, Nov./Dec. 1991

Kuspit, Donald: "Reviews: Donald Judd", *Artforum*, Dec. 1991, p. 99

Kutner, Janet: "Judd Sculptures Offers New Dimensions", *The Dallas News*, July 1970.

Kutner, Janet: "Judd Continues to Ignore Trends", *Dallas News*, Sep. 1983.

Kutner, Janet: "A Dallas Exhibit of his Work Shimmers with Seductive Beauty", *Dallas Morning News*, 12 Feb. 1989: 1c, 6c. "L'art vivant 1965-1968", (Exh.Cat., Saint Paul (France), Fondation Maeght, 13 April - 30 June 1968)

Langsner, Jules: „Modern Art in Poland: The Legacy and the Revival“, *Art International*, vol. V, no. 7, Sept., 1961, S. 22-29

Larson, Kay: "Design of the Times", *New York*, 14 Oct. 1985: 103-104.

- Larson, Kay: "The Merits of Messiness", *New York*, 28 Nov. 1983: 97-98.
- Larson, Kay: "The Bad News Bearers: The Whitney Biennial", *New York*, 8 April 1985: 72-73.
- Larson, Kay: "Design of the Times", *New York*, 14 Oct. 1985: 103-104.
- Larson, Kay: "Museums", *New York Magazine*, 12 Sep. 1988: 68.
- Larson, Kay: "Industrial Light and Magic", *New York Magazine*, 7 Nov. 1988: 105-106.
- Lee, David: "Serial Rights", *Art News*, vol. 66, no. 8, Dec. 1967: 42-45, (Review: New York, Finch College Museum of Art/Contemporary Study Wing, "Art in Series", 21 Nov. 1967 - 6 Jan. 1968)
- Leider, Philip: "American Sculptures of the Sixties", *Artforum*, vol. 5, no. 10, June 1967: 6-11, (Review: Los Angeles, Los Angeles County Museum of Art, "American Sculpture of the Sixties", 28 April - 25 Juni 1967)
- Leider, Philip: "New York", *Artforum*, vol. 7, no. 1, Sep. 1968: 65, (Review: New York, Museum of Modern Art, "The Art of the Real: USA 1948-1968", 3 July - 8 Sep. 1968)
- Leider, Philip: "Literalism and Abstraction." *Artforum*, April 1970, p. 46-47. Repr. in Ausst.Kat. "Don Judd" Kunstverein Hannover, 1970.
- "Less is More; The Influence of the Bauhaus on America", (Exh.Cat., Miami, Lowe Art Museum, University of Miami, 7 Feb. - 10 March 1974, includes text by Arlene Olson and previously published quotation by Donald Judd)
- Levin, Gail: „Surrealisten in New York und ihr Einfluß auf die amerikanische Kunst“, in „Europa-Amerika“, Ausst.Kat., Museum Ludwig Köln, 1986
- L[ewin], K[im]: "Reviews and Previews", *Art News*, vol. LXIII, Feb. 1965: 17 (Review: New York, Tibor de Nagy Gallery, "Shape and Structure", 5-23 Jan. 1965)
- Levin, Kim: "An Opinionated Survey Of The Week's Events - Donald Judd At Castelli", *The Village Voice*, 11-17 May 1983.
- Levin, Kim: "Top Forms." *The Village Voice*, 24 May 1983: 85.
- LeWitt, Sol: „Paragraphs on Conceptual Art“, *Artforum*, vol. 5, no. 10, June 1967: 79-83, dt. In Stemmrch, 1995
- Liebmann, Lisa: "Donald Judd: Documenta 7 Kassel", *Artforum*, Oct. 1982: p. 80-81.
- Liesbrock, Heinz / Schenker, Christopher / Schmidt – Wulffen, Stephan: „Einleuchten.“, Ausst.Kat.: Hamburg, Deichtorhallen, 11 Nov. 1989 - 18 Feb. 1990: 77-80.

- Ligon, Betty: "Bagpipes Make Merry 'Midst Modern Art in Marfa", *El Paso Herald Post*, 16 Oct. 1987.
- Lingermann, Susanne / Imwinkelried, Rita: "Fauf der Sammlung Panza: 'Pervers and Beleidigend", *Art*, June 1990: 12-13.
- Linville, Kasha: "Whitney 1970 Sculpture Circus", *Arts Magazine*, vol. XLV, Feb. 1971: 28-30, (Review: New York, Whitney Museum of American Art, "Annual Exhibition: Contemporary American Sculpture", 12 Dec. 1970 - 7 Feb. 1971)
- Linville, Kasha: "Sonsbeek, Speculations, Impressions", *Artforum*, vol. X, Oct. 1971: 55/59, (Review: Arnhem, Park Sonsbeek, 19 June - 15 Aug. 1971)
- Lipman, Jean, (ed.): „The Collector in America“, New York. The Viking Press, 1971.
- Lippard, Lucy R.: "New York Letter", *Art International*, vol. IX, March 1965: p. 46. (Review: New York, Tibor de Nagy Gallery, "Shape and Structure", 5-23 Jan. 1965)
- Lippard, Lucy R.: "New York Letter", *Art International*, vol. IX, March 1965 (Review: New York, John Daniels Gallery, "Plastics", 16 March - 3 April 1965: p 46)
- Lippard, Lucy R.: "The Third Stream: Constructed Paintings and Painted Structures", *Art Voice*, vol. 4, Spring 1965: p. 44-50
- Lippard, Lucy R.: "New York Letter", *Art International*, vol. IX, May 1965: 53, (Review: New York, John Daniels Gallery, "Plastics", 16 March - 3 April 1965)
- Lippard, Lucy: „Pop Art“, New York, 1966
- Lippard, Lucy, R.: "New York Letter: Recent Sculpture as Escape", *Art International*, vol. X, Feb. 1966: 48-51/54, (Review: New York, "Sculpture from All Directions", 3-27 Nov. 1966, (U.S. Art from São Paulo, "VIII São Paulo Biennial", 4 Sep. - 28 Nov. 1965)
- Lippard, Lucy R.: "New York Letter: Off Color", *Art International*, vol. 10, no. 4, April 1966: 73, (Review: New York, Leo Castelli Gallery, "Don Judd", 5 Feb. - 5 March 1966)
- Lippard, Lucy R.: „Interview with Donald Judd“, 10 April 1968, Marfa. Note: Two transcripts of the tape recorded interview, one with corrections, 154 pages, unpublished
- Lippard, Lucy R.: "Rejective Art", *Art International*, vol. 10, no. 8, Oct. 1966: 33-37. (Article)
- Lippard, Lucy R.: „Six Years: The Dematerialisation of the art object from 1966-1972....“, New York 1973/ Berkeley, Los Angeles, London 1997

Livingstone, Jane: "Los Angeles", *Artforum*, vol. VI, Dec. 1967: 62-63, (Review: Los Angeles, Irving Blum Gallery, "Painting and Sculpture from the Gallery Collection", Dec. 1967) Seckler, Dorothy Gees: "Interview with Barnett Newman", *Art in America*, New York, Summer 1962, S. 83, 86-87. Hier zitiert nach Wood/Harrison, 1998, S.941-943

Louw, Roelof: "Judd and After", *Studio International*, vol. 184, Nov. 1972: 171-175.

Lowe, Victoria: "Box Social", *The Dallas Morning News*, Nov. 1. 1992, p. 1A, 48A, 50A

Lohse, Richard Paul: „Das Reihenphänomen in der Minimal-art“, *Kunstnachrichten*, Nr. 4, 13. Jg., Luzern, 1977

Lodder, Christina: „Russian Constructivism“, Yale University Press, New Haven/London 1983/1985

Lord, Barry: "Sculpture in the Summer", *Artscanada*, no. 113, Oct. 1967: supp. 6, (Review: Toronto, Hart House, University of Toronto, "New Sculpture: Seventh Annual Summer Exhibition of Sculpture", 10 July - 1 Oct. 1967, *Studio International*, vol. 184, Nov. 1972: 171-175.

Loring, John: "Judding from Descartes, Sandbacking and Several Tuttologies." *The Print Collector's Newsletter* Jan.-Feb. 1977: 165-168.

Lorent, Claude: "Donald Judd l'ARC", *Art-Antic-Auction*, Jan. 1988.

Lucie-Smith, Edward: "Little Boxes", *The Sunday Times* (London) 4 Oct. 1970.

Lucie-Smith, Edward: "Sculpture Since 1945", Oxford: Phaidon Press Ltd., 1987. 26, 79-80.

Luckow, Dirk: „Joseph Beuys und die amerikanische Anti Form-Kunst. Einfluß und Wechselwirkung zwischen Beuys und Morris, Hesse, Nauman, Serra“, Gebr. Mann Verlag, Berlin, 1998.

Lublin, Mary: „Amerikanische Galerien im 20. Jahrhundert: Von Stieglitz bis Castelli“, in: Joachimides/Rosenthal, 1993, S. 171-178

Luebbers, Leslie: "Projects & Portfolios: The 25th National Print Exhibition", *Print Collector's Newsletter*, Jan. Feb. 1990: 201-204.

Lüdeking, Karlheinz (Hrsg.): „Clement Greenberg. Die Essenz der Moderne. Ausgewählte Essays und Kritiken“, Fundus - Verlag der Kunst, Dresden 1997, S. 314-335, aus dem Amerikanischen von Christoph Hollender

Lyotard, Jean-François: „Das Erhabene und die Avantgarde“, in: *Merkur* 2, 1984, S. 151-164; hier zitiert nach: Pries, Christine (Hrsg.): „Das Erhabene. Zwischen Grenzerfahrung und Größenwahn“, Acta Humaniora, 1989. Hier auch Lyotards Text: „Das Interesse des Erhabenen“, S. 91-118

MacIsaac, Heather Smith: "A Portrait Of The Artists As His Own Man: Sculptor Donald Judd Traces the Reasons He Settled in Marfa, Texas", *House and Garden*, April 1985: 154-162, 220, 222.

"Made of Plastic", (Exh.Cat., Flint, Michigan, Flint Institute of Arts in the DeWaters Art Center, Oct.- Dec. 1968)

Mahar, Maggie: "What Price Art?", *Barron's*, 29 June 1987: 6-7, 29-32.

Malcolmson, Harry: "Art and Artists: Four Imports and a Westerner." *The Telegram* (Toronto) 20 March 1965: 23. (Review: Toronto, The Isaacs Gallery, "Polychrome Construction: Judd, Weinrib, Burton, Rayner, Snow, Weiland", 12-31 March 1965)

Malewitsch, Kasimir: „Suprematism“ in: Ausst.Kat. „10-ja Gos. vystaka 'Bespredmetno tvorcestvo i suprematism'“, Moskau, Frühjahr 1919; hier nach Harrison/Wood, S.327

Mandelbaum, Ellen: "Isolable Units, Unity and Difficultuy", *Art Journal*, vol. XXVII, Spring 1967: 260-261/170, (Review: New York, Dwan Gallery, 4-29 Oct. 1966)

„Manifeste“, Ausst.Kat.: Musée national d'art moderne, Centre Georges Pompidou, Paris, 1992

M[argolies], J[ohn], S[amuel]: "In the Museums", *Arts Magazine*, vol. XLII, Feb. 1968: 56, (Review: Ridgefield, Connecticut, The Adrich Museum of Contemporary Art, "Cool Art - 1967", 7 Jan. - 17 March 1968) Hale, Barrie. "Art and Artists: Drawings and Construction", *The Telegram* (Toronto) 20 March 1965: p. 22. (Review: Toronto, The Isaacs Gallery, "Polychrome Construction: Judd Weinrib, Burton, Rayner, Snow, Weiland", 12-31 March 1965)

Maschal, Richard: "Judd Brings Minimalism to Knight Gallery", *Charlotte Observer*, 6 Nov. 1983: F-1.

Matthias, Rosemary: "Galleries", *Arts Magazine*, vol. XLVII, Sep. 1972: 58, (Review: New York, Leo Castelli Gallery, Downtown, "Richard Serra - Don Judd", 20 May - 10 June 1972)

Mayer, Franz: „Specific Objects, Minimal Art und Donald Judd“, in: „Donald Judd“, Ausst.Kat., Staatliche Kunsthalle Baden-Baden, 27.August bis 15. Oktober 1989, S. 51.

McBride, Elizabeth: "A Visit to Marfa", *Artspace*, Fall 1988: 50-51.

McCaughey, Patrick: "The Seriousness of 137 Bricks", *The Age*, 13 Feb. 1974, (Review: Melbourne, National Gallery of Victoria, "Some Recent American Art", 12 Feb. - 12 March 1974. Also exhibited in Sydney, Art Gallery of New South Wales, 5 April - 5 May 1974; Adelaide, Art Gallery of South Australia, 31 May - 30 June 1974; Perth, West Australian Art Gallery, 26 July - 21 Aug. 1974; Auckland, City of Open Art Gallery, 14 Oct. - 14 Nov. 1974)

McConathy, Dale: „Ad Reinhardt“, in: „Ad Reinhardt“, Ausst.Kat., Städtische Kunsthalle Düsseldorf, 15.9. - 15.10. 1972; S. 37-44

McCue, George: "Structure and Enigma in New Sculpture", *St. Louis Post-Dispatch*, 1 Oct. 1967.

McDonnell, Patrick: "Modern Sculpture Collection Putting Marfa On The Map", *Dallas Times-Herald*, 19 Sep. 1983:1, A-9.

McEvelley, Thomas: "Donald Judd: Paula Cooper Gallery; Whitney Museum of American Art", *Artforum*, Feb. 1989: 125.

McEvelley, Thomas: „Kunst und Unbehagen. Theorie am Ende des 20. Jahrhunderts“, Schirmer/Mosel, München/Paris/London 1993

Meier, Kurt von: "Los Angeles: American Sculpture of the Sixties", *Art International*, vol. 11, no. 6, Summer 1967: 64-68, (Review: Los Angeles, Los Angeles County Museum of Art, "American Sculpture of the Sixties", 28 April - 25 Juni 1967)

Meier, Kurt von: "Exhibition Reviews", *Artscanada*, no. 130/131, April 1969: 35-36, (Review: Vancouver, Vancouver Art Gallery, "New York 13", 21 Jan. - 16 Feb. 1969)

Meinhardt, Johannes: „Ende der Malerei und Malerei nach dem Ende der Malerei“, Cantz, Stuttgart 1997

Meyer, Ursula: "De-Objectification of the Object." *Arts Magazine*, Summer 1969: 20-21.

Meyer, Rosemary: "New York, *Arts Magazine*, vol. XLVII, March 1973: 70-71, (Review: New York, Leo Castelli Gallery, Downtown, "Don Judd", 13 Jan. - 3 Feb. 1973)

Melville, Robert: "Gallery/Minimalism", *Architectural Review*, vol. 146, no. 870, Aug. 1969: 146-148, (Review: New York, Museum of Modern Art, "The Art of the Real: USA 1948-1968", 3 July - 8 Sep. 1968. Also exhibited in Paris, Grand Palais, 14 Nov. - 23 Dec. 1968; Zurich, Kunsthhaus, 19 Jan. - 23 Feb. 1969; London, The Tate Gallery, 22 April - 1 June 1969.

M(ellow), J(ames): „In the Galleries" (Don Judd and Nathan Raisen at Panoramas), *Arts*: vol. XXX, Sept. 1956, S. 58

Mellow, James R.: "Hostage to the Gallery." *The New Leader*, 14 March 1966: 32-33. (Review: New York, Leo Castelli Gallery, "Don Judd", 5 Feb. - 5 March 1966)

Mellow, James R.: "New York Letter", *Art International*, vol. 10, no. 4, April 1966: 89, (Review: New York, Leo Castelli Gallery, "Don Judd", 5 Feb. - 5 March 1966)

Mellow, James R.: "New York Letter", *Art International*, vol. 12, no. 2, Feb. 1968: 73, (Review: New York, Finch College Museum of Art/Contemporary Study Wing, "Art in Series", 21 Nov. 1967 - 6 Jan. 1968)

Mellow, James R.: "Everything Sculpture Has, My Work Doesn't", *New York Times*, 10 March 1968, sec. 2, 21/26, (Review: New York, Whitney Museum of American Art, "Don Judd", 27 Feb. - 14 April 1968)

Mellow, James R.: "New York Letter", *Art International*, vol. 12, no. 8, Oct. 1968: 60-61

- Mendle, Bob: "A Double Treat That is Not Effete.", *The California Aggie*, 21 Nov. 1968: 2.
- Meyer, James: "Reviews: Donald Judd", *Flash Art*, Nov./Dec. 1991, p. 131-132
- Meyers, Terry R.: "Donald Judd", *Arts Magazine*, Sep. 1990: 93.
- Michelson, Annette: "10 x 10: 'Concrete Reasonableness'", *Artforum*, vol. 5, no. 5, Jan. 1967: 13-31, (Review: New York, Dwan Gallery, "10", 4-29 Oct. 1966)
- Miller, John: "In the Beginning Was Formica", *Artscribe*, March - April 1987: 36-42.
- Millet, Catherine: "La petite Logique de Donald Judd" *Art Press*, Nov. 1987; 4-10.
- "Minimal Art", (Exh.Cat., The Hague, Gemeentemuseum, 23 March -26 May 1968, includes "Introduction" by E. Develing; "10 Structurists in 20 Paragraphs" by Lucy R. Lippard, dt. in Stemmrch ("10 Strukturisten in 20 Absätzen"); previously published statements by Donald Judd. Also exhibited in Düsseldorf, Städtische Kunsthalle und Kunstverein, 17 Jan. - 23 Feb. 1969 (Ausst.Kat. dt.) and Berlin, Akademie der Künste, 16 March - 13 April 1969)
- „Minimalism x 4“, Exh.Cat., New York, The Whitney Museum of Art, Downtown Branch, 17 Nov. - 31 Dec. 1982.
- Miscall, Richard: "Introducing Inner Space For Art", *The Charlotte Observer*, 30 Oct. 1983: F1, F2.
- Miscall, Richard: "Judd Brings Minimalism to Knight Gallery", *The Charlotte Observer* 6 Nov. 1983: F-1.
- Mondrian, Piet: „Dialog über die neue Gestaltung“, (erstveröffent. in „*De Stijl*“, 2, 4.2. 1919) und „Die neue Gestaltung“, (verfasst 1920, erstveröf. 1921, Paris), Harrison/Wood, S. 379-384 u. S. 384-387
- Mondrian, Piet: „Natürliche und abstrakte Realität. Ein Aufsatz in Dialogform“ (1919/1920) in: Seuphor, Michel: „Piet Mondrian. Leben und Werk“, Köln, 1957; S.303-351 sowie ders.: „plastic art and pure plastic art“, 3. Aufl., New York 1951, im Essay „pure plastic art“ (1942)
- "Monumental Art", (Exh.Cat., Cincinnati, Ohio, The Contemporary Arts Center, 13 Sep. - 1 Nov. 1970)
- Monte, James: "Looking at the Guggenheim International," *Artforum*, vol. IX, March 1971: 28-31 (Review: New York, The Solomon R. Guggenheim Museum, "Guggenheim International Exhibition 1971", 11 Feb. - 11 April 1971)
- Moore, Ethel: "Contemporary Art 1942-1972. Collections of the Albright-Knox Art Gallery", New York, Praeger, 1973
- Morgan, Susan: "When X Does Not Equal Y", *Real Life* #17: 1988: 18, 22, 23.
- Moszynska, Anna: "Reinheit und Glaube. Die Lockung der Abstraktion", in: Joachimides/Rosenthal 1997, S. 201-219

Mous, Huub: "*Furniture as Art*", Rotterdam: Museum Boymans-van Beuningen, 24 April - 6 June 1988: 13, 41-43

Muller, Gregoire: "Donald Judd: Ten Years", *Arts Magazine*, vol. 47, Feb. 1973: 35-42.

Murata, Keinosuke / Teruo Fujieda: "*Minimal Art*", in Exh.Cat.: Osaka: The National Museum of Art, 1990: 28-31.

"The Museum of Modern Art. New York", The Museum of Modern Art and Harry N. Abrams, 1984: 247.

Myers, Terry R.: "Donald Judd/Pace", *Flash Art*, Summer 1993, p. 114-115

Naumann, Francis: "From Origin to Influence and Beyond: Brancusi's 'Column Without End'", *Arts Magazine*, May 1985: 112-118.

Neff, John Hallmark: "How Contemporary is the Modern?", *Artnews* Oct. 1979: p. 172-177.

Nemser, Cindy: "Art Criticism and Perpetual Research", *Art Journal*, Spring 1970: 326-329.

Neugebauer, Eva: "Vom Gasthaus zum Gesamtkunstwerk", *Privée*, Jan. 1993, p. 26-32

Niessen, Huub: „Donald Judd in Van Abbe: Kunst Zonder Illusionisme“, (Review: „Don Judd“, Stedelijk van Abbemuseum, Eindhoven, 16 Jan. - 1 March 1970 (Exh.Cat)

Nochlin, Linda: "Masterpieces in the Garden", *House and Garden*, Sep. 1983: 172.

"1976-1986: Ten Years of Collection Contemporary American Art - Selections from the Edward R. Downe, Jr. Collection", Wellesley, Massachusetts, Wellesley College Museum, 13 Nov. 1986 - 18 Jan. 1987.

Neisser, Judith: "A Magnificent Obsession: Gerald Elliot, a Compulsive Collector", *Art & Auction*, Dec. 1987: 108.

Neisser, Judith: "Chicago Clout", *Art & Auction*, Nov. 1989: 230-237.

"A New Aesthetic", (Exh.Cat., Washington, The Washington Gallery of Modern Art, 6 May - 25 June 1967, texts "A New Aesthetic" and "Donald Judd" by Barbara Rose and previously published writings by Donald Judd)

„New Forms - New Media 1“, Exh.Cat., Martha Jackson Gallery. Part 1. Part 2, Sept./Oct. 1960. Texts: Lawrence Alloway u. Allan Kaprow

"New Sculpture: Seventh Annual Summer Exhibition of Sculpture", (Exh.Cat., Toronto, Hart House, University of Toronto, 10 July - 1 Oct. 1967, includes "Introduction" by Jeremy Adamson) N(ewbil, A.(l): „Fortnight in Review“, *Arts Digest*, vol. XXIX, 15. Nov. 1954, S.29

"New York 13", (Exh.Cat., Vancouver, Vancouver Art Gallery, 21 Jan. - 16 Feb. 1969, includes "Editors Note" by Lucy R. Lippard, previously published statements by Donald Judd and articles about Judd. Also exhibited in Vergina, The Norman Mackenzie Art Gallery, 10 March - 21 April 1969; Toronto, Art Gallery of Ontario, 8 - 21 May 1969; Montreal, Musee d'art contemporain, 3 June - 5 July 1969)

"New York Painting and Sculpture: 1940-1970", (Exh.Cat., New York, The Metropolitan Museum of Art, 18 Oct. 1969 - 8 Feb. 1970, includes "New York Painting and Sculpture 1940-1970" by Henry Geldzahler; "Shape as Form: Frank Stellas New Painting" by Michael Fried)

"New Trend in U.S.A.", *Atelier* #721, March 1987: 72-77.

N(ewbil, A.(I): „Fortnight in Review“, *Arts Digest*, vol. XXIX, 15. Nov. 1954, S.29

Newman, Barnett: „The Sublime is Now“, *Tiger's Eye*, vol. 1, no. 6, Dec. 1948, S. 51-53. Hier zitiert nach Harrison/Wood 1992, S.572-574: 574

Newman, Barnett and Andrew Hudson. "The Case for 'Exporting' Nation's Avant-Garde Art." *The Washington Post* 27 March 1966: C10.

Newhall, Edith: "Galleries", *New York*, 15 Sep. 1986: 74.

Niessen, Huub. *Donald Judd in Van Abbe: Kunst Zonder Illusionisme*, 1970.

"The Now Scene" (Exh.Cat., Sacramento, California, E. B. Crocker Gallery, 20 Nov. - 31 Dec. 1969)

O'Doherty, Brian: „In der weißen Zelle / Inside the white cube“, Merve Verlag, Berlin 1996 (Markus Bröderlin Hrsg.)

Ostrolenk, Vicki: "Art In The Middle of Nowhere: Sculptor Donald Judd Puts Modern Works In West Texas Desert", *St. Louis Globe-Democrat*, 20 Dec. 1983: 1B, 3B.

Owings, Nathaniel Alexander: „The american aesthetic“, New York 1969

Overy, Paul: "The Legacy of Gropius: Buildings For People", *The London Times* 19 Feb. 1974.

Pagel, David: "Donald Judd", *Arts Magazine*, March 1990: 100.

"Painting and Sculpture Today", (Exh.Cat., Indianapolis, Indianapolis Museum of Art, 21 April - 1 June 1970)

Panofskys, Erwin: „Die Renaissancen der europäischen Kunst“, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1979

Panofsky, Erwin: „Ikonographie und Ikonologie. Eine Einführung in die Kunst der Renaissance“, in ders.: „Sinn und Deutung in der bildenden Kunst“, DuMont, Köln 1978, S. 36-67 („Meaning in the Visual Arts“, New York, 1957)

Parent, Beatrice : "Les Objets Specifiques de Donald Judd", *Beaux Arts Magazine*, Jan. 1988: 49-53.

Paskus, Benjamin G. "Judd's Complete Writings", *Art Journal* Winter 1976-1977; 172-176.

Patton, Phil: „Gotta Get Gestalt: Donald Judd's Minimalist Furniture“, *Esquire*, Jan. 1993, p. 29

Paz, Octavio: „Nackte Erscheinung“, Suhrkamp, Frankfurt a.M., 1991

Panza di Biumo, Giuseppe: "Arte e Rappresentazione della Realta", *Spazio Umano* 1/89, Jan. 1989: 97, 104.

Pederson, Jane: "Den NY Abstraction: Don Judd", *Billedkunst*, March 1967: 33.

Perl, Jed: "At the Beginning of the Season", *The New Criterion*, Dec. 1986: 65-70.

Perl, Jed: "Spartan Beauty: Don Judd and Sixth Century B.C. Greeks", *Vogue*, Oct. 1988: 262,268.

Perreault, John: "A Minimal Future? Union Made: Report on a Phenomenon", *Arts Magazine*, vol. 41, no. 5; March 1967: 26-31.

Perreault, John: "Plastic Ambiguities", *Village Voice*, 7 March 1968: 19-20, (Review: New York, Whitney Museum of American Art, "Don Judd", 27 Feb. - 14 April 1968)

Perrault, John: "Guggenheim International", *Voice* March 1971: 28-31.

Perrone, Jeff: "Seeing Through the Boxes", *Artforum*, vol. 15, Nov. 1976.

Perry, Ralph Barton: „General Theory of Value“, New York, 1926

Perry, Ralph Barton: „Realms of Value“, New York 1954 u. 1968

Piene, Nan: "How to Stay Home and Help the Balance of Payments", *Art in America*, vol. 56, no. 3, May/June 1968: 109, (Review: The Hague, Gemeentemuseum, "Minimal Art", 23 March -26 May 1968)

Pincus-Witten, Rober: "Fining It Down: Don Judd at Castelli", *Artforum*, vol. VIII, June 1970: 47-49, (Review: New York, Leo Castelli Gallery and warehouse, "Don Judd", 11 April - 9 May 1970)

Pincus-Witten, Robert: "Theater of the Conceptual: Autobiography and Myth", *Artforum*, Oct. 1973: 43.

Pincus-Witten, Robert: „Postminimalism“, London 1977

Pincus-Witten, Robert: "The Best of the Best", *House and Garden*, April 1986: 138-149, 228, 229.

Plagens, Peter: "Transformations in Sculpture", *Artscribe*, Feb. - March 1986.

"Plastics and New Art", (Exh.Cat., Philadelphia, Institute of Contemporary Art, University of Pennsylvania, 15 Jan. - 25 Feb. 1969, includes "Plastics and New Art" by Stephen S. Prokopoff. Also exhibited in Texas, San Antonio, Marion Koogler McNay Art Institute, 16 March - 13 April 1969)

Pluchart, Francois: "La Question de Donald Judd", *Combat*, Dec. 1972.

"Plus by Minus: Today's Half Century", (Exh.Cat., Buffalo, Albright-Knox Art Gallery, 3 March - 14 April 1968, includes article "Point Counterpoint" by Douglas MacAgy)

Poetter, Jochen: „Zurück zur Klarheit“, dt./eng.; ein Gespräch mit Donald Judd in „Donald Judd“, Ausst.Kat., Staatliche Kunsthalle Baden-Baden, 27. August bis 15. Oktober 1989

Poirer, Maurice: "A Vast Sculptural Dialogue", *Artnews*, March 1986.

Poley, Stefanie: „Hans Arp. Die Formensprache im plastischen Werk“, Hatje, Stuttgart 1978

Polley, E.M.: "Social Protest and Systemic Art Highlight San Francisco Museum Show.", *Sunday Times-Herald*, 24 Nov. 1968: W8.

Pollock, Jackson: „Meine Malerei“, dt. in: Robertson 1960, S. 193/194. Erstveröff. in *Possibilities* 1, New York, Winter 1947/48

Pollock, Jackson: „Antworten“, in: Robertson 1960. Erstveröff. in *Arts and Architecture*, Bd. LXI, New York Feb. 1944, S. 193. Dt. auch in Harrison/Wood 1998, S. 686-688, und im Ausst.Kat. „Siquieros/Pollock. Pollock/Siquieros“, Kunsthalle Düsseldorf, 30.9.-3.12. 1995, Bd. 2, Essays/Dokumentation, S. 132-133

Pomeroy, Ralph: "New York and Now, Anti/Museum Art?", *Art and Artists*, vol. 4, March 1969: (Review: New York, Whitney Museum of American Art, "Annual Exhibition: Contemporary American Sculpture", 17 Dec. 1968 - 9 Feb. 1969: 58), (Review: New York, Leo Castelli Gallery, "Don Judd", 4 - 25 Jan. 1969: 60)

"Post Painterly Abstraction", Aust.Kat., Los Angeles County Museum of Art, 1964

Pradel, Jean-Louis : "Donald Judd", *L'Evenement du Jeudi*, 7 Jan. 1988.

Pries, Christine (Hrsg.): „Das Erhabene. Zwischen Grenzerfahrung und Größenwahn“, Acta Humaniora, 1989

"Primary Structure: Younger American and British Sculptors", (Exh.Cat., New York, The Jewish Museum, 27 April - 12 June 1966, includes "Introduction" by Kynaston McShine, "Statement" by Donald Judd/other artists)

Prokopoff, Stephen S.: "The Reductive Object: A Survey of the Minimalist Aesthetic in the 1960's", Philadelphia, Institute of Contemporary Art, 1979

Puvogel, Renate: "Donald Judd at Rolf Ricke", *Artscribe International*, May 1989: 87-88.

Puvogel, Renate: "Dan Flavin and Donald Judd in the Kunsthalle Baden-Baden", *Parkett*, 22 Nov. 1989: 20-23.

Quinn, Joan Agajanian: "Breaking the Boundaries for Art", *House and Garden*, March 1986: 129-134.

R[atcliff], C[arter]: "Reviews and Previes", *Art News*, vol. LXIX, Summer 1970: 62, (Review: New York, Leo Castelli Gallery and warehouse, "Don Judd", 11 April - 9 May 1970)

Ratcliff, Carter: "The Art Establishment: Rising Stars vs. The Machine", *New York* 27 Nov. 1978: p. 53-71.

Ratcliff, Carter: "Mostly Monochrome", *Art in America*, April 1981: 128.

"Recent Acquisitions 1969", (Exh.Cat., Pasadena, California, 24 Nov. 1969 - 18 Jan. 1970)

Reewe, Charles: "Cold Metal: Donald Judd's Hidden Historicity", *Art History*, vol. 15, no. 4, Dec. 1992

Reeves, R. J. "UK Reviews, *Studio International*, vol. CLXXXVII, no 964, March 1974: 137, (Review: Lisson Gallery, "Don Judd", 22 Jan. - 23 Feb. 1974)

Reichardt, Jasia: "Don Judd", *The Architectural Design*, vol. XLI, Jan. 1971: 8-9, (Review: London, Whitechapel Art Gallery, "Don Judd", 19 Sep. - 1 Nov. 1970)

Reinhardt, Ad: „Art as Art“, *Art International*, Bd. 6, Nr. 10, Dec. 1962, S. 36-37; repr. in Rose, Barbara (Hrsg.): „Art-as-Art - The Selected Writings of Ad Reinhardt“, New York, 1981, S. 53, dt. in: Kellein, Thomas (Hrsg.): „Ad Reinhardt - Schriften und Gespräche“, München, 1984, S.136.

„Ad Reinhardt“, Ausst.Kat., Städtische Kunsthalle Düsseldorf, 15.9. - 15.10. 1972

„Ad Reinhardt“, Ausst.Kat., The Museum of Modern Art, New York, 30.5.-2.9.1991 und The Museum of Contemporary Art, Los Angeles, 13.10.1991 - 5.1. 1992 (Rizzoli, New York 1991)

Reise, Barbara: "Untitled 1969: A Footnote on Art and Minimal Stylehood", *Studio International*, vol. 177, April 1969: 166-172; dt. in Stemmerich, 1995, S. 402-406

Restany, Pierre: "L'Ottava Biennale de São Paolo", *Domus*, no. 432, Nov. 1965: 48-49, (Review: São Paulo, "VIII São Paulo Biennial", 4 Sep. - 28 Nov. 1965)

- Reynaud, Berenice: "Donald Judd Régle ses Comptes, *Beaux Arts*, no. 99, March 1992: p. 53-59, 116-117
- Ritchie, Andrew Carnduff: „Abstract Painting and Sculpture in Amerika“, Ausst.Kat., Museum of Modern Art, New York 1951
- Robertson, Bryan: „Jackson Pollock“, Thames and Hudson, London 1960 / dt. DuMont, Köln von Peter de Mendelssohn u. Friedrich Bayl
- Robins, Corinne: "Object, Structure or Sculpture: Where are We?", *Arts Magazine*, vol. XL, Sep./Oct. 1966: 33/35/37, (Review: New York, The Jewish Museum, "Primary Structures: Younger American and British Sculptors", 27 April - 12 June 1966)
- Rombold, Günter: „Kunst als Kompensation von Religion?“, in: „Kunst statt Religion?“, *Kunst und Kirche* 51, Nr. 4, 1988
- Rose, Barbara: „Looking At American Sculpture“, *Artforum*, Feb. 1965, S. 29-36
- Rose, Barbara: "Donald Judd", *Artforum*, vol. 3, June 1965: p. 30-32.
- Rose, Barbara: „Interview with Don Judd and Frank Stella“, New York, Fall 1965. Note: Photocopy transcript with corrections of the tape recorded interview, date changed from Dec. 18, 1967 to fall 1965, 43 pages, unpublished
- Rose, Barbara: „ABC Art“, *Art in America*, Oct./Nov. 1965, S. 57-69; rev. in: Battcock 1968/1995, S. 274-297; dt. in Stemmrich 1995, S. 280-308
- Rose, Barbara: „American Art Since 1900. A Critical History“, New York, 1967; dt. „Amerikas Weg zur modernen Kunst. Von der Mülltonnenschule zur Minimal Art“, DuMont, Köln 1969
- Rose, Barbara and Sandler, Irving: "Sensibilities of the Sixties", *Art in America*, vol. 55, no. 1; Jan.-Feb. 1967: 44-57
- Rose, Barbara: "Shall We Have A Renaissance?", *Art in America*, vol. 55, no. 2; March-April 1967: 30-39.
- Rose, Barbara: Statement in „Art Criticism in the Sixties. A Symposium of The Poses Institute of Fine Arts“, Brandies University, Waltham, Massachusetts, October House, New York, April 1967 (participants: Barbara Rose, Michael Fried, Max Kozloff, Sidney Tillim; moderator: William C. Seitz
- Rose, Barbara: "A New Asthetic" and "Donald Judd", in: "A New Asthetic", Exh.Cat., Washington, The Washington Gallery of Modern Art, 6 May - 25 June 1967 (includes previously published writings by Donald Judd)
- Rose, Barbara: "Problems of Criticism. V: The Politics of Art Part II.", *Artforum*, vol. VII, Jan. 1969: 44-49.
- Rose, Barbara: "The Complexities of Minimal Art.", *Vogue*, March 1969: 105.
- Rose, Barbara: "Gobbled Gook at the Guggenheim," *New York* March 1971.

Rose, Barbara: „Mondrian in New York.“, *Artforum*, Dec. 1971, S. 54-63

Rose, Barbara (ed.): „Art-as-Art - The Selected Writings of Ad Reinhardt“, New York, 1981, S. 53, dt. in: Kellein, Thomas (Hrsg.): „Ad Reinhardt - Schriften und Gespräche“, München, 1984, S.136.

Rose, Barbara: „Profiles in American Art“, New York, Putnam, 1981.

Rose, Bernice: „Drawing Now“, New York: The Museum of Modern Art, 1976.

Rosen, Carol: „Donald Judd at Marfa“, *Arts Magazine*, Sep. 1988: 39-40.

Rosenblum, Robert: „Modern Painting and the Northern Romantic Tradition: Friedrich to Rothko“, Harper & Row, New York, 1975; dt. „Das Sublime in der abstrakten Malerei“ in: Schmied, Wieland (Hrsg.): „Zeichen des Glaubens. Geist der Avantgarde“, Stuttgart 1980, S. 132-136 u. Wyss, 1993

Rosenberg, Harold: „The Anxious Object“, New York, 1964/1966

Rosenberg, Harold: „The De-definition of Art. Action Art to Pop to Earthworks“, London. Secker and Warburg, 1972.

Rosenberg, Harold: „Barnett Newman“, Ausst.Kat., New York, 1978

Rotzler, Willy: „Konstruktive Konzepte. Eine Geschichte der konstruktiven Kunst vom Kubismus bis heute“, ABC Verlag, Zürich 1977/1988/1995

Rowell, Margit (Hrsg.): „Skulptur im 20. Jahrhundert“, Prestel Verlag, München 1986

Rowell, Margit / Rudenstine, Angelica Zander: „Art of the Avant-Garde in Russia: Selections from the George Costakis Collection“, The Solomon R. Guggenheim Museum New York, 1981

Rubin, William: „Frank Stella“, Exh.Cat., The Museum of Modern Art, New York, 1987

Russel, David: „London“, *Arts Magazine*, vol. XLV, Nov. 1970: 48, (Review: London, Whitechapel Art Gallery, „Don Judd“, 19 Sep. - 1 Nov. 1970)

Russell, John: „aimey-vous documenta?“, *L'Oeil*, no. 164-165, Aug.-Sep. 1968: 38, (Review: Kassel, „4. documenta“, 27 June - 6 Oct. 1968)

Russell, John: "Donald Judd-Leo Castelli Gallery, 142 Green Street", *The New York Times* Oct. 2, 1981.

Russell, John: „The Meanings of Modern Art“, New York, The Museum of Modern Art, 1981: p. 383.

Russell, John: "Donald Judd, Leo Castelli Gallery, 420 West Broadway", *The New York Times*, 13 May 1983.

Russell, John: "Today's Artists Are In Love With The Stage", *The New York Times*, 30 Oct. 1983: C1, C26.

Russell, John: "Donald Judd: Early Work", *The New York Times*, 18 Nov. 1983: C26.

Russell, John: "Majesty Made Out of Plywood, Aluminium and Plexiglas", *The New York Times*, Sept. 1991, p. C22

Sayres, Sohny/ Stephanson, Anders/ Aronowitz, Stanley/ Jameson, Fredric: „The 60s without apology“, University of Minnesota Press, Minneapolis 1984, Kapitel: „Periodizing the 60s“, p. 178-209 + „A very partial Chronology“, p. 210-215 von Fredric Jameson

Sandler, Irving Hershel: „Ash Can Revisited, a New York Letter“, *Art International*, vol. IV, no. 8, Oct. 1960, S. 28-30

Sandler, Irving Hershel: „New York Letter“, *Art International*, vol. IV, no. 9, Dec. 1, 1960, S. 24-29

Sandler, Irving Hershel: „New York Letter“ (Johns at Castelli), *Art International*, vol.V, no. 3, April 1961, S.52

Sandler, Irving Hershel: „New York Letter“ (Noland at Emmerich), *Art International*, vol. V, no. 4, May 1961, S. 52

Sandler, Irving: „The New York School: The Painters and Sculptors of the Fifties“, New York 1978

“VIII São Paulo Biennial”, (Exh.Cat.: São Paulo, 4 Sep. - 28 Nov. 1965, text Walter Hopps. Also exhibited in: The National Collection of Fine Arts, Smithsonian Institution, Washington, D.C., 27 Jan.-6 March 1966; New York, World House Galleries, “Sculpture from All Directions, 3-27 Nov. 1965)

Schapiro, Meyer: „Moderne Kunst - 19. und 20. Jahrhundert. Ausgewählte Aufsätze.“, DuMont, Köln 1981 (Originaltitel: „Modern Art - 19th & 20.th Centuries. Selected Papers“, George Braziller, Inc., 1978.), die Aufsätze: „Das Wesen der abstrakten Malerei“ (1937) und „Moderne abstrakte Malerei“ (1957)

Schjeldahl, Peter: „Critical Notes and Reviews: Donald Judd“, *Arti*, Sept./Oct. 1991, p. 148-150

Schjeldahl, Peter: „Art of Our Time: The Saatchi Collection“ (Vol. 1), Lund Humphries, London 1984 and New York: Rizzoli, 1985: 22-32.

Schjeldahl, Peter: "A Visit to the Salon of Autumn 1986", *Art in America*, Dec. 1986: 15-21.

Schjeldahl, Peter: "98A Boundary Road", *House and Garden*, June 1985: 136-139, 210.

Schjeldahl, Peter: "A Visit to the Salon of Autumn 1986", *Art in America*, Dec. 1986: 15-21.

Schneemann, Peter: „Who's Afraid of the Word. Die Strategie der Texte bei Barnett Newman und seinen Zeitgenossen“, Rombach Verlag, Freiburg 1998

Schwalb, Claudia: "Review", *Cover*, Sep. 1988: 12.

Schwartz, Barbara: "Letter from New York", *Craft Horizons*, no. 32, Aug. 1972: 48, (Review: New York, Leo Castelli Gallery, Downtown, "Richard Serra - Don Judd", 20 May - 10 June 1972)

Schwartz, Sanford: "The Saatchi Collection, or A Generation Comes into Focus", *The New Criterion*, March 1986: 22-37.

Schwarzwälder, Rosemarie, Galerie Nächst St. Stephan (Hrsg.): *Abstrakte Malerei aus Amerika und Europa* (dt./engl.), Ritter Verlag Klagenfurt 1988

Schwarzwälder, Rosemarie, Galerie Nächst St. Stephan (Hrsg.): „Abstrakte Malerei zwischen Analyse und Synthese“ (dt./engl.), Verlag Ritter Klagenfurt, 1992

Scully, Vincent: "Architecture: Philip Johnson; The Glass House Revisited", *Architectural Digest*, Nov. 1986: 123.

Scully, Vincent: "Architecture: Philip Johnson; The Glass House Revisited", *Architectural Digest*, Nov. 1986: 123.

"Sculpture: Responding to the Moment", *Time*, 2 Oct. 1967: 64,67.

Seckler, Dorothy Gees: "Interview with Barnett Newman", *Art in America*, New York, Summer 1962, S. 83, 86-87. Hier zitiert nach Wood/Harison, 1998, S.941-943

Seldis, Henry J: "A Broad But Rare Contemporary View", *Los Angeles Times*, 17 Nov. 1968: 56.

Selinsky, Debbie: "Art History Major Gets Chance to Organize Duke Exhibition", *Durham Morning Herald*, 5 Nov. 1988.

Sellers, Boris: "Knight Challenges - Not Another Madonna", *Charlotte* Oct. 1983: 28.

Servin, James: "SoHo Stares at Hard Time", *New York Times Magazine*, Jan. 20 1991, p. 24-29

Seuphor, Michel: „Piet Mondrian. Leben und Werk“, Köln, 1957

Sewell, Brian: "A Case of the Emperor's New Clothes?" *The London Standard*, 25 March 1986.

"7 for 67: Works by Contemporary American Sculptors", (Exh.Cat., Saint Louis, Saint Louis Art Museum, 1 Oct. - 12 Nov., includes "Donald Judd" by Emily S. Rauh)

Shepard, Michael: "Saatchi Space", *The Sunday Telegraph* (London), 25 March 1985.

Shinoda, Tatsumi: "Donald Judd in Marfa, Texas", *BT Monthly Art Magazine*, March, p. 175-199

Singermann, Howard (ed.): "Individuals: A Selected History of Contemporary Art", Los Angeles, The Museum of Contemporary Art, 10 Dec. 1986 - 10 Dec. 1988: 164,190,191.

S[iple], M[olly]: "In the Museums", *Arts Magazine*, vol. XLI, Feb. 1967: 54 (Review: New York, Whitney Museum of American Art, Dec. 1966 - 5 Feb. 1967)

"Sixteen Americans", Exh.Cat., The Museum of Modern Art, New York, 1959

„Skulptur Projekte Münster 1987“, (Ausst.Kat., dt./engl., 14 June - 4 Oct. 1987: 130-131.

Smith, Brydon (ed.): „Donald Judd. Catalogue Raisonné of Paintings, Objects and Wood-Blocks 1960-1975“, The National Gallery of Canada, Ottawa, 24.5. - 6.7. 1975

Smith, Griffin: "Aloft With Art: High Above Factory Area, New York Artists Live and Work." *The Miami Herald*, 24 June 1973: 1G, 6G.

Smith, Roberta: „Donald Judd“, in: Smith, Brydon (ed.): „Donald Judd. Catalogue Raisonné of Paintings, Objects and Wood-Blocks 1960-1975“, The National Gallery of Canada, Ottawa, 24.5. - 6.7. 1975, S. 3-33

Smith, Roberta: "Letter to the Editor", *Artforum*, vol. IX, Oct. 1970: 24-25 (with reply by Robert Pincus-Witten), (Review: New York, Leo Castelli Gallery and warehouse, "Don Judd", 11 April - 9 May 1970)

Smith, Roberta: "Two Critics Collected", *Art in America*, vol. 64, Dec. 1976: 35-36.

Smith, Roberta: "Ply Me With Judd", *The Village Voice*, 23-29 Sep. 1981: p. 106.

Smith, Roberta: "Multiple Returns", *Art in America*, vol. 70, March 1982: 112-114.

Smith, Roberta: "Donald Judd: Perceptual Conceptual", *The Village Voice*, 6 Dec. 1983: 89.

Smith, Roberta: "Learning to See by Minimalism's Slow Fire", *New York Times*, 10 Dec. 1989: 41, 46.

Smith, Roberta: "Donald Judd's Spare Boxes Full of Color and Light", *New York Times*, 4 May 1990: C30.

Smithson, Robert: "Donald Judd", in: "7 Sculptors", Ausst.Kat., Philadelphia, Institute of Contemporary Art, University of Pennsylvania, 3 Dec. 1965 - 12 Jan. 1966)

Smithson, Robert: "Entropy and the New Monuments.", *Artforum*, June 1966: 26-31.

“Some Recent American Art”, (Exh.Cat., Melbourne, National Gallery of Victoria, 12 Feb. - 12 March 1974, includes previously published statement by Don Judd. Also exhibited in Sydney, Art Gallery of New South Wales, 5 April - 5 May 1974; Adelaide, Art Gallery of South Australia, 31 May - 30 June 1974; Perth, West Australian Art Gallery, 26 July - 21 Aug. 1974; Auckland, City of Open Art Gallery, 14 Oct. - 14 Nov. 1974)

“Sound Light Silence: Art That Performs”, (Exh.Cat., Kansas City, Missouri, Nelson Gallery-Atkins Museum, 4 Nov. - 4 Dec. 1966, includes article “In the Magic Theatre” by Ralph T. Coe)

“Special Section”, *Artforum*, vol. 3, no. 9, June 1965: 19-38, (Review: São Paulo, “VIII São Paulo Biennial”, 4 Sep. - 28 Nov. 1965)

Stachelberg, Cas: “SoHo at Duke Durham”, Duke University Museum of Art, 11 Nov. 1988 - 28 Dec. 1989: 41-46.

Stals, Jose Lebrero: “Interview with Donald Judd”, *Lapiz* #44, 1988: p. 16

Stapen, Nancy. “MFA Curators Exhibit Their Differences, Similarities”, *The Boston Herald*, 10 Nov. 1989: S20.

Stein, Harvey: “Artists Observed”, New York: Harry N. Abrams, 1986: 124.

Stein, Karen: “Remaking Marfa”, *Architectural Record*, Jan. 1993, p. 82-91

„Frank Stella. Werke 1958-1976“, Ausst.Kat., Kunsthalle Bielefeld, 17.4.-29.5. 1977 u. Kunsthalle Tübingen, 9.6.-24.7. 1977

Stelzer, Otto: „Kunst und Mathematik“ in: ders.: „Die Vorgeschichte der abstrakten Kunst“, München, 1964, S. 24-28

Stemmrich, Gregor (Hrsg.), „Minimal Art. Eine kritische Retrospektive“, Verlag der Kunst, Dresden/Basel 1995

Stemmrich, Gregor : „Grundkonzepte der Minimal Art“, in: „Minimal Maximal. Die Minimal Art und ihr Einfluß auf die internationale Kunst der 90er Jahre.“, Auss.Kat., Neues Museum Weserburg Bremen, 11.10. 1998 - 3.1. 1999

Stich, Sidra: „Yves Klein“, Ausst.Kat., Museum Ludwig Köln/ Kunstsammlung NRW Düsseldorf/ Hayward Gallery London/ Museo Nacional Centro de Reina Sofia Madrid, 1995

Stiles, Knute: “Untitled 1968: The San Francisco Annual Becomes an Invitational”, *Artforum*, vol. VII, Jan. 1969: 52 (Review: San Francisco, San Francisco Museum of Art, “Untitled 1968”, 9 Nov. - 29 Dec. 1968)

Stockebrand, Marianne (Hrsg.): „Donald Judd. Architektur“, Ausst.Kat., Westfälischer Kunstverein Münster, 1989

Stör, Jürgen (Hrsg.): „Ästhetische Erfahrung heute“, DuMont, Köln, 1996, (insb. Der Kapitel „Der Künstler als Erfahrungsgestalter“ von Oskar Bätschmann)

Störig, Hans Joachim: „Kleine Weltgeschichte der Philosophie“, Fischer Verlag, Frankfurt am Main 1998

Storsve, Jonas: "Kunst in Paris: Donald Judd", *Kristelik Dagblad Copenhagen*, 27 Jan. 1988.

Strickland, Edward: "Minimalism: Origins", Indiana University Press, Bloomington and Indianapolis, 1993

„Structured Sculpture“, Ausst.-Kat., Galerie Chalette, Dez. 1960 - Jan. 1961

Sutinen, Paul: "Judd Show: Just a Plywood Box?" *Wilamette Week*, 16 Nov. 1974.

„Systemic Painting“, Aust.Kat., Jewish Museum, New York, 1966, „Introduction“ by Lawrence Alloway

Talley, Dan R: "Minimalism has its Day at Heath Gallery", *Creative Loafing*, Atlanta, 21 Feb. 1987: 1B.

Taylor, John Russell: "The Saatchi Collection." *The London Times*, 10 April 1985.

Taylor, Sue: "Minimalist Judd Strips Art Down to its Bare Essentials", *Chicago Sun-Times*, 31 Oct. 1985.

Taylor, Robert: "Judd and Martin yield more than meets the eye", *The Boston Globe*, 26 Nov. 1989: B4. (Review: "Agnes Martin and Donald Judd", Museum of Fine Arts Boston)

Temin, Christine: "No illusions: The art of Donald Judd" *The Boston Globe*, 18 Jan. 1990: 74.

"10", (Exh.Cat., New York, Dwan Gallery, 4-29 Oct. 1966)

"Ten Years", (Exh.Cat., New York, Leo Castelli Gallery, 4-26 Feb. 1967)

T[erbell], M[elinda]: "West Coast Shows", *Arts Magazine*, vol. XLII, May 1968: 61, (Review: Los Angeles, Irving Blum Gallery, "Don Judd", 7 May - 1 June 1968)

„Territorium Artis“, Ausst.Kat.: Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, Bonn, 1992

Thériault, Normand: "Un bayar de l'American Art", *La Presse* (Montreal), 4 Jan. 1969: 36, (Review: New York, Whitney Museum of American Art, "Annual Exhibition: Contemporary American Sculpture", 17 Dec. 1968 - 9 Feb. 1969)

Thomas, Daniel: "Leaders of the Cool School", *Sydney Morning Herald*, 15 Feb. 1974, (Review: Melbourne, National Gallery of Victoria, "Some Recent American Art", 12 Feb. - 12 March 1974. Also exhibited in Sydney, Art Gallery of New South Wales, 5 April - 5 May 1974; Adelaide, Art Gallery of South Australia, 31 May - 30 June 1974; Perth, West Australien Art Gallery, 26 July - 21 Aug. 1974; Auckland, City of Open Art Gallery, 14 Oct. - 14 Nov. 1974)

Thomas, Emy: "The Ultimate Toy." *The New York Herald Tribune* 30 March 1966: 20.

S.(idney), T.(illim): „Works in Three Dimensions“ (In the Galleries), *Arts*, vol. 34, n0. 3, Dec., 1959, S. 59

Tillim, Sidney: „New York Exhibitions: Month in Review“, in: *Arts Magazine*, vol. XXXVII, March 1963, S. 61-62.

Tillim, Sidney: „New Avant-Garde“, *Arts Magazine*, Feb. 1964, S. 21

Tisdall, Caroline: "Donald Judd", *The Guardian*, 5 Oct. 1970, (Review: London, Whitechapel Art Gallery, "Don Judd", 19 Sep. - 1 Nov. 1970)

Tomkins, Calvin: "A Tribute to Leo Castelli", London: Mayor Gallery, 1985: 9.

"Transform: Bild Objekt Skulptur im 20. Jahrhundert", Ausst.Kat.: Kunstmuseum und Kunsthalle Basel 1992

Tuchman, Phyllis: "American Art in Germany: The History of a Phenomenon", *Artforum*, Nov. 1970: 58-69.

Tuchman, Phyllis: "Minimalism and Critical Response.", *Artforum*, May 1977: 26-31.

T[uten], F[rederic]: "In the Galleries", *Arts Magazine*, vol. XLI, March 1967: 56 (Review: New York, Leo Castelli Gallery, "Ten Years", 4-26 Feb. 1967)

Tuchman, Phyllis: "The Shapes of Prose", *Newsday*, 28 Oct. 1988: 15.

Tuchman, Maurice: „Die russische Avantgarde“, in: Stemmrich, 1995 „Minimal Art“

Tutten, Frederic: "American Sculptures of the Sixties", *Arts Magazine*, vol. 41, no. 7, May 1967: 40-41, (Review: Los Angeles, Los Angeles County Museum of Art, "American Sculpture of the Sixties", 28 April - 25 Juni 1967)

Underhill, Elizabeth: "Series", London: The Tate Gallery, 1976.

"Unitary Forms: Minimal Sculpture by Carl Andre, Don Judd, John McCracken, Tony Smith", (Exh.Cat., San Francisco, San Francisco Museum of Art, 16 Sep. - 1 Nov., text by Susanne Foley)

Vachtova, Ludmila: "Donald Judd: Raumbehälter von strenger Schönheit", *Zuri-Tip* 10 June 1983: 34.

Van Schaardenburg, Lieneke: "Against the System." *Haagse Post*, Jan. 1970.

Vatsella, Katerina: "Donald Judd - Galerie Annemarie Verna, Zürich", *Artistes*, Dec. 1983: 21.

"VI Biennale internazionale d'arte", (Exh.Cat., San Marino, Palazzo del Congressi, 10 July - 30 Sep. 1967)

Viladas, Pilar: "A Sense of Proportion", *Progressive Architecture*, April 1985: 102-109.

- Vinciarelli, Lauretta: "7 Courtyard Studies for Southwest Texas", *Art and Architecture*, Winter 1981: 36-37.
- Vogel, Carol: "Experiments in the Garden", *The New York Times*, 12 May 1985: 81-85.
- "Vorman van de Kleur" (Exh.Cat., Amsterdam, Stedelijk Museum, 20 Nov. 1966 - 15 Jan. 1967. Also exhibited in Stuttgart, Württembergischer Kunstverein, 18 Feb. - 26 March 1967; Berne, Kunsthalle, 14 April - 21 May 1967)
- W[aldmann], D[iane]. "Reviews and Previews", *Art News*, vol. LXV, Sep. 1966: 72, (Reviews: New York, Finch College Museum of Art/Contemporary Study Wing, 11 May - 30 June 1966)
- Waldman, Diane: "Transformations in Sculpture", New York, The Solomon R. Guggenheim Museum, 22 Nov. 1985 - 16 Feb. 1986
- Warren, Harold: "New Knight Gallery Opens at Spirit Square", *Charlotte Observer* 6 Nov. 1983: C1.
- "Was die Schönheit sei, das weiß ich nicht: Künstler-Theorie-Werk", (Ausst.Kat., Nürnberg, Kunsthalle, (II. Biennale Nürnberg), 30 April - 1 Aug. 1971, Text: "Donald Judd" von Jürgen Harten)
- Waspe, Roland: „Donald Judd“, in: „Donald Judd“, Ausst.Kat.: Kunstverein: St. Gallen, Switzerland, 1990.
- Wasserman, Emily: "New York", *Artforum*, vol. VII, April 1969:72-72. (Review: New York, Leo Castelli Gallery, "Don Judd", 4 - 25 Jan. 1969, repr. dt. („Donald Judd in der Castelli Gallery 1969“) in Ausst.Kat., "Don Judd", Kunstverein Hannover, 20 June - 2 Aug. 1970: 30-32)
- Watt, Alexander: „Paris Letter: Nouveaux Réalistes“, *Art in America*, Feb. 1961, S. 106-112
- Weber, Nicholas Fox: "Donald Judd's Swiss Retreat", *Architectural Digest*, Sept. 1991, p. 76
- Weschler, Judith: "Why Scale?", *Art News*, vol. 66, no. 4, Summer 1967: 32-35, (Review: Los Angeles, Los Angeles County Museum of Art, "American Sculpture of the Sixties", 28 April - 25 Juni 1967)
- Wijers, Louwrien: "Don Judd." *Museum Journal*, April 1969: 96-98.
- Wijers, Louwrien: "Donald Judd Interview." *Museum Journal of Rotterdam*, 1970
- Wilmes, Ulrich: „Die Autonomie und Realität des Bildgegenstandes“ in: Drechsler/Weibel, 1991, S. 253-288
- Willard, Charlotte: "In the Art Galleries: Men and Machines", "Big Exhibit: Today's Art in 'Untitled' 1968." *San Francisco Argonaut* 30 Oct. 1968
- Wisner, Beat: „Stationen zum Gleichgewicht“, in: „Equilibre. Gleichgewicht, Äquivalenz und Harmonie in der Kunst des 20. Jahrhunderts“, CH-Baden, 1993, S. 63-241
- Wohlfert-Wihleborg, Lee: "A New Place in the Sun", *Town and Country*, May 1986: 209.

Wollheim, Richard: „Minimal Art“, *Arts Magazine*, vol. 39, no. 4, Jan. 1965, S. 26-32; repr. in Battcock 1967/1998, S. 387-399

Wood, James N.: "The American Connoisseur: An Appraisal of American Contemporary Art", *The Connoisseur*, vol. CLXXIII, April 1970: 284/286, (Review: New York, The Metropolitan Museum of Art, "New York Painting and Sculpture 1940-1970", 18 Oct. 1969 - 8 Feb. 1970, includes "New York Painting and Sculpture 1940-1970" by Henry Geldzahler; "Shape as Form: Frank Stellas New Painting" by Michael Fried)

"Works for New Spaces", (Exh.Cat., Minneapolis, Minnesota, Walker Arts Center, 18 May - 25 July 1971, includes text by Martin Friedman)

"Works from the Crex Collection", Zürich, Sammlung Crex, 1978: p. 56-59.

"Works from the Paula Cooper Gallery", San Francisco, John Berggruen Gallery, 14 Oct. - 20 Nov. 1986: 21.

Wyss, Beat: „Ein Druckfehler. Panofsky versus Newman - verpasste Chancen eines Dialogs“, König Verlag, Köln 1993

Zimmer, William: "Donald Judd", Paula Cooper Gallery *The New York Times*, 10 Oct. 1986: C33.

Zweite, Armin: „Barnett Newman. Bilder-Skulpturen-Graphik“, Ausst.Kat., Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf, 17.5. - 10.8. 1997

Yau, John: "Donald Judd", *Contemporanea*, March - April 1989: 58-60.

Young, Mahonri Sharp: "Letter from U.S.A. 'Great Groomboolian Plain'", *Apollo*, n.s., vol. LXXXVIII, July 1968: 68, (Review: New York, Whitney Museum of American Art, "Don Judd", 27 Feb. - 14 April 1968)

Danksagung

Mein Dank gilt allen, die mich in der Entstehungszeit dieser Arbeit unterstützt haben. Dem Verständnis seitens Dr. Volker Rattemeyer, Direktor des Museums Wiesbaden und der dortigen Chefkuratorin Dr. Renate Petzinger, die es unermüdlich betreut hat, gilt mein besonderer Dank. Ebenso mein Dank an Dr. Marianne Stockebrandt (Chinati Foundation, Marfa/Texas) und an das Estate Judd, sowie Bettina Landgrave als dortige Restauratorin und Peter Ballantein, als Assistent von Donald Judd. Sie haben mir die Recherchen für diese Arbeit ermöglicht. Den Leihgebern, die Abbildungsvorlagen zur Verfügung gestellt haben, sei ebenfalls herzlichst gedankt. Nicht zuletzt mein Dank an Alwin und Uschi Lahl, Dirk Posselt, Jens Rehders, Angela Oedekoven und Kay Kaul. Claudia van Koolwijle und Thomas, Hauber, die mein Vorhaben stets begleitet und unterstützt haben, sowie Paul, Gisela und Raimund van Koolwijle dies taten, sei ebenfalls besonders gedankt.

Düsseldorf, Mai 2004

Blaženka Perica

V Bildmaterial

Teil I: 1.1. – 1.69

Teil II: 2.1. – 2.116

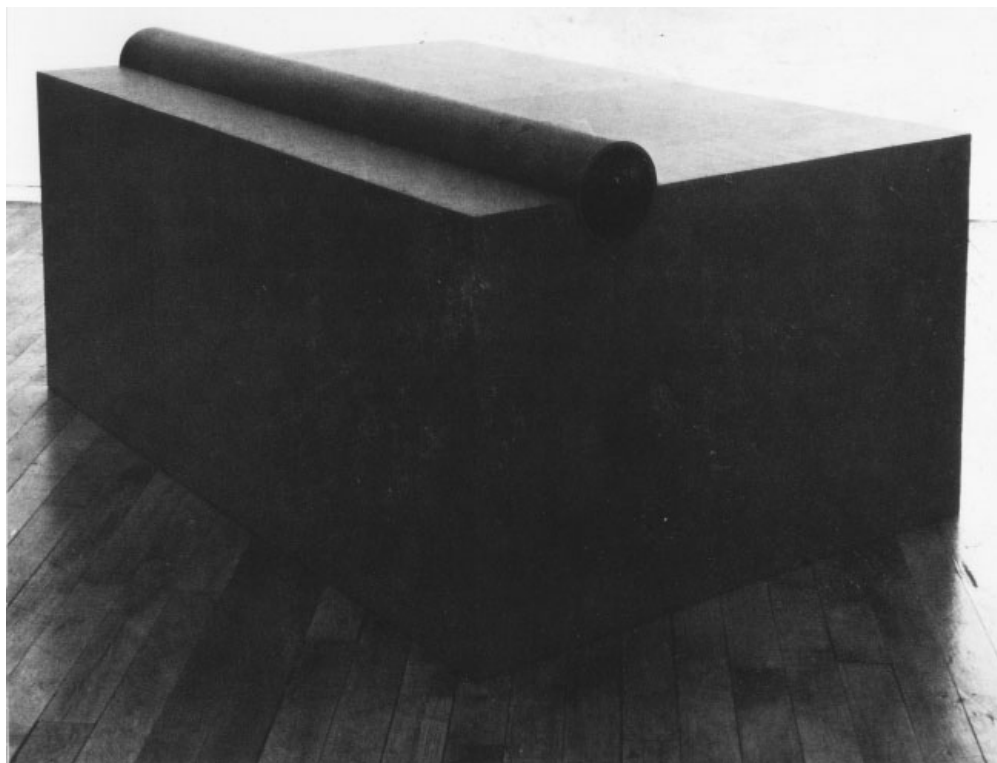
Teil III: 3.1. – 3.128

Abkürzungen (Bildmaterial):

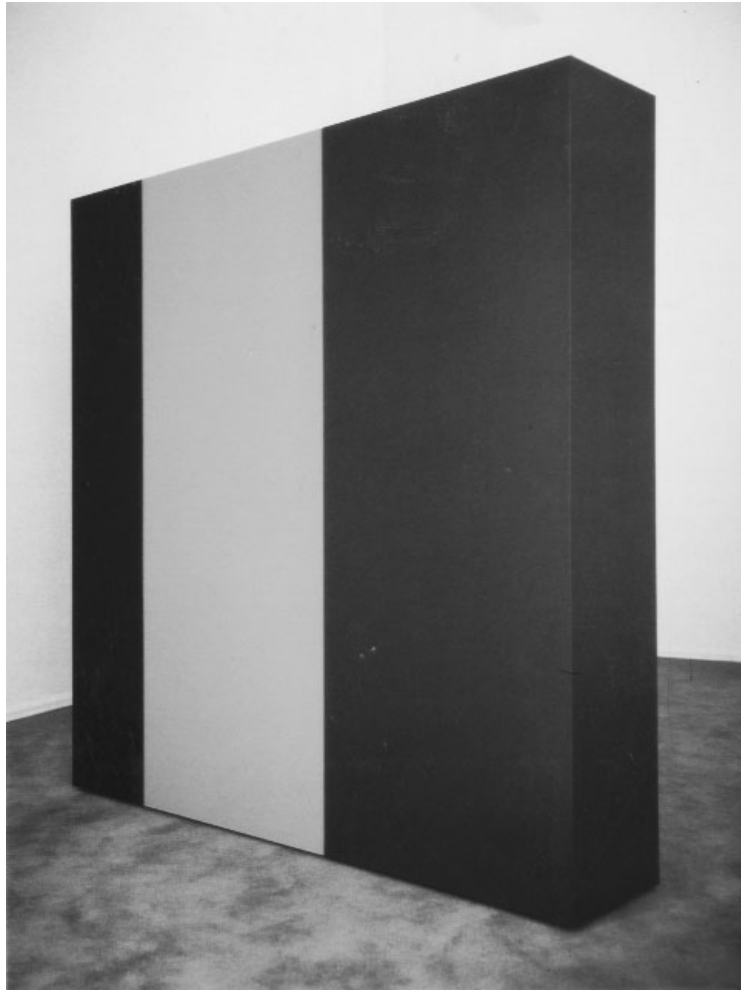
„Cat. Rais. DSS“ oder „DSS“ mit entsprechender Nummer: Die Bezeichnungen sind aus dem Smith, Brydon (ed.): „Donald Judd. Catalogue Raisonné of Paintings, Objects and Wood-Blocks 1960-1975“, The National Gallery of Canada, Ottawa, 24.5. -6.7. 1975 entnommen worden. DSS ist die Abkürzung der Namen der Verfasser des Werkverzeichnisses: Dudley del Balso, Roberta Smith, Brydon Smith

* Die Bezeichnungen der Arbeiten und die Fotos stammen von Bettina Landgrebe, Restauratorin bei der Donald Judd Estate, Marfa/Texas, die sie mir freundlicherweise aus ihrem Arbeitsarchiv zur Einsicht überlassen hat.

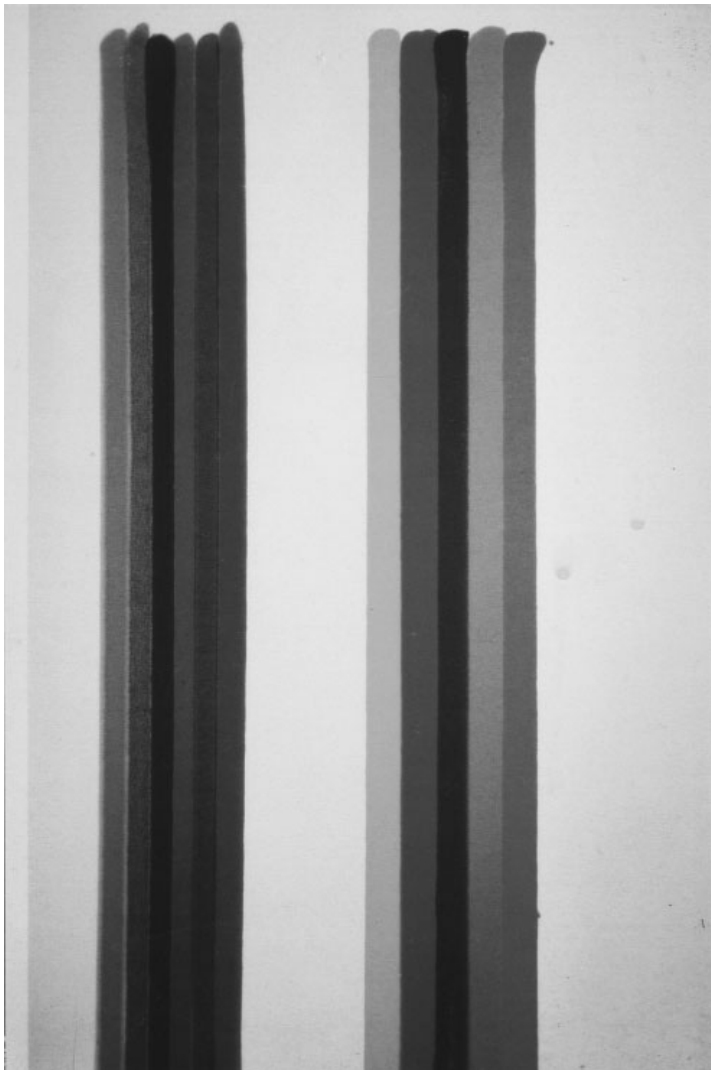
Die Fotos sind in Marfa/Texas 1997 privat aufgenommen worden



1.1



1.2



1.3



1.4



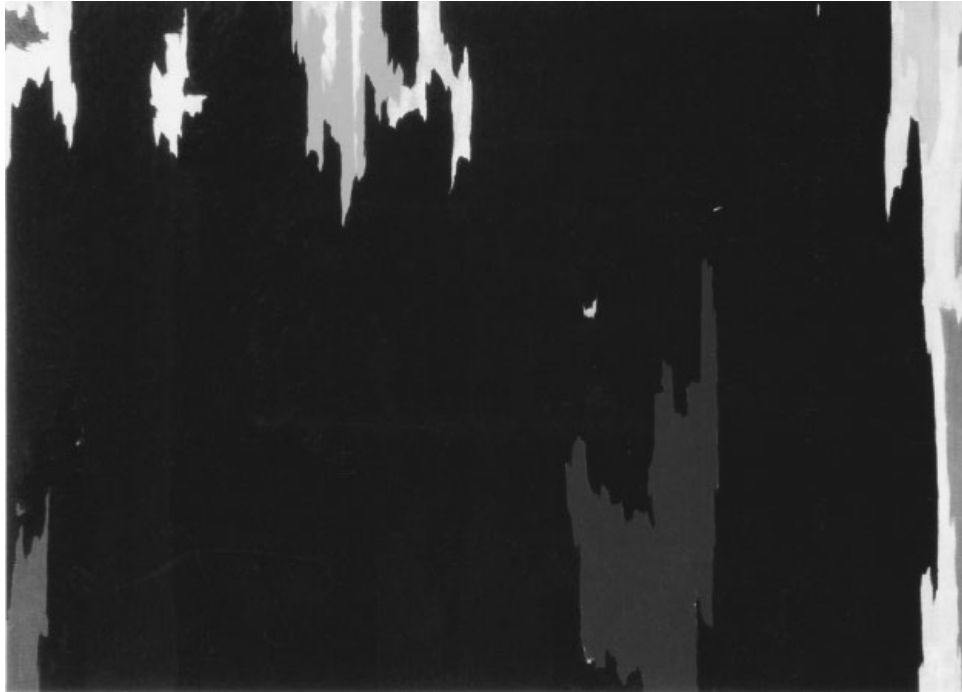
1.5



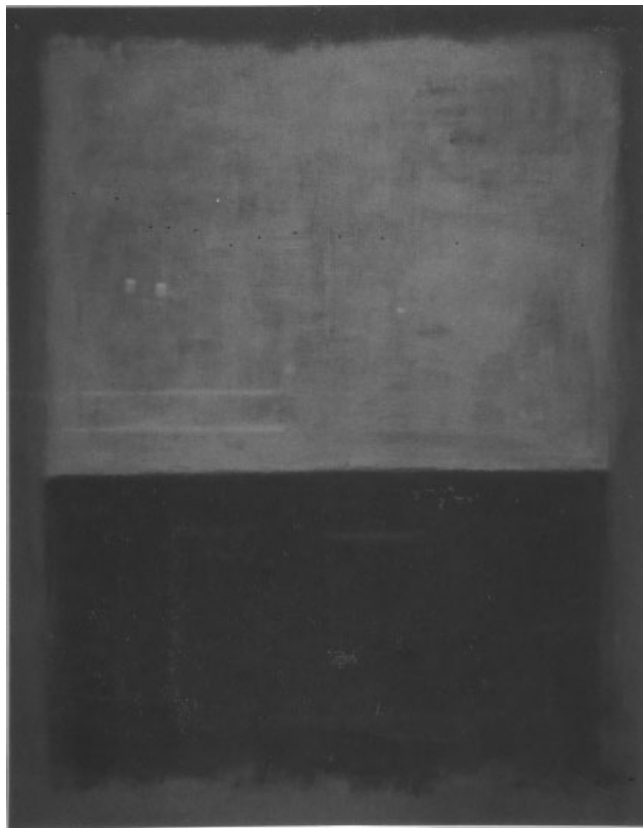
1.6

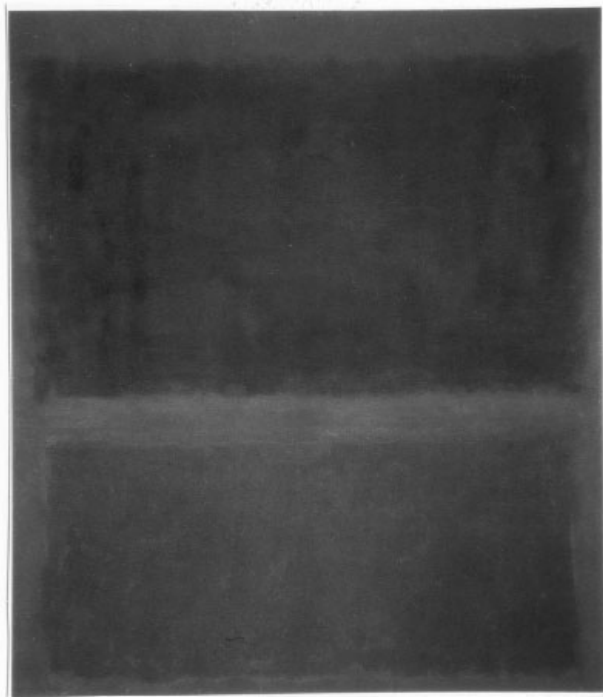


1.7



1.8

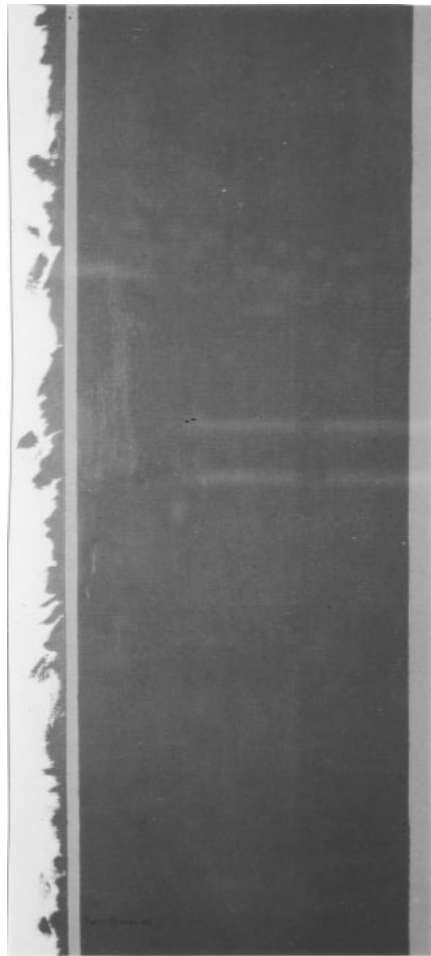


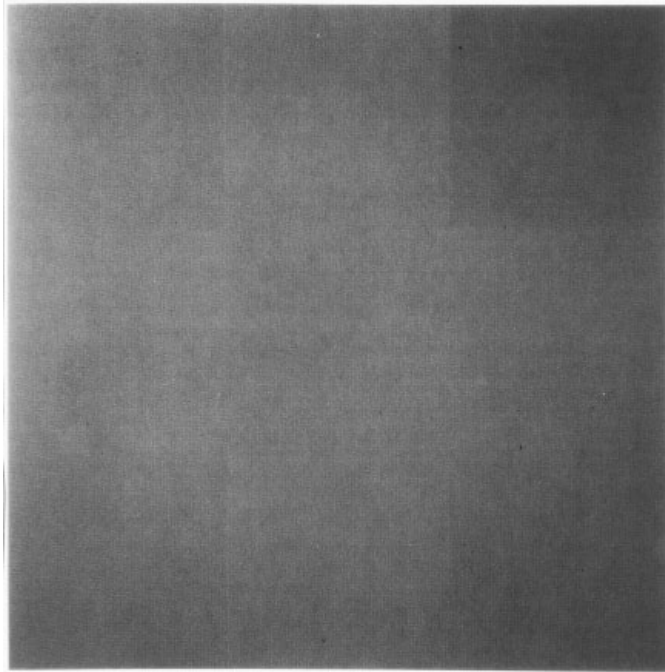


1.10

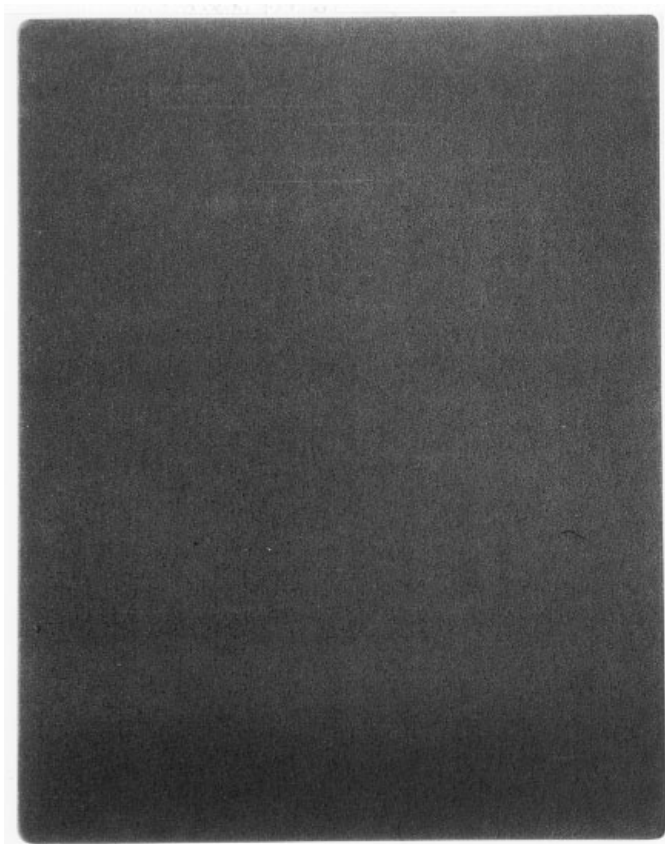


1.11

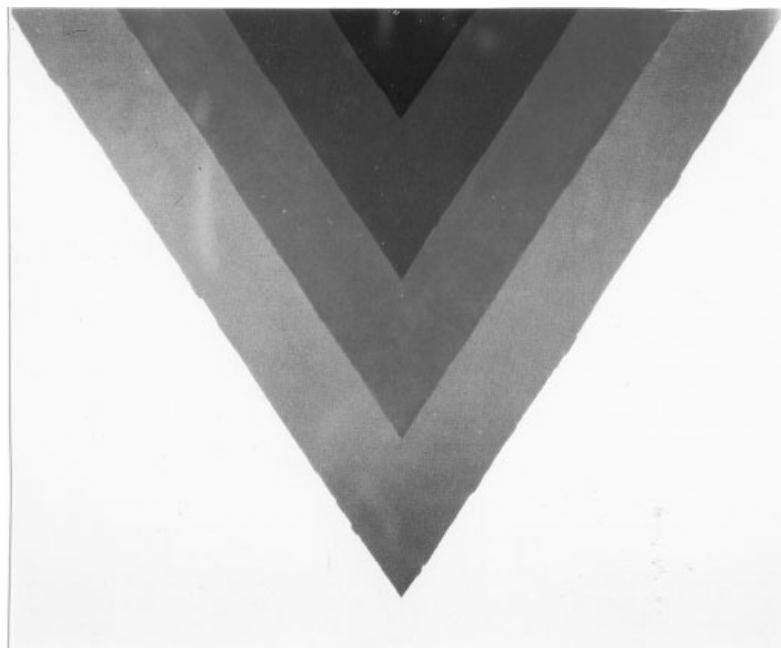




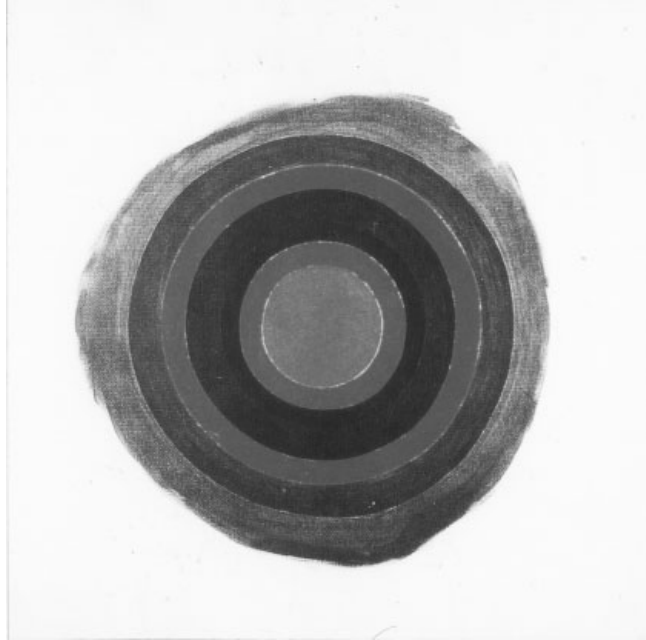
1.13



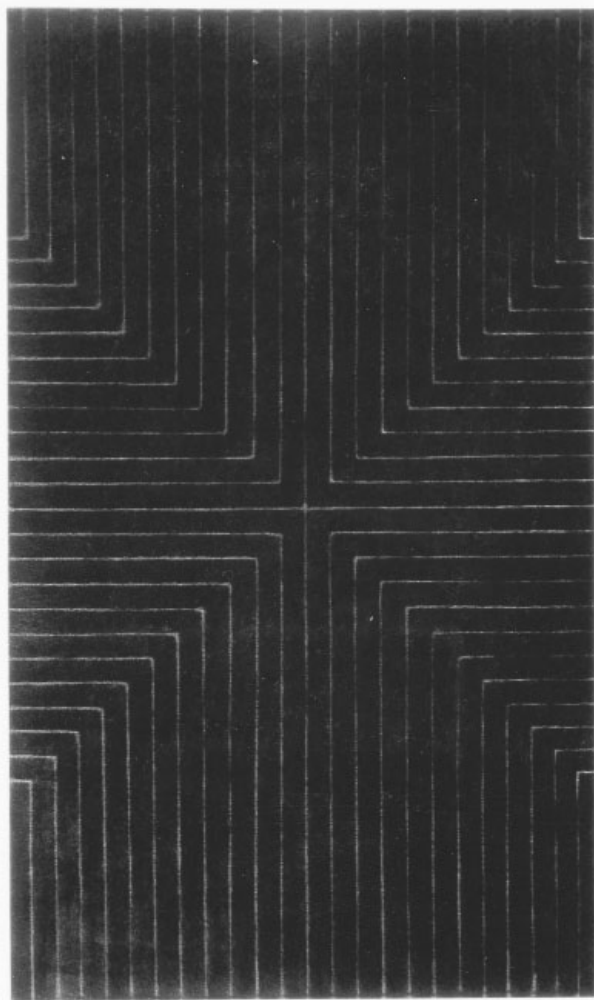
1.14

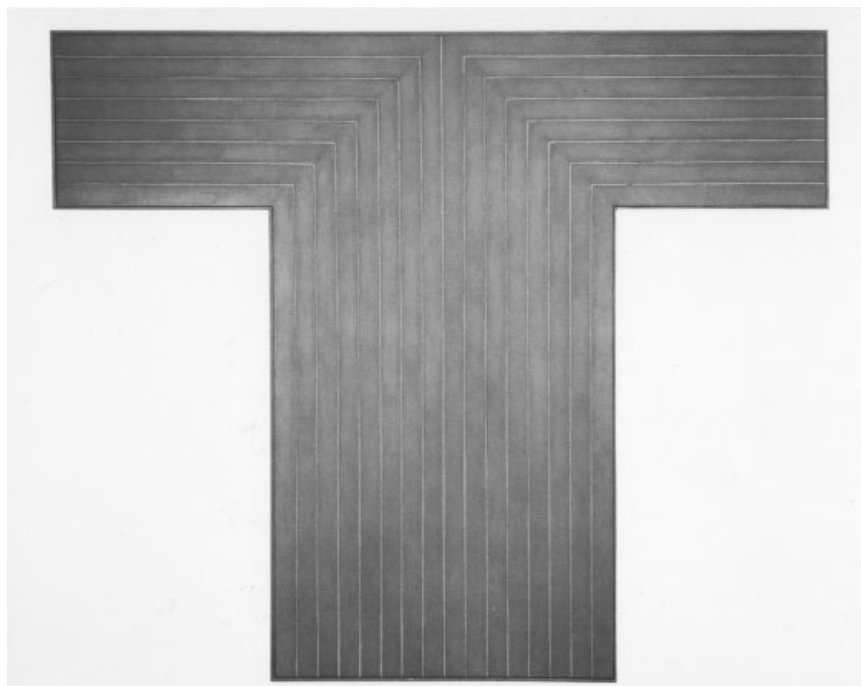


1.15

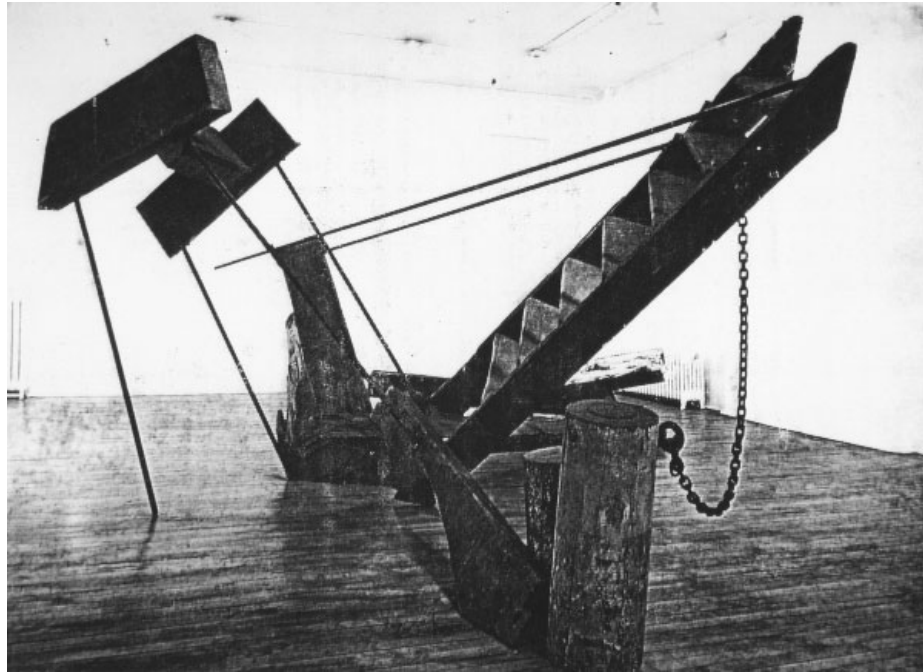


1.16

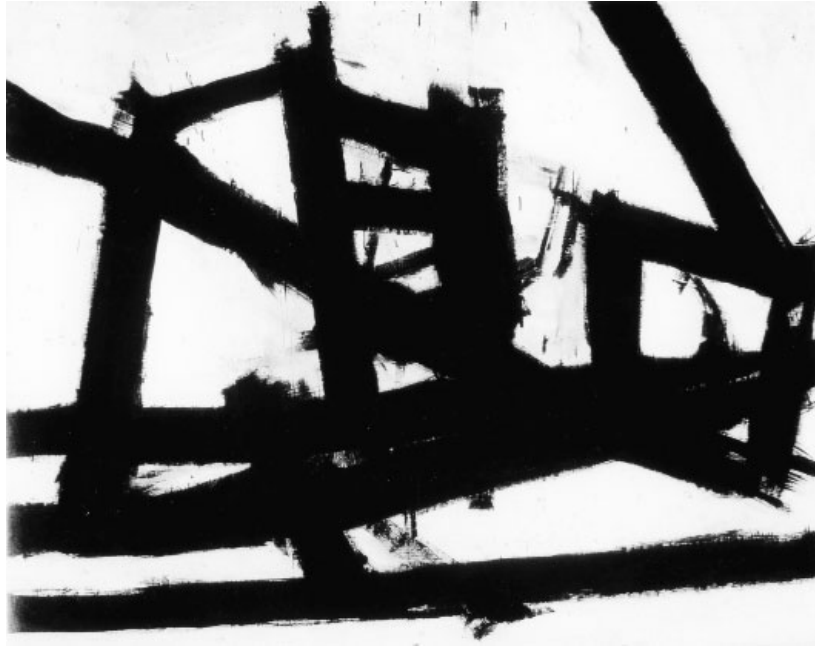




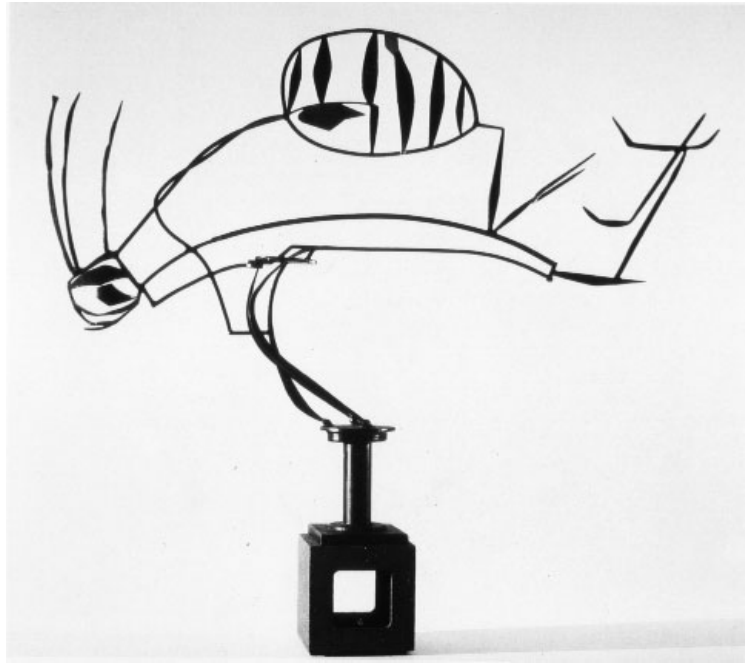
1.18



1.19



1.20



1.21





1.23

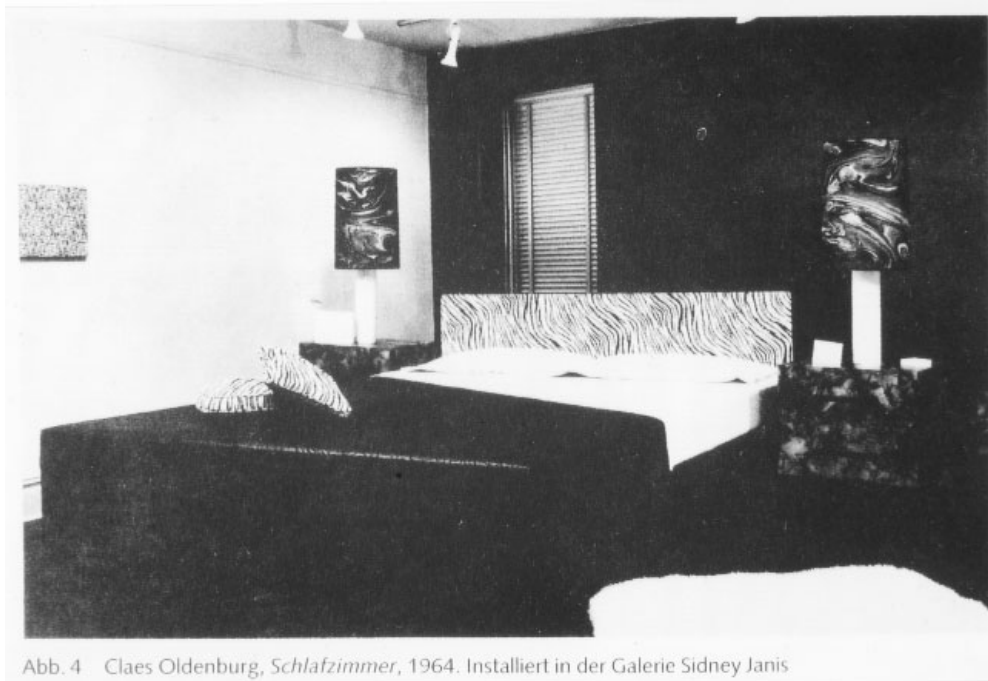
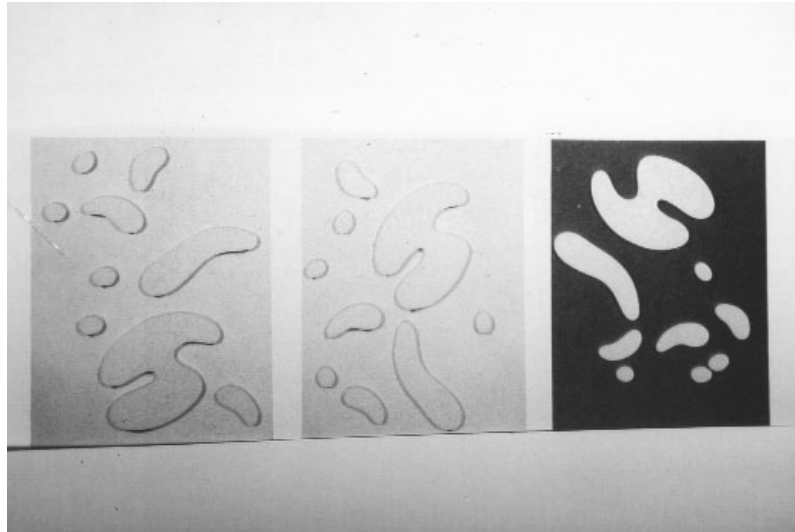
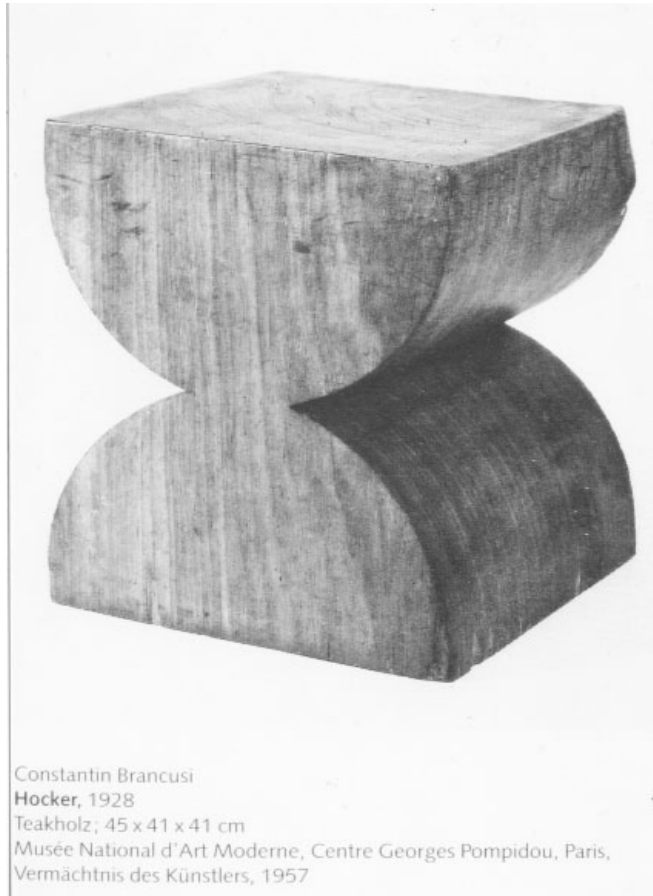


Abb. 4 Claes Oldenburg, *Schlafzimmer*, 1964. Installiert in der Galerie Sidney Janis



1.25



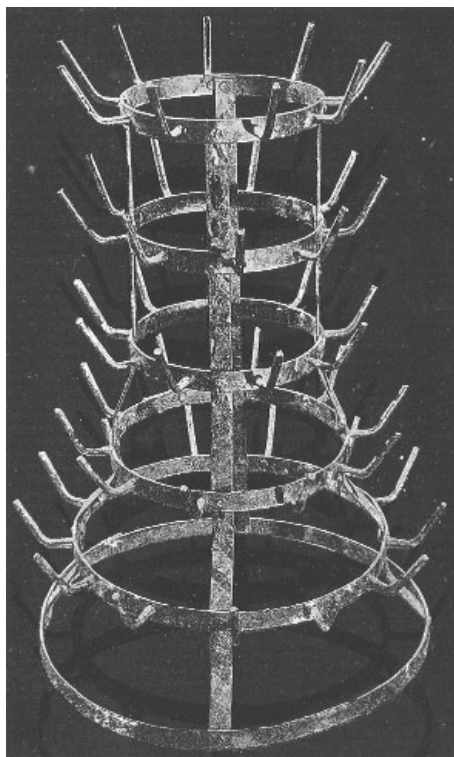
Constantin Brancusi

Hocker, 1928

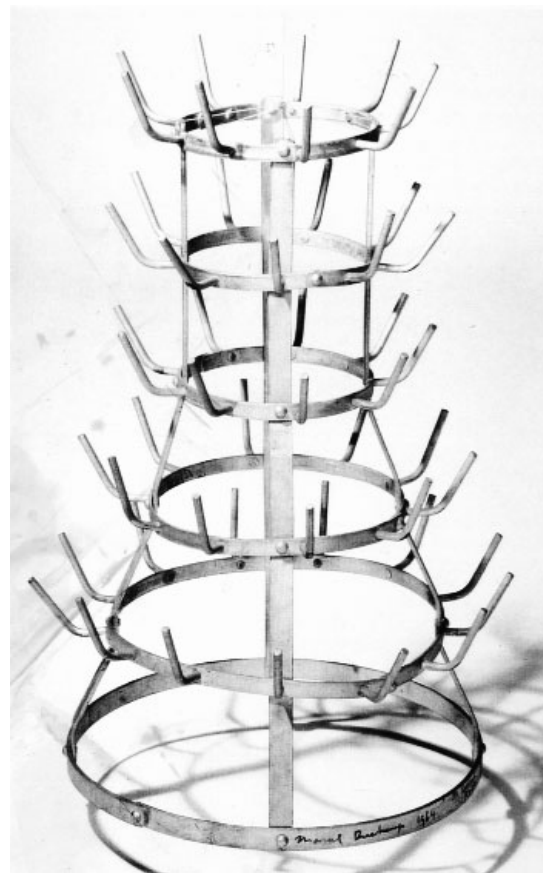
Teakholz; 45 x 41 x 41 cm

Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, Paris,
Vermächtnis des Künstlers, 1957

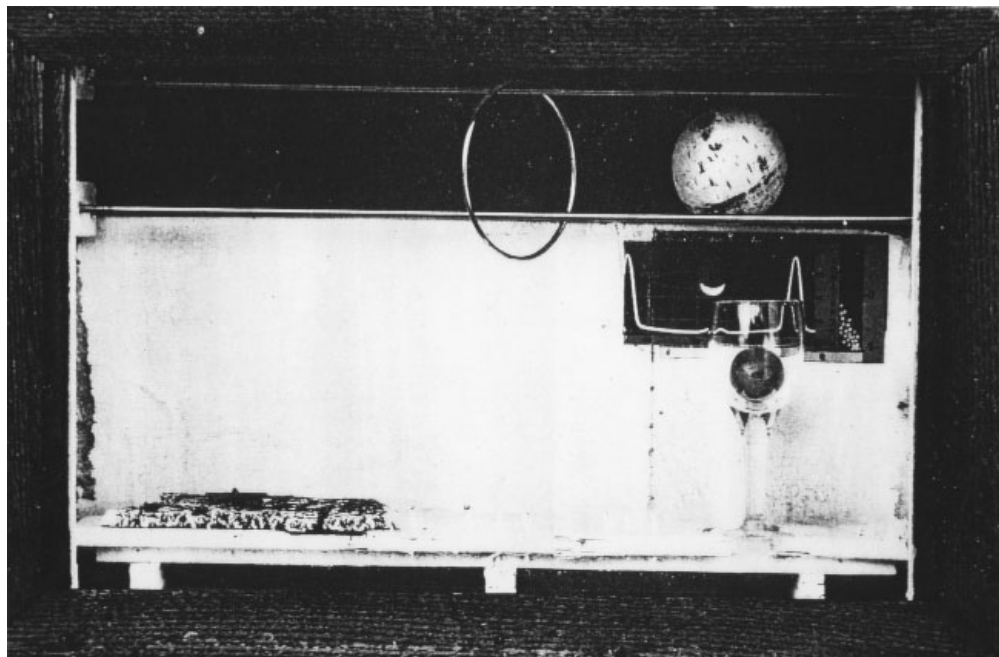
14



1.27a

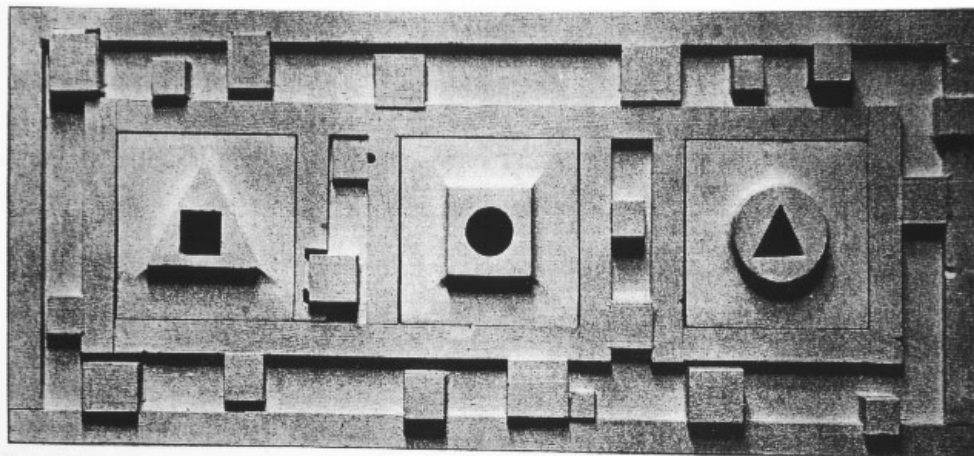


1.27b



1.28





George Ortman, *Stages of Life* (1956)



1.31



1.32



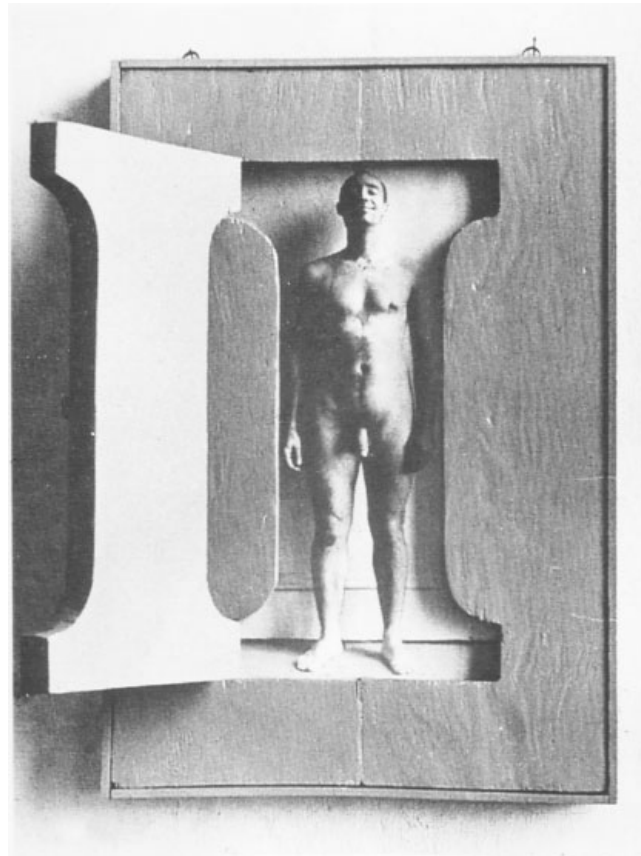


1.34

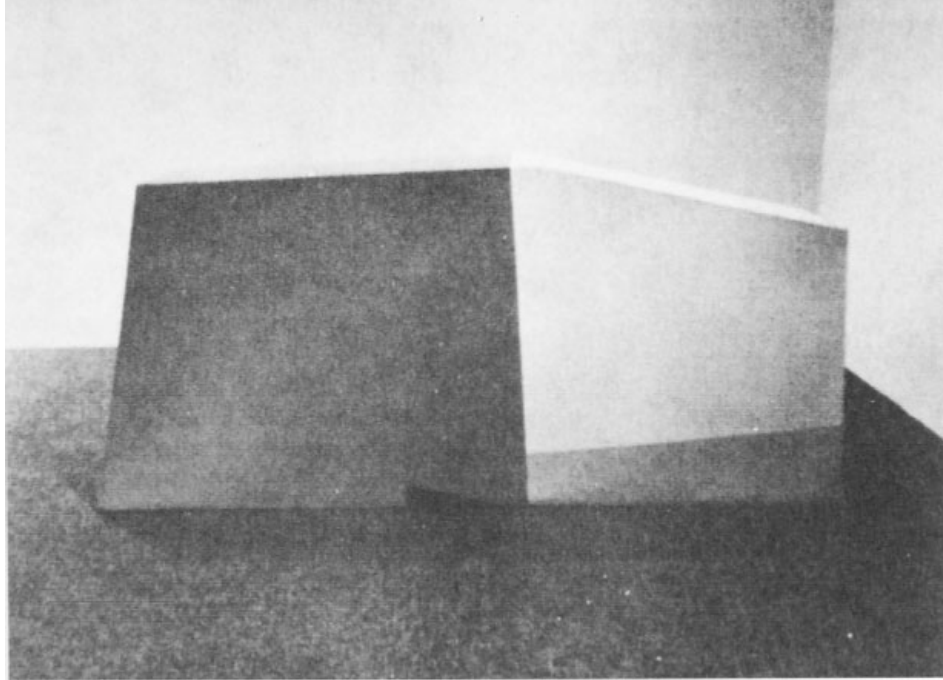


1.35





1.37



1.38

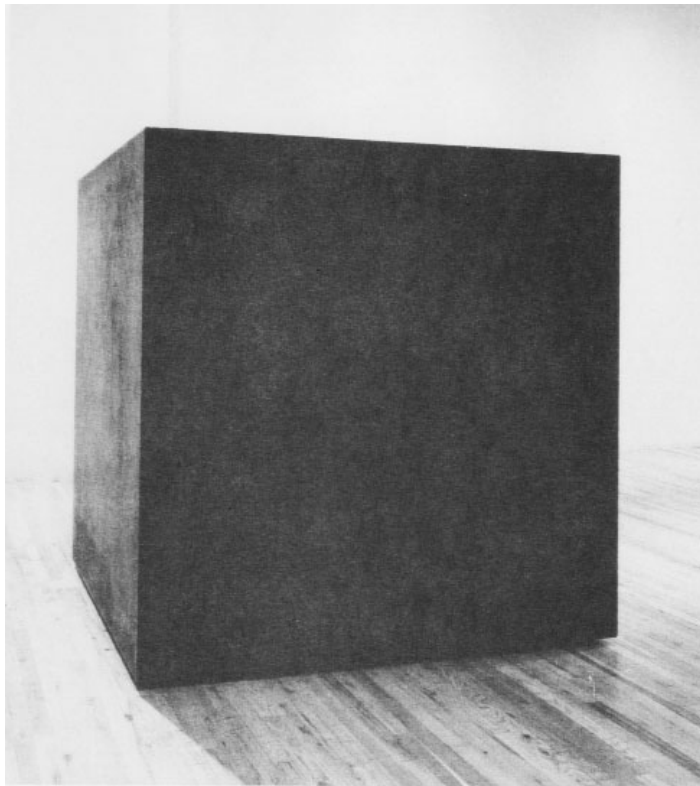
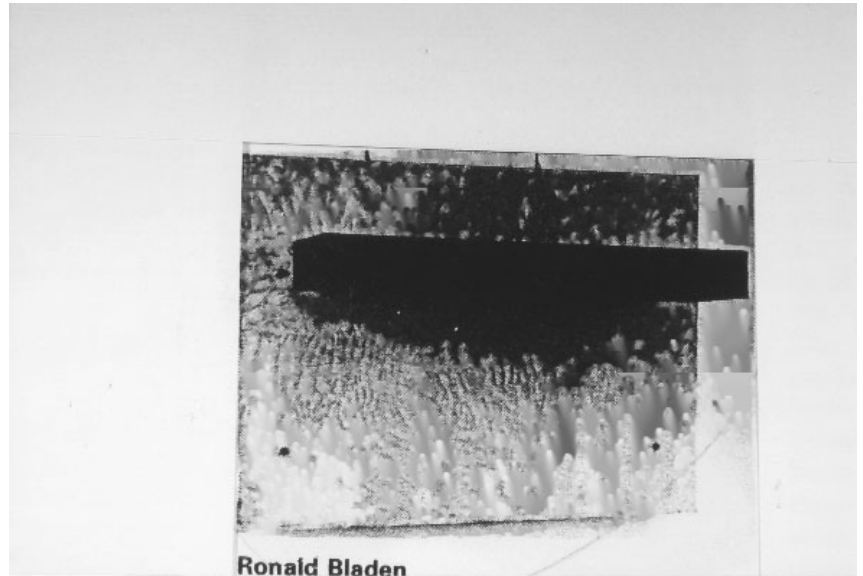


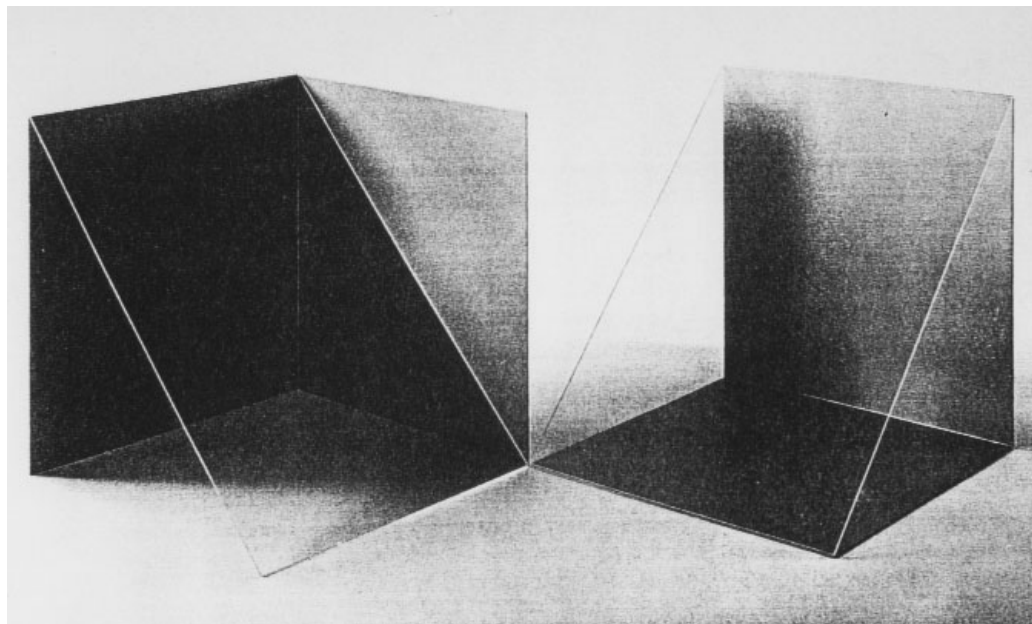
Plate 41. Tony Smith, *Die*, 1962
Steel, 72" × 72" × 72".
(Paula Cooper Gallery, New York; photo by Geoffrey
Clements)



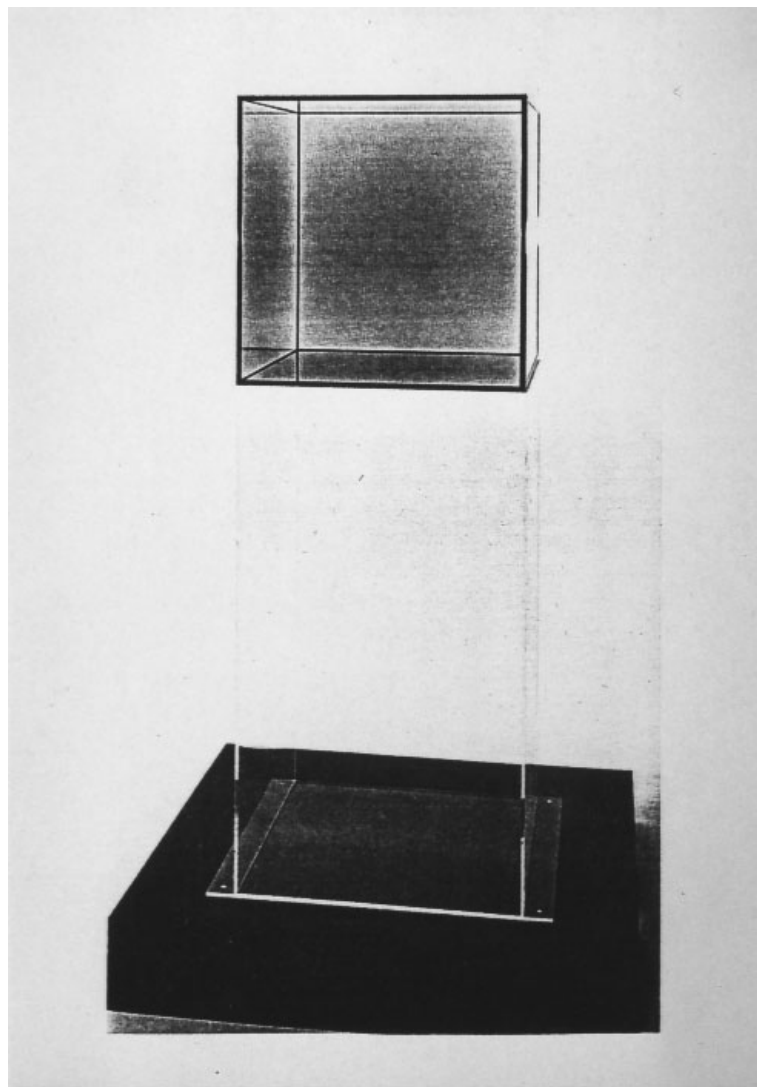
Ronald Bladen

1.39

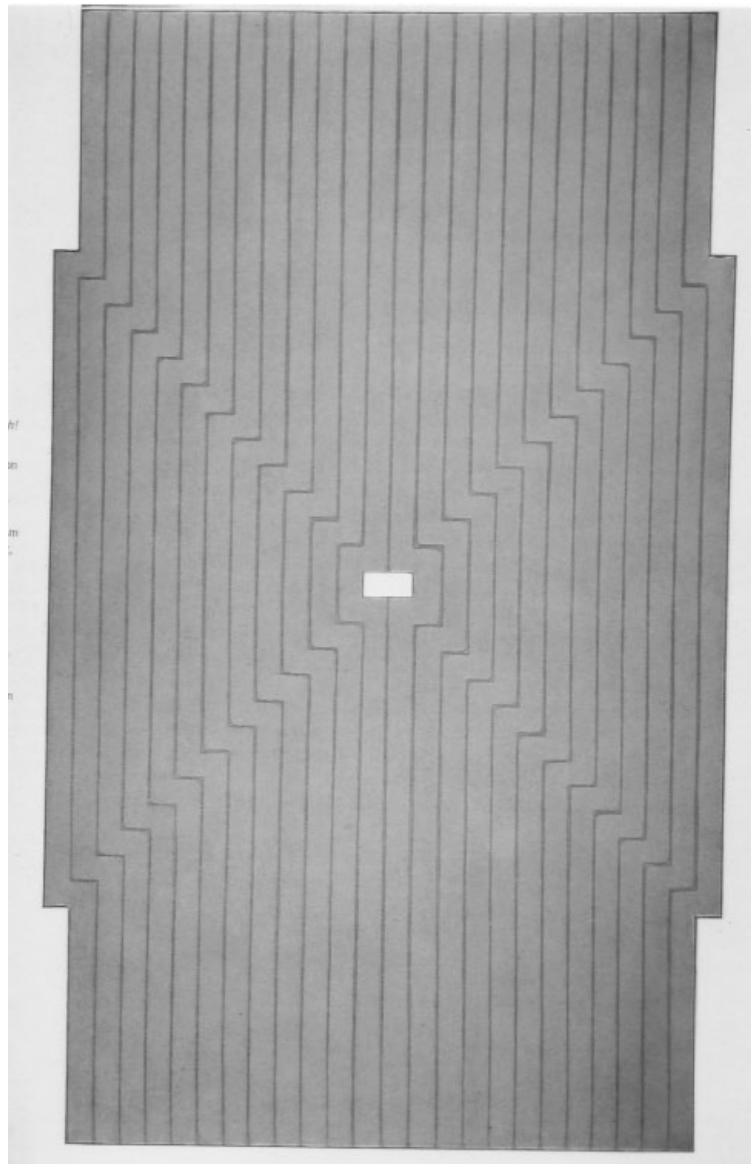
1.40

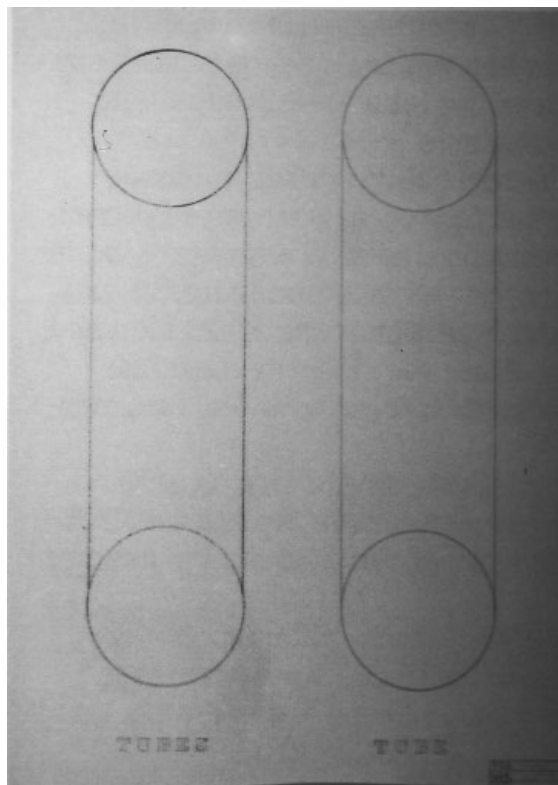


1.41

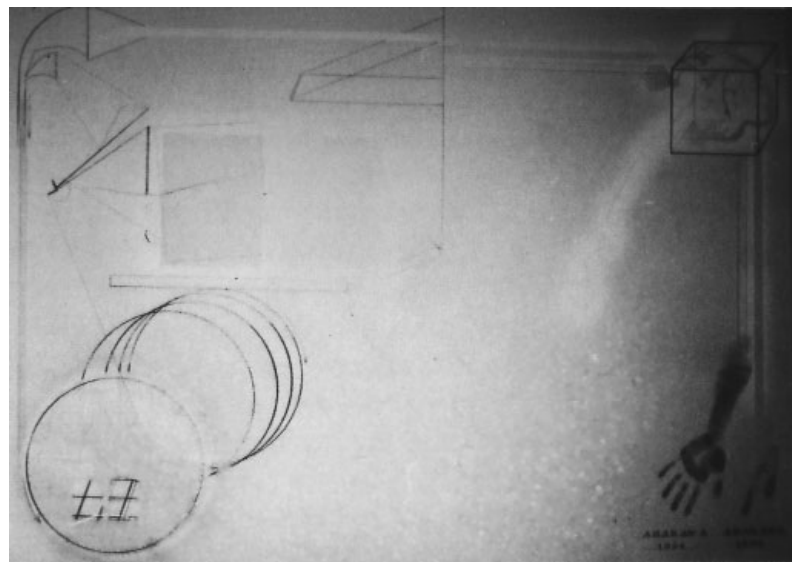




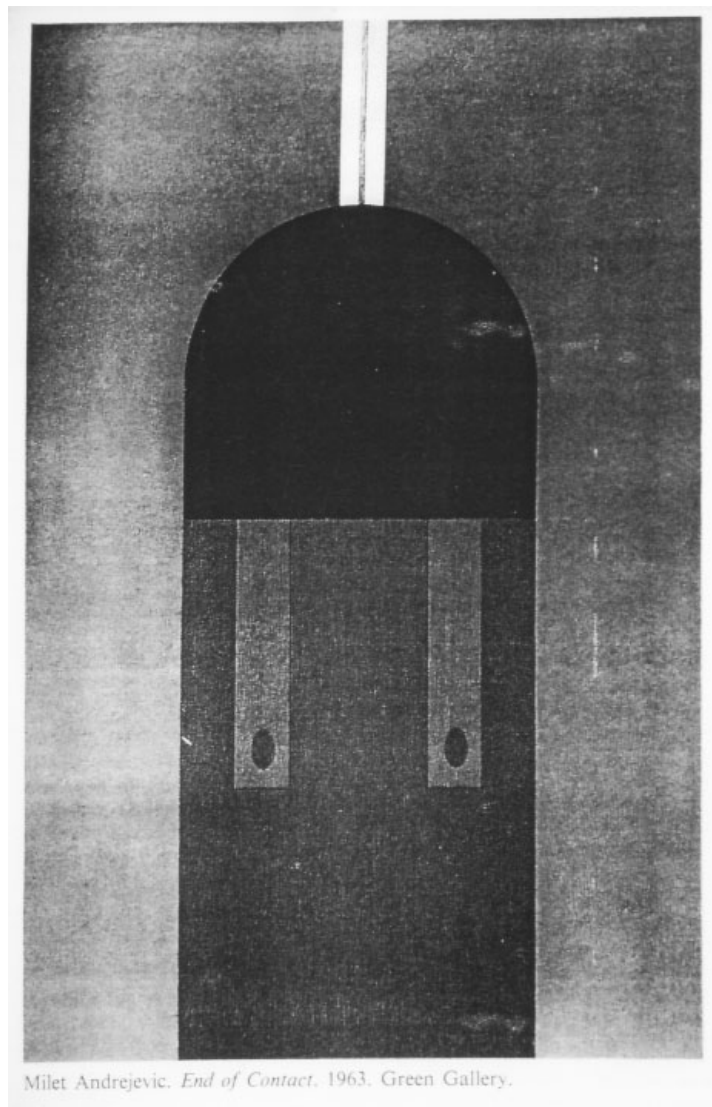




1.45



1.46



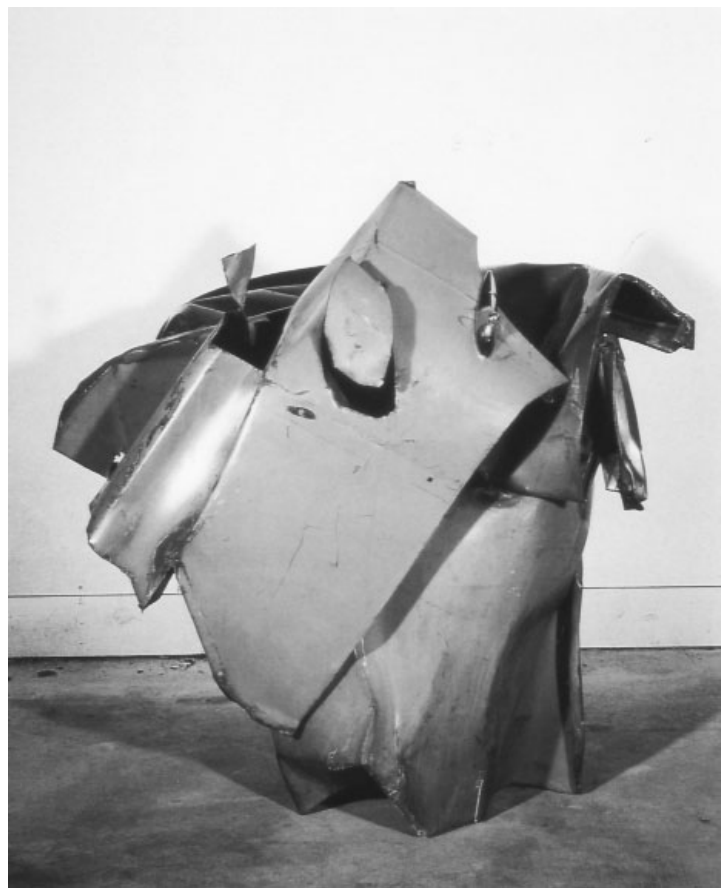
1.46a



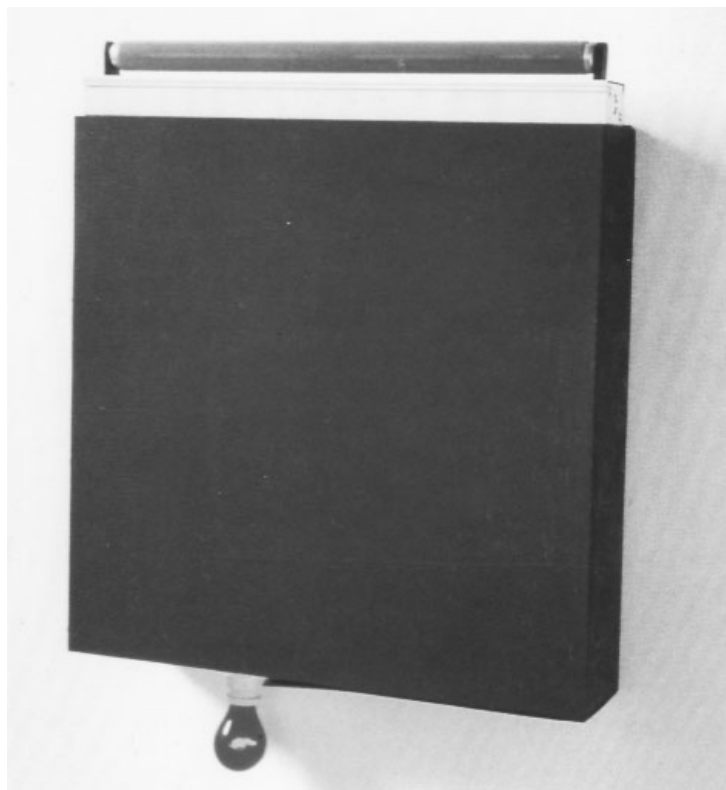
1.46b



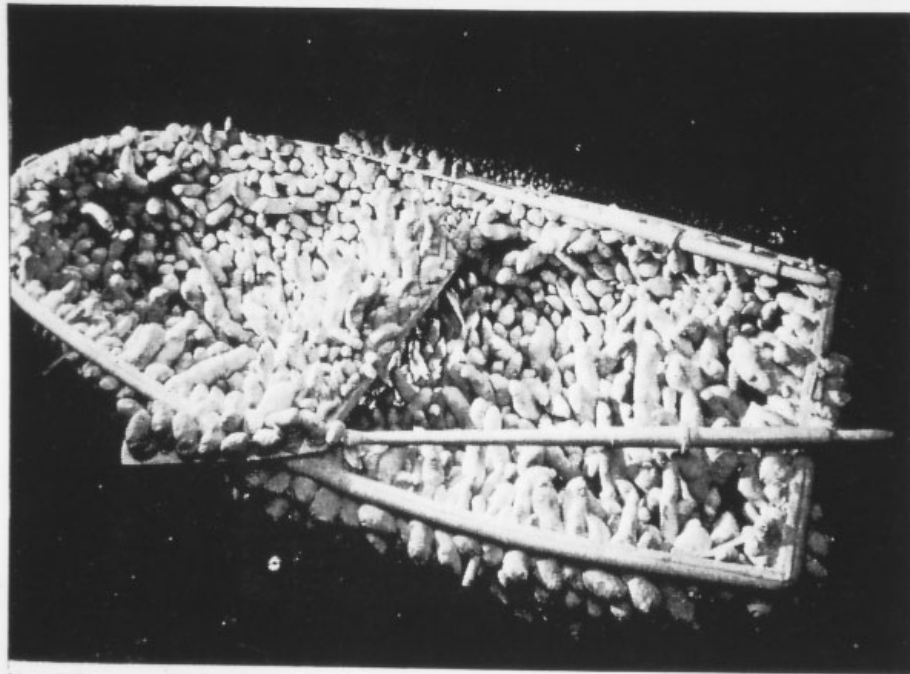
1.47



1.48

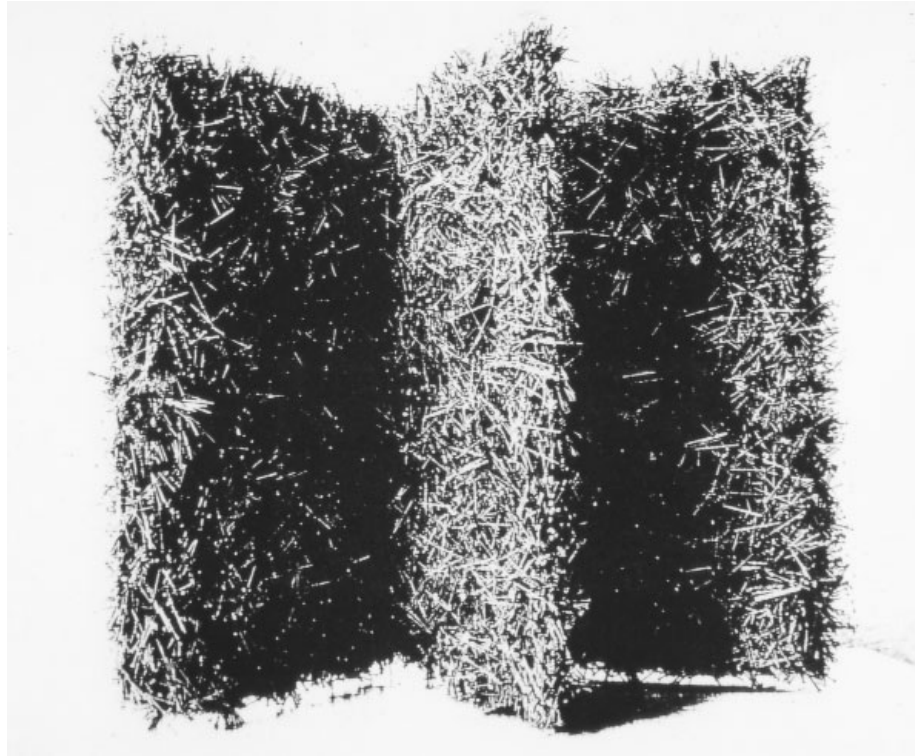


1.49

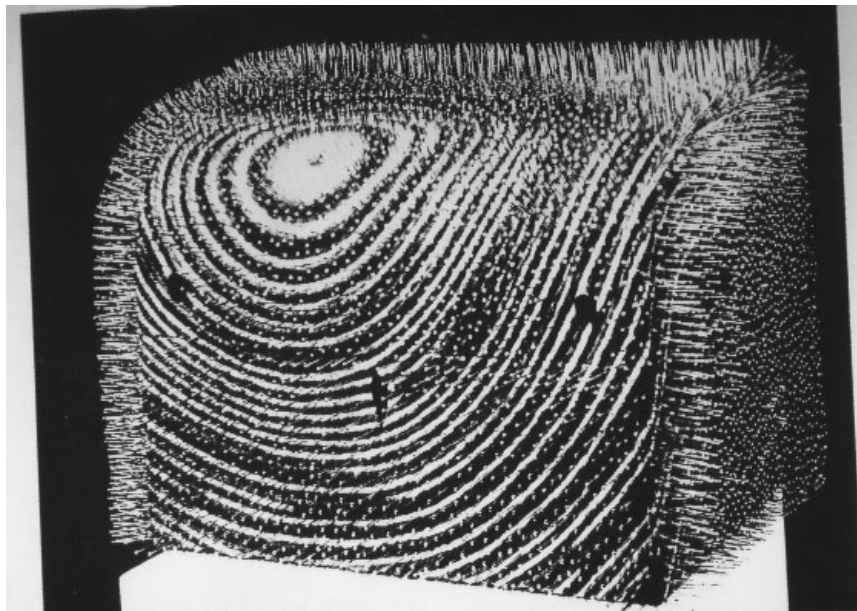


Yayoi Kusama, *Boat Accumulation* (1962)

1.50



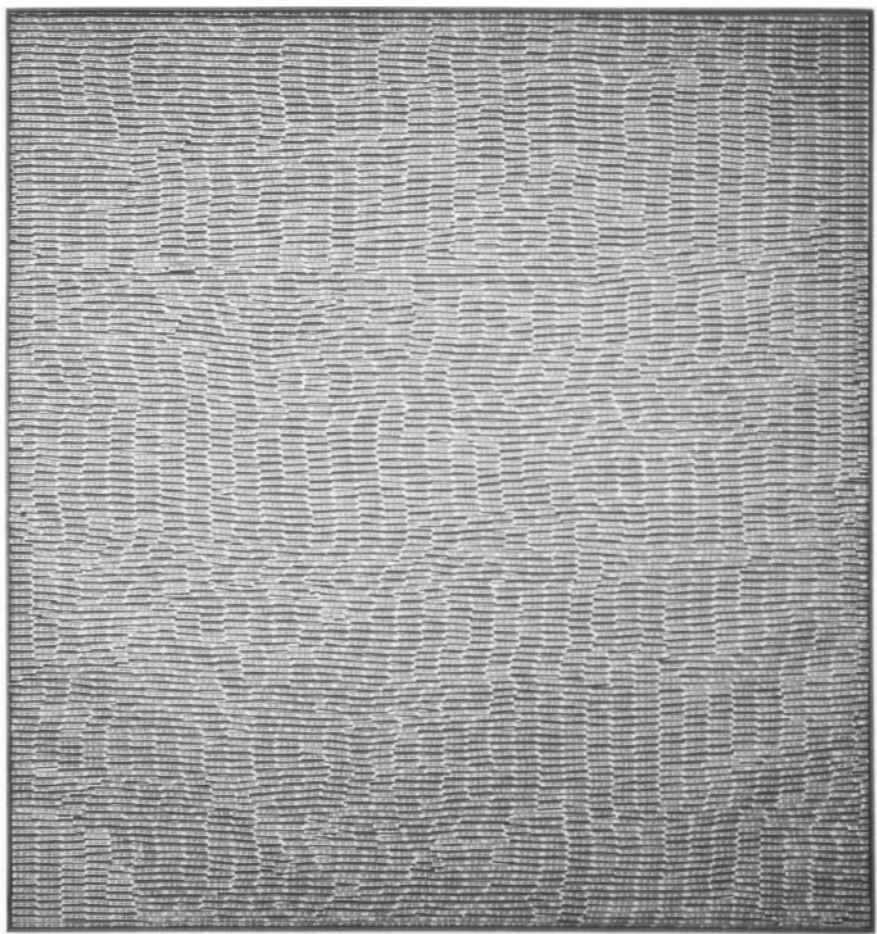
1.51



1.52

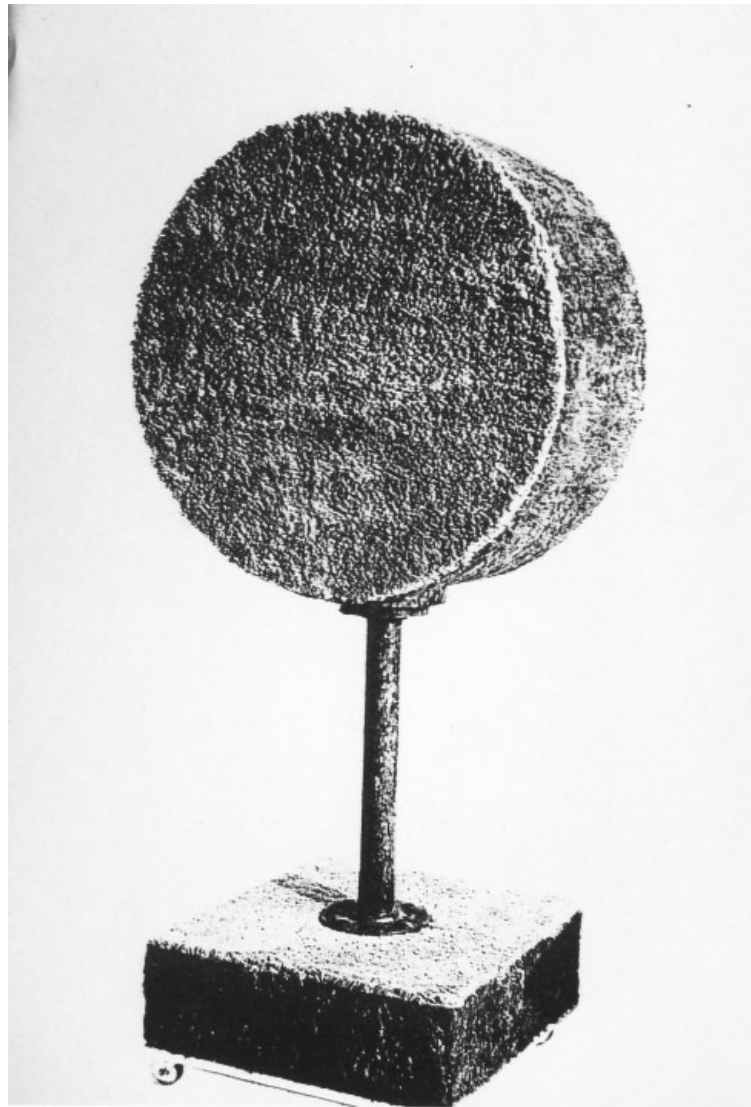


1.53



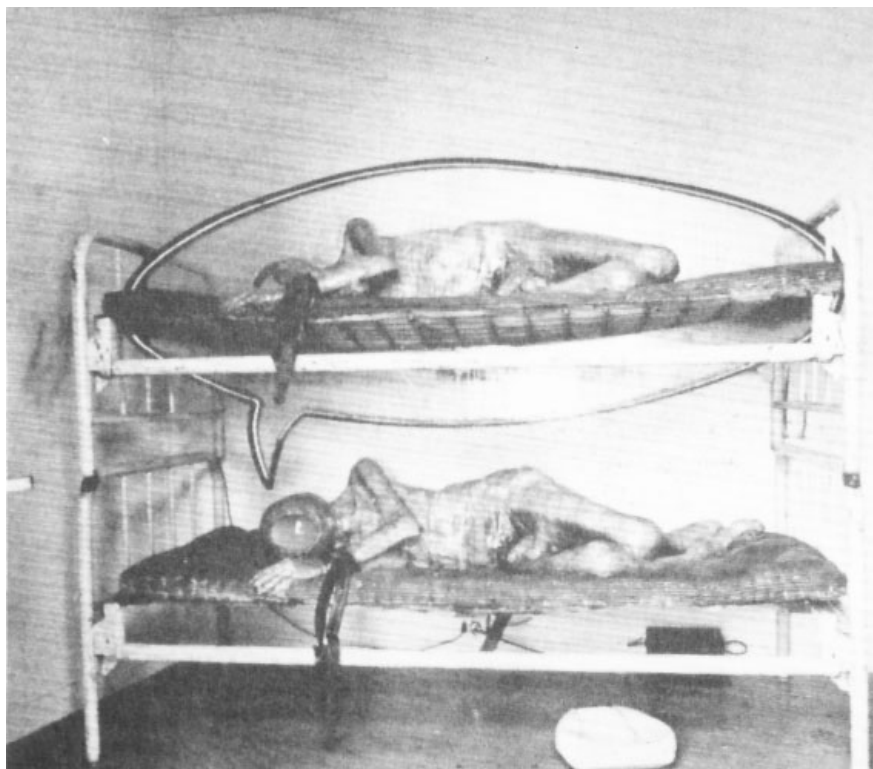


1.55



1.56





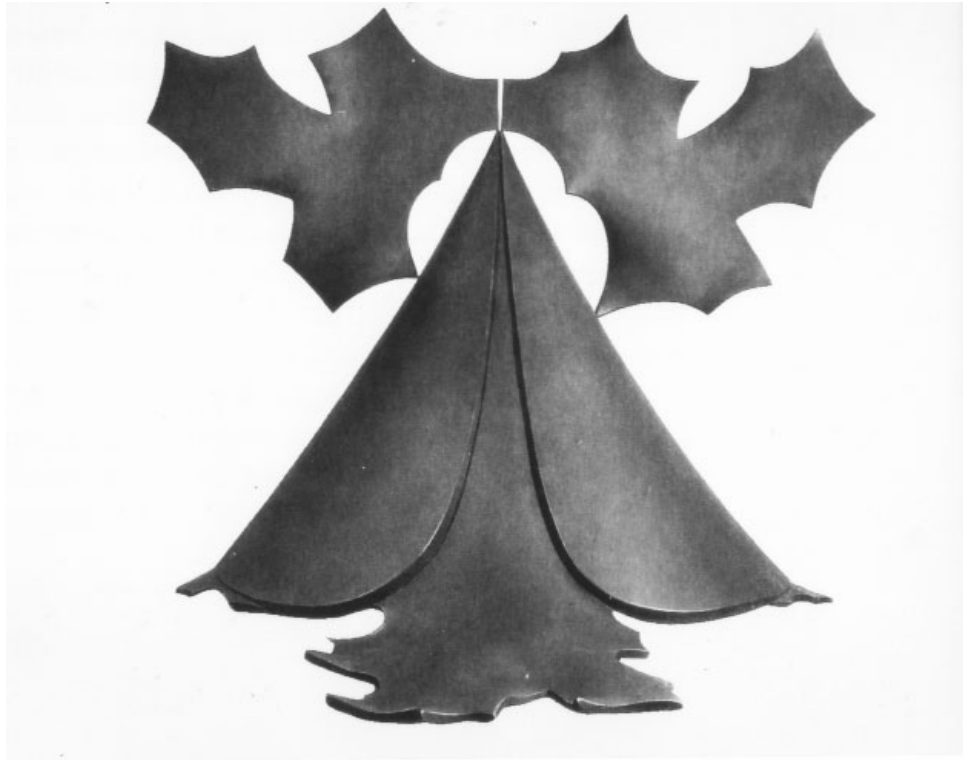
1.58



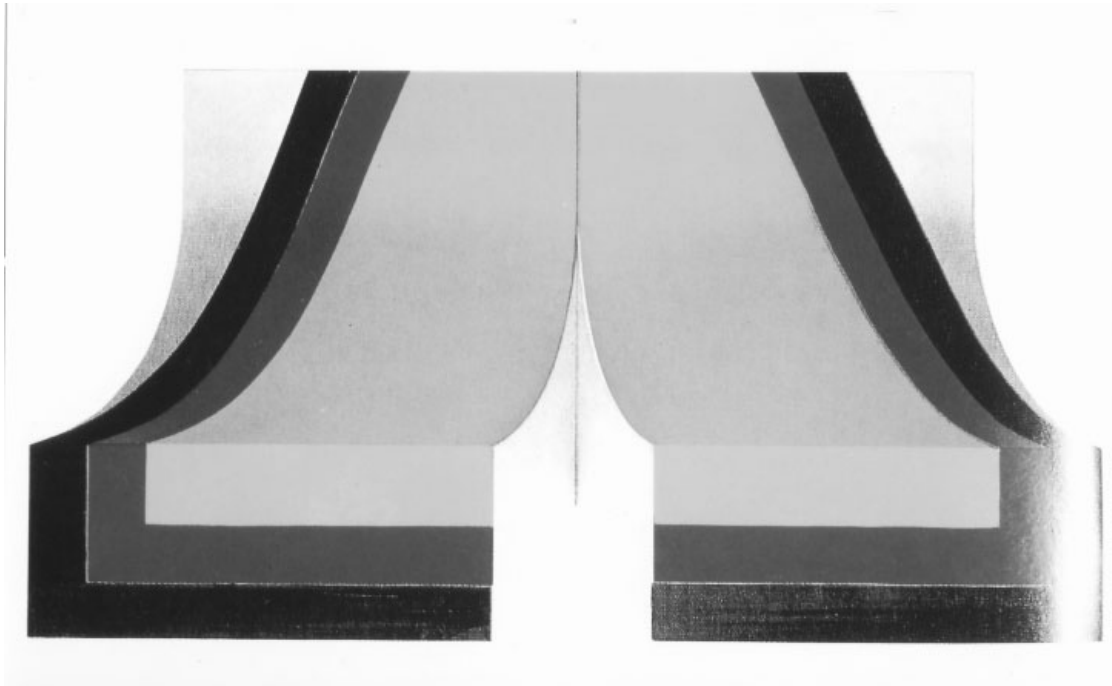
1.59



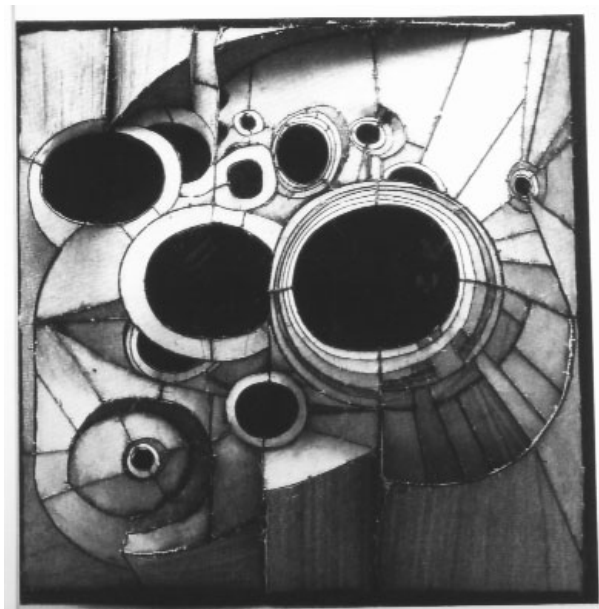
1.60



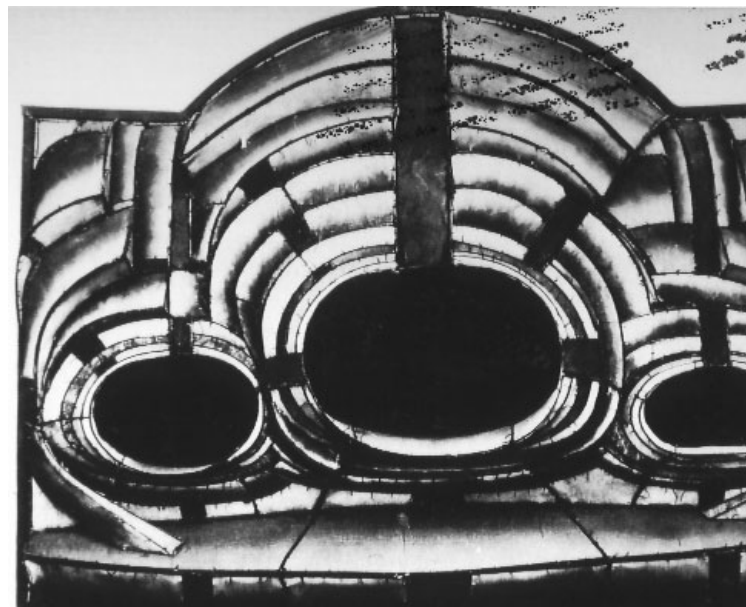
1.61



1.62



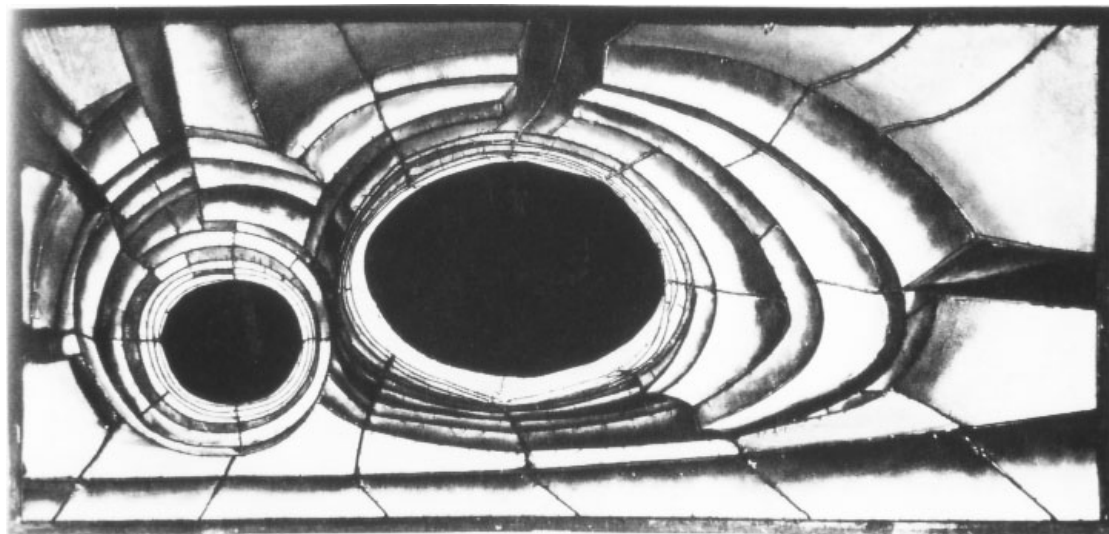
1.63



1.64



1.65



1.66



183 Andy Warhol, *Twenty-Five Colored Marylins* (Fünfundzwanzig farbige Marylins), 1962
Acryl auf Leinwand, 209 x 170 cm
Modern Art Museum of Fort Worth; The Benjamin J. Tillar Trust, erworben aus der Sammlung
von Vernon Nikkel, Clovis, New Mexico, 1983

1.67



1.68



1.69

Teil I

- 1.1. Donald Judd: Untitled, 1963, cadmium red light oil on wood with iron pipe, 49,5 x 114,3 x 77,4 cm; Coll. Phillip Johnson (aus: Fer, Briony: "On Abstract Art", London 1997, p. 139)
- 1.2. Anne Truitt: „Knight's Heritage“, 1962, Acryl auf Holz, 152 x 152 x 30 cm (aus: „The Great Decade: The 1960s“, Ausstellungskatalog, Andre Emmerich Gallery, New York, April 5 - 28, 1990)
- 1.3. Morris Louis: „Polaris“, 1962, Acryl auf Leinwand, 216 x 131 cm (aus: „The Great Decade: The 1960s“, Ausst.Kat., Andre Emmerich Gallery, New York, April 5 - 28, 1990)
- 1.4. Dan Flavin: „Puerto Rican Light (To Jeanie Blake)“, 1965, red, pink and yellow fluorescent light, 8 ft. high, private collection (aus: Baker, Kenneth: „Minimalism. Art of Circumstance“, Abbeville Press, New York / London / Paris, 1988, Farbabb. S. 88)
- 1.5. Edward Hopper, „Nighthawks“, 1942, Öl auf Leinwand, 84,1 x 152,4 cm. The Art Institute of Chicago; Friends of American Art Collection (aus: Hughes, Robert: „Bilder von Amerika. Die Amerikanische Kunst von den Anfängen bis zur Gegenwart“, Karl Blessing Verlag, München, 1997. Aus dem Amerikanischen (Originalausgabe: „Americans Visions“, Alfred A. Knopf, New York, 1997): H. Dierlamm, K. Schuler u. R. Weitbrecht; Abb. Nr. 254, S. 426)
- 1.6. Georges Segal, „Woman in a Restaurant Booth / Frau in einer Restaurantnische“, 1961, Gips, Holz, Metall, Vinyl, Formica, 130 x 165 x 110 cm, Sammlung Hahn, Köln (aus: Honisch, Dieter/Jensen, Jens Christian (Hrsg.): „Amerikanische Kunst von 1945 bis heute“, DuMont 1976 Ausst.Kat., „New York in Europa“, Nationalgalerie Berlin 4.9. - 7.11. 1976 und „Amerikanische Druckgrafik aus den öffentlichen Sammlungen der Bundesrepublik Deutschland“, Nationalgalerie Berlin 4.9. - 24.10 1976 und Kunsthalle zu Kiel 7.11. - 30.12. 1976; Farbtafel 24, Kat. 83, S. 327)
- 1.7. Jackson Pollock, „Number 4“, 1949, Öl, Emailfarbe und Aluminiumfarbe mit Kieselsteinen auf zerschnittener Leinwand über Holz, 90 x 87,5 cm, Yale University Art Gallery, New Haven, Sammlung Katherine Ordway (aus: Joachimides, Christos M./Rosenthal, Norman (Hrsg.), „Amerikanische Kunst im 20 Jahrhundert. Malerei und Plastik 1913-1993“, anlässlich der Ausstellung, Martin-Gropius-Bau, Berlin, 8.5.-25.7. 1993; Abb. Nr. 88)
- 1.8. Clyfford Still, „Untitled“, 1957, Öl auf Leinwand, 284 x 391,2 cm, Gift of the Friends of the Whitney Museum of American Art (aus: Sims Patterson, „Whitney Museum of American Art: Selected works from the Permanent Collection“, Whitney Museum of American Art, New York 1985 (2. Auflage 1988); Abb. S. 120)
- 1.9. Mark Rothko, „Ohne Titel (Gelb, Orange, Rot auf Orange)“, 1954, Öl auf Leinwand, 292 x 231 cm, Sammlung Kate Rothko Prizel (aus: Joachimides, Christos M./Rosenthal, Norman (Hrsg.), „Amerikanische Kunst im 20 Jahrhundert. Malerei und Plastik 1913-1993“, anlässlich der Ausstellung, Martin-Gropius-Bau, Berlin, 8.5.-25.7. 1993; Abb. Nr. 113)

1.10. Mark Rothko, „Black on Dark Sienna on Purple (Schwarz auf dunklem Sienna auf Violett)“, 1960, Öl auf Leinwand, 303 x 267 cm, The Museum of Contemporary Art, Los Angeles, Sammlung Panza (aus: Joachimides, Christos M./Rosenthal, Norman (Hrsg.), „Amerikanische Kunst im 20. Jahrhundert. Malerei und Plastik 1913-1993“, anlässlich der Ausstellung, Martin-Gropius-Bau, Berlin, 8.5.-25.7. 1993; Abb. Nr. 114)

1.11. Barnett Newman: „Onement I“, 1948, Öl auf Leinwand, 69,2 x 41,2 cm; The Museum of Modern Art, New York, Gift of Annalee Newman (aus: Zweite, Armin: „Barnett Newman. Bilder-Skulpturen-Graphik“, Ausst.Kat., Kunstsammlung NRW, 17. Mai bis 10. August 1997; Abb. Nr. 20, S. 80)

1.12. Barnett Newman, „Tertia“, 1964, Öl auf Leinwand, 198 x 89 cm, Moderna Museet, Stockholm (aus: Honisch, Dieter/Jensen, Jens Christian (Hrsg.): „Amerikanische Kunst von 1945 bis heute“, DuMont 1976 Ausst.Kat., „New York in Europa“, Nationalgalerie Berlin 4.9. - 7.11. 1976 und „Amerikanische Druckgrafik aus den öffentlichen Sammlungen der Bundesrepublik Deutschland“, Nationalgalerie Berlin 4.9. - 24.10 1976 und Kunsthalle zu Kiel 7.11. - 30.12. 1976; Farbtafel 7, Kat. 63, S. 326)

1.13. Ad Reinhardt, „Abstract Painting No. 5“, 1962, Öl auf Leinwand, 1,5 x 1,5 m, Tate Gallery, London (aus: Crow, Thomas, „Die Kunst der sechziger Jahre. Von Pop-art zu Yves Klein und Joseph Beuys“, DuMont, Köln, 1997, Abb. Nr. 81, S. 119)

1.14. Yves Klein, „Monochrom blau (IKB 83)“, 1950, Pigment in Kunstharz auf Leinwand auf Holz, 92,7 x 73,7 cm (aus: Crow, Thomas, „Die Kunst der sechziger Jahre. Von Pop-art zu Yves Klein und Joseph Beuys“, DuMont, Köln, 1997, Abb. Nr. 82, S. 121)

1.15. Kenneth Noland, „Across“, 1964, Acryl auf Leinwand, 2,4 x 3,2 m, Sammlung des Künstlers (aus: Crow, Thomas, „Die Kunst der sechziger Jahre. Von Pop-art zu Yves Klein und Joseph Beuys“, DuMont, Köln, 1997, Abb. Nr. 73, S. 104)

1.16. Kenneth Noland, „Song“, 1958;synthetic polymer, 165,1 x 165,1 cm Whitney Museum of American Art, New York © Kenneth Noland/DACS, London/VAGA New York 1997 (aus: Archer, Michael, „Art Since 1960“, Thames and Hudson, London 1997; Abb. Nr.32 S. 41)

1.17. Frank Stella, „Die Fahne Hoch!“, 1959, schwarzes Email auf Leinwand, 308,6 x 185,4 (121 ^{1/2} x 73), Whitney Museum of American Art, New York (aus: Batchelor, David: „Minimalism“, Tate Gallery, London 1997, Abb. Nr. 14; S. 18)

1.18. Frank Stella, „Telluride“, 1960-61, Kupferfarbe auf Leinwand, 87 x 84 in., Max Palevsky (aus: Kenneth Baker, „Minimalism. Art of Circumstance“, Cross River Press - Abbeville Press, New York/London/Paris, 1988; Abb. S. 27)

1.19. Mark di Suvero: „The Ladder Piece“, Green Gallery, New York, 1963 (aus: Art International, 25.5. 1963, vol. VII, Nr. 3; S. 57)

1.20. Franz Kline, „Mahoning“, 1956, oil on canvas, 203,2 x 254 cm; gift of the Friends of the Whitney Museum of American Art, New York, 57.10 (aus: Sims, Patterson: „Whitney Museum of American Art. Selected Works from the Permanent Collection“, Abb. S. 126)

1.21. David Smith, „Australien“, 1951, bemalter Stahl, 202 x 274 x 41 cm, The Museum of Modern Art, New York, Schenkung William Rubin, 1968 (aus: Rowell, Margit (Hrsg.), „Skulptur im 20. Jahrhundert. Figur-Raumkonstruktion-Prozeß“, Prestel Verlag, München 1986 (anlässlich der Ausstellung „Qu'est-ce que la sculpture moderne?“ im Centre Georges Pompidou, Musée national d'art moderne, Paris, 3. 7. - 13. 10. 1986); Abb. Nr. 123, S. 119)

1.22. David Smith: „Lectern Sentinel“, 1961, stainless steel, 258,5 x 83,8 x 52,1 cm, Whitney Museum of American Art, New York, gift of the friends of the Whitney Museum of American Art, 62.15 (aus: Sims, Patterson: „Whitney Museum of American Art. Selected works from the Permanent Collection“, in association with W.W. Norton & Company, New York, London; Abb. S. 142)

1.23 Claes Oldenburg, „Ice Cream Cone (Eistüte)“, 1962, Gips und Metall, bemalt mit Emailfarbe, 35 x 95 x 34 cm, Sammlung Sonnabend, New York (aus: Joachimides, Christos M./Rosenthal, Norman (Hrsg.), „Amerikanische Kunst im 20. Jahrhundert. Malerei und Plastik 1913-1993“, anlässlich der Ausstellung, Martin-Gropius-Bau, Berlin, 8.5.-25.7. 1993; Abb. Nr. 169)

1.24 Claes Oldenburg, „Schlafzimmer“, 1964 (installiert in der Galerie Sidney Janis) (aus: Rowell, Margit (Hrsg.), „Skulptur im 20. Jahrhundert. Figur-Raumkonstruktion-Prozeß“, Prestel Verlag, München 1986 (anlässlich der Ausstellung „Qu'est-ce que la sculpture moderne?“ im Centre Georges Pompidou, Musée national d'art moderne, Paris, 3. 7. - 13. 10. 1986); Abb. Nr. 4, S. 302)

1.25 Jean Arp: „Triptychon“, 1942, Holz, bemalt, 3-teilig, je 92 x 72 cm, Privatbesitz (aus: Glozer, Laszlo: „Westkunst. Zeitgenössische Kunst seit 1939“, DuMont, Köln, 1981, Ausst.Kat., Museen der Stadt Köln, 30.5. - 16.8. 1981; Abb. S. 96, Kat. Nr. 129)

1.26. Constantin Brancusi, „Hocker“, 1928, Teakholz, 45 x 41 x 41 cm, Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, Paris, Vermächtnis des Künstlers, 1957 (aus: Rowell, Margit (Hrsg.), „Skulptur im 20. Jahrhundert. Figur-Raumkonstruktion-Prozeß“, Prestel Verlag, München 1986 (anlässlich der Ausstellung „Qu'est-ce que la sculpture moderne?“ im Centre Georges Pompidou, Musée national d'art moderne, Paris, 3. 7. - 13. 10. 1986); Abb. Nr. 141, S. 139)

1.27a. u. 1.27b. Marcel Duchamp, „Porte-bouteilles“, 1914 (Replik 1964), Ready-made, (Flaschentrockner aus galvanisiertem Eisen, Höhe 64 cm; Musée national d'art moderne, Centre Georges Pompidou, Paris (aus: Vischer, Theodora (Hrsg.), „Transform. BildObjektSkulptur im 20. Jahrhundert“, Kunstmuseum und Kunsthalle Basel, anlässlich der Ausstellung 14. 6. - 27. 9. 1992; Abb. Nr. 66 S. 64, Kat. S. 216)

1.28. Joseph Cornell, Eclipse Series, c. 1960, Construction, 9'' x 14'' x 4 1/2 '' (aus: Tuchman, Maurice (Ed.): „American Sculpture of the Sixties“, Ausstellungskatalog, Los Angeles County Museum of Art, April 28 - June 25 1967; Philadelphia Museum of Art, September 15 - October 19 1967, Abb. Nr. 33, S. 92)

1.29. Robert Rauschenberg: „Odaliske, Haremsdame“, 1955-1958, freistehende Combine-Objekt, 205 x 44 x 44 cm, Museum Ludwig, Köln (aus: Franzke, Andreas: „Skulpturen und Objekte von Malern des 20. Jahrhunderts“, DuMont, Köln, 1982, Abb. Nr. 142, S. 189)

1.30. Georges Ortman: „Stages of Life“, 1956 (aus: Donald Judd: „The Complete Writings 1959-1975“, The Press of the Nova Scotia College of Art and Design, Halifax; New York University Press, New York, 1975; S. 187; zu dem Artikel „Specific Objects“, S. 181-189, S. 184; erstmalig in: Art Yearbook 8, 1965)

1.31. Jasper Johns, „Painted Bronze (Bemalte Bronze)“, 1960, Öl auf Bronze, Gesamtmaße: 14 x 20,3 x 12 cm; zwei Dosen, je 12 cm hoch und 6,8 cm im Durchmesser; Sockel: 2 x 20,3 x 12 cm, Museum Ludwig, Stiftung Ludwig, Köln (aus: Varnedoe, Kirk (Hrsg.), „Jasper Johns. Retrospektive“, Prestel, München-New York, 1997 (anlässlich der Ausstellung im Museum Ludwig Köln vom 8. 3. bis 1. 6. 1997. Englischsprachige Originalausgabe: The Museum of Modern Art, New York); Abb. Nr. 69, S. 192)

1.32. Jasper Johns, „Light bulb I (Glühbirne I)“, skulptiertes Metall, 11,5 x 17,1 x 11,5 cm, Privatbesitz (aus: Varnedoe, Kirk (Hrsg.), „Jasper Johns. Retrospektive“, Prestel, München-New York, 1997 (anlässlich der Ausstellung im Museum Ludwig Köln vom 8. 3. bis 1. 6. 1997. Englischsprachige Originalausgabe: The Museum of Modern Art, New York); Abb. Nr. 49, S. 167)

1.33. Jasper Johns, „Target with plaster Casts (Zielscheibe mit Gipsabgüssen)“, Enkaustik und Collage auf Leinwand mit Objekten, 129,5 x 111,8 x 8,8 cm, Sammlung David Geffen, Los Angeles (aus: Varnedoe, Kirk (Hrsg.), „Jasper Johns. Retrospektive“, Prestel, München-New York, 1997 (anlässlich der Ausstellung im Museum Ludwig Köln vom 8. 3. bis 1. 6. 1997. Englischsprachige Originalausgabe: The Museum of Modern Art, New York); Abb. Nr. 11, S. 143)

1.34. Robert Rauschenberg: „Monogram“, 1955-59, verschiedene Materialien, 122 x 183 x 183, Moderna Muset, Stockholm (aus: Franzke, Andreas: „Skulpturen und Objekte von Malern des 20. Jahrhunderts“, DuMont, Köln, 1982, Abb. Nr. 14, S. 140)

1.35. Pablo Picasso: „Ziege“, 1950, Original: Gips unter Verarbeitung eines Weidenkorbes, eines Blumentopfes aus Keramik, eines Palmenblattes und Eisenstäbe, 120,5 x 72 x 144 cm, Musée Picasso, Paris (aus: Franzke, Andreas: „Skulpturen und Objekte von Malern des 20. Jahrhunderts“, DuMont, Köln, 1982, Abb. Nr. 118, S. 165) Robert Rauschenberg: „Monogram“, 1955-59, verschiedene Materialien, 122 x 183 x 183, Moderna Muset, Stockholm (aus: Franzke, Andreas: „Skulpturen und Objekte von Malern des 20. Jahrhunderts“, DuMont, Köln, 1982, Abb. Nr. 14, S. 140)

1.36. Georg Brecht, „Chair Event / Stuhl-Ereignis“, ca. 1960, Stuhl und Spazierstock, bemalt, Orange, 89 x 48 x 96 cm; Sammlung Reinhard Onnasch, Berlin (aus: Honisch, Dieter/Jensen, Jens Christian (Hrsg.): „Amerikanische Kunst von 1945 bis heute“, DuMont 1976 Ausst.Kat., „New York in Europa“, Nationalgalerie Berlin 4.9. - 7.11. 1976 und „Amerikanische Druckgrafik aus den öffentlichen Sammlungen der Bundesrepublik Deutschland“, Nationalgalerie Berlin 4.9. - 24.10 1976 und Kunsthalle zu Kiel 7.11. - 30.12. 1976; Abb. Nr. 49, Kat. 7, S. 322)

1.37. Robert Morris, „I-Box“, 1962 (open), mixed media, 47 x 30,4 x 5 (18 x 12 x 2), Privatsammlung (aus: Batchelor, David: „Minimalism“, Tate Gallery, London 1997, Abb. Nr. 23; S. 26)

1.38. Anne Truitt, „Late Snow“, 1964, bemaltes Aluminium, 40 1/4 x 80 in., Foto courtesy Andre Emmerich Gallery, New York (aus: Battcock, Gregory (Ed.), „Minimal Art. A Critical Anthology“, University of California Press, Berkeley/Los Angeles/London, 1995 (erste Ausgabe 1968); Abb. S. 288)

- 1.39. Tony Smith, „Die“, 1962, Stahl, 72 x 72 x 72 in., Paula Cooper Gallery, New York, Foto: Geoffrey Clements (aus: Colpitt, Frances, „Minimal Art. The Critical Perspective“, University of Washington Press, Seattle 1993 (Originalausgabe bei UMI Research Press 1990); Abb.-Platte Nr. 41)
- 1.40. Ronald Bladen, Untitled (aus: Donald Judd: „The Complete Writings 1959-1975“, The Press of the Nova Scotia College of Art and Design, Halifax; New York University Press, New York, 1975; S. 75; ein Bericht zur Ausstellung „Bladen at Green“, 4.12.1962-5.1. 1963)
- 1.41. Tony DeLap: „Houdin´s House“, 1967, Aluminium and glass, two units, each 6 x 6 x 6 inches (aus: Tuchman, Maurice (Ed.): „American Sculpture of the Sixties“, Ausstellungskatalog, Los Angeles County Museum of Art, April 28 - June 25 1967; Philadelphia Museum of Art, September 15 - October 19 1967, Abb. Nr. 37, S. 96)
- 1.42. Larry Bell: „Untitled“, 1966, coated glass and rodium plated brass, 20 x 20 x 20 inches (aus: Tuchman, Maurice (Ed.): „American Sculpture of the Sixties“, Ausstellungskatalog, Los Angeles County Museum of Art, April 28 - June 25 1967; Philadelphia Museum of Art, September 15 - October 19 1967, Abb. Nr. 8, S. 83)
- 1.43. Frank Stella, „Tuxedo Junction“, 1960, Email auf Leinwand, 310 x 185 cm, Stedelijk Van Abbemuseum, Eindhoven (aus: Vischer, Theodora (Hrsg.), „Transform. BildObjektSkulptur im 20. Jahrhundert“, Kunstmuseum und Kunsthalle Basel, anlässlich der Ausstellung 14. 6. - 27. 9. 1992; Abb. Nr. 164, S. 130; Kat. S. 220)
- 1.44. Frank Stella, „Six Mile Bottom“, 1960, metallic paint on canvas, 300 x 182,2 (118 x 71 1/2), Tate Gallery, London (aus: Batchelor, David: „Minimalism“, Tate Gallery, London 1997, Abb. Nr. 15; S. 19)
- 1.45. Arakawa, Untitled, 1965 (aus: „Arakawa. Bilder und Zeichnungen 1962-1981“, Ausstellungskatalog, Städtische Galerie im Lenbachhaus, München, 30.10. - 13. 12. 1981; Abb. Nr. 19; S. 23)
1. 46. Arakawa, Untitled, 1964, Museum der Stadt Bochum (aus: „Arakawa. Bilder und Zeichnungen 1962-1981“, Aust.Kat., Städtische Galerie im Lenbachhaus, München, 30.10. - 13. 12. 1981; Abb. Nr. 8, S. 17)
- 1.46a H.C. Westermann: „Untitled“, 1964 (aus: Donald Judd: „The Complete Writings 1959-1975“, The Press of the Nova Scotia College of Art and Design, Halifax; New York University Press, New York, 1975; S. 187; zu dem Artikel „Specific Objects“, S. 181-189, S. 186; erstmalig in: Art Yearbook 8, 1965)
- 1.46b Milet Andrejevic: „End of Contact“, Green Gallery 1963 (aus: Art International, 25.4. 1963, vol. VII, Nr. 3; S. 59)
- 1.47. John Chamberlain, „Hillbilly Galoot (Dorftrottel)“, 1960, Stahl, 152 x 152 cm, JW Froelich UK, Ltd. (aus: Joachimides, Christos M./Rosenthal, Norman (Hrsg.), „Amerikanische Kunst im 20 Jahrhundert. Malerei und Plastik 1913-1993“, anlässlich der Ausstellung, Martin-Gropius-Bau, Berlin, 8.5.-25.7. 1993; Abb. Nr.161)

1.48. John Chamberlain: „Miss Lucy Pink“, 1962, geschweißter und bemalter Stahl; 114,3 x 127 x 101,6 cm; Xavier Fourcade Inc. und Thordis Moeller für den Künstler (aus: Rowell, Margit (Hrsg.): „Skulptur im 20. Jahrhundert. Figur-Raumkonstruktion-Prozeß“, Prestel, München, 1986; Abb. Nr. 213, S. 202)

1.49. Dan Flavin, „Icon III“, 1962, Öl auf Masonit und mixed media, 64 x 64 x 26 (25 x 25 x 10 ^{1/4}), Donald Judd Estate, Marfa, Texas (aus: Batchelor, David: „Minimalism“, Tate Gallery, London 1997, Abb. Nr. 33; S. 34)

1.50. Yayoi Kusama: „Boat Accumulation“, 1962 (aus: Donald Judd: „The Complete Writings 1959-1975“, The Press of the Nova Scotia College of Art and Design, Halifax; New York University Press, New York, 1975; S. 187; zu dem Artikel „Specific Objects“, S. 181-189, S. 187; erstmalig in: Art Yearbook 8, 1965)

1.51. Lucas Samaras: „Book No. 6. Treasures of the Metropolitan“, 1962 (aus: Donald Judd: „The Complete Writings 1959-1975“, The Press of the Nova Scotia College of Art and Design, Halifax; New York University Press, New York, 1975; S. 187; zu dem Artikel „Specific Objects“, S. 181-189, S. 187; erstmalig in: Art Yearbook 8, 1965)

1.52. Lucas Samaras, Untitled, 1963 (aus: Donald Judd: „The Complete Writings 1959-1975“, The Press of the Nova Scotia College of Art and Design, Halifax; New York University Press, New York, 1975; S. 155; Abb. zum Text „Local History“, in „Art Yearbook 7“, 1964)

1.53. Richard Artschwager, „Piano“, 1965, Kunststoffbeschichtung auf Holz, 81,5 x 122 x 48,5 cm, Sammlung Leio Castelli, New York (aus: Joachimides, Christos M./Rosenthal, Norman (Hrsg.), „Amerikanische Kunst im 20. Jahrhundert. Malerei und Plastik 1913-1993“, anlässlich der Ausstellung, Martin-Gropius-Bau, Berlin, 8.5.-25.7. 1993; Abb. Nr. 191)

1.54. Yayoi Kusama, „Air Mail Stickers“, 1962, Collage on canvas, 181,6 x 171,5 cm, Whitney Museum of American Art, New York, gift of Mr. Hanford Yang, Acc.No. 64.34 © 1996 The Whitney Museum of American Art, Photo: Pierre Dupuy, Stamford, Connecticut (aus: Archer, Michael, „Art Since 1960“, Thames and Hudson, London 1997; Abb. Nr. 23, S. 33)

1.55. A.C. Westermann, Untitled, 1963 (aus: Donald Judd: „The Complete Writings 1959-1975“, The Press of the Nova Scotia College of Art and Design, Halifax; New York University Press, New York, 1975; S. 149; Abb. zum Text „Local History“, in „Art Yearbook 7“, 1964)

1.56. H.C. Westermann: „The Plush“, 1963-64, wood, metal pipe, carpeting, 62 x 29 x 21 inches (aus: Tuchman, Maurice (Ed.): „American Sculpture of the Sixties“, Ausstellungskatalog, Los Angeles County Museum of Art, April 28 - June 25 1967; Philadelphia Museum of Art, September 15 - October 19 1967, Abb. Nr. 154, S. 213)

1.57. Bruce Conner, „Bell Box“, 1959; diverse Materialien, 30 x 25 x 20 cm, Sammlung Reinhard Onnasch, Berlin (aus: „Europa / Amerika. Die Geschichte einer künstlerischen Faszination seit 1940“, Ausst.Kat., Museum Ludwig Köln, 6. 9. - 30. 11. 1986; Abb. S. 237, Kat. 29, S. 423)

1.58. Edward Kienholz, „The State Hospital (interior)“, 1964-66, mixed Media tableau, 8 x 12 x 10 in., Foto courtesy of the Dwan Gallery, New York (aus: Battcock, Gregory (Ed.), „Minimal Art. A Critical Anthology“, University of California Press, Berkeley/Los Angeles/London, 1995 (erste Ausgabe 1968); Abb. S. 430)

1.59. Arman, „Arteriosclerose“, 1961. Accumulation of forks and spoons in a box 47,5 x 72,5 x 7,5 cm
© ADAGP, Paris and DACS, London 1997 (aus: Archer, Michael, „Art Since 1960“, Thames and Hudson, London 1997; Abb. Nr. 22, S. 32)

1.60. Yves Klein, „RE 21 (bleu)“, 1960, blaues Schwammrelief, 198 x 163 cm, Courtesy Thomas Ammann, Zürich (aus: Vischer, Theodora (Hrsg.), „Transform. BildObjektSkulptur im 20. Jahrhundert“, Kunstmuseum und Kunsthalle Basel, anlässlich der Ausstellung 14. 6. - 27. 9. 1992; Abb. Nr. 128, S. 105; Kat. S. 218)

1.61. Philip King, „Genghis Khan“, 1963; purple reinforced plastic 213,4 x 365,8 cm; private collection, courtesy the artist (aus: Archer, Michael, „Art Since 1960“, Thames and Hudson, London 1997; Abb. Nr. 36, S. 45)

1.62. Richard Smith, „Tailspan“, 1965; acrylic on wood, 119,9 x 212,7 x 90,2 cm, © Tate Gallery London (aus: Archer, Michael, „Art Since 1960“, Thames and Hudson, London 1997; Abb. Nr. 34, S. 44)

1.63. Lee Bontecou, Ohne Titel, 1959-1960, geschweißter Stahl und Leinwand, 116,84 x 113,03 cm; Harry N. Abrams Family-Collection (aus: „Lee Bontecou“, Ausst.Kat., Städtisches Museum Schloß Morsbroich Leverkusen 1.3. - 7.4. 1968; Deutsche Gesellschaft für Bildende Kunst (Kunstverein Berlin), Amt für Kunst Zehlendorf von Berlin, Haus am Waldsee 9.6. - 7.7. 1968; Abb. Nr. 2, Kat. 2)

1.64. Lee Bontecou, Relief, Eisen, Segeltuch, Pergament/Assemblage; 136,5 x 32,5 cm; Stedelijk Museum Amsterdam, (aus: „Lee Bontecou“, Ausst.Kat., Städtisches Museum Schloß Morsbroich Leverkusen 1.3. - 7.4. 1968; Deutsche Gesellschaft für Bildende Kunst (Kunstverein Berlin), Amt für Kunst Zehlendorf von Berlin, Haus am Waldsee 9.6. - 7.7. 1968; S.11)

1.65. Lee Bontecou, Ausstellung Galerie Leo Castelli, New York 1960 (aus: „Lee Bontecou“, Ausst.Kat., Städtisches Museum Schloß Morsbroich Leverkusen 1.3. - 7.4. 1968; Deutsche Gesellschaft für Bildende Kunst (Kunstverein Berlin), Amt für Kunst Zehlendorf von Berlin, Haus am Waldsee 9.6. - 7.7. 1968; ohne Seitenangabe)

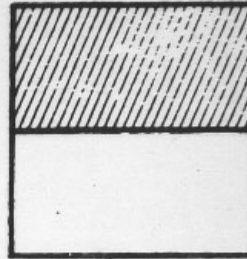
1.66. Lee Bontecou, „Ohne Titel“, 1960, (aus: Honisch, Dieter/Jensen, Jens Christian (Hrsg.): „Amerikanische Kunst von 1945 bis heute“, DuMont 1976 Ausst.Kat., „New York in Europa“, Nationalgalerie Berlin 4.9. - 7.11. 1976 und „Amerikanische Druckgrafik aus den öffentlichen Sammlungen der Bundesrepublik Deutschland“, Nationalgalerie Berlin 4.9. - 24.10 1976 und Kunsthalle zu Kiel 7.11. - 30.12. 1976; Abb. Nr. 5; Kat. 6, S. 322)

1.67. Andy Warhol, „Twenty-Five Colored Marilyns (Fünfundzwanzig farbige Marylins)“, 1962, Acryl auf Leinwand, 209 x 170 cm, Modern Art Museum of Fort Worth, The Benjamin J. Tillar Trust, erworben aus der Sammlung Vernon Nikkel, Clovis, New Mexico 1983 (aus: Joachimides, Christos M./Rosenthal, Norman (Hrsg.), „Amerikanische Kunst im 20. Jahrhundert. Malerei und Plastik 1913-1993“, anlässlich der Ausstellung, Martin-Gropius-Bau, Berlin, 8.5.-25.7. 1993; Abb. Nr. 183)

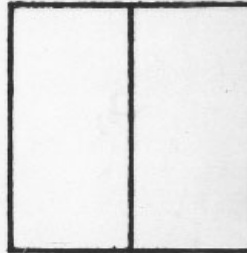
1.68. Andy Warhol „Brillo Boxes“, 1964, silkscreen ink on wood, each box 43,5 x 43,5 x 35,6 cm, installed at the Stable Gallery, Photo John Schiff, courtesy The Andy Warhol Foundation, © ARS, NY and DACS, London 1997 (aus: Archer, Michael, „Art Since 1960“, Thames and Hudson, London 1997; Abb. Nr. 8, S. 17)

1.69. Roy Lichtenstein, „Little Aloha (Kleine Aloha)“, 1962, Magna auf Leinwand, 112 x 107 cm, Sammlung Sonnabend, New York (aus: Joachimides, Christos M./Rosenthal, Norman (Hrsg.), „Amerikanische Kunst im 20 Jahrhundert. Malerei und Plastik 1913-1993“, anlässlich der Ausstellung, Martin-Gropius-Bau, Berlin, 8.5.-25.7. 1993; Abb. Nr. 180)

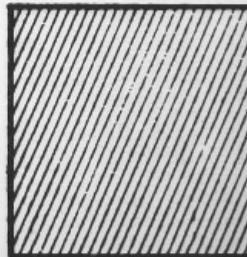
**Mark Rothko,
who painted
pictures like
this, drew the
shade.**



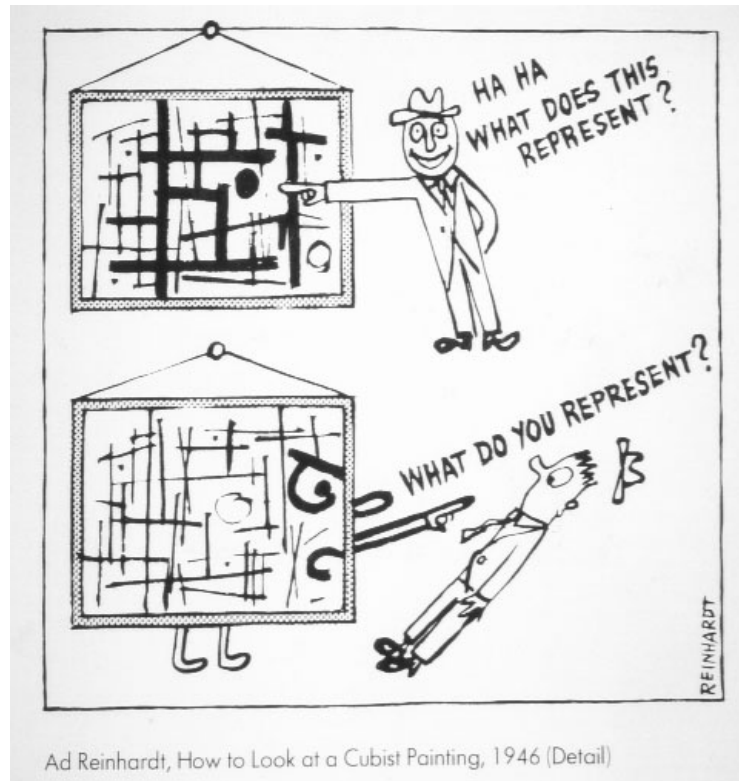
**And Barney
Newman, who
painted pic-
tures like this,
shut the door.**



**And Ad Rein-
hardt, who
painted pic-
tures like this,
turned out the
lights.**



aus: New York Herald Tribune, 21. 6. 1963.





The Frazzles (Die Reizbaren), Photographie, publiziert im *Life Magazine* am 15. Januar 1951.
 Von links nach rechts, hintere Reihe: Willem de Kooning, Adolph Gottlieb, Ad Reinhardt,
 Hedda Sterne; mittlere Reihe: Richard Pousette-Dart, William Baziotes, Jackson Pollock, Clyfford Still,
 Robert Motherwell, Bradley Walker Tomlin; vordere Reihe: Theodoros Stamos, Jimmy Ernst,
 Barnett Newman, James Brooks, Mark Rothko





2.5

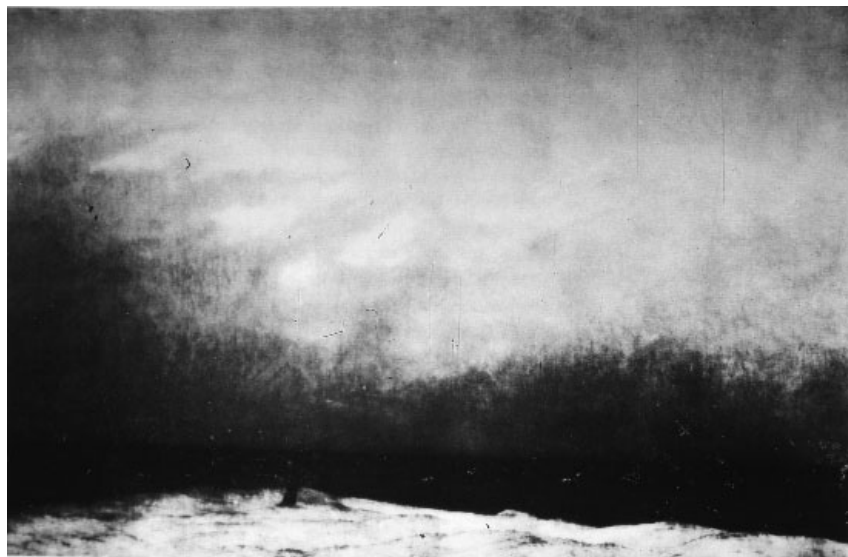


2.6

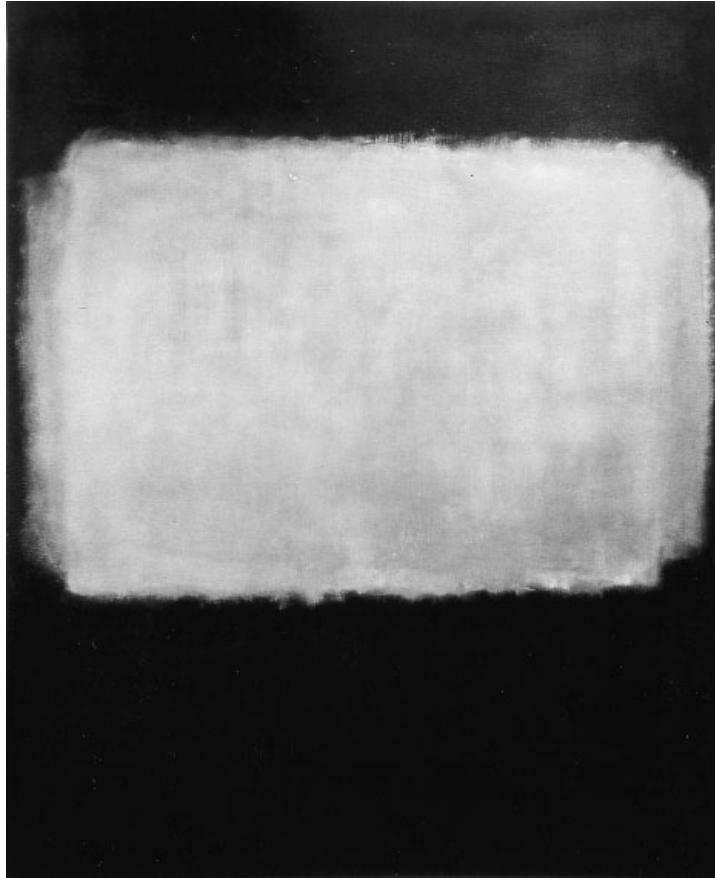




2.8



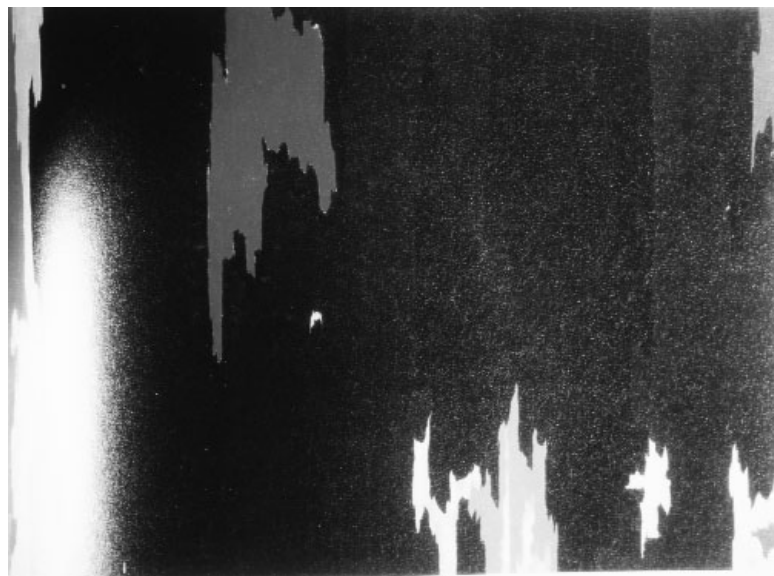
2.9



2.10



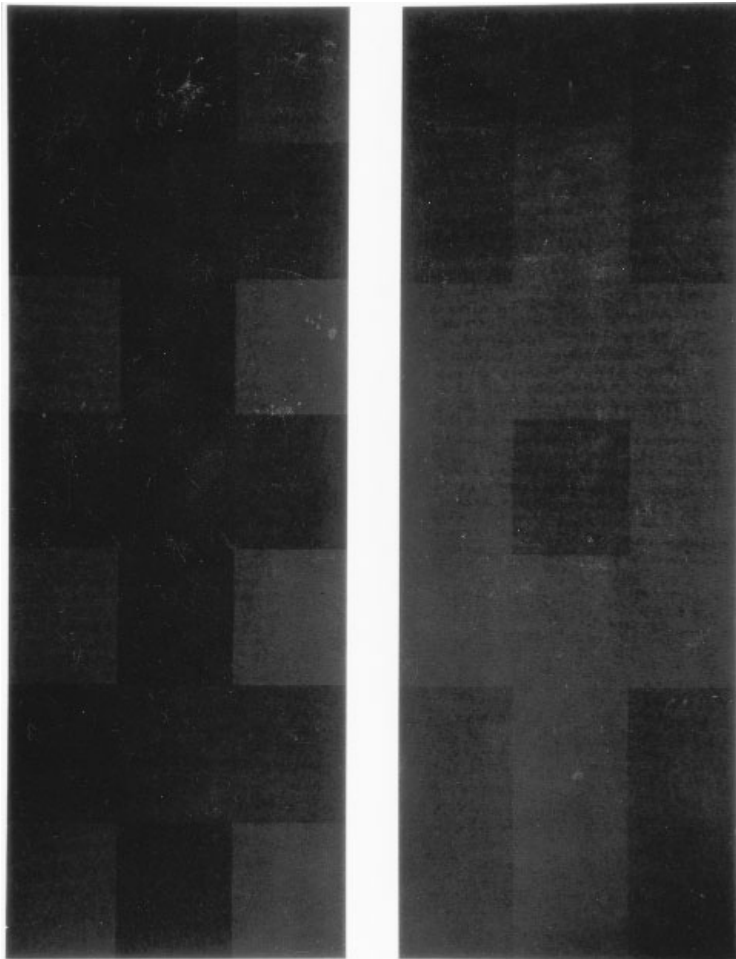
2.11



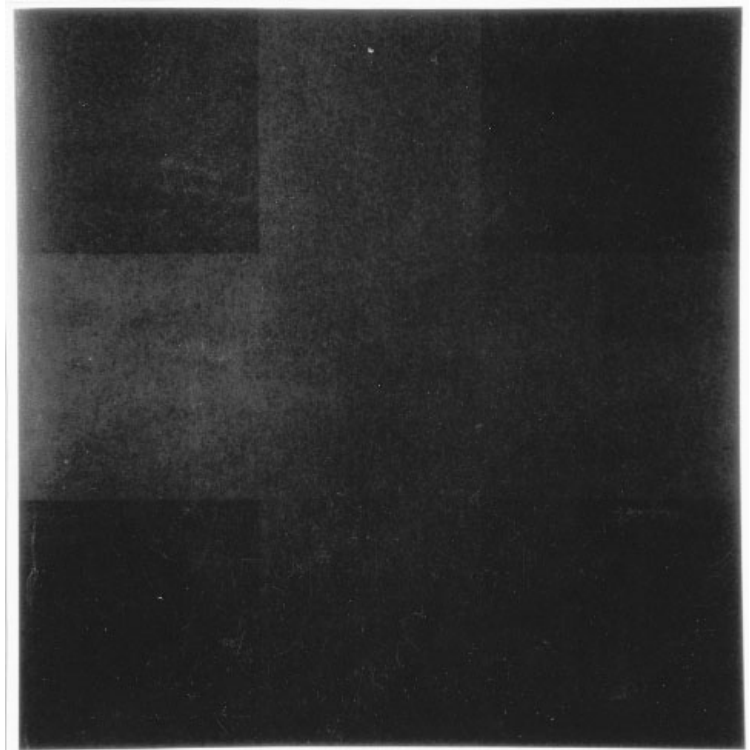
2.12



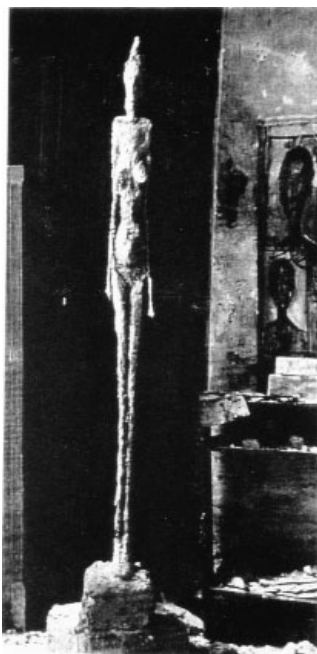
2.13



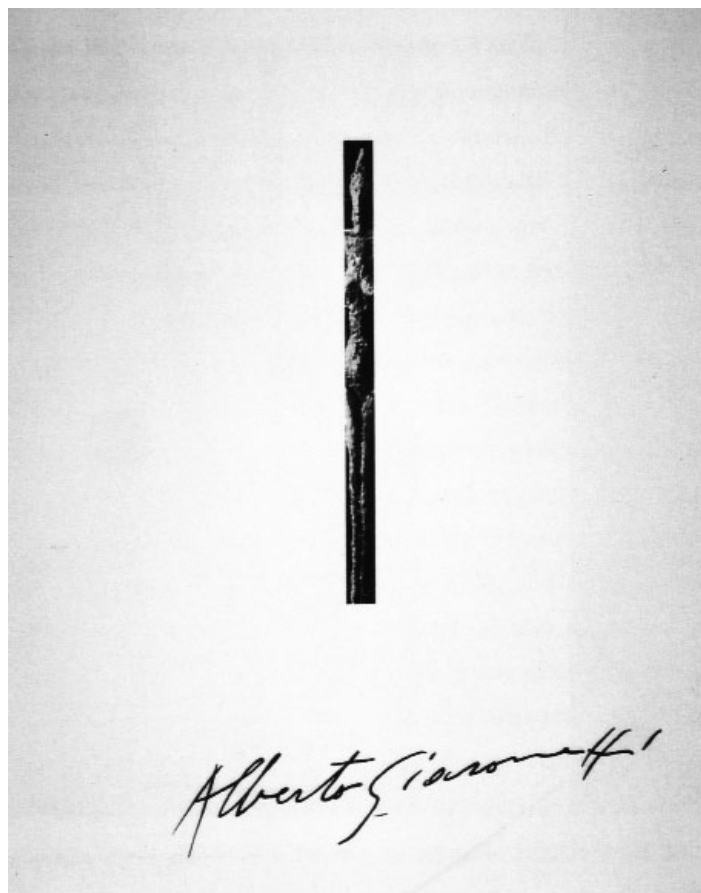
2.14



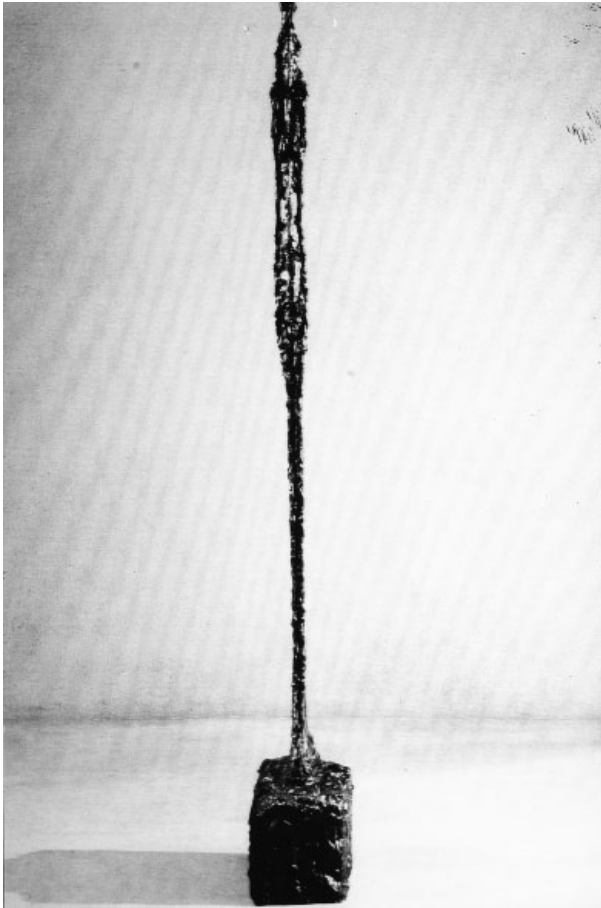
2.15



2.16



2.17

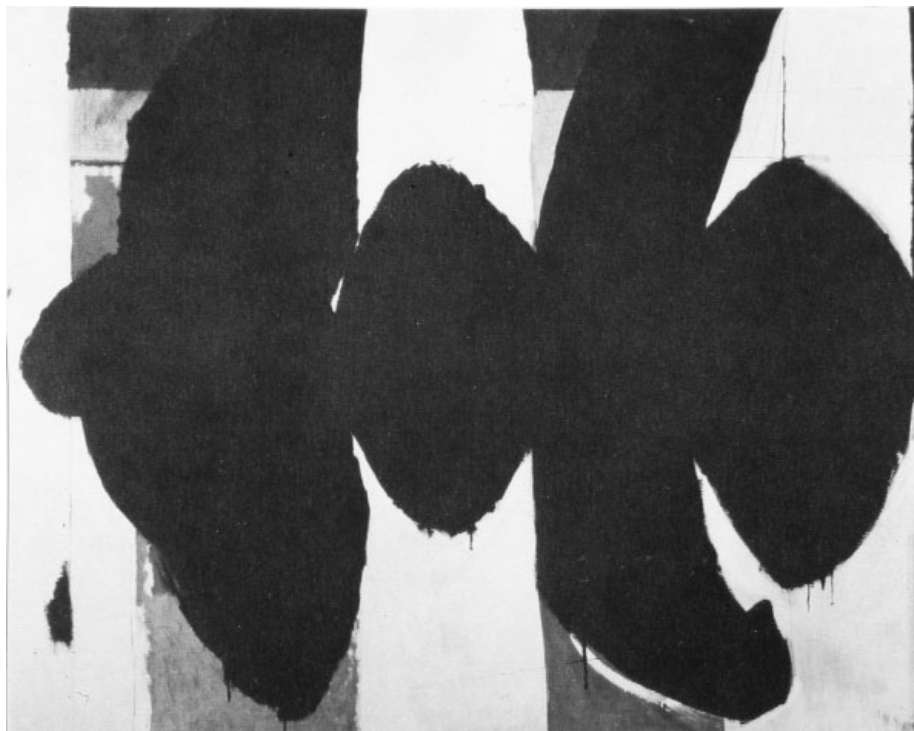


2.18

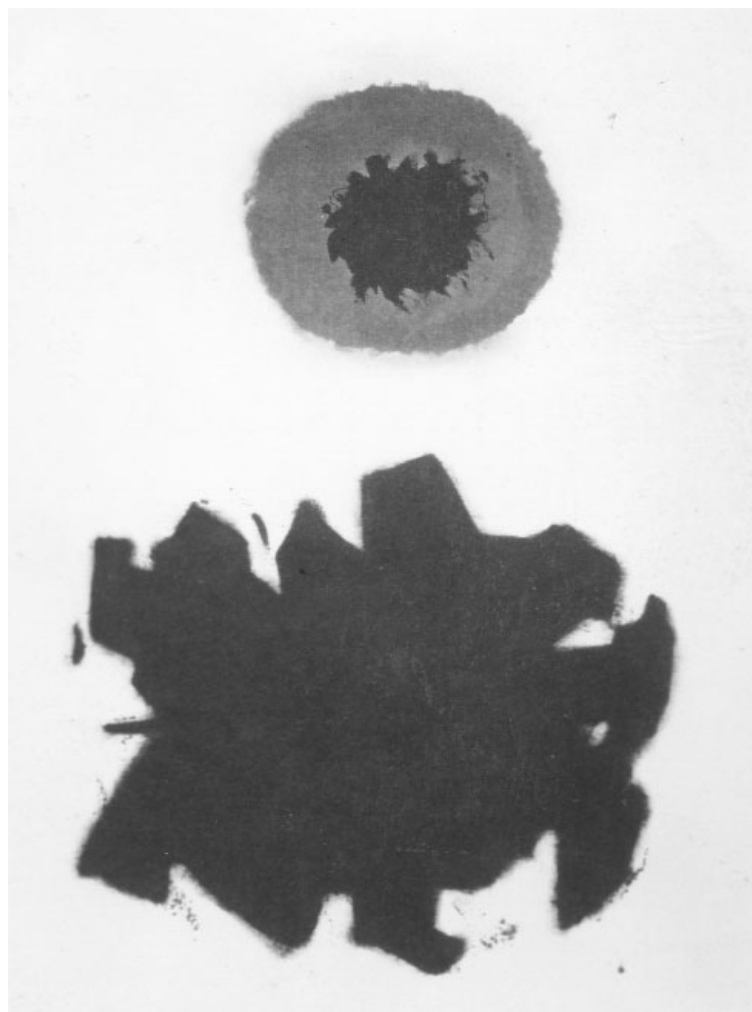


2.19





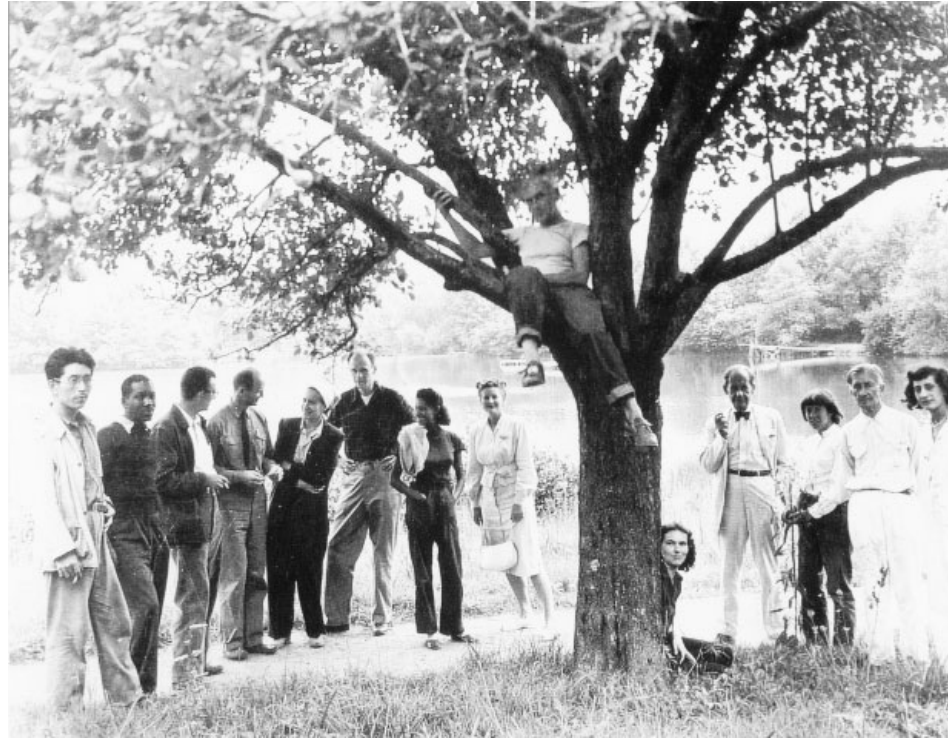
2.21



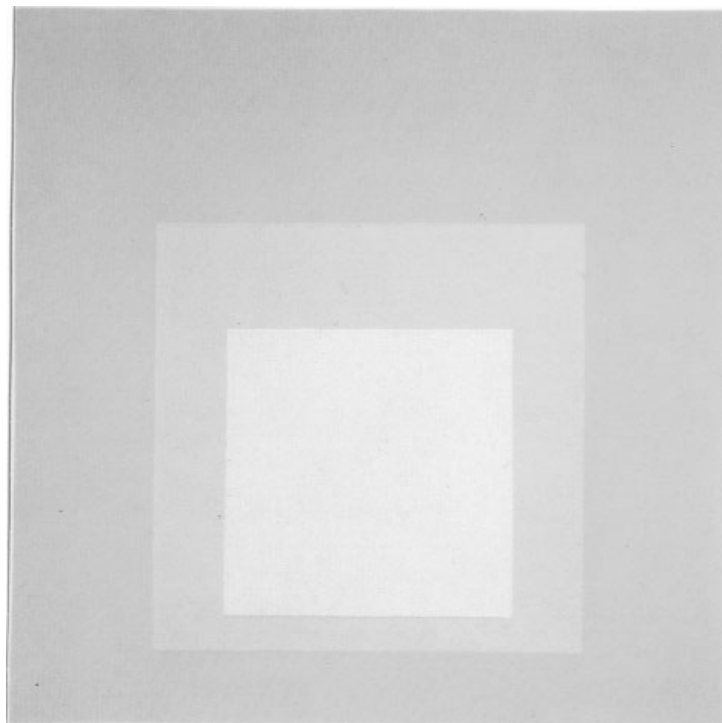
2.22



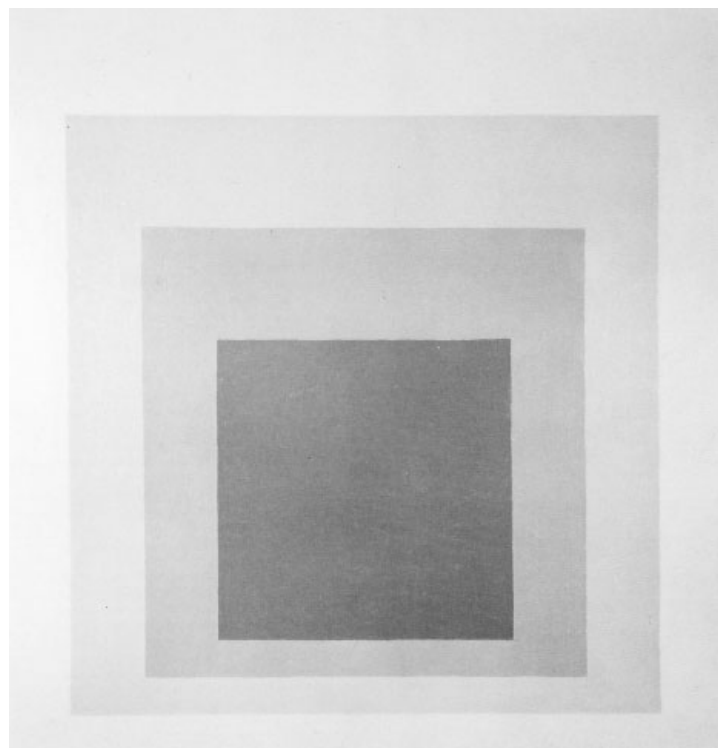
2.23



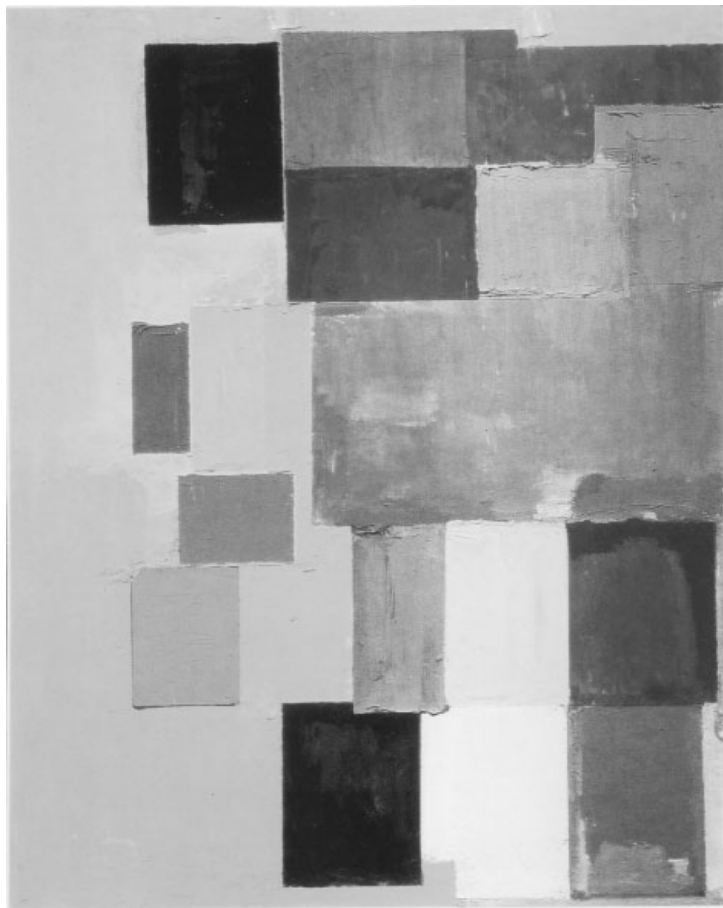
2.24



2.25



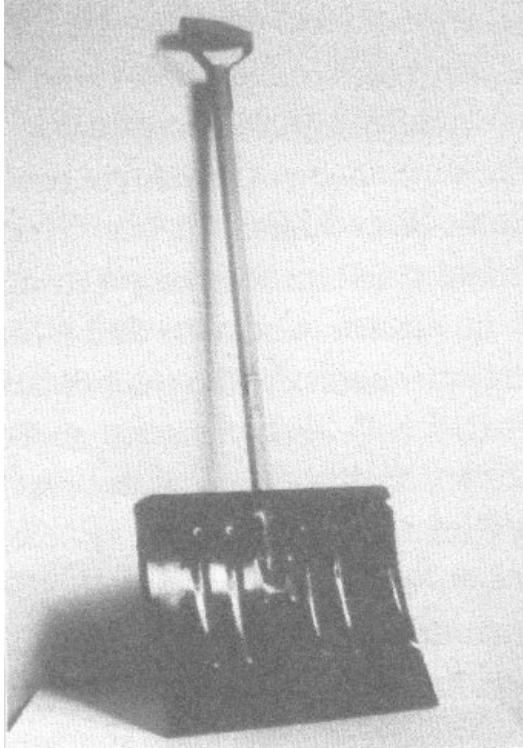
2.26



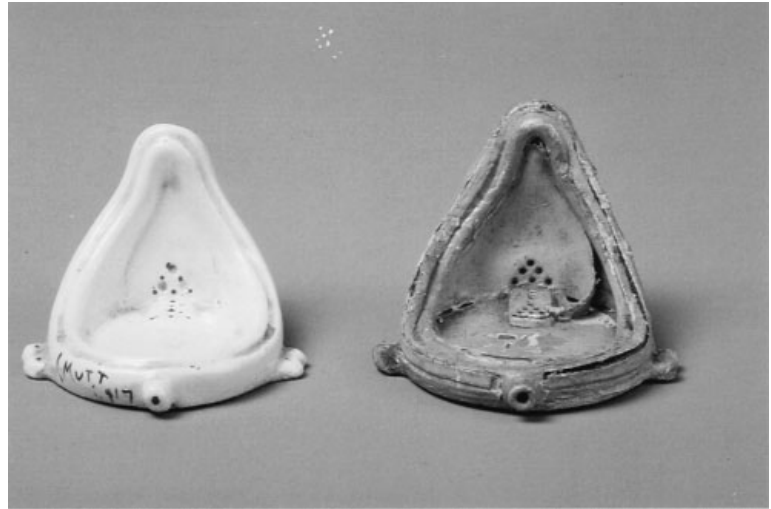
2.27



2.28



2.29



2.30



2.31



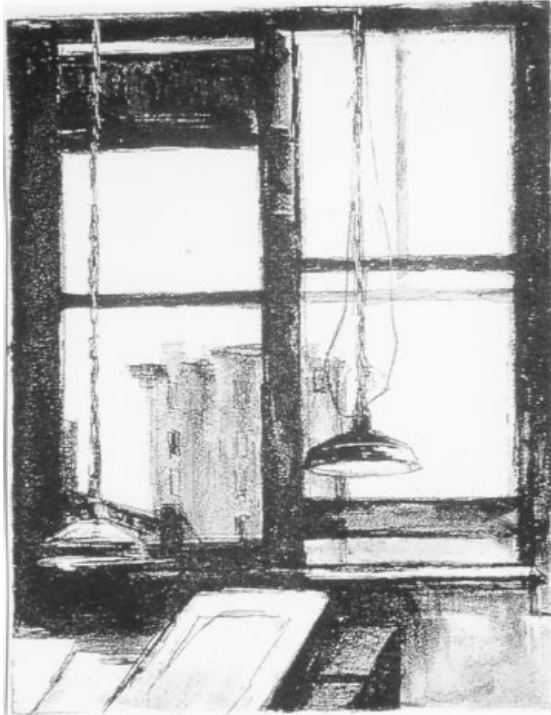
2.32



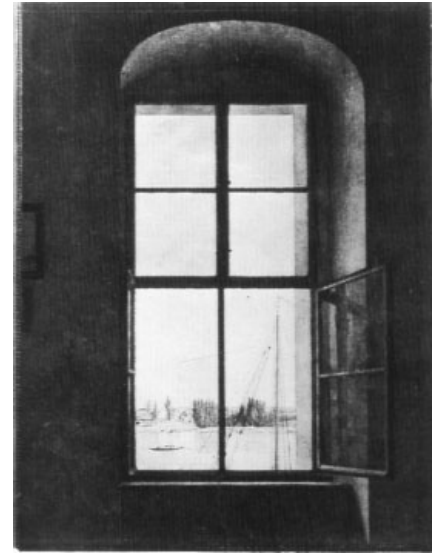
2.33



2.34



2.35



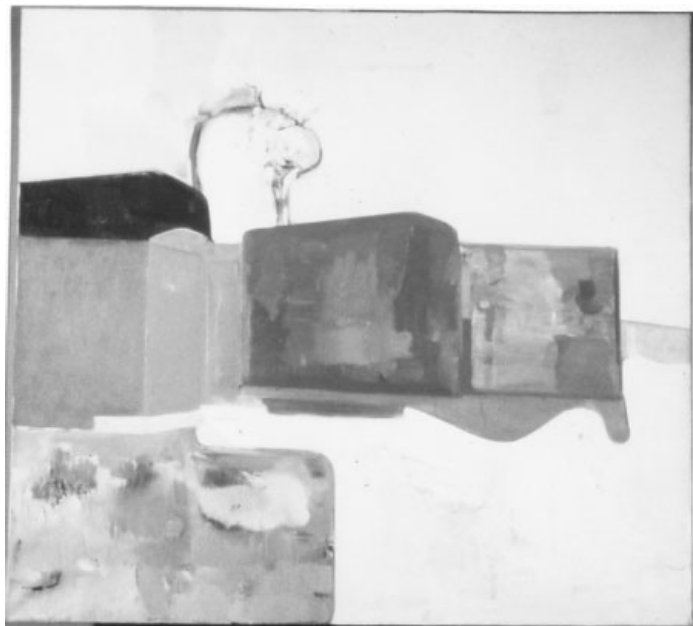
2.36



2.37



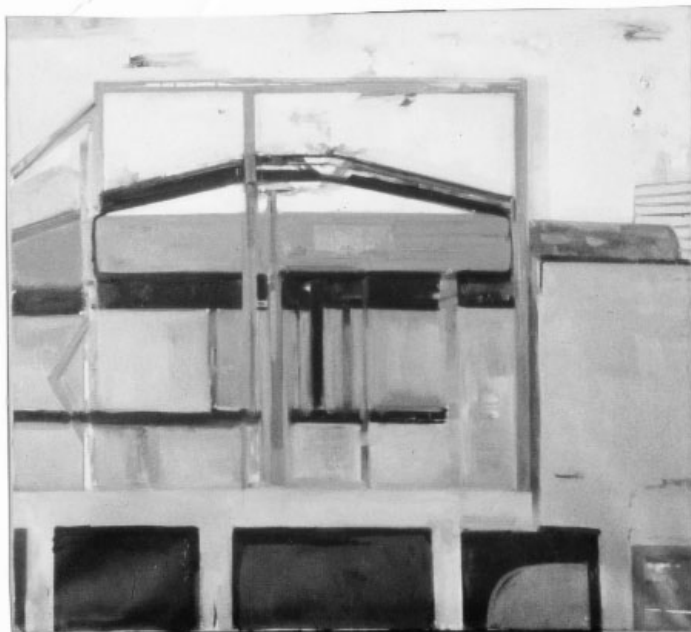
2.38



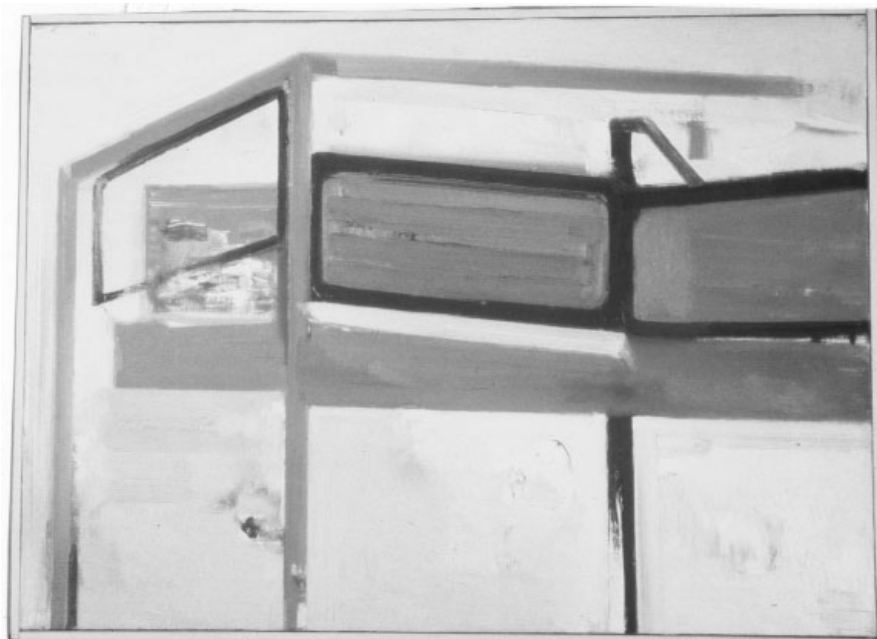
2.39



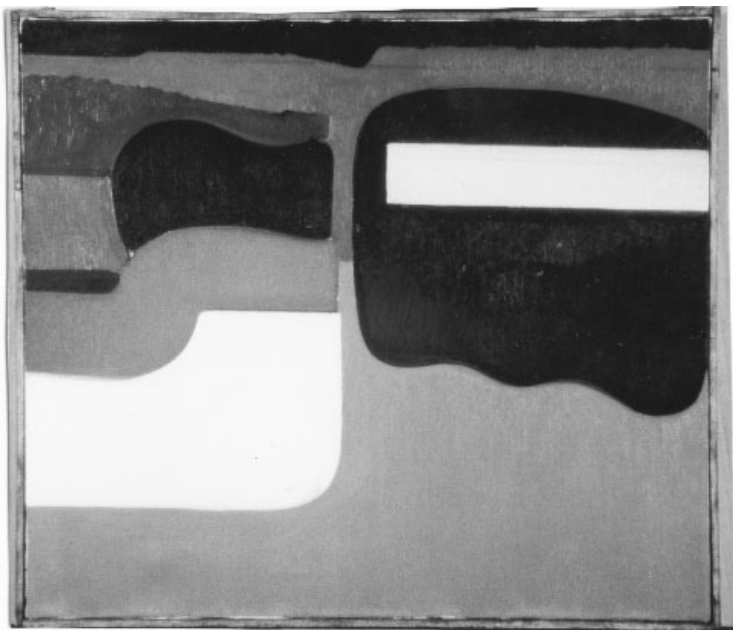
2.40



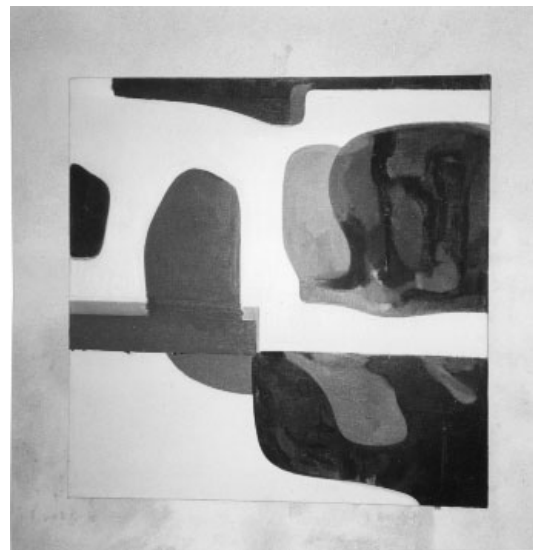
2.41



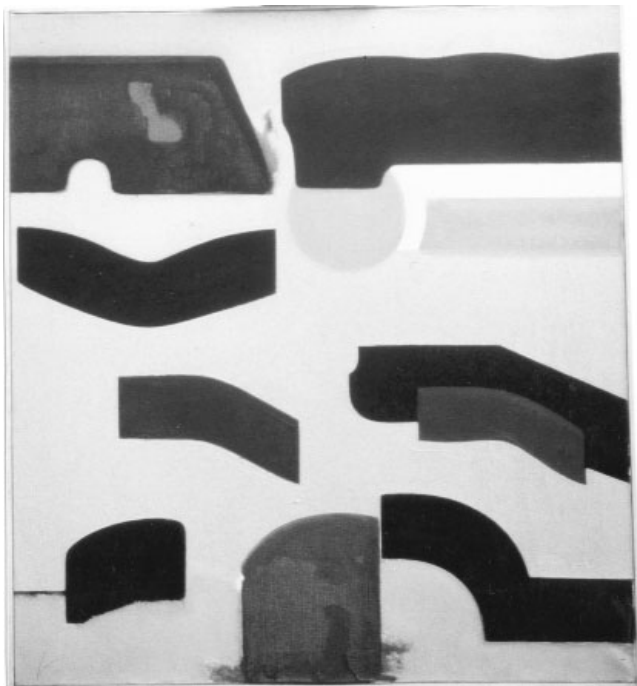
2.42



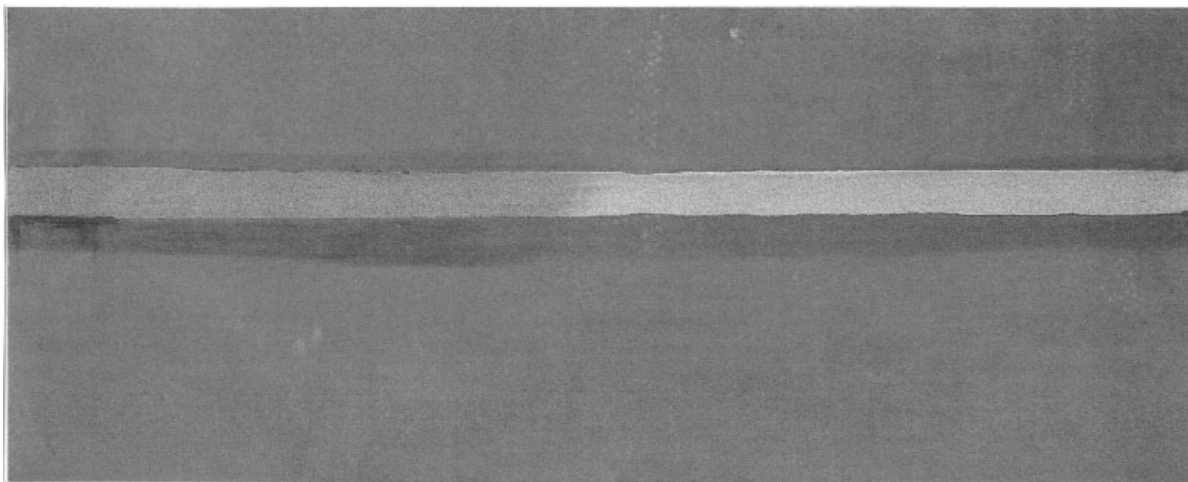
2.43



2.44



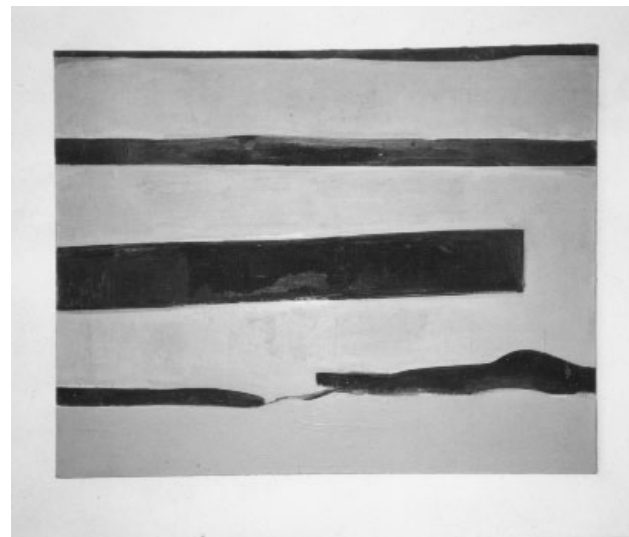
2.45



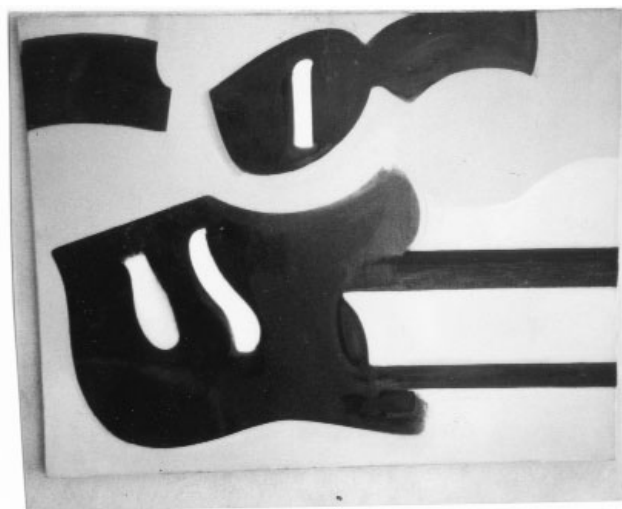
2.46



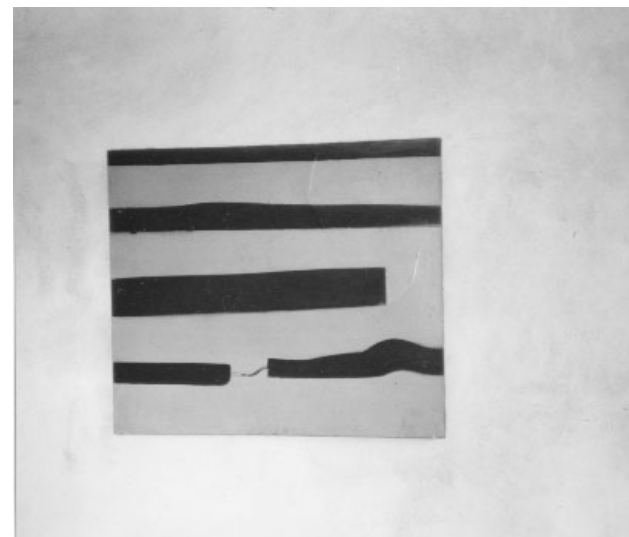
2.47



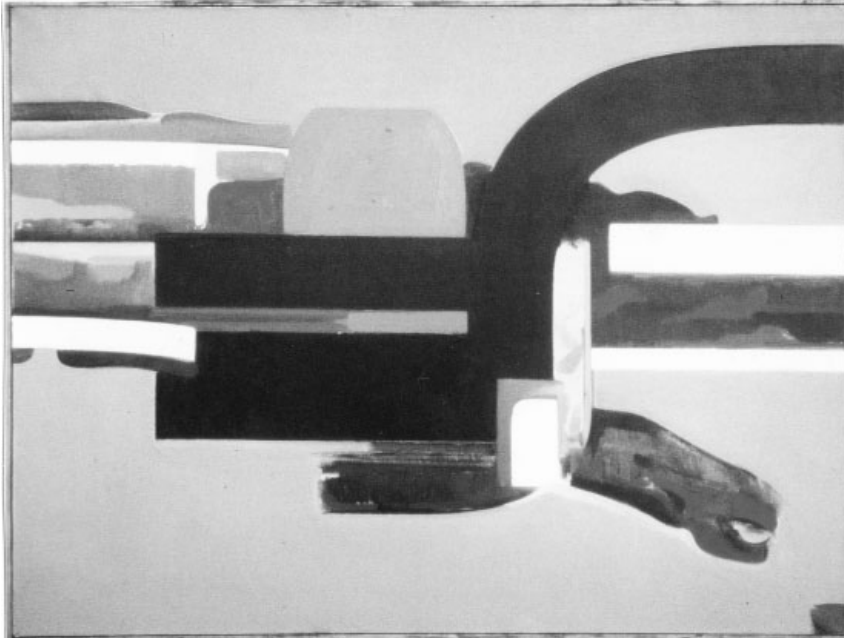
2.49



2.48



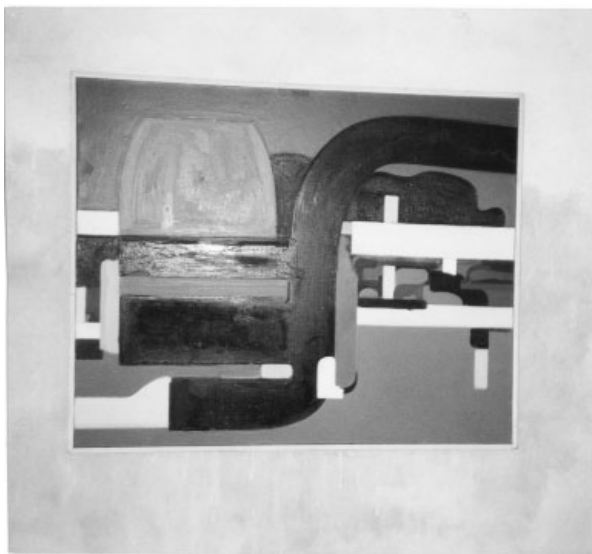
2.50



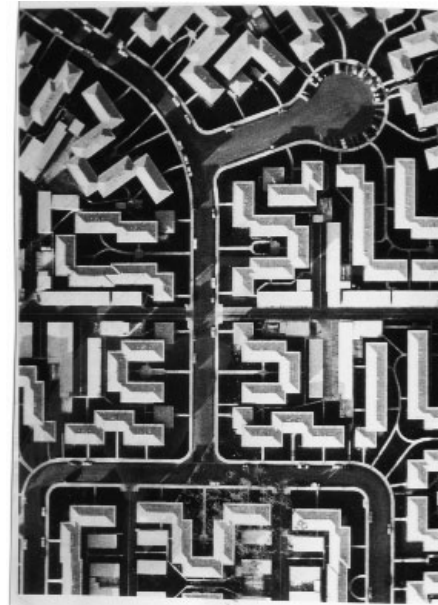
2.51



2.52

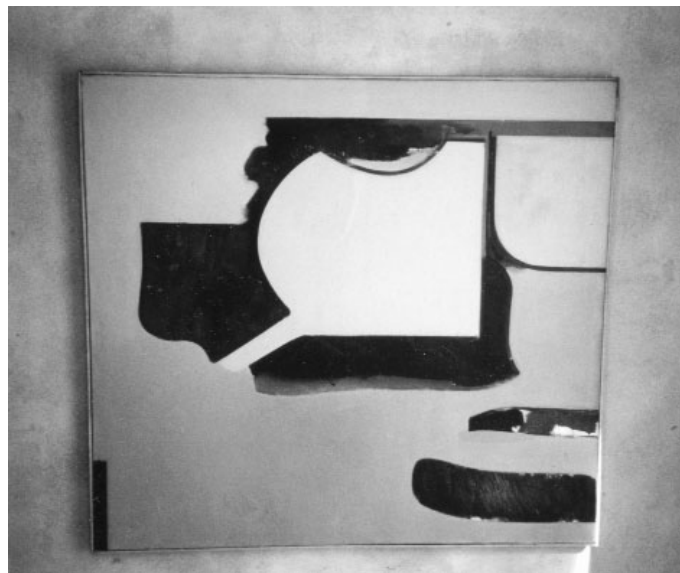


2.53

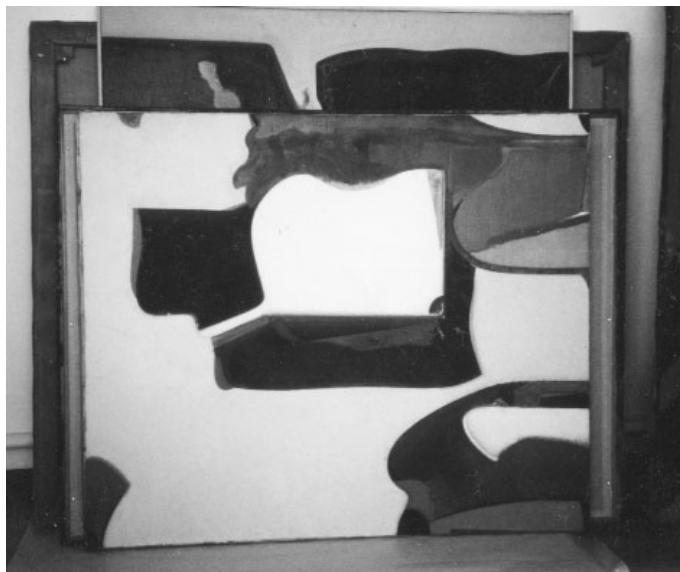


2.54





2.56



2.57



2.58



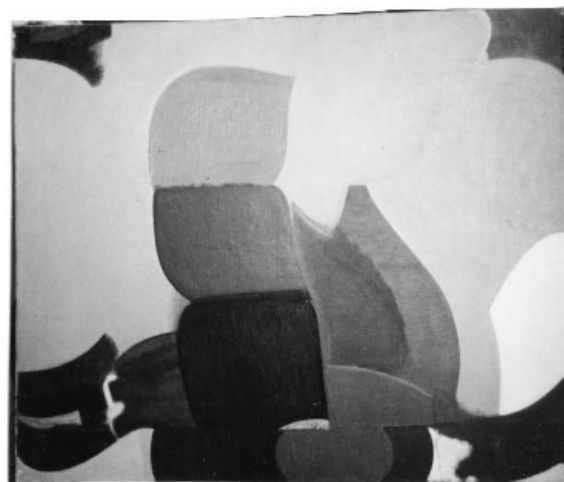
2.59



2.60



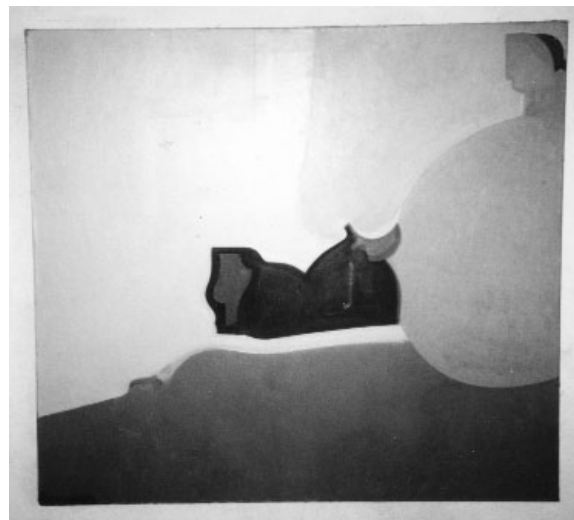
2.61



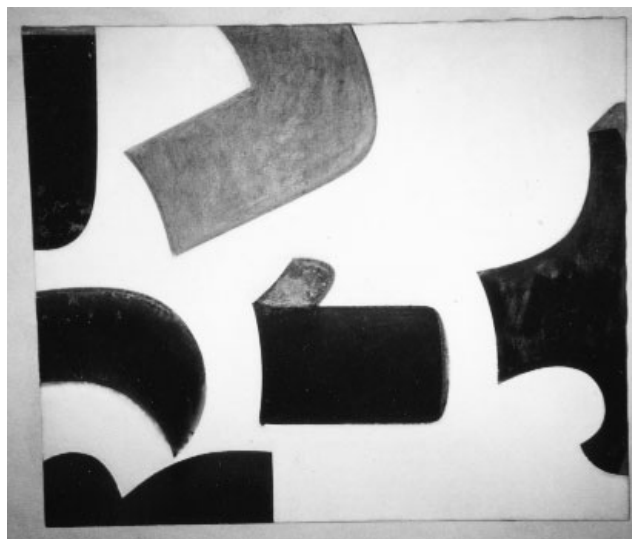
2.62



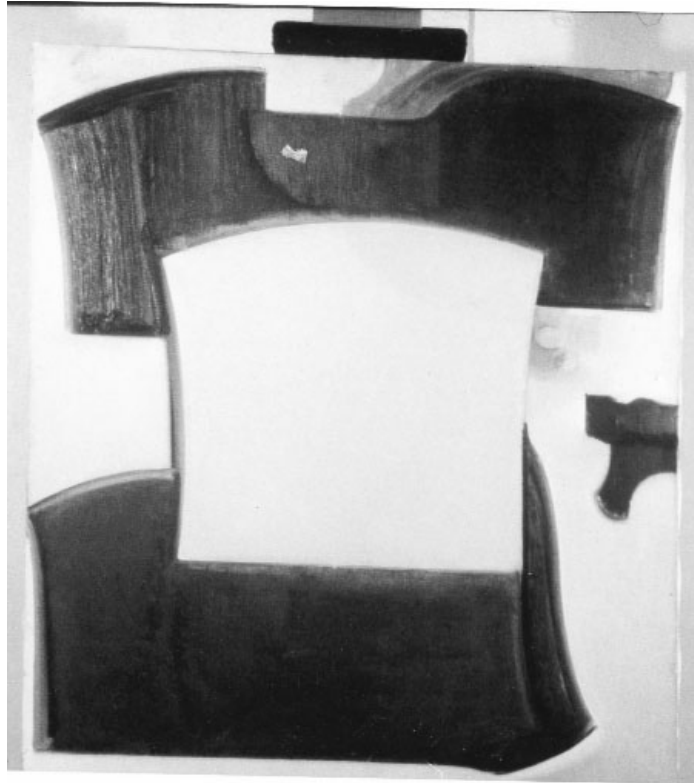
2.63



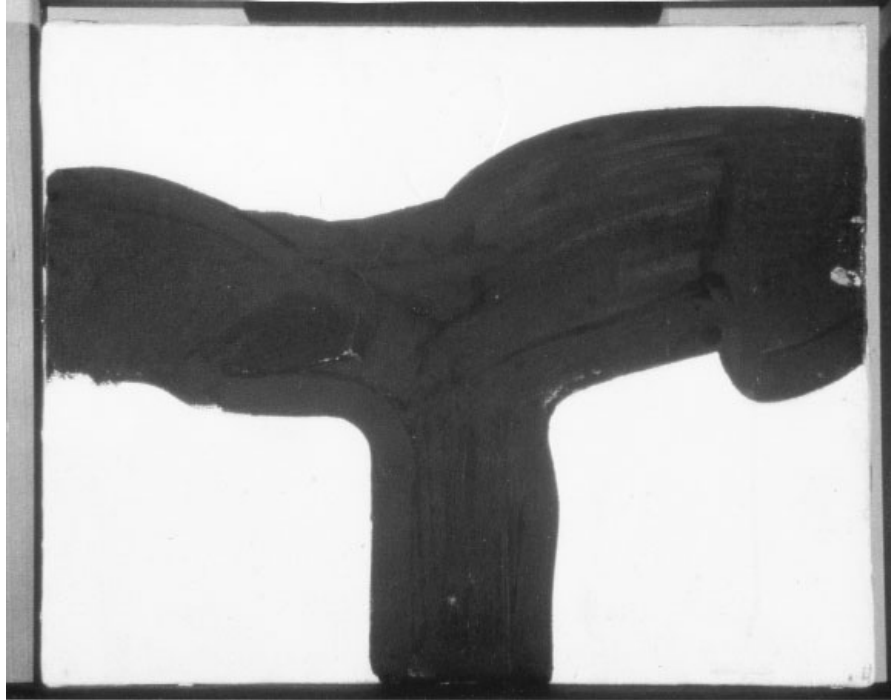
2.64



2.65



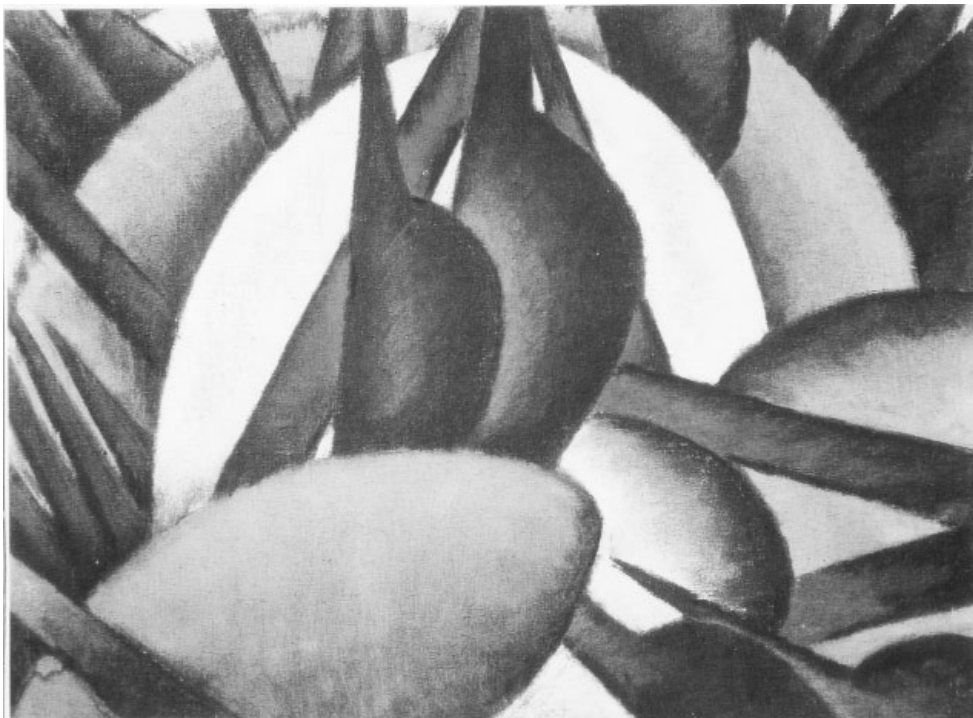
2.66



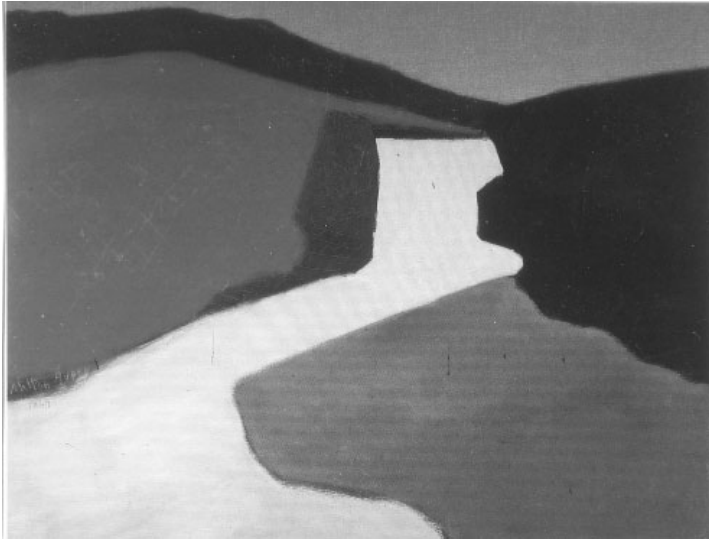
2.67



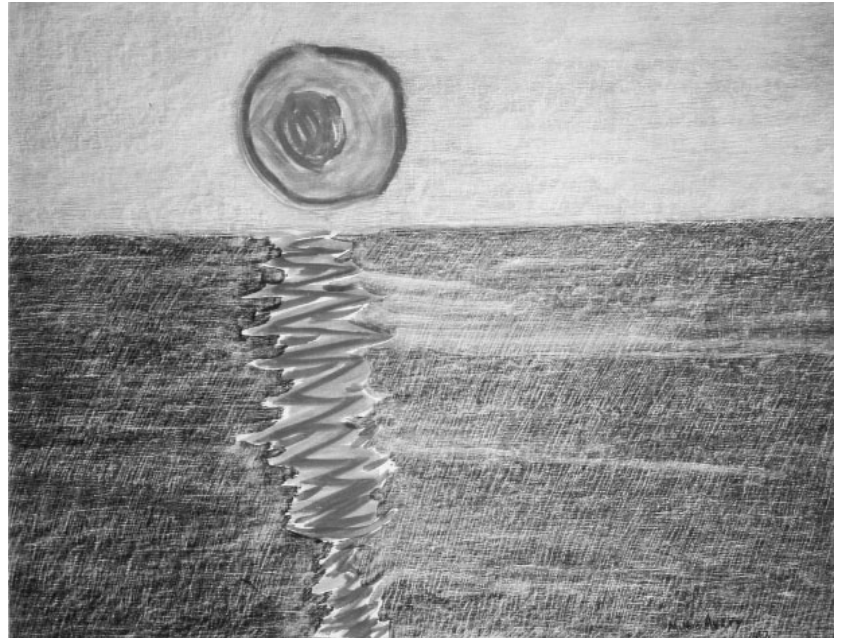
2.68



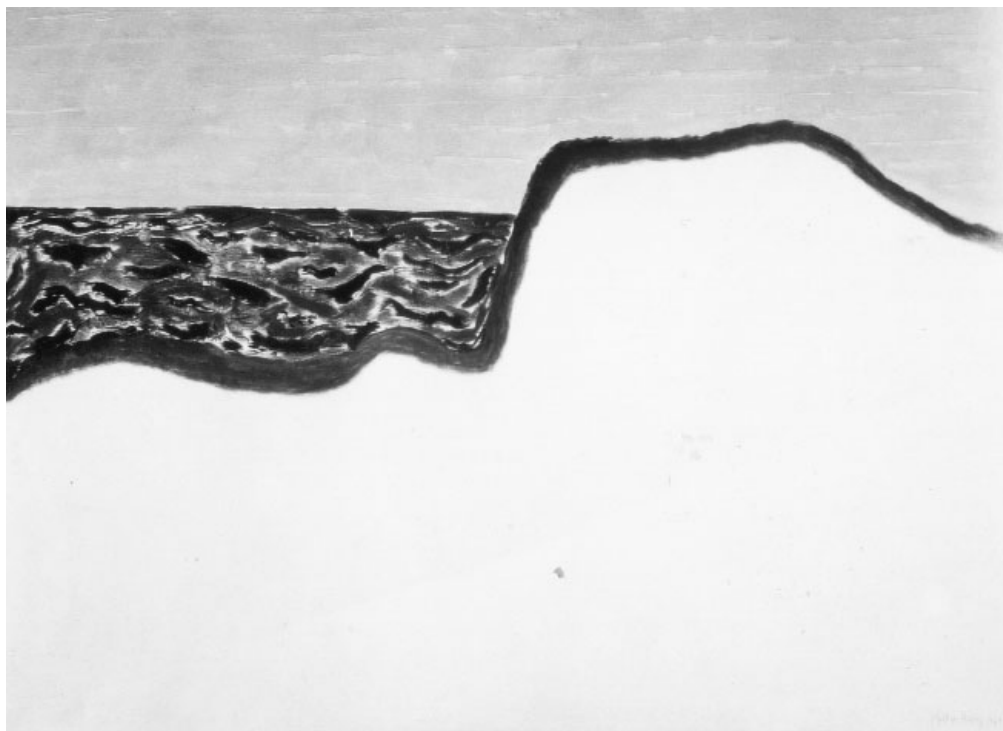
2.69



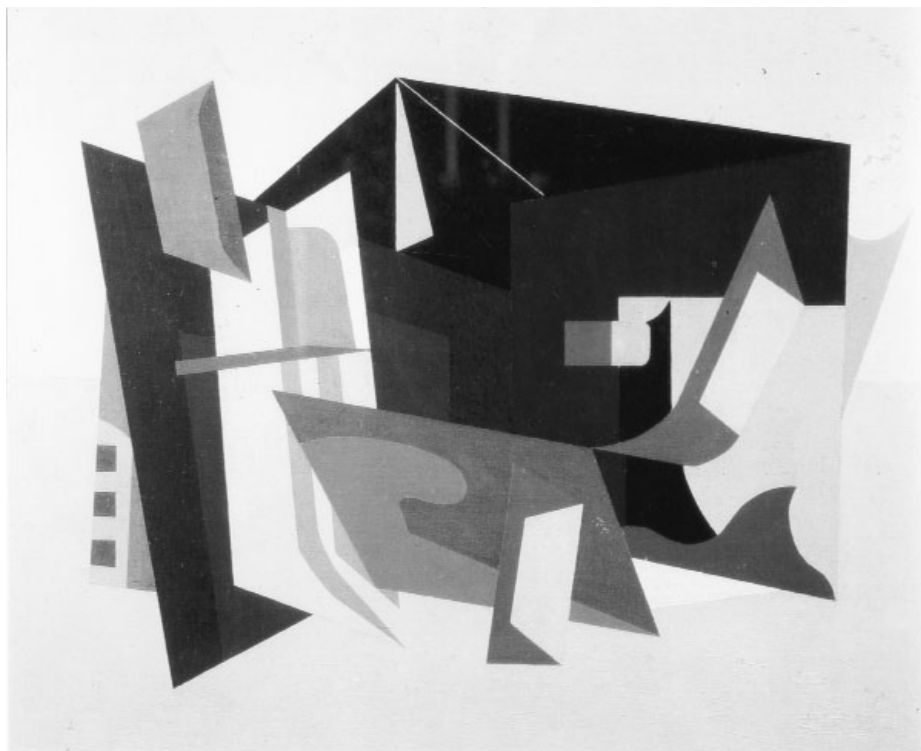
2.70



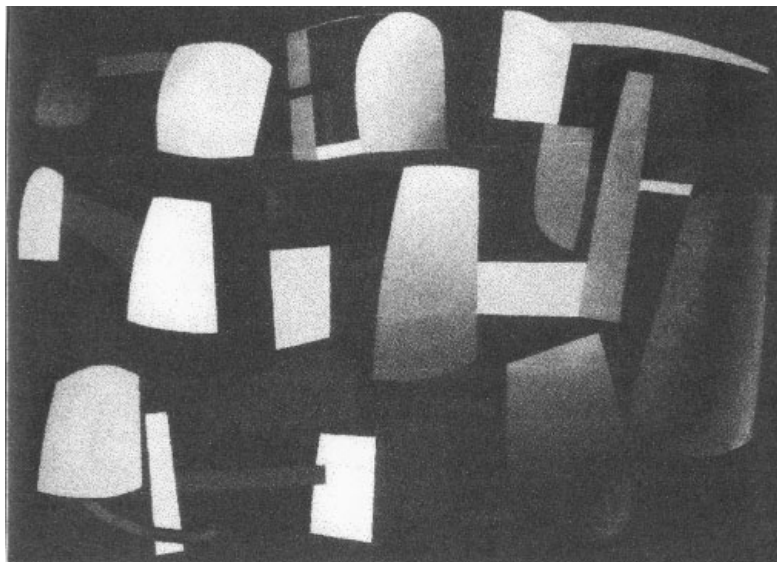
2.71



2.72



2.73



2.74



2.75



2.77



2.78



2.79



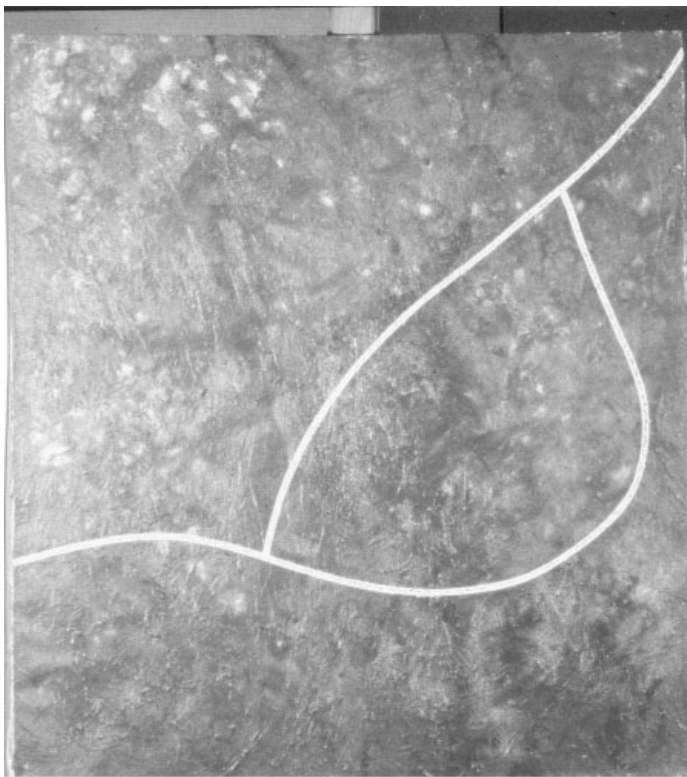
2.80



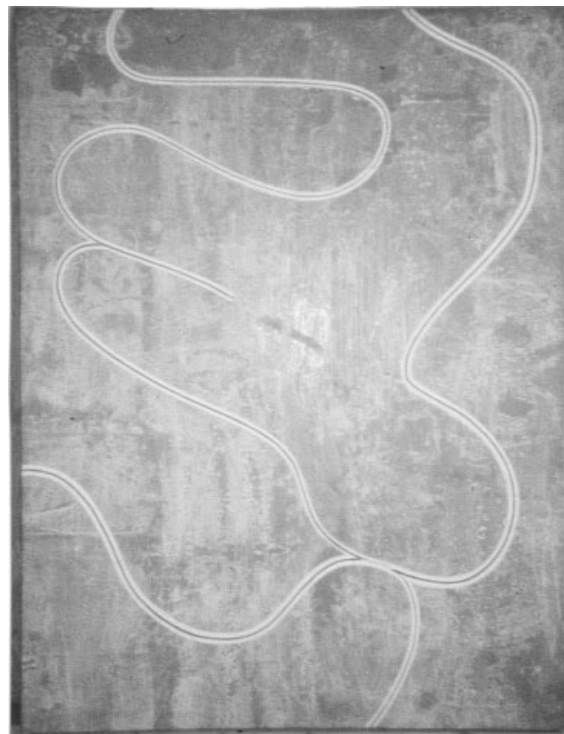
2.81



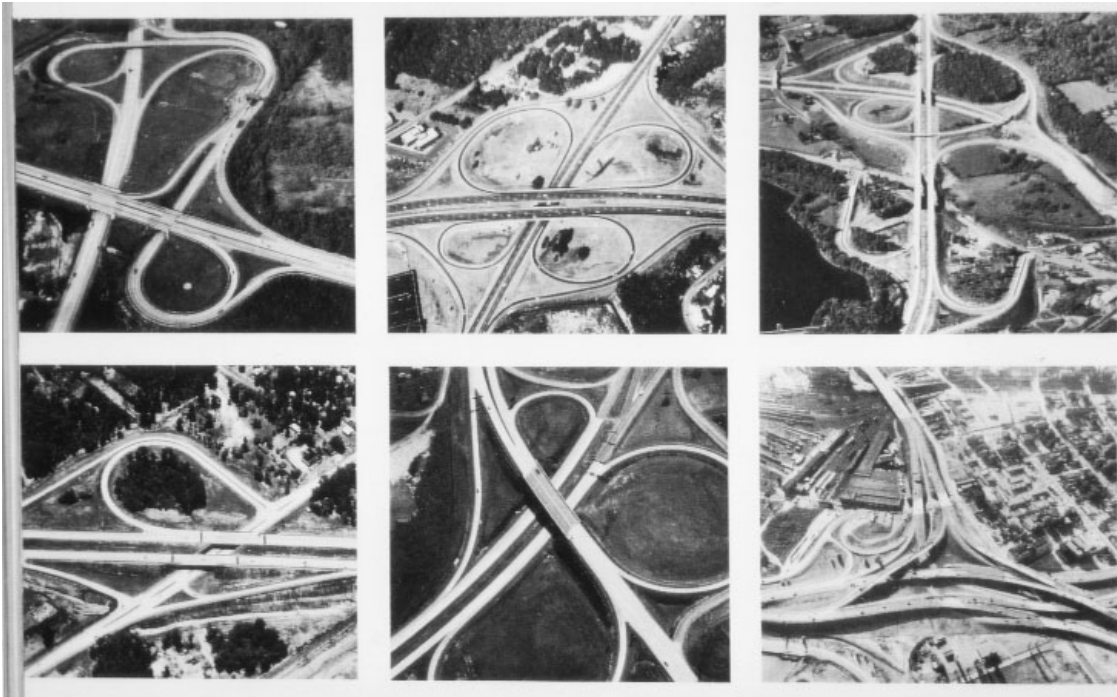
2.82



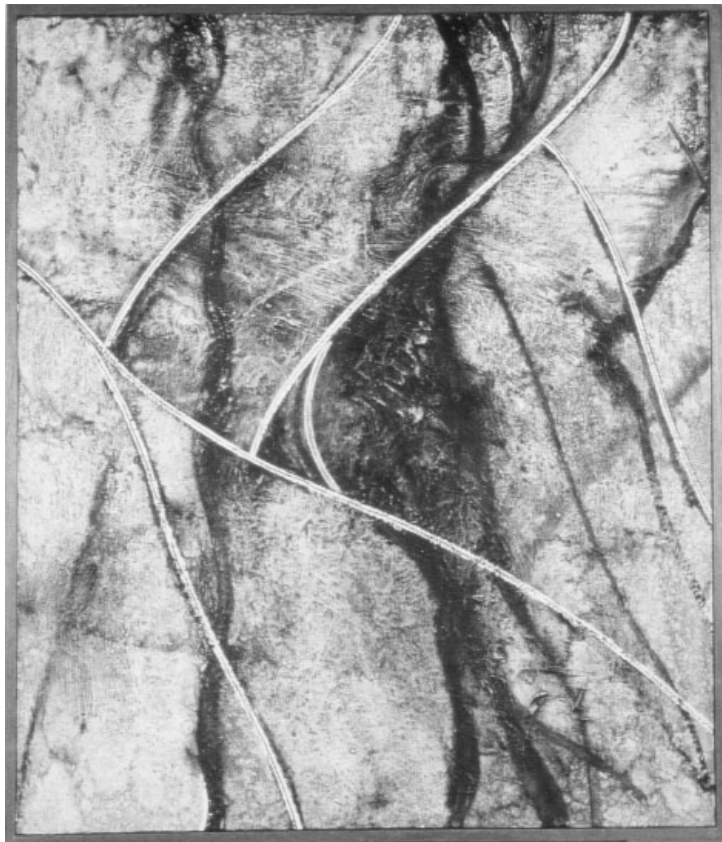
2.83



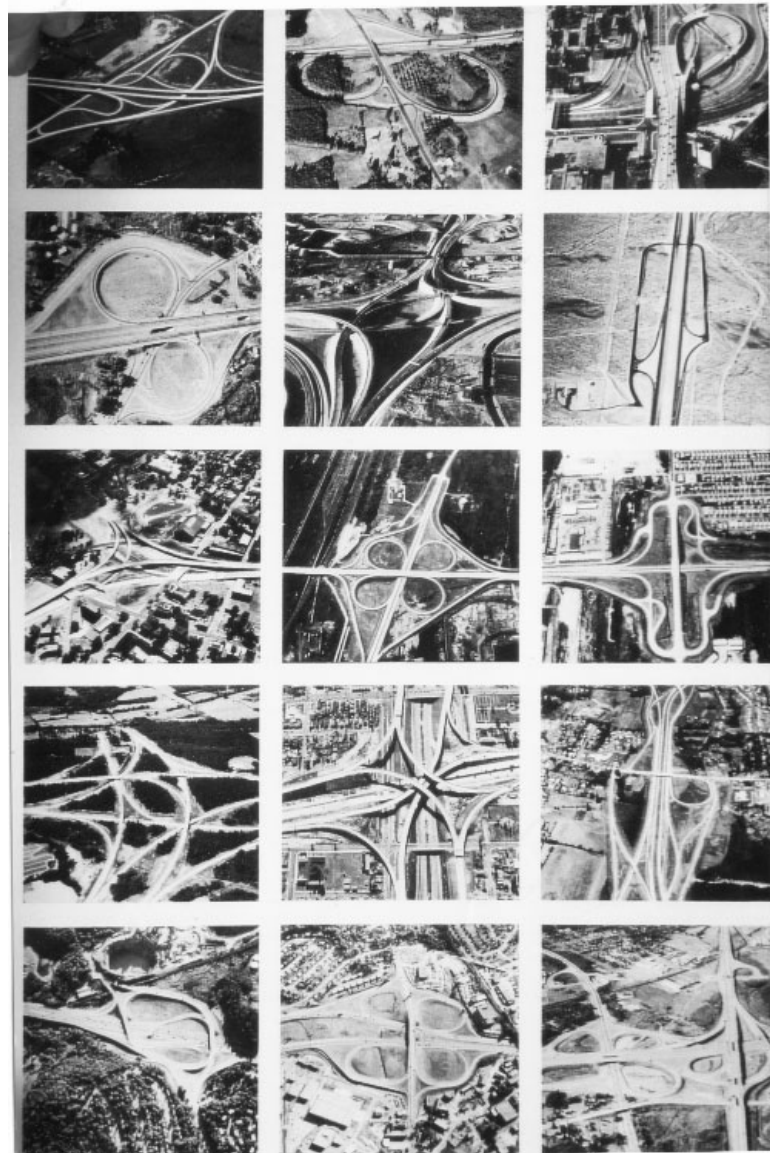
2.84



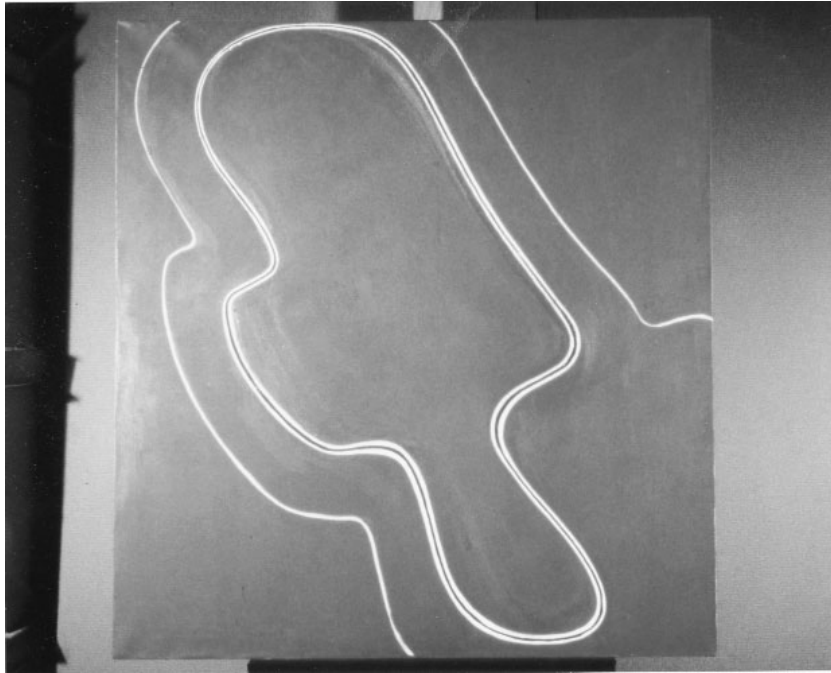




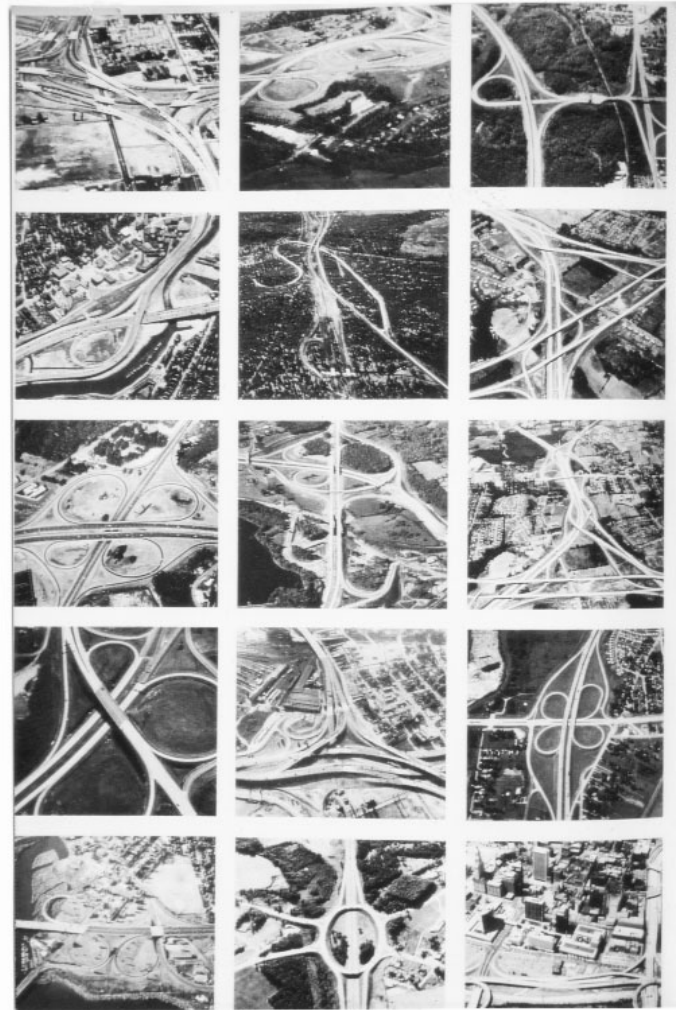
2.87



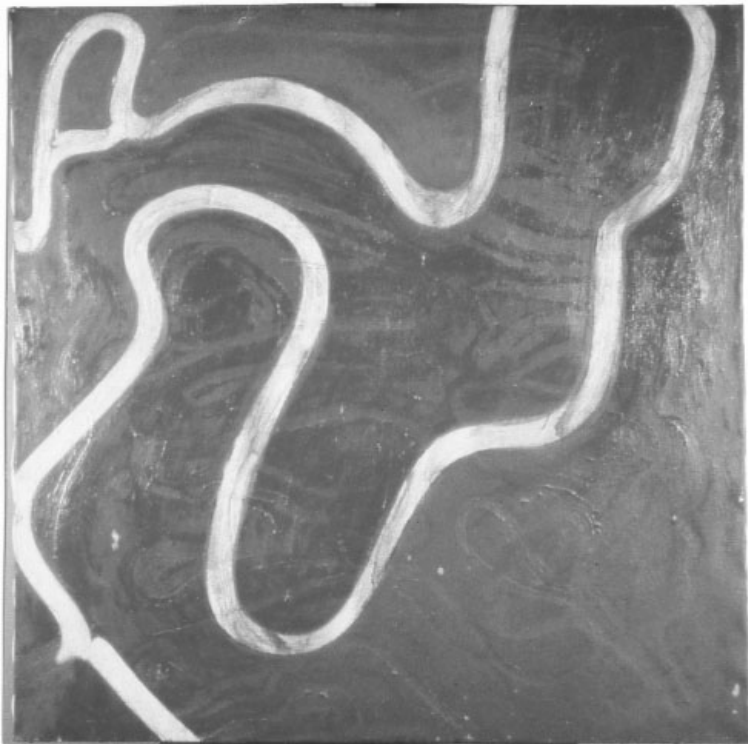
2.88



2.89



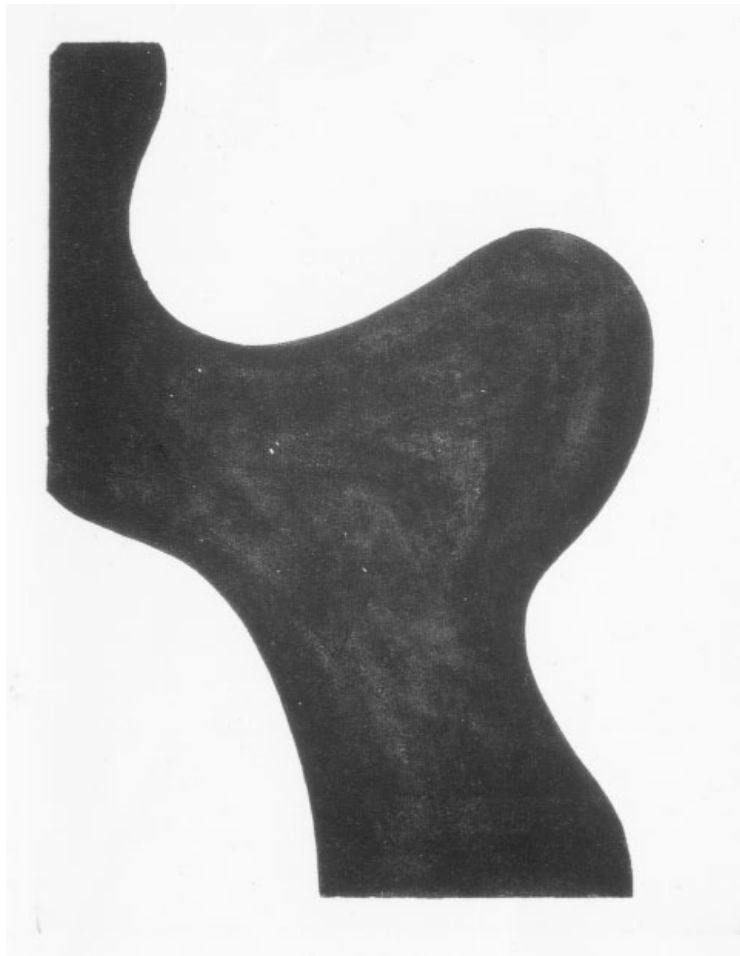
2.90



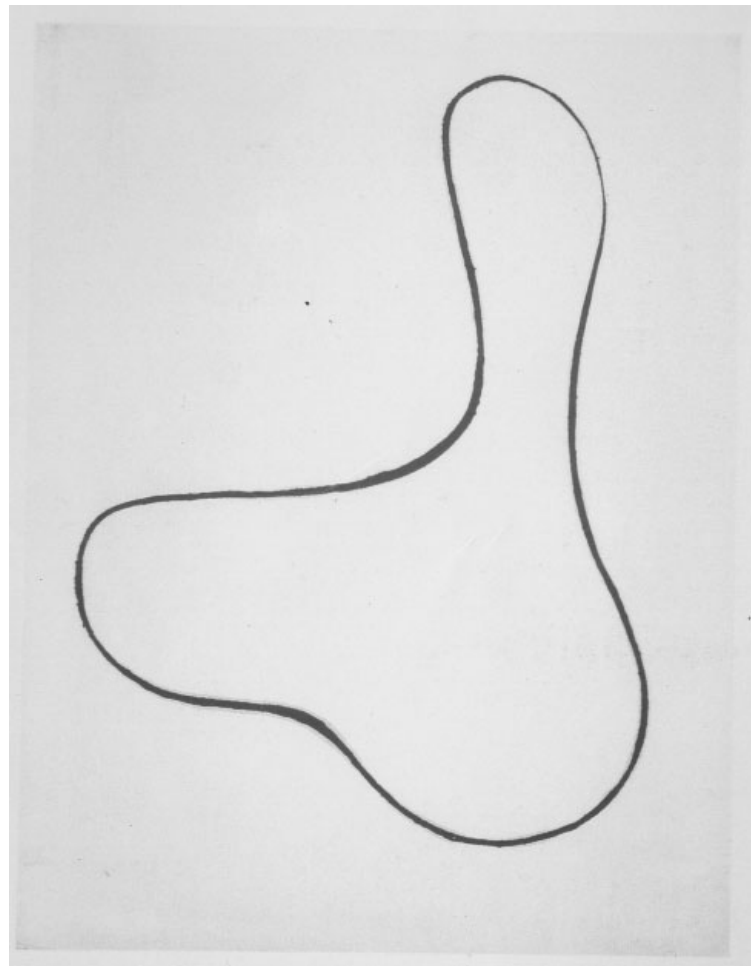
2.91



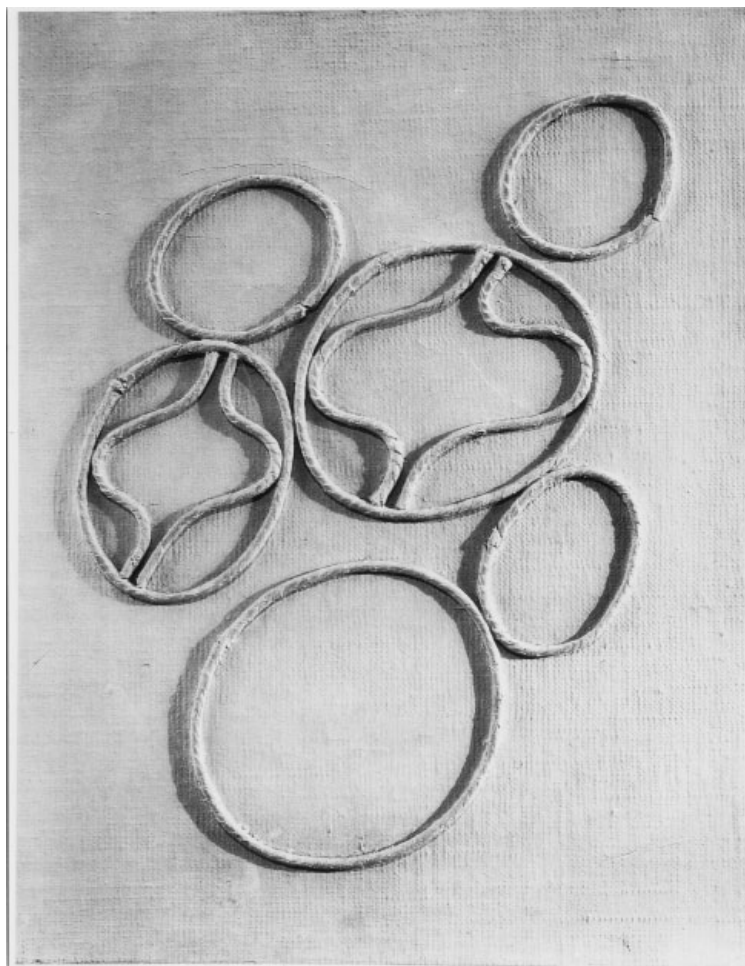
2.92



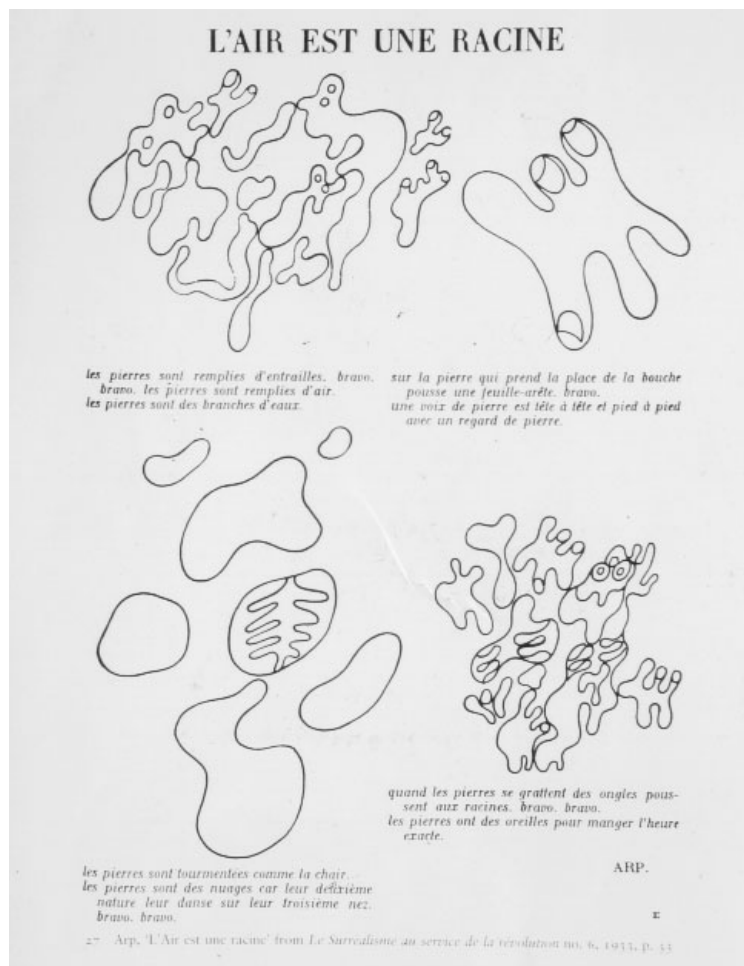
2.93



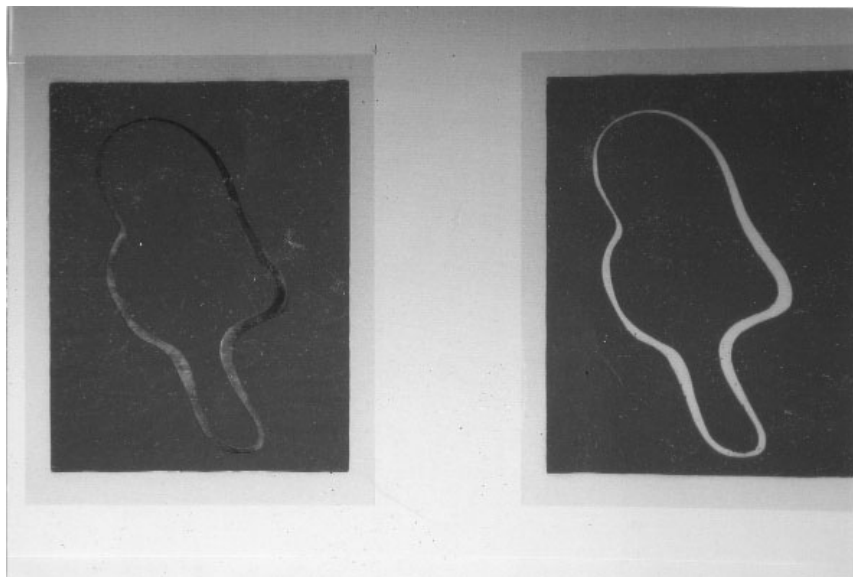
2.94



2.95



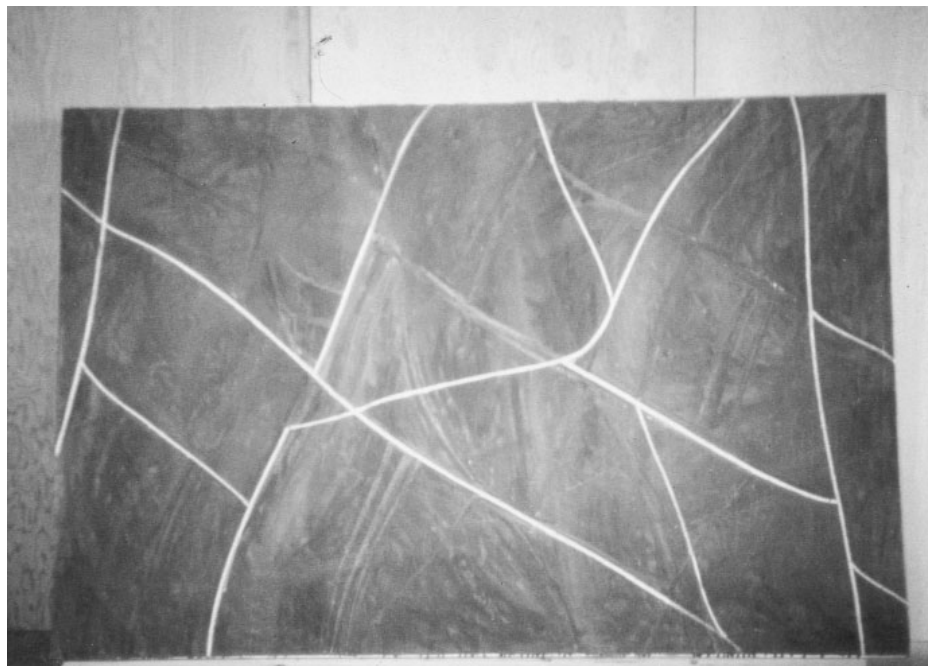
2.96



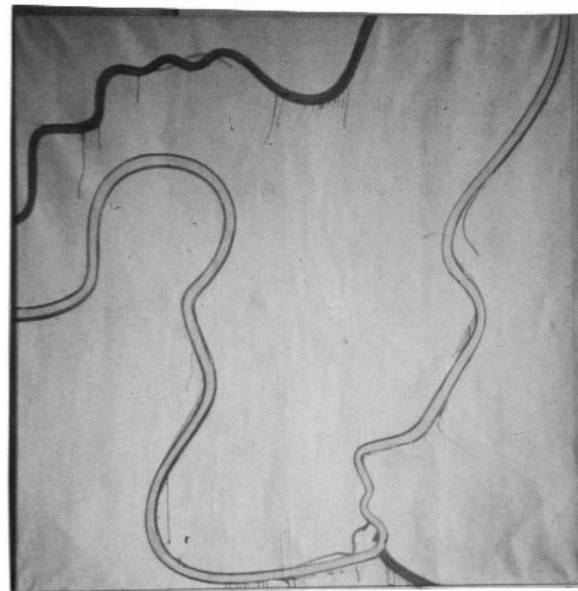
2.97



2.98



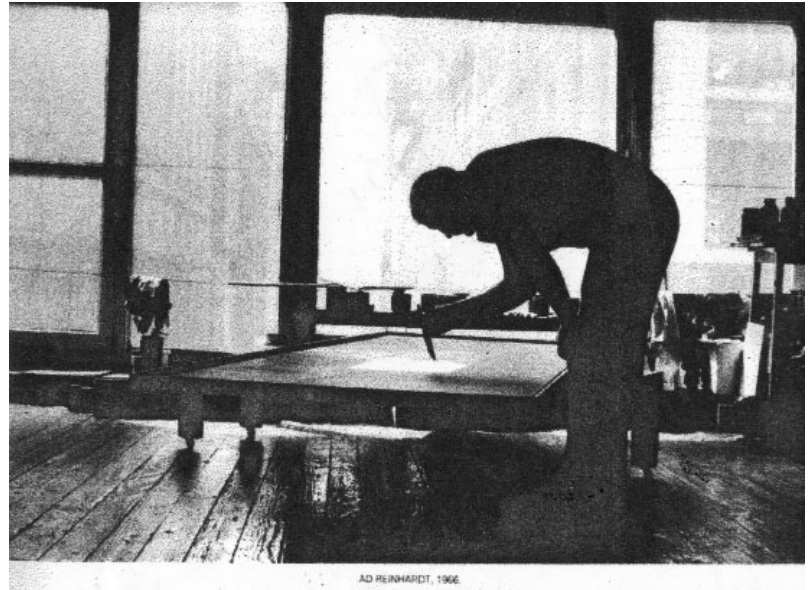
2.99



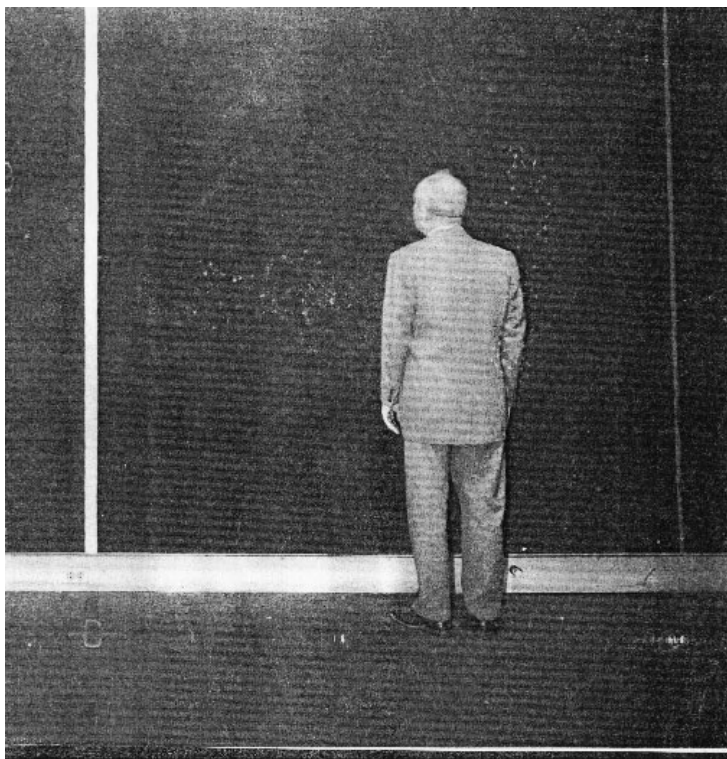
2.100



2.101



2.102

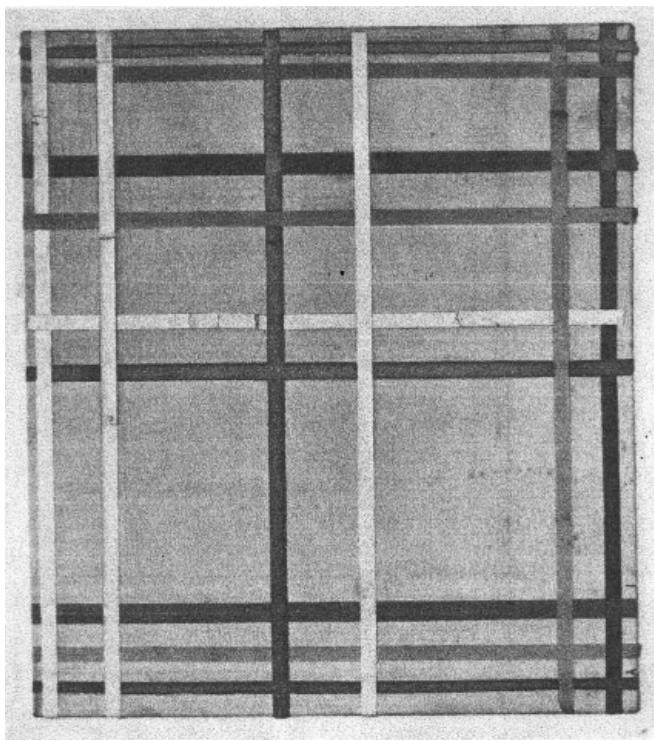


28 Barnett Newman in front of his painting *Cathedra*, 1958. Photograph by Paul Juley. Peter A. Juley and Son Collection, National Museum of American Art, Smithsonian Institution, Washington, DC.

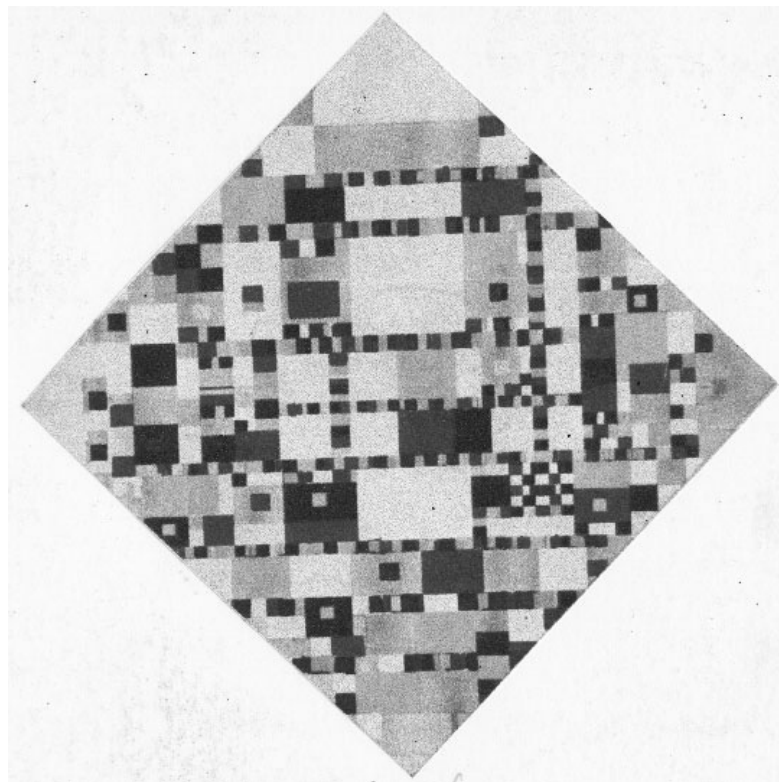
2.103



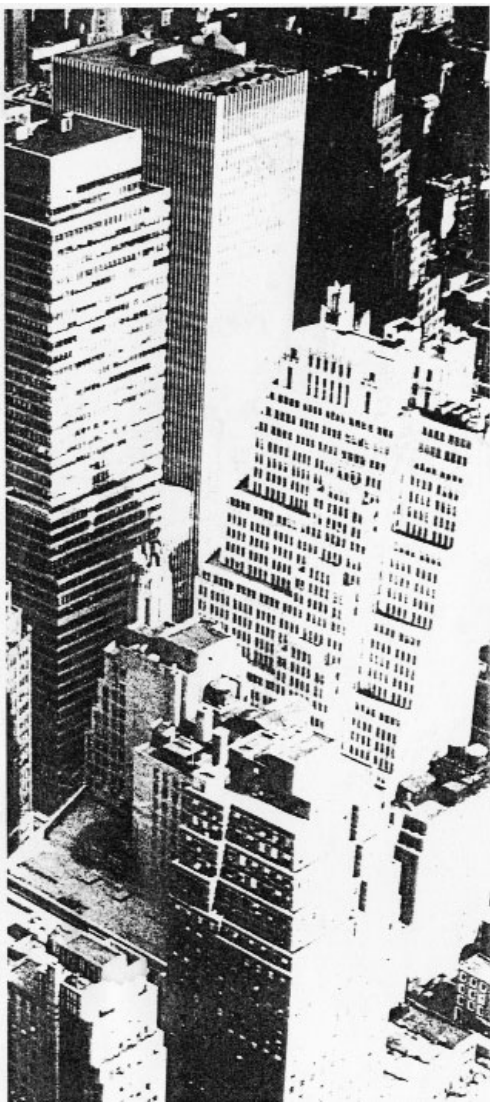
2.104



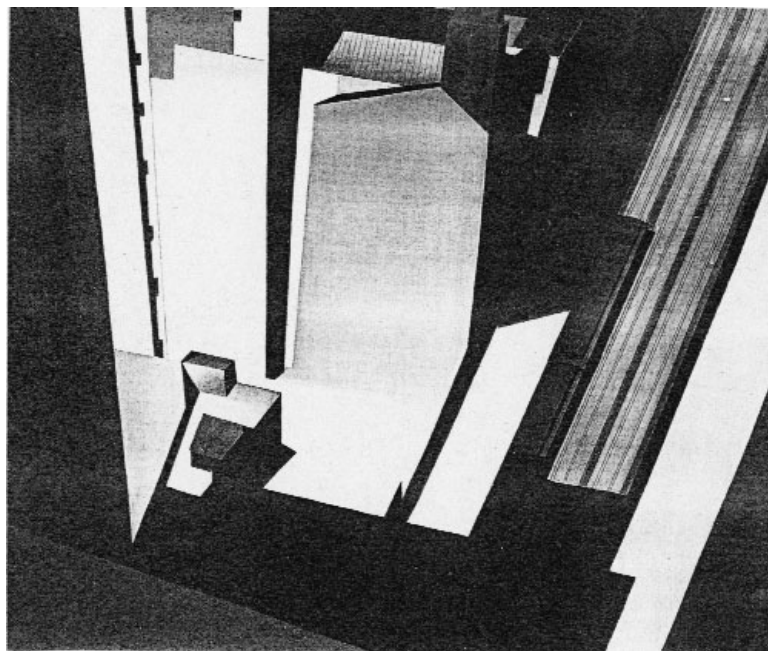
2.105



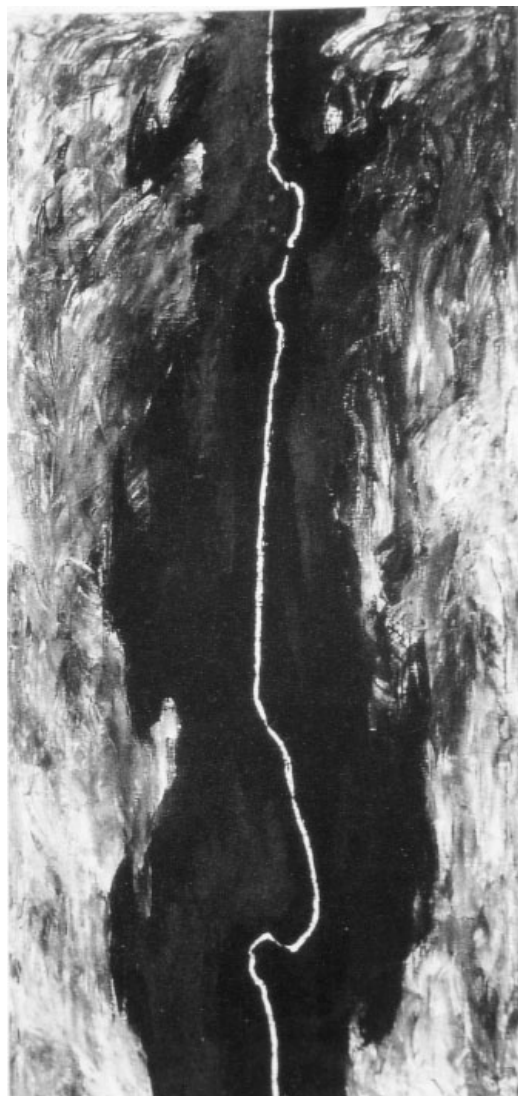
2.106



2.107



2.108



2.109



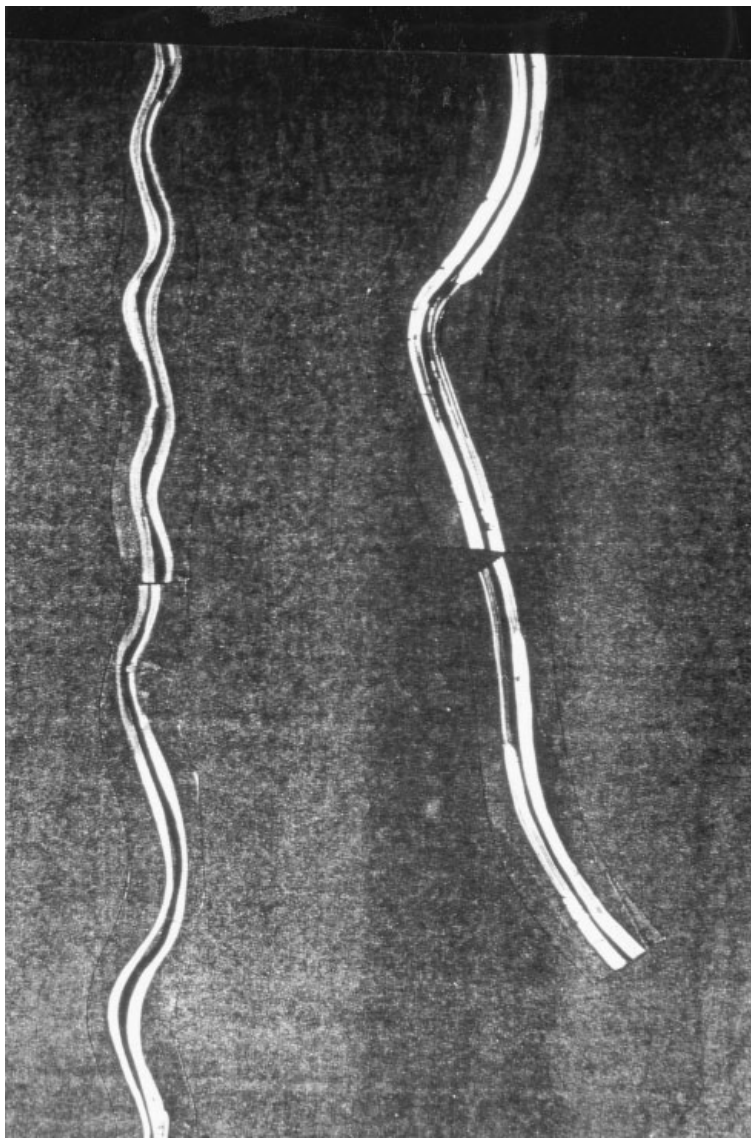
2.110



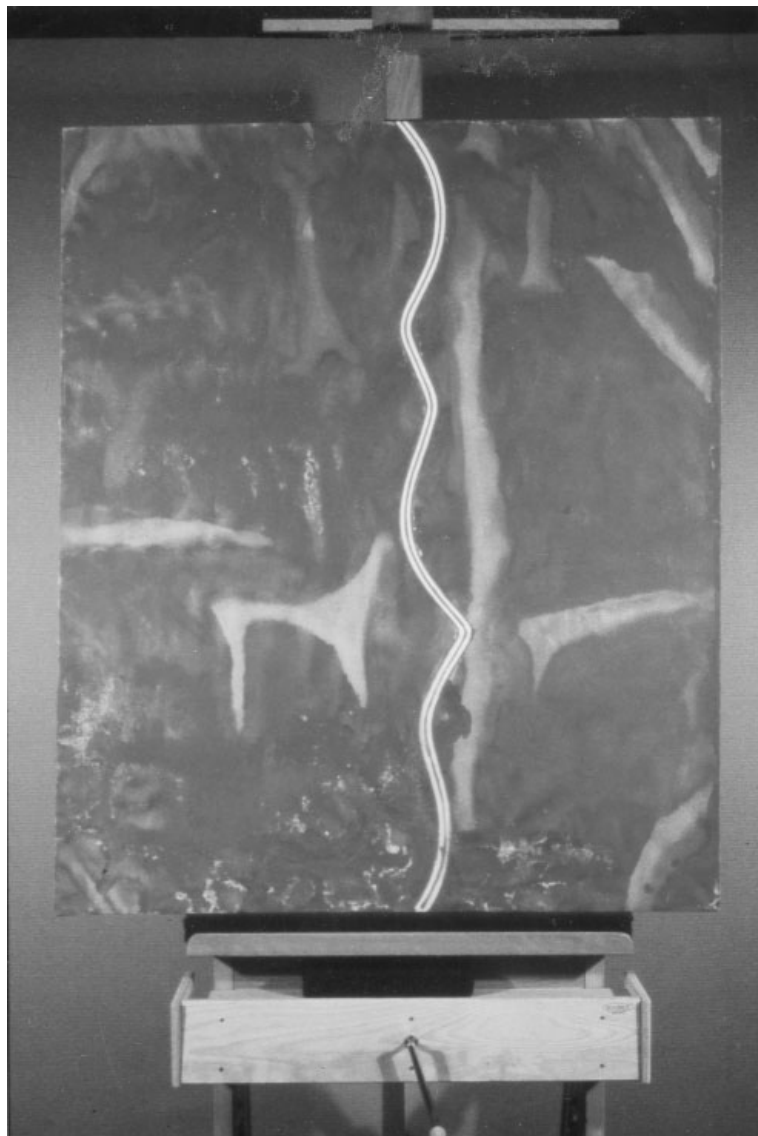
2.111



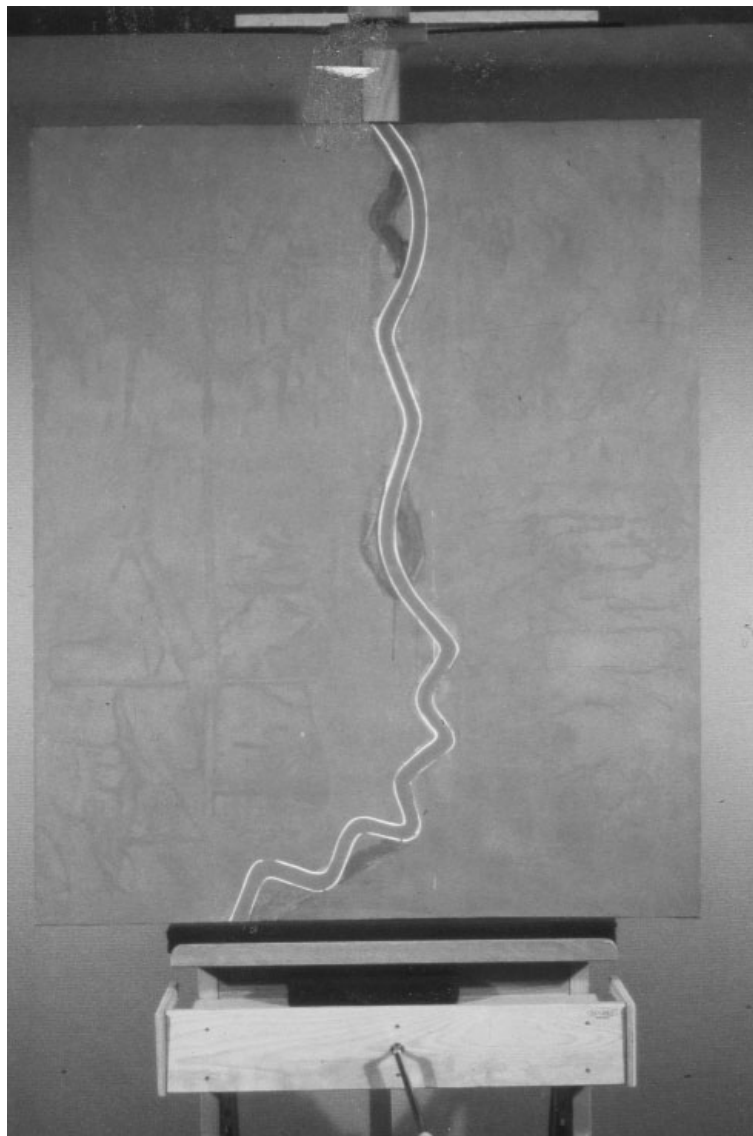
2.112



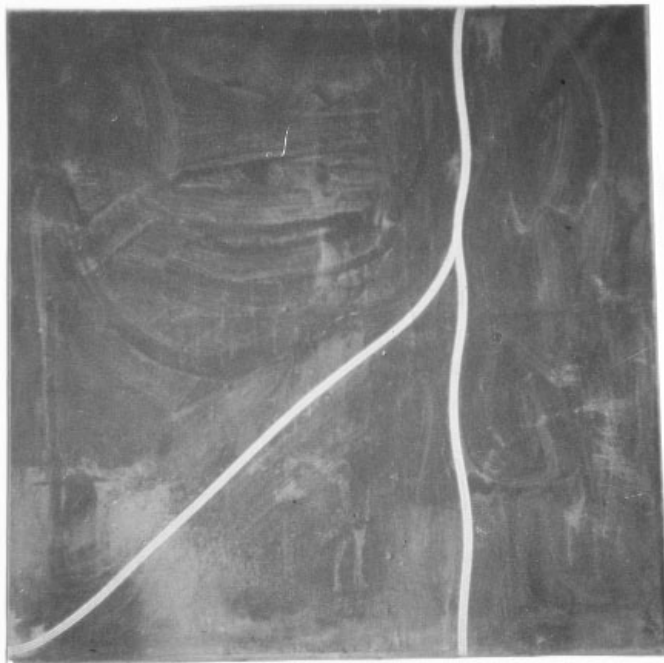
2.113



2.114



2.115



2.116

Teil II

2.1. Abbildung aus New York Herald Tribune, 21.6. 1963 (aus: Inboden, Gudrun und Kellein, Thomas: „Ad Reinhardt“, Ausst.Kat., Staatsgalerie Stuttgart, 13.4.-2.6. 1985; Abb. S. 73)

2.2. Ad Reinhardt: „How to look at a Cubist Painting“, 1946 (Detail) (aus: Inboden, Gudrun und Kellein, Thomas: „Ad Reinhardt“, Ausst.Kat., Staatsgalerie Stuttgart, 13.4.-2.6. 1985; Abb. S. 47)

2.3. „The Irascibles (Die Reizbaren)“, Photographie, publiziert im „Life Magazine“ am 15. Januar 1951. Von links nach rechts, hintere Reihe: Willem de Kooning, Adolph Gottlieb, Ad Reinhardt, Hedda Sterne; mittlere Reihe: Richard Pousette-Dart, William Bazotes, Jackson Pollock, Clyfford Still, Robert Motherwell, Bradley Walker Tomlin; vordere Reihe: Theodoros Stamos, Jimmy Ernst, Barnett Newman, James Brooks, Mark Rothko (aus: Joachimides, Christos M./Rosenthal, Norman (Hrsg.), „Amerikanische Kunst im 20 Jahrhundert. Malerei und Plastik 1913-1993“, anlässlich der Ausstellung, Martin-Gropius-Bau, Berlin, 8.5.-25.7. 1993; Abb. S. 88)

2.4. Jackson Pollock in His Studio 1949. Das Foto wurde von Arnold Newman für „Life“-Magazine gemacht, aber nicht bis 1959 publiziert. Aus: Jones, Caroline: „Machine in the Studio“, Foto Nr. 1.18

2.5. Frame from Barnett Newman sequence, Emile de Antonio „Painters Painting“, 1970-72. „We artists each worked alone in our studios“, Newman comments, wearing the same bowtie, monocle, and tweed jacket that he wore in Slate and Davies's film from 1966 (aus: Jones, Caroline A.: „Machine in the Studio. Constructing the Postwar American Artist“, The University of Chicago Press, Chicago and London; Abb. Nr. 2.4, S. 87)

2.6. Mark Rothko, 1960 (aus: Glozer, Laszlo: „Westkunst. Zeitgenössische Kunst seit 1939“, DuMont, Köln, 1981, Ausst.Kat., Museen der Stadt Köln, 30.5. - 16.8. 1981; Abb. S. 210)

2.7. Ad Reinhardt, April 1961 (aus: Glozer, Laszlo: „Westkunst. Zeitgenössische Kunst seit 1939“, DuMont, Köln, 1981, Ausst.Kat., Museen der Stadt Köln, 30.5. - 16.8. 1981; Abb. S. 210)

2.8. Caspar David Friedrich, „Cross at Rügen“, c. 1815, oil on canvas, 45,5 x 33 cm, Collection Georg Schäfer, Schweinfurt (aus: Rosenblum, Robert: „Modern Painting and the Northern Romantic Tradition. Friedrich to Rothko.“, Icon Editions/Harper & Row Publishers, Inc., New York, 1975; Abb. Nr. 26, S. 27; Kat. 26, S. 229)

2.9. Caspar David Friedrich, „Monk by the Sea“, 1809, oil on canvas, 110 x 171,5 cm; courtesy Staatliche Schlösser und Gärten, Schloss Charlottenburg, Berlin (aus: Rosenblum, Robert: „Modern Painting and the Northern Romantic Tradition. Friedrich to Rothko.“, Icon Editions/Harper & Row Publishers, Inc., New York, 1975; Abb. Nr. 1, S. 10, Kat. 1, S. 228)

- 2.10. Mark Rothko: „Browns (Brauntöne)“, 1957, Öl auf Leinwand, 233 x 194 cm, Adriana und Robert Mnuchin (aus: Joachimides, Christos und Rosenthal, Norman (Hrsg.): „Amerikanische Kunst im 20. Jahrhundert. Malerei und Plastik 1913 - 1993“, Prestel, München, 1993; Abb. Nr. 116)
- 2.11. Jackson Pollock: „Number 2“, 1950, Öl, Emailfarbe, Silberfarbe und Kieselsteine auf Leinwand, 287 x 91,5 cm; Fogg Art Museum, Harvard University Art Museums, Cambridge, Mass.; Schenkung von Mr. und Mrs. Reginald R. Isaacs und ihrer Familie sowie des Contemporary Art Fund (aus: Joachimides, Christos und Rosenthal, Norman (Hrsg.): „Amerikanische Kunst im 20. Jahrhundert. Malerei und Plastik 1913 - 1993“, Prestel, München, 1993; Abb. Nr. 89)
- 2.12. Clyfford Still, Untitled, 1957, oil on canvas, 284 x 391,2 cm, gift of the Friends of the Whitney Museum of American Art, New York, 69.31 (aus: Sims, Patterson: „Whitney Museum of American Art. Selected Works from the Permanent Collection“, Abb. S. 120)
- 2.13. Barnett Newman, „Vir Heroicus Sublimis“, 1950-51, Öl auf Leinwand, 7 ft. 11 ^{3/8} in. x 17 ft. 9 ^{1/4} in., Collection, The Museum of Modern Art, New York, Gift of Mr. and Mrs. Ben Heller (aus: Kenneth Baker, „Minimalism. Art of Circumstance“, Cross River Press - Abbeville Press, New York/London/Paris, 1988; Abb. S. 30)
- 2.14. Ad Reinhardt: „Abstract Painting (Abstraktes Gemälde)“, 1959, Öl auf Leinwand, 274 x 102 cm, Marlborough International Fine Art; und: „Painting (Gemälde)“, 1956-1960, Öl auf Leinwand, 274 x 102 cm, Marlborough International Fine Art (aus: Joachimides, Christos und Rosenthal, Norman (Hrsg.): „Amerikanische Kunst im 20. Jahrhundert. Malerei und Plastik 1913 - 1993“, Prestel, München, 1993; Abb. Nr. 123 und 124)
- 2.15. Ad Reinhardt: „Abstract Painting, Black (Abstraktes Gemälde, Schwarz)“, 1954, Öl auf Leinwand, 198 x 198 cm, Marlborough International Fine Art (aus: Joachimides, Christos und Rosenthal, Norman (Hrsg.): „Amerikanische Kunst im 20. Jahrhundert. Malerei und Plastik 1913 - 1993“, Prestel, München, 1993; Abb. Nr. 125)
- 2.16. Innenseite des Kataloges der Giacometti-Ausstellung Pierre Matisse Gallery, New York, 1948 (aus: Zweite, Armin: „Barnett Newman. Bilder-Skulpturen-Graphik“, Ausst.Kat., Kunstsammlung NRW, 17. Mai bis 10. August 1997; Abb. Nr. 86, S. 228)
- 2.17. Umschlag des Kataloges der Giacometti-Ausstellung Pierre Matisse Gallery, New York, 1948 (aus: „Zweite, Armin: „Barnett Newman. Bilder-Skulpturen-Graphik“, Ausst.Kat., Kunstsammlung NRW, 17. Mai bis 10. August 1997; Abb. Nr. 85, S. 228)
- 2.18. Alberto Giacometti, Femme debout, 1948; Bronze; 182 x 23 x 36 cm; bezeichnet rechts: A. Giacometti 1/5 (aus: „Die Sammlung der Alberto Giacometti Stiftung, Kunsthau Zürich (Hrsg.); Bettina von Meyenburg-Campell u. Dagmar Hnikova, Zürich 1971; Abb. S. 126)
- 2.19. Barnett Newman: „Onement I“, 1948, Öl auf Leinwand, 69,2 x 41,2 cm; The Museum of Modern Art, New York, Gift of Annalee Newman (aus: Zweite, Armin: „Barnett Newman. Bilder-Skulpturen-Graphik“, Ausst.Kat., Kunstsammlung NRW, 17. Mai bis 10. August 1997; Abb. Nr. 20, S. 80)
- 2.20. Willem de Kooning, Woman V“ (Frau V), 1952/53, Öl auf Leinwand, 155 x 115 cm, National Gallery of Australia, Canberra

2.21. Robert Motherwell, „Elegy to the Spanish Republic No. 34“, 1953/54, aus: Joachimides/Rosenthal, S. 97

2.22. Robert Motherwell

2.23. Franz Kline, „Mahoning“, 1956, oil on canvas, 203,2 x 254 cm; gift of the Friends of the Whitney Museum of American Art, New York, 57.10 (aus: Sims, Patterson: „Whitney Museum of American Art. Selected Works from the Permanent Collection“, Abb. S. 126)

2.24. Lehrkörper der Sommerkurse am Black Mountain College, 1946. Von links nach rechts: Leo Amino, Jacob Lawrence, Leo Lionni, Theodore Dreier, Nora Lionni, Beaumont Newhall, Gwendolyn Lawrence, Ise Gropius, Jean Varda (auf dem Baum), Nancy Newhall (hinter dem Baum), Walter Gropius, Mary Gregory, Josef Albers, Anni Albers (aus: Joachimides, Christos M./Rosenthal, Norman (Hrsg.), „Amerikanische Kunst im 20. Jahrhundert. Malerei und Plastik 1913-1993“, anlässlich der Ausstellung, Martin-Gropius-Bau, Berlin, 8.5.-25.7. 1993; Abb. S. 121)

2.25. Josef Albers, „Homage to the Square - Selected“, 1959; Öl auf Masonite, 76 x 76 cm, Westfälischer Kunstverein Münster (aus: „Europa / Amerika. Die Geschichte einer künstlerischen Faszination seit 1940“, Ausst.Kat., Museum Ludwig Köln, 6. 9. - 30. 11. 1986; Abb.S. 134, Kat. 2, S. 421)

2.26. Josef Albers, „Study Homage to the Square, Light Tenor II“, 1961, Öl auf Hartfaserplatte, 81 x 81 cm; Tel Aviv Museum (aus: Rotzler, Willy, „Konstruktive Konzepte. Eine Geschichte der konstruktiven Kunst vom Kubismus bis heute“, ABC Verlag Zürich, 1977 (3. überarbeitete Auflage, 1995), Abb. S. 259; Kat. S. 325)

2.27. Hans Hofmann, „Pastoral“, 1958; Öl auf Leinwand, 152 x 122 cm, Andre Emmerich Gallery New York (aus: „Europa / Amerika. Die Geschichte einer künstlerischen Faszination seit 1940“, Ausst.Kat., Museum Ludwig Köln, 6. 9. - 30. 11. 1986; Abb. S. 135 Kat. 69; S. 425)

2.28. Hans Hofmann, „Kaleidos“, 1958, Öl auf Holz, 183,2 x 81 cm (aus: Sims Patterson, „Whitney Museum of American Art: Selected works from the Permanent Collection“, Whitney Museum of American Art, New York 1985 (2. Auflage 1988); Abb. S. 119)

2.29. Marcel Duchamp, „Schneeschaufel“ (In Advance of the Broken Arm), Yale University Art Gallery (Geschenk von Katherine S. Dreier für die Sammlung Société Anonyme)

2.30. Marcel Duchamp, „Modello per miniature Fountain“, 1938, Milano, Tokoro Gallery

2.31. Marcel Duchamp, „Boîte-en-Valise“, 1938/51, Lederkoffer, der je nach Exemplar eine unterschiedlich grosse Zahl von Miniaturrepliken oder Fotos von Arbeiten von Duchamp enthält, Koffer: 10 x 38 x 41,5 cm Kunstmuseum Basel (aus: Vischer, Theodora (Hrsg.), „Transform. BildObjektSkulptur im 20. Jahrhundert“, Kunstmuseum und Kunsthalle Basel, anlässlich der Ausstellung 14. 6. - 27. 9. 1992; Abb. Nr. 71, S. 65; Kat. S. 216)

2.32. Marcel Duchamp, „Roue de bicyclette“, 1913 (Replik 1964), Ready-Made, Fahrradgabel, Rad, Hocker, H. 126,5 cm

2.33. Donald Judd, Untitled, 1951-52, Lithograph in black; Basingwerk Parchment paper; 50,7 x 32,9 cm; Ex. c. 5 (aus: Jitta, Mariette Josephus / Schellmann (Ed.): „Donald Judd. Prints and Works in Editions“, Haags Gemeentemuseum, The Hague und Edition Schellmann, Cologne-New York 1993; Abb. Nr. 1; S. 41)

2.34. Donald Judd, Untitled, 1951-52, Lithograph in black; Basingwerk Parchment paper; 50,7 x 32,9 cm; Ex. c. 5 (aus: Jitta, Mariette Josephus / Schellmann (Ed.): „Donald Judd. Prints and Works in Editions“, Haags Gemeentemuseum, The Hague und Edition Schellmann, Cologne-New York 1993; Abb. Nr. 2, S. 41)

2.35. Donald Judd, Untitled, 1951-52, Lithograph in black; Basingwerk Parchment paper; 50,7 x 32,9 cm; Ex. c. 5 (aus: Jitta, Mariette Josephus / Schellmann (Ed.): „Donald Judd. Prints and Works in Editions“, Haags Gemeentemuseum, The Hague und Edition Schellmann, Cologne-New York 1993; Abb. Nr. Nr. 3, S. 42)

2.36. Caspar David Friedrich, „Studio Window“, 1805, Sepia, 31 x 24 cm, Kunsthistorisches Museum Wien (aus: Rosenblum, Robert: „Modern Painting and the Northern Romantic Tradition. Friedrich to Rothko.“, Icon Editions/Harper & Row Publishers, Inc., New York, 1975; Abb. Nr. 257, S. 174; Kat. 257 S. 229/230)

*2.37. Donald Judd, AP 4, 1955, Oil on canvas

*2.38. Donald Judd, AP 1, 1955, Oil on canvas

*2.39. Donald Judd, AP 14, 1955, Oil on canvas

*2.40. Donald Judd, AP 5, 1955, Oil on canvas

*2.41. Donald Judd, BW 2118, 1955, Oil on canvas

*2.42. Donald Judd, AP 13, 1955, Oil on canvas

*2.43. Donald Judd, CH 828, 1956, Oil on canvas

*2.44. Donald Judd, CH 819, 1956, Oil on canvas

*2.45. Donald Judd, CH 17, 1956, Oil on canvas

2.46. Barnett Newman, „Horizon Light“, 1949, Oil on canvas

*2.47. Donald Judd, CH 806, 1956, Oil on canvas

*2.48. Donald Judd, CH 810, 1956, Oil on canvas

*2.49. Donald Judd, CH 800, 1956, Oil on canvas

*2.50. Donald Judd, CH 801, ?, Oil on canvas

*2.51. Donald Judd, CH 816, 1956, Oil on canvas

2.52. Dulles International Airport, Washington D.C. Eero Saarinen Associates, Architects (aus: Owings, Nathaniel Alexander: „The American Aesthetic“ (Fotos: William Garnett, Einführung: S. Dillon Ripley), Harper & Row Publishers, New York, Evanston, and London; 1969: Abb. S. 161)

*2.53. Donald Judd, CH 807, 1956, Oil on canvas

2.54. Multiple, dwellings near Long Beach, California (aus: Owings, Nathaniel Alexander: „The American Aesthetic“ (Fotos: William Garnett, Einführung: S. Dillon Ripley), Harper & Row Publishers, New York, Evanston, and London; 1969: Abb. S. 107)

2.55. Dulles International Airport, Washington D.C. Eero Saarinen Associates, Architects (aus: Owings, Nathaniel Alexander: „The American Aesthetic“ (Fotos: William Garnett, Einführung: S. Dillon Ripley), Harper & Row Publishers, New York, Evanston, and London; 1969: Abb. S. 161)

*2.56. Donald Judd, CH 809, 1957, Oil on canvas

*2.57. Donald Judd, ?, 1957?, Oil on canvas

2.58. Pueblo Bunito ruins, Chaco Canyon, New Mexico (aus: Owings, Nathaniel Alexander: „The American Aesthetic“ (Fotos: William Garnett, Einführung: S. Dillon Ripley), Harper & Row Publishers, New York, Evanston, and London; 1969: Abb. S. 127)

2.59. Fort Union on the Santa Fe Trail (aus: Owings, Nathaniel Alexander: „The American Aesthetic“ (Fotos: William Garnett, Einführung: S. Dillon Ripley), Harper & Row Publishers, New York, Evanston, and London; 1969: Abb. S. 48)

2.60. Pueblo San Felipe, New Mexico. Note the large area devoted to the public square (aus: Owings, Nathaniel Alexander: „The American Aesthetic“ (Fotos: William Garnett, Einführung: S. Dillon Ripley), Harper & Row Publishers, New York, Evanston, and London; 1969: Abb. S. 157)

*2.61. Donald Judd, CH 811, 1958, Oil on canvas

*2.62. Donald Judd, CH 815, 1958?, Oil on canvas

*2.63. Donald Judd, CH 803, 1957, Oil on canvas

*2.64. Donald Judd, CH 804, 1958, Oil on canvas

*2.65. Donald Judd, CH 805, 1958, Oil on canvas

*2.66. Donald Judd, CH 820, 1957, Oil on canvas

*2.67. Donald Judd, Oil on Canvas

2.68. Arthur G. Dove, „Ferry Boat Wreck“, 1931, Öl auf Leinwand, 45,7 x 76,2 cm, Gift of Mr. and Mrs. Roy R. Neuberger (aus: Sims Patterson, „Whitney Museum of American Art: Selected works from the Permanent Collection“, Whitney Museum of American Art, New York 1985 (2. Auflage 1988); Abb. S. 39)

2.69. Arthur G. Dove, „Plants Forms“, 1915, Pastel auf Leinwand, 43,8 x 60,6 cm, Gift of Mr. and Mrs. Roy R. Neuberger (aus: Sims Patterson, „Whitney Museum of American Art: Selected works from the Permanent Collection“, Whitney Museum of American Art, New York 1985 (2. Auflage 1988); Abb. S. 38)

2.70. Milton Avery, „Red Rock Falls“, 1947, Öl auf Leinwand, 86 x 111,4 cm. Milwaukee Art Museum; Schenkung von Mrs. Harry Lynde Bradley (aus: Hughes, Robert: „Bilder von Amerika. Die Amerikanische Kunst von den Anfängen bis zur Gegenwart“, Karl Blessing Verlag, München, 1997. Aus dem Amerikanischen (Originalausgabe: „Americans Visions“, Alfred A. Knopf, New York, 1997): H. Dierlamm, K. Schuler u. R. Weitbrecht; Abb. Nr. 289, S. 488)

2.71. Avery, Milton, „Setting Sun“, 1963, Öl auf Panel, 24 x 30 (aus: „Milton Avery. Paintings“, Ausst.Kat., Wright Gallery, Palm Beach, Florida, (Hinweis: Biographie und Bibliografie bei Haskell, Barbara „Milton Avery“, Ausst.Kat., Whitney Museum of American Art, New York, 1982 nachzusehen), Abb. S. 17)

2.72. Milton Avery, „Dunes and Sea II“, 1960, Öl auf Leinwand, 132,1 x 182,9 cm (aus: Sims Patterson, „Whitney Museum of American Art: Selected works from the Permanent Collection“, Whitney Museum of American Art, New York 1985 (2. Auflage 1988); Abb. S. 167)

2.73. Stuart Davies, „Egg Beater, Number 2“, 1927, Öl auf Leinwand, 74 x 91,4 cm, Gift of Gertrude Vanderbilt Whitney (aus: Sims Patterson, „Whitney Museum of American Art: Selected works from the Permanent Collection“, Whitney Museum of American Art, New York 1985 (2. Auflage 1988); Abb. S. 90)

2.74. Jean Hélion, „Composition“, April-May 1934, Oil on canvas, 144,3 x 199,8 cm, The Solomon R. Guggenheim Museum New York

*2.75. Donald Judd, BW 2104, 1958, Oil on canvas

*2.76. Donald Judd, BW 2097, 1959, Oil on canvas

*2.77. Donald Judd, BW 2103, 1959, Oil on canvas

*2.78. Donald Judd, BW 2107, 1959, Oil on canvas

*2.79. Donald Judd, BW 2113, 1959, Oil on canvas

*2.80. Donald Judd, BW 2095, 1960, Oil on canvas

*2.81. Donald Judd, BW 2106, 1960, Oil on canvas

*2.82. Donald Judd, BW 2110, 1960, Oil on canvas

*2.83. Donald Judd, AP 3, 1960, ?

*2.84. Donald Judd, AP 20 / DSS 7, 1960, ?

2.85. Luftaufnahmen der Auto-bahnen in America in den 60er Jahren (aus: Owings, Nathaniel Alexander: „The American Aesthetic“ (Fotos: William Garnett, Einführung: S. Dillon Ripley), Harper & Row Publishers, New York, Evanston, and London; 1969: Abb. S. 82-83)

2.86. Luftaufnahmen der Auto-bahnen in America in den 60er Jahren (aus: Owings, Nathaniel Alexander: „The American Aesthetic“ (Fotos: William Garnett, Einführung: S. Dillon Ripley), Harper & Row Publishers, New York, Evanston, and London; 1969: Abb. S. 82-83)

*2.87. Donald Judd, AP 18 / DSS 1, 1960, ?

2.88. Luftaufnahmen der Auto-bahnen in America in den 60er Jahren (aus: Owings, Nathaniel Alexander: „The American Aesthetic“ (Fotos: William Garnett, Einführung: S. Dillon Ripley), Harper & Row Publishers, New York, Evanston, and London; 1969: Abb. S. 82-83)

2.89. Donald Judd, AP 9, 1959/60?, ?

2.90. Luftaufnahmen der Auto-bahnen in America in den 60er Jahren (aus: Owings, Nathaniel Alexander: „The American Aesthetic“ (Fotos: William Garnett, Einführung: S. Dillon Ripley), Harper & Row Publishers, New York, Evanston, and London; 1969: Abb. S. 82-83)

*2.91. Donald Judd, AP 10, ?, ?

2.92. Hans Arp, Papier froissé, 1958, Öl auf Papier, 71 x 51 cm, Fondazione Marguerite Arp, Locarno (aus: „Hans Arp“, Hatje, Ausstellungskatalog, Kunsthalle Nürnberg, 1.12. 1994 - 26.2. 1995; Abb. Nr. 66, S. 140; Kat. 66, S. 180)

2.93. Donald Judd, Untitled, Woodcut in black, tracing paper; 60,5 x 47,5 cm (aus: Jitta, Mariette Josephus / Schellmann (Ed.): „Donald Judd. Prints and Works in Editions“, Haags Gemeentemuseum, The Hague und Edition Schellmann, Cologne-New York 1993; Abb. Nr. 17, S. 47)

- 2.94. Donald Judd, Untitled, Woodcut in black, tracing paper; 60,5 x 47,5 cm (aus: Jitta, Mariette Josephus / Schellmann (Ed.): „Donald Judd. Prints and Works in Editions“, Haags Gemeentemuseum, The Hague und Edition Schellmann, Cologne-New York 1993; Abb. Nr. 18, S. 47)
- 2.95. Jean Arp, „Leaves and Navels“, 1929, Öl und Kordel auf Leinwand, 35 x 27,3 cm, The Museum of Modern Art, New York. Purchase (aus: Fer, Briony: „On abstract art“, Yale University Press, New Haven and London 1997; Abb. Nr. 29; S. 66)
- 2.96. Jean Arp, „L'Air est une racine“ (aus Le Surréalisme au service de la révolution no. 6, 1933, p. 33; hier aus: Fer, Briony: „On abstract art“, Yale University Press, New Haven and London 1997; Abb. Nr. 27; S. 60)
- 2.97. Donald Judd, Untitled, 1961-1978, Woodcut in cadmium red and blue watercolor on the reverse; frostlite vellum paper, 66,7 x 54,4 cm; printer: Roy. C. Judd; Ex. 25 / 8 different variations, publisher Galerie Heiner Friedrich, München (aus: Jitta, Mariette Josephus / Schellmann (Ed.): „Donald Judd. Prints and Works in Editions“, Haags Gemeentemuseum, The Hague und Edition Schellmann, Cologne-New York 1993; Abb. Nr. 22, S. 50)
- 2.98. Jean Arp, „Head“, bemaltes Holzrelief (reproduziert aus „Documents“ Nr. 6, November 1929; hier aus: Fer, Briony: „On abstract art“, Yale University Press, New Haven and London 1997; Abb. Nr. 28; S. 65)
- *2.99. Donald Judd, AP 21 / DSS 3, 1960, ?
- *2.100. Donald Judd, AP 22, 1961, ?
- 2.101. Jackson Pollock in seinem Studio 1950, aus: Joachimides/Rosenthal 1993, S. 93
- 2.102. Ad Reinhardt in seinem Studio 1966, aus: Bois, Yves-Alain: „The Limit of Almost“; in: „Ad Reinhardt“, Ausst.Kat., The Museum of Modern Art, New York, 30.5.-2.9.1991 und The Museum of Contemporary Art, Los Angeles, 13.10.1991 - 5.1. 1992 (Rizzoli, New York 1991) S. 102
- 2.103. Barnett Newman in front his painting „Cathedra“, 1958. Photograph by Paul Juley, Peter A. Juley and Son Collection, National Museum of American Art, Smithsonian Institution, Washington DC., aus: Jones, Caroline A.: „Machine in the Studio. Constructing the Postwar American Artist“, The University of Chicago Press, Chicago and London, 1996
- 2.104. Barnett Newman vor „Who's afraid of red, yellow and blue III“, 1967/68 (Glozer, Laszlo: „Westkunst. Zeitgenössische Kunst seit 1939“, DuMont, Köln, 1981, Ausst.Kat., Museen der Stadt Köln, 30.5. - 16.8. 1981; Abb. S. 287, Kat. 712)
- 2.105. Piet Mondrian, „New York City, No. 3 (unfinished/unvollendet)“, c. 1942, aus: Seuphor, Michel: „Piet Mondrian. Leben und Werk“, Köln, 1957
- 2.106. Piet Mondrian, „Boogie-Woogie“, aus: Seuphor, Michel: „Piet Mondrian. Leben und Werk“, Köln, 1957

2.107. New York, Manhattan

2.108. u. 2.108a. Charles Sheeler und Paul Strand, Einstellung aus dem Film „Manhattan“, 1920 und Charles Sheeler, „Church Street El“, 1920, Öl auf Leinwand, 40,6 x 48,5 cm, The Cleveland Museum of Art; aus: Hughes 1998, S. 384

2.109. Clyfford Still: „July 1945 - R“, 1945, Öl auf Leinwand, 175 x 81 cm; Albright-Knox Art Gallery, Buffalo (aus: Zweite, Armin: „Barnett Newman. Bilder-Skulpturen-Graphik“, Ausst.Kat., Kunstsammlung NRW, 17. Mai bis 10. August 1997; Abb. Nr. 18, S. 76)

2.110. Canyon de Chelly, New Mexico (aus: Owings, Nathaniel Alexander: „The American Aesthetic“ (Fotos: William Garnett, Einführung: S. Dillon Ripley), Harper & Row Publishers, New York, Evanston, and London; 1969: Abb. S. 35)

2.111. Pueblo Bonito, Chaco Canyon, New Mexico, Luftaufnahme (aus: Owings, Nathaniel Alexander: „The American Aesthetic“ (Fotos: William Garnett, Einführung: S. Dillon Ripley), Harper & Row Publishers, New York, Evanston, and London; 1969: Abb. S. 30)

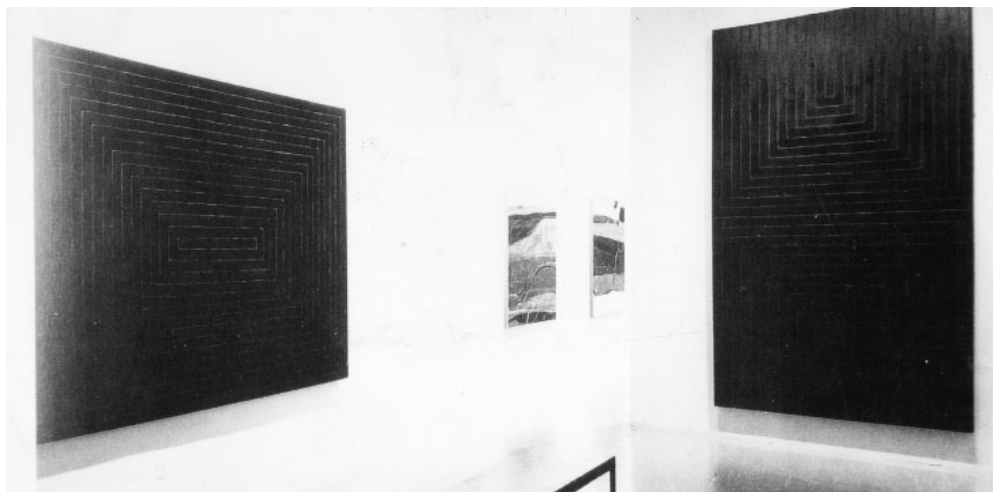
2.112. Luftaufnahme, amerikanisch Landschaft (aus: Owings, Nathaniel Alexander: „The American Aesthetic“ (Fotos: William Garnett, Einführung: S. Dillon Ripley), Harper & Row Publishers, New York, Evanston, and London; 1969: Abb. S. 61)

2.113. Donald Judd: Collage, Gouache, 1961; weiße, blaue und rote Gouache auf rotem Halbkarton; 71,3 x 56 cm, Coll. Donald Judd (aus: „Donald Judd. Zeichnungen/Drawings 1956-1976“, Ausst.Kat., Kunstmuseum Basel, 14.4.-23.6 1976, anschließend an einigen weiteren Orten; Abb. Nr. 11 (Fig. 2), S. 8)

*2.114 Donald Judd, AP 19, 1961, Oil on canvas

*2.115. Donald Judd, AP 2, 1961, Oil on canvas

*2.116. Donald Judd, AP 23, 1961, Oil on canvas



3.1



3.2



3.3



3.4



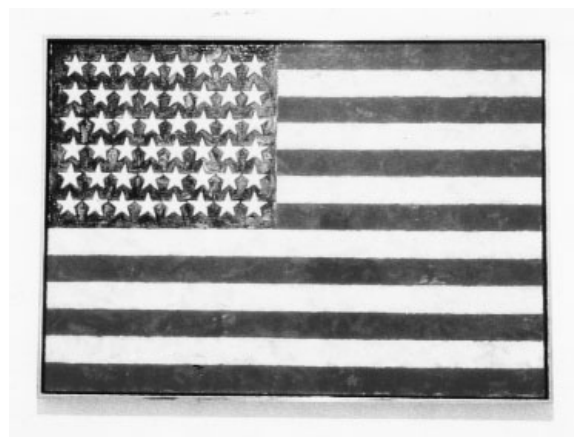
3.4a



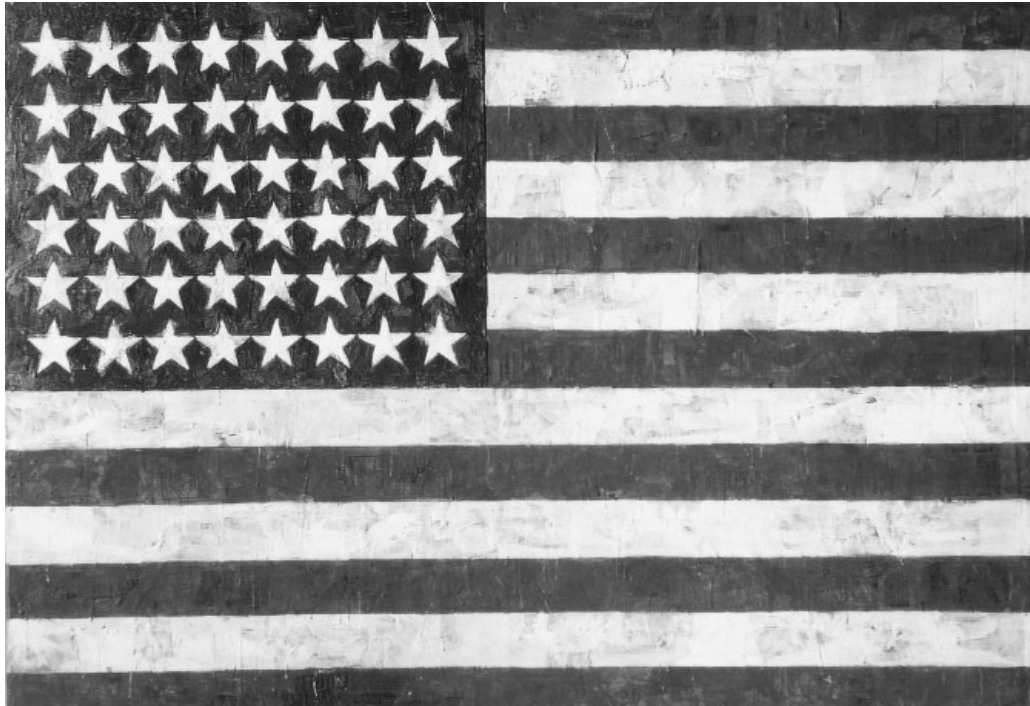
3.4b



3.5a



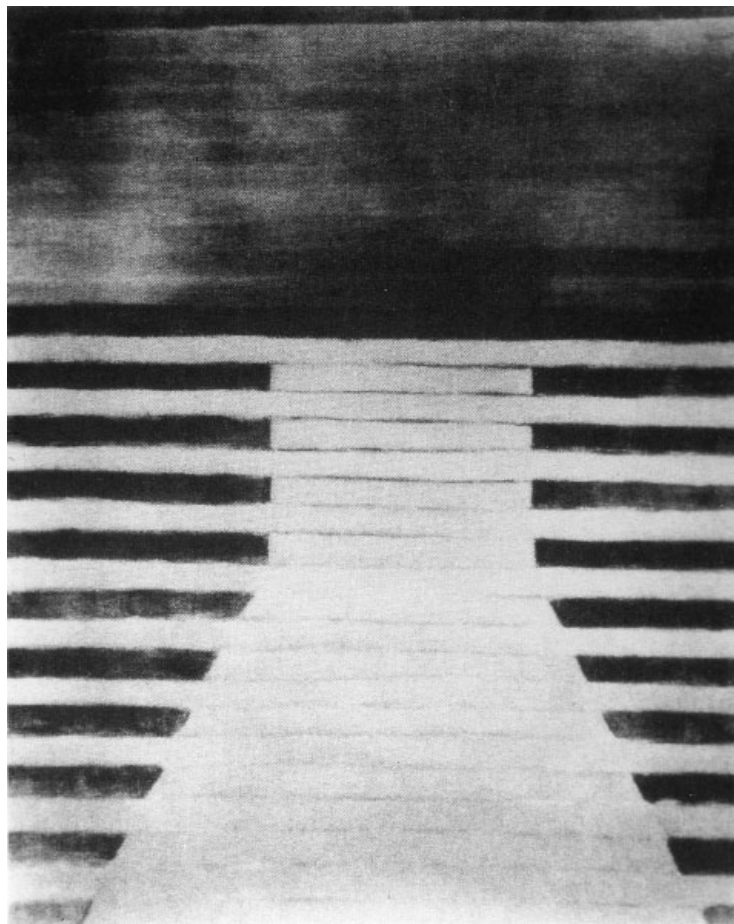
3.5b



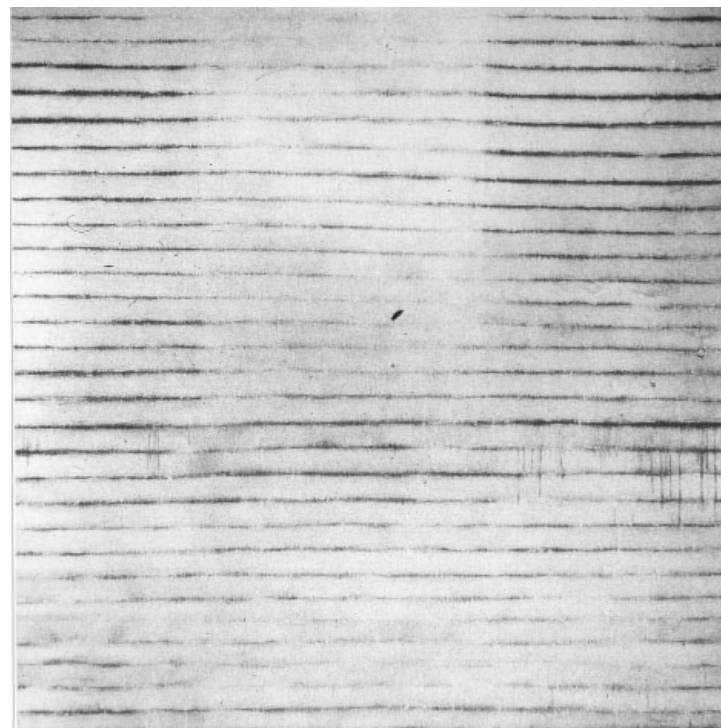
3.5



3.6



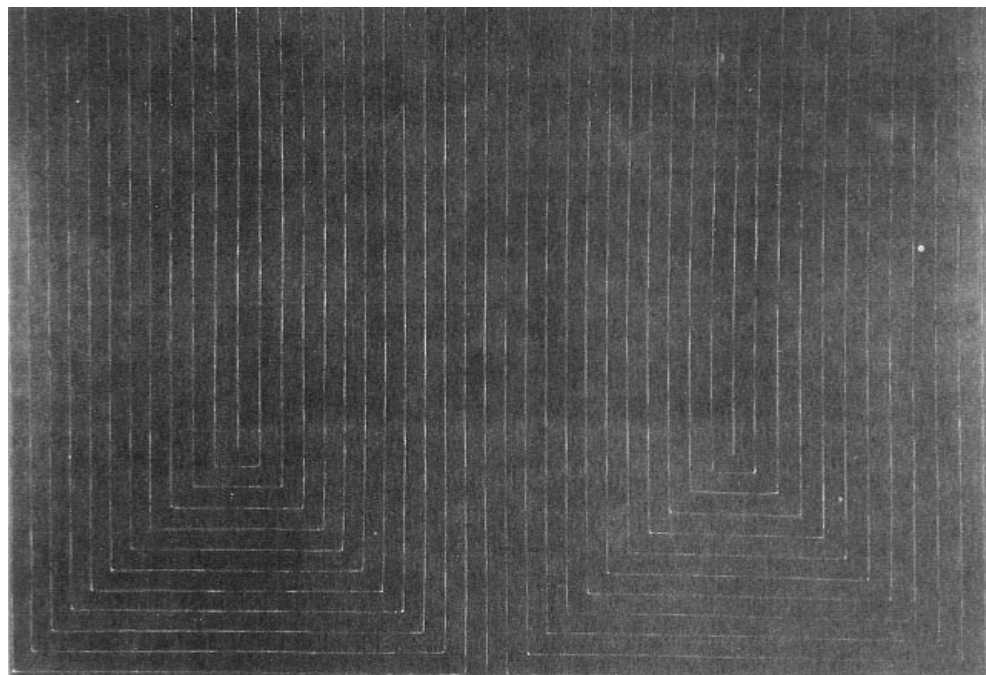
3.7



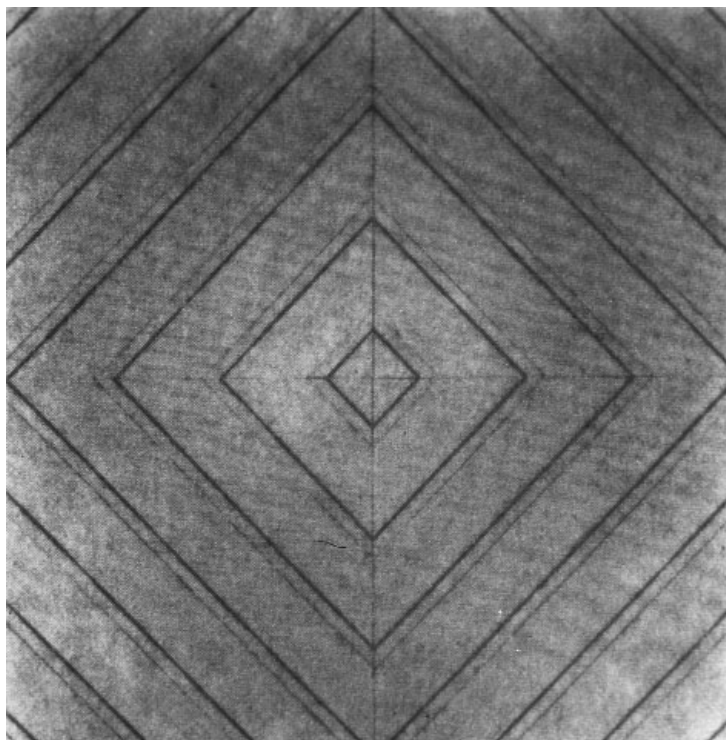
3.8



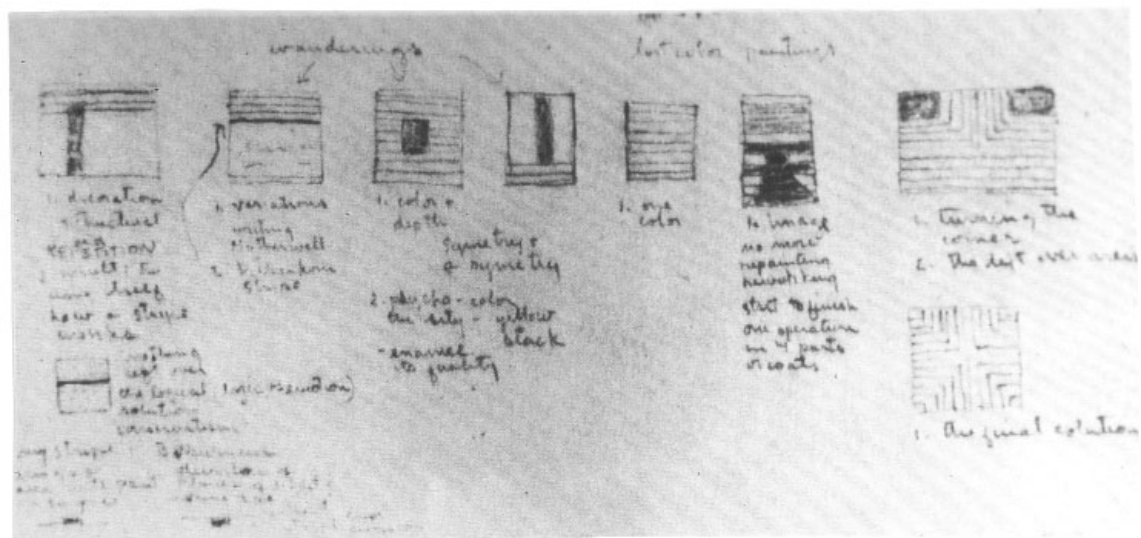
3.9



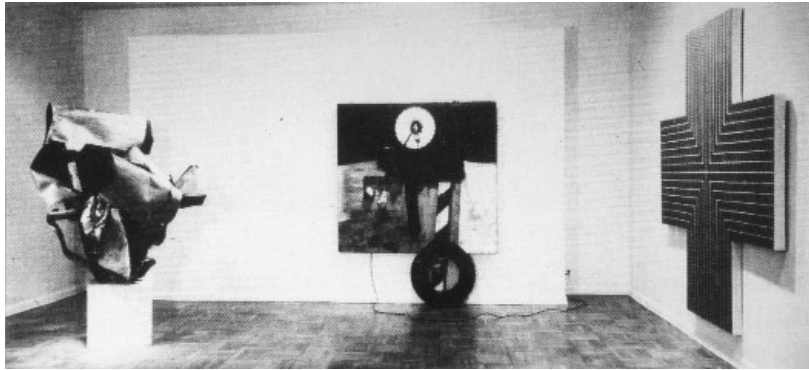
3.10



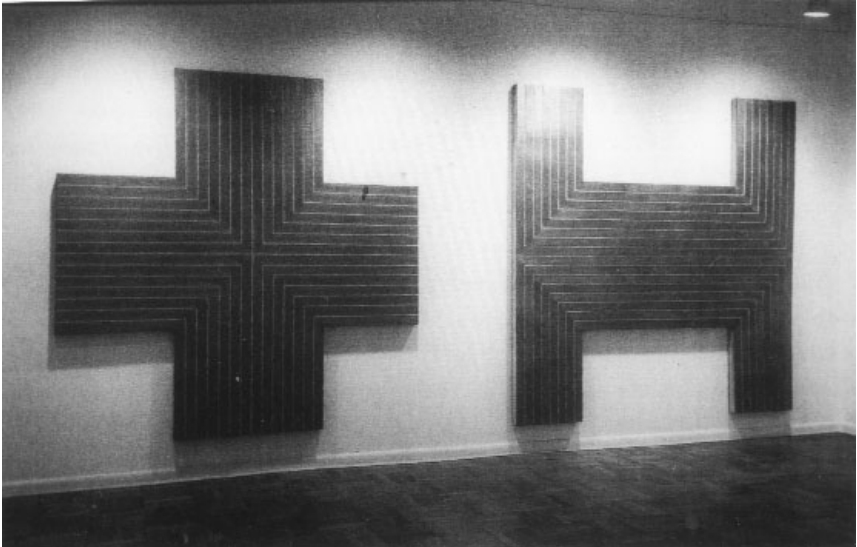
3.11



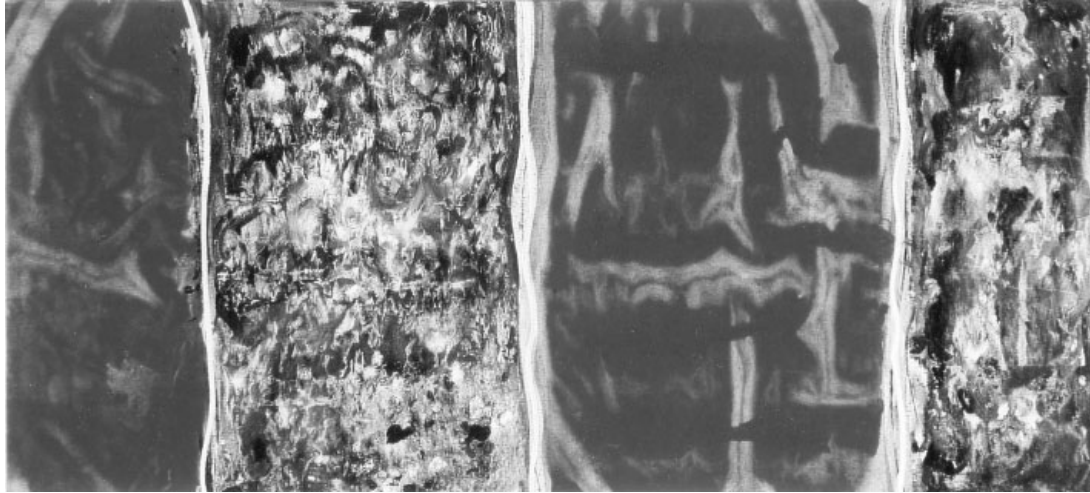
3.12



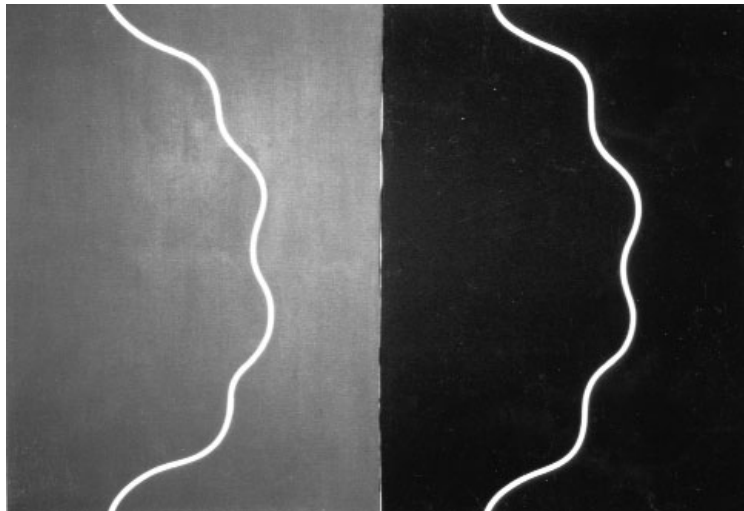
3.13



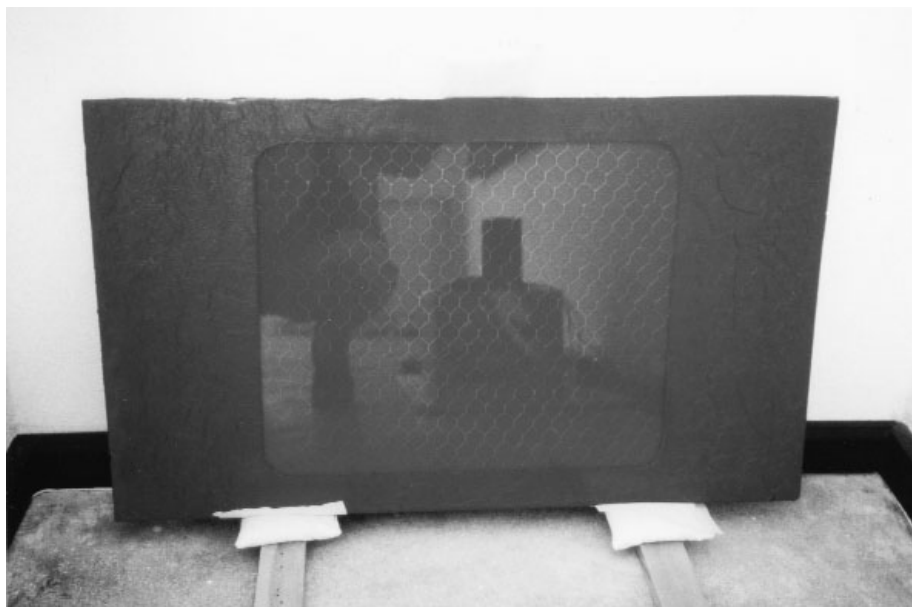
3.14



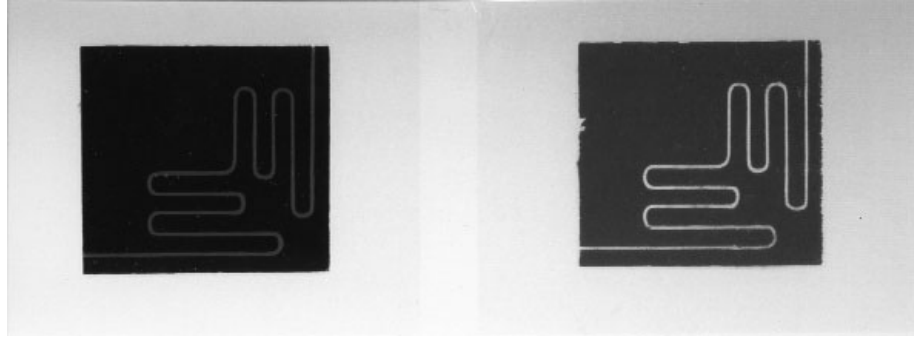
3.15



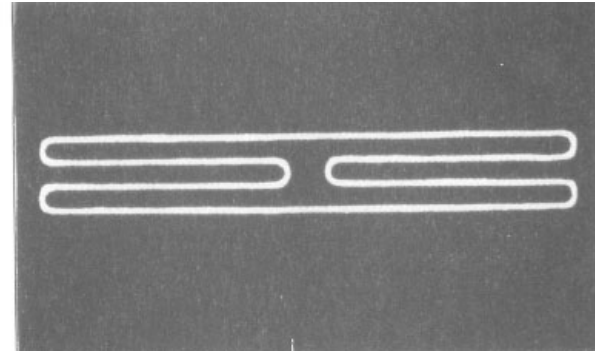
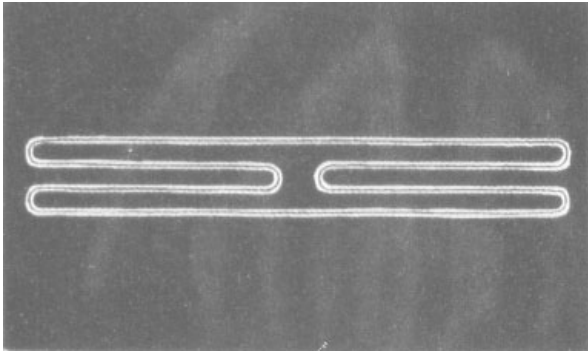
3.16



3.17



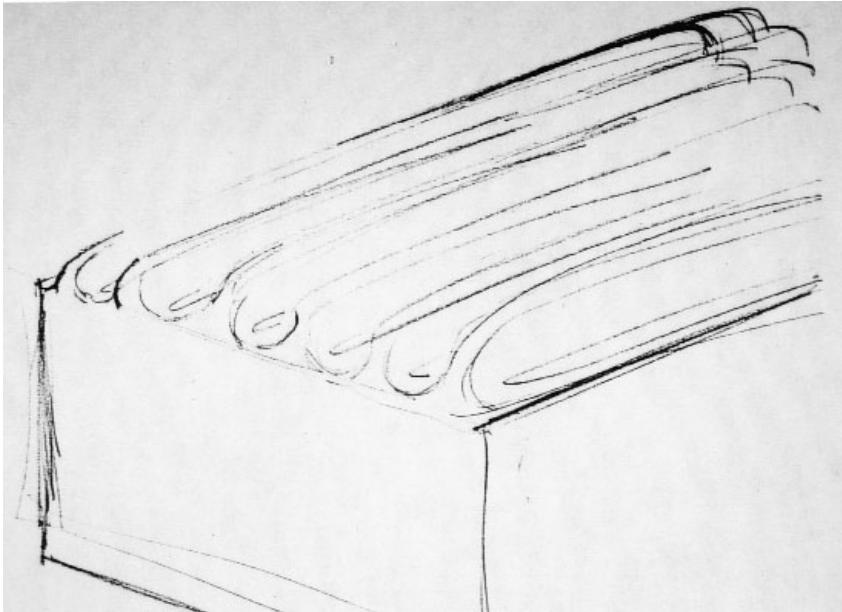
3.18



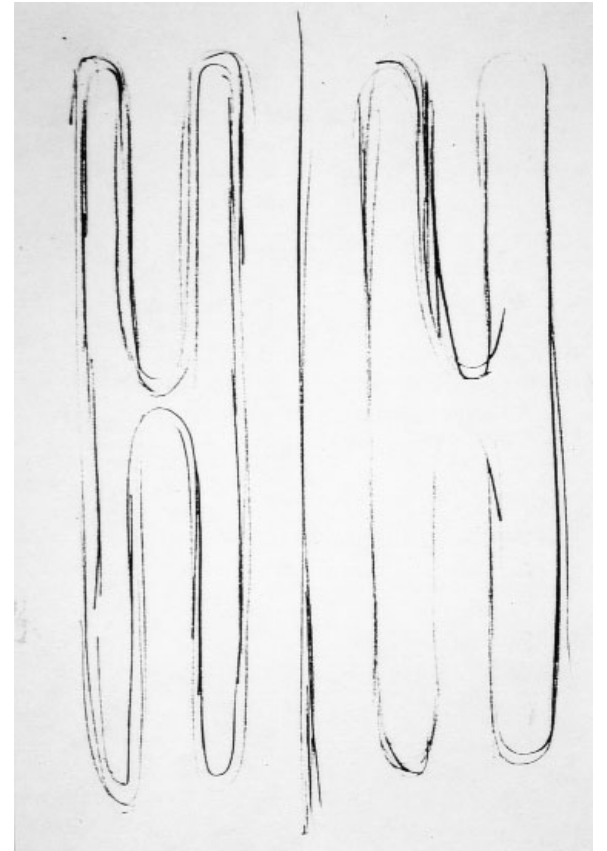
3.19a



3.19



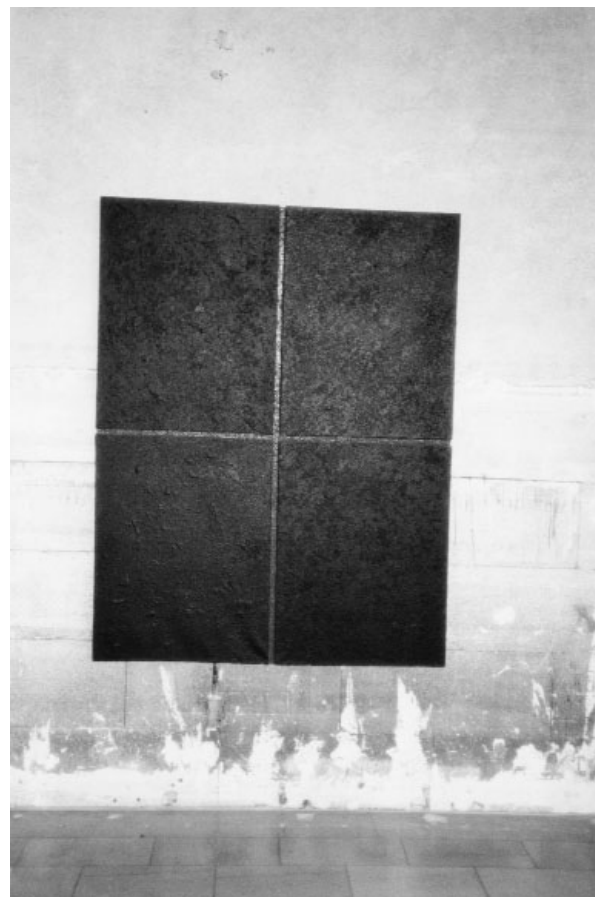
3.19b



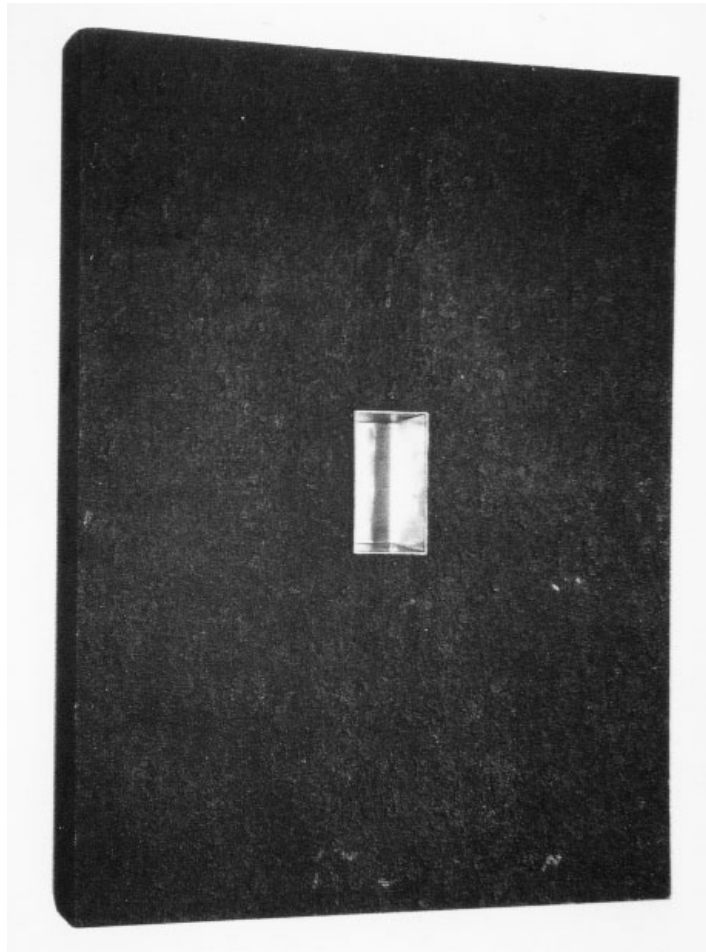
3.19c



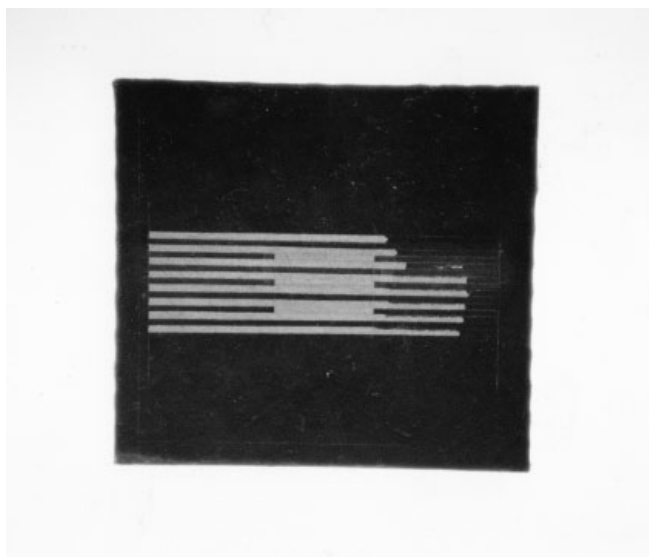
3.20a



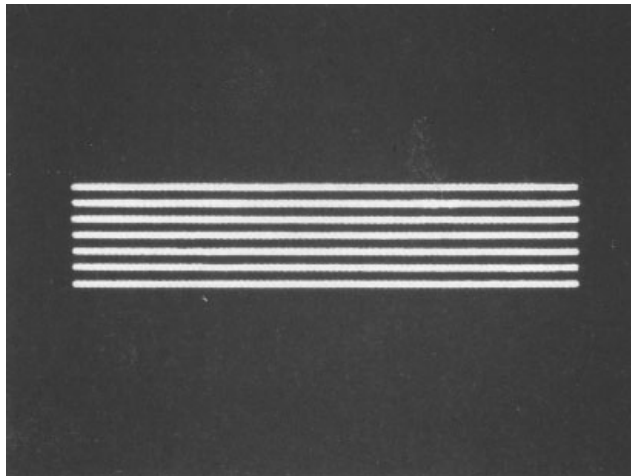
3.20



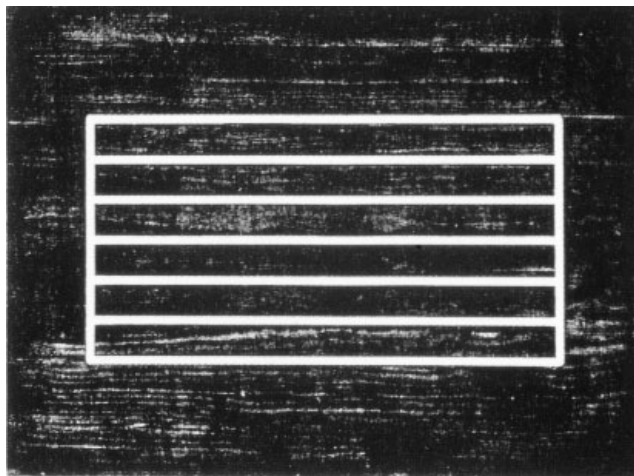
3.21



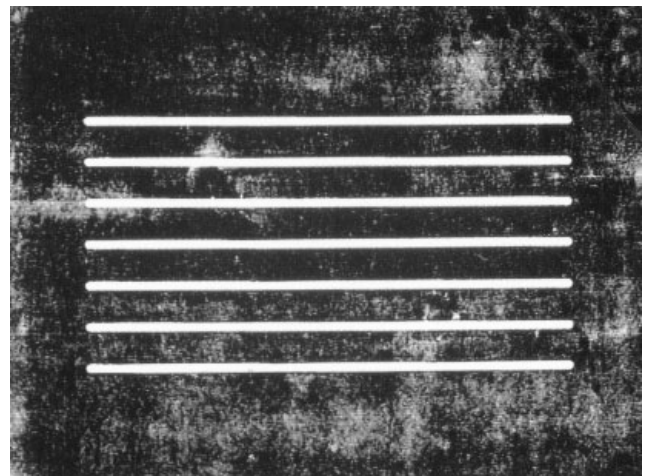
3.22



3.23



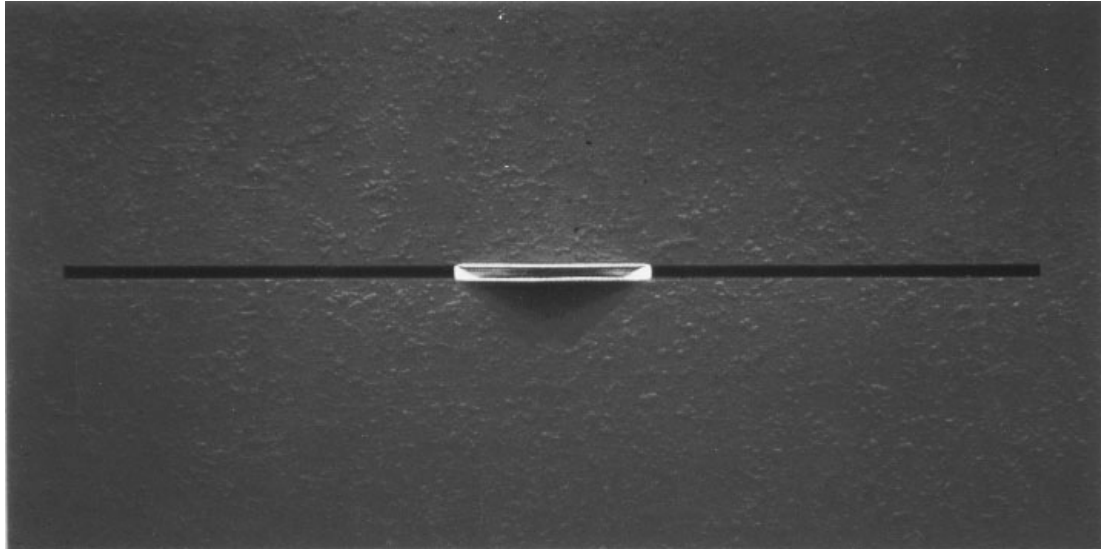
3.23a



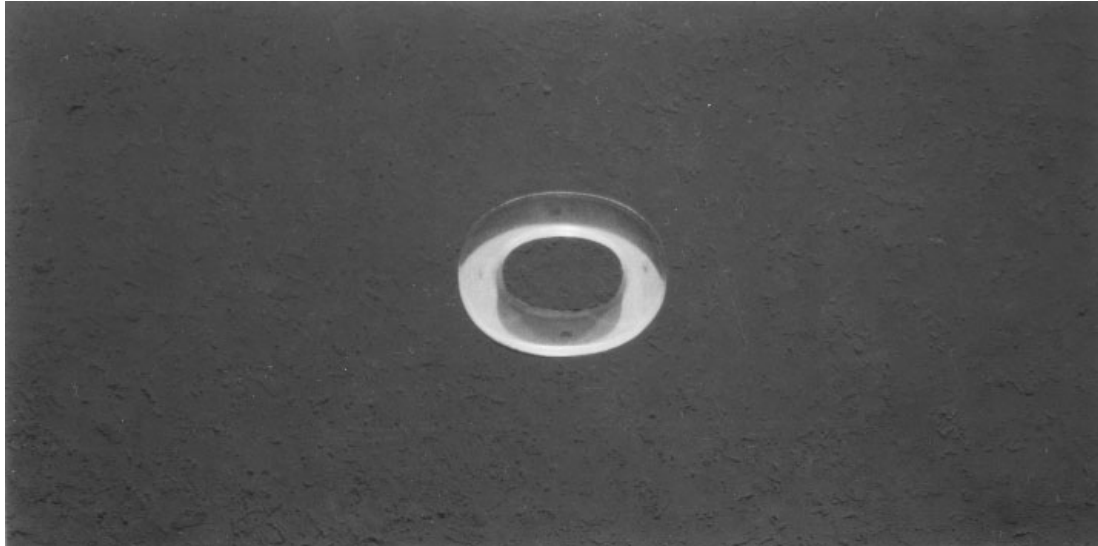
3.23b



3.24



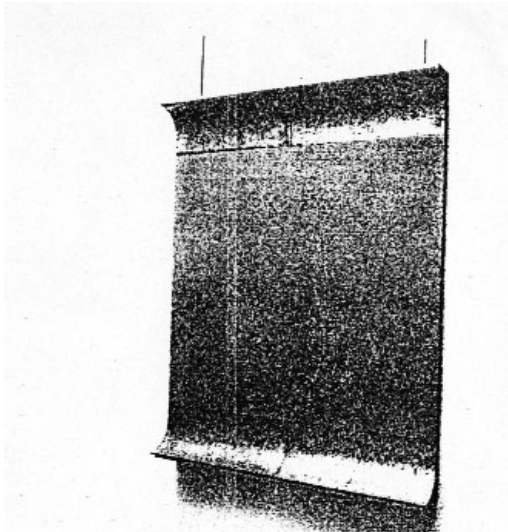
3.25



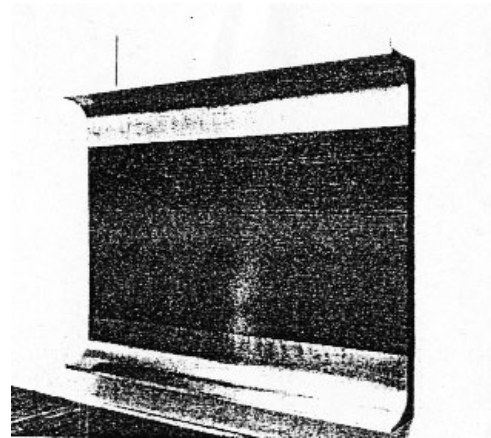
3.26



3.27



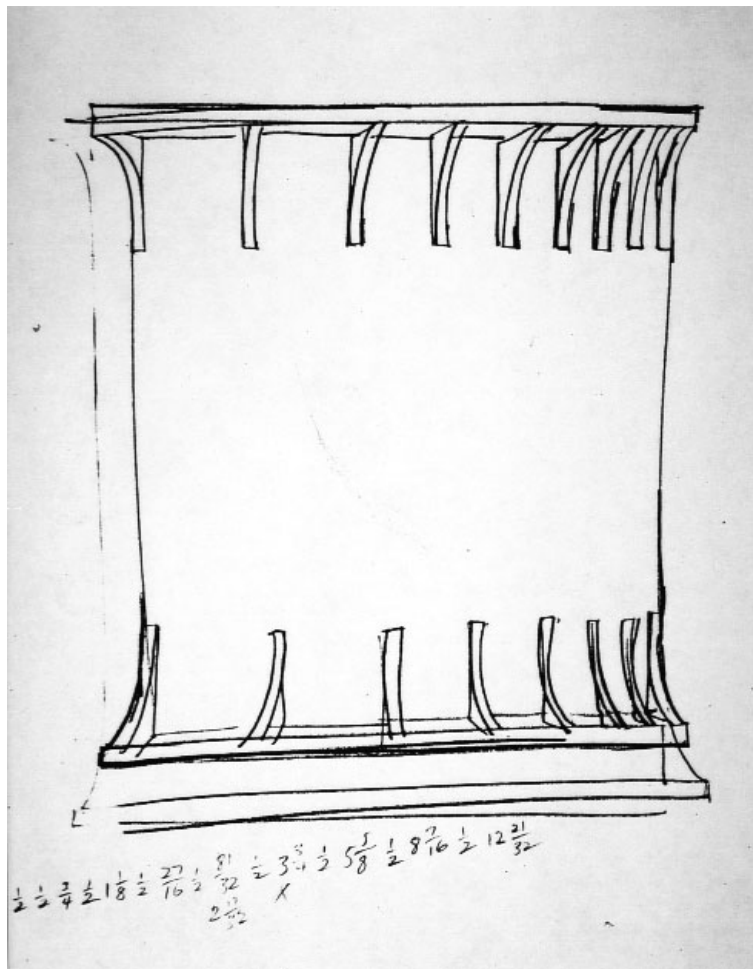
3.28

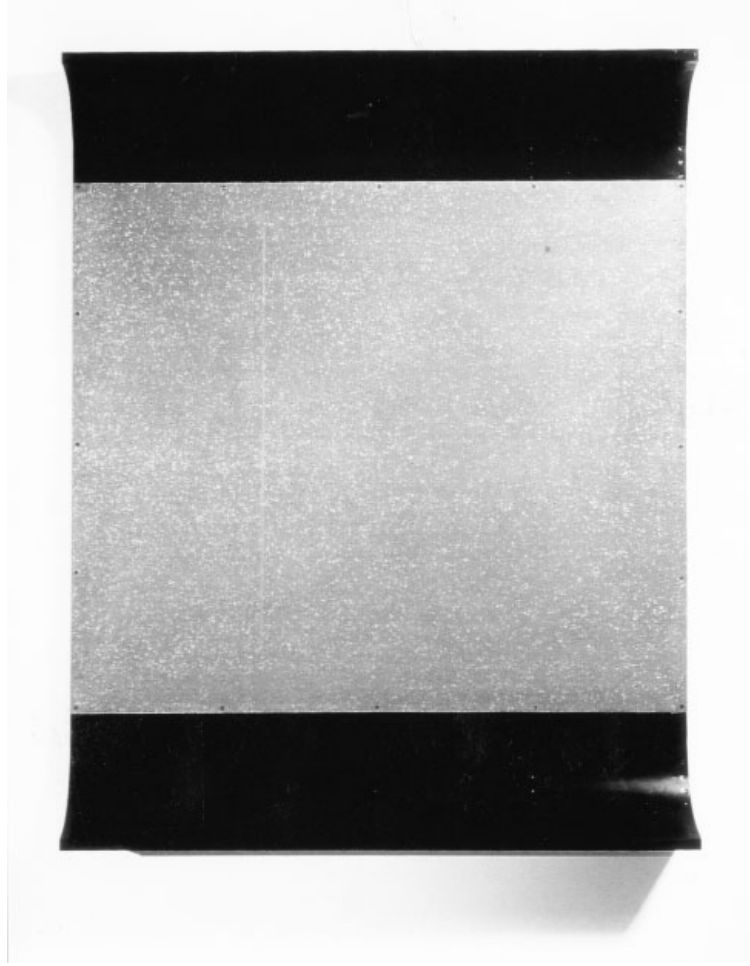


3.29

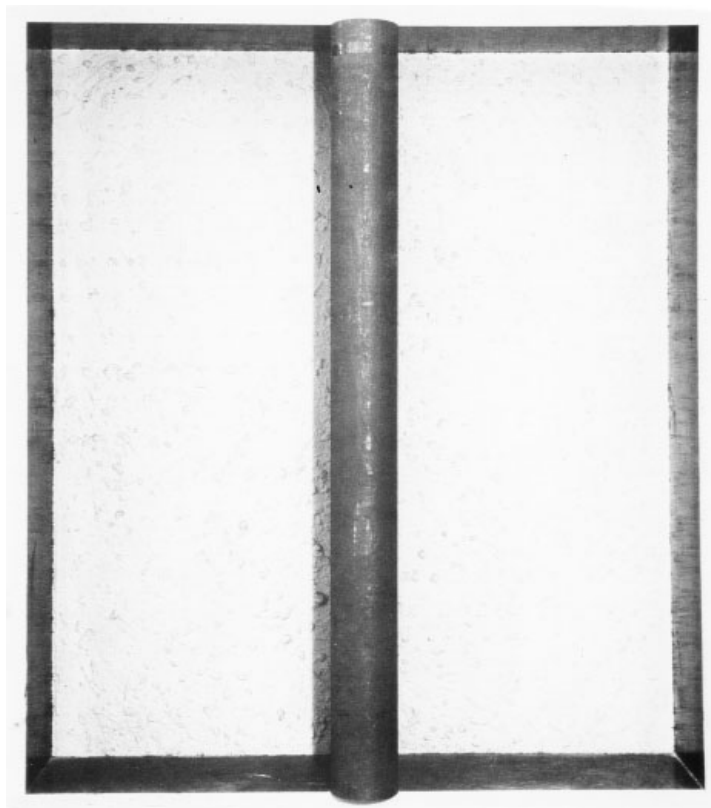


3.30

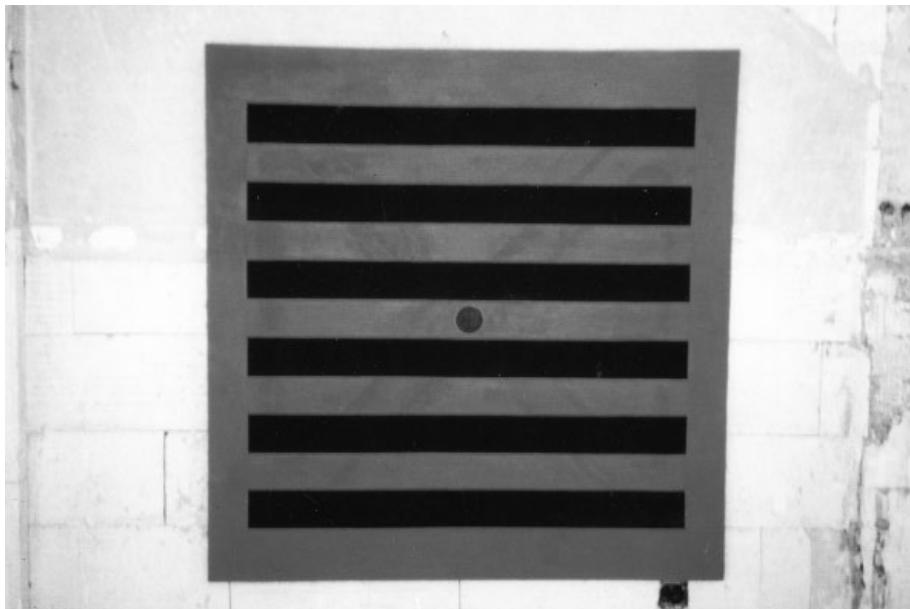




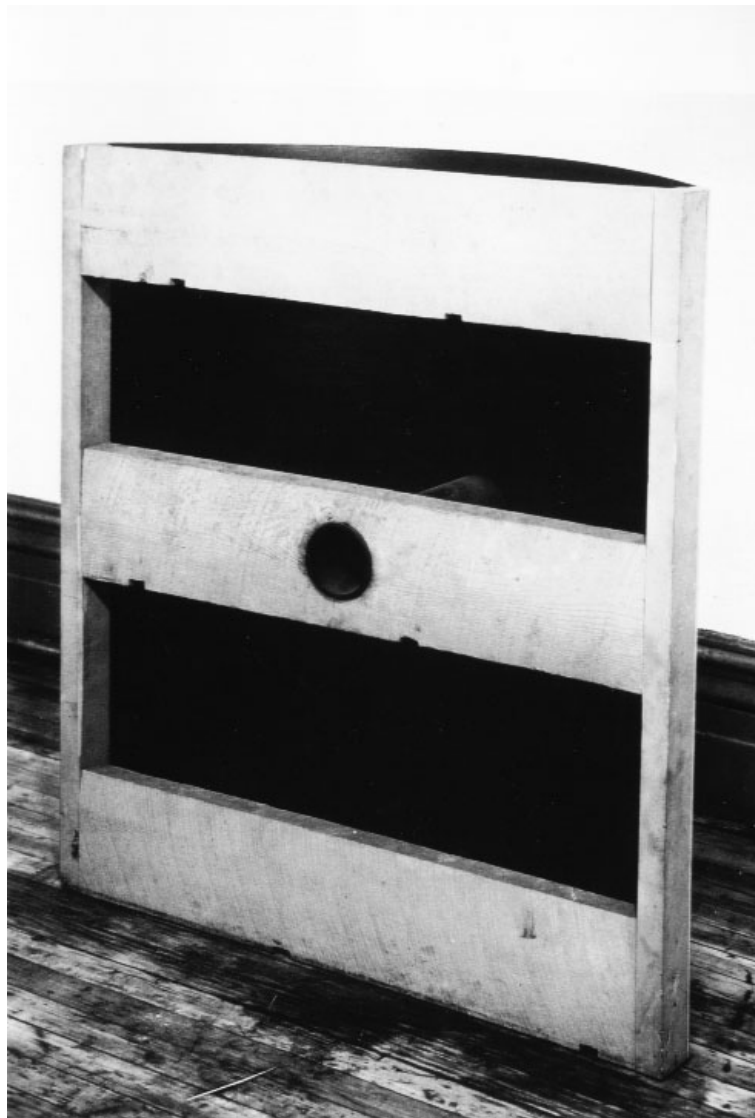
3.31



3.32



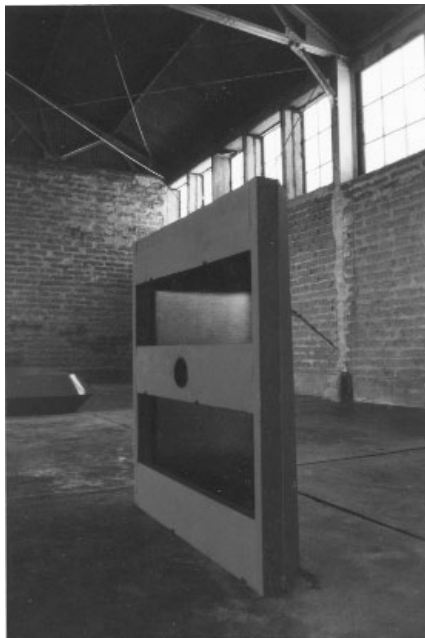
3.33



3.34



3.34a



3.34b



3.34c



3.34d



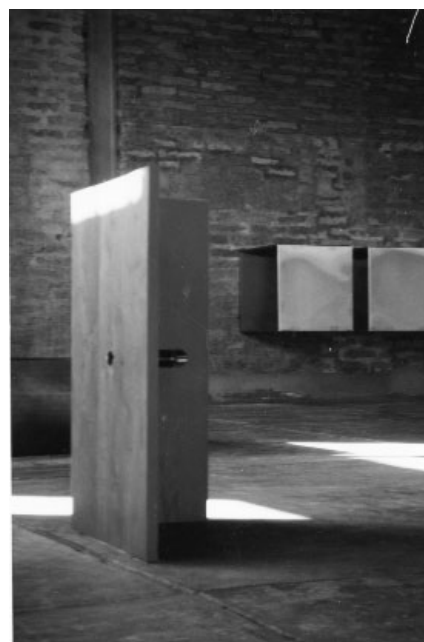
3.34e



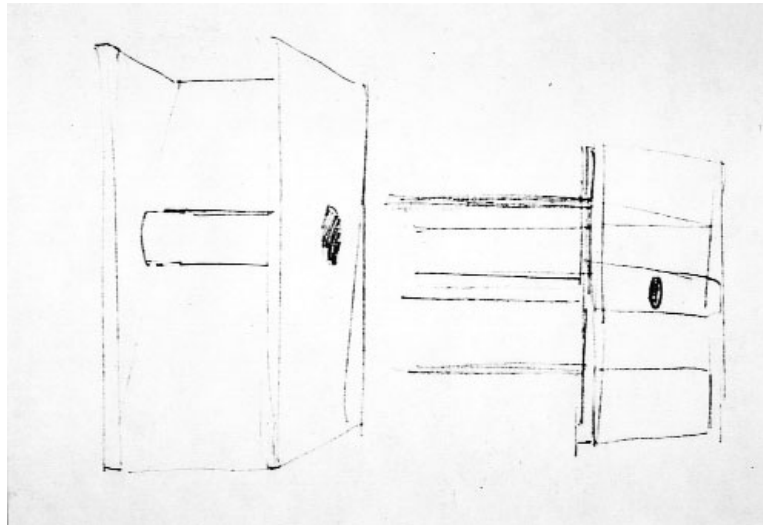
3.35



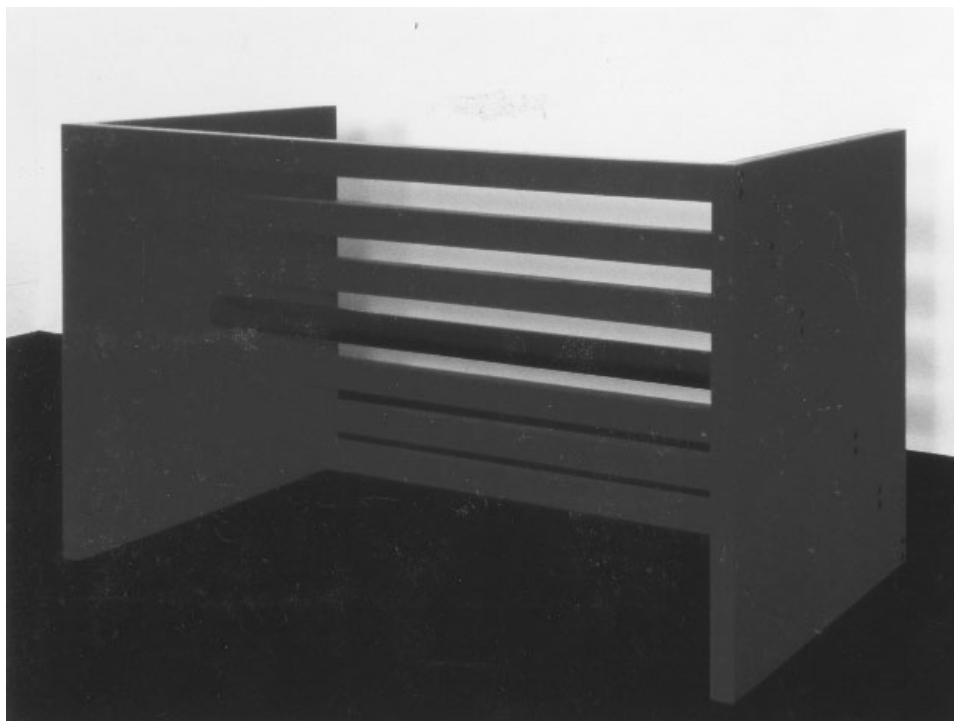
3.35a



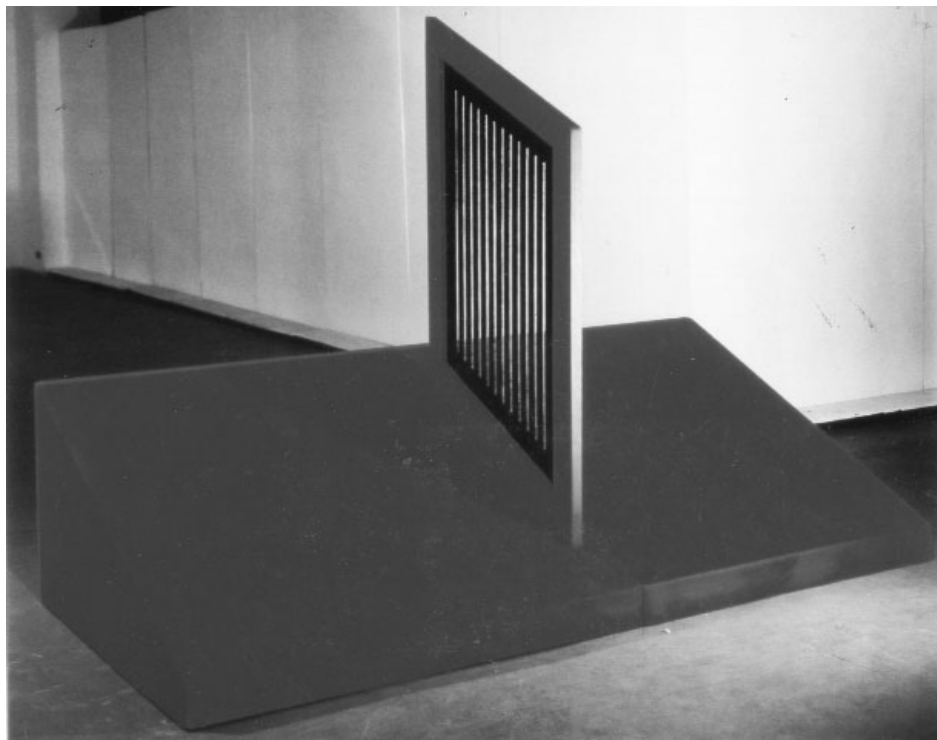
3.35b



3.36a



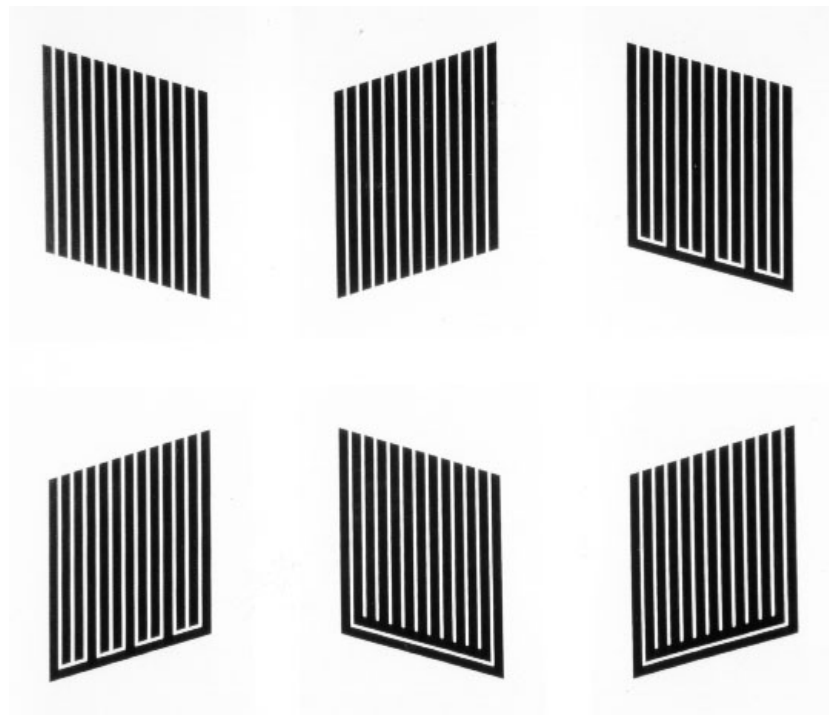
3.36



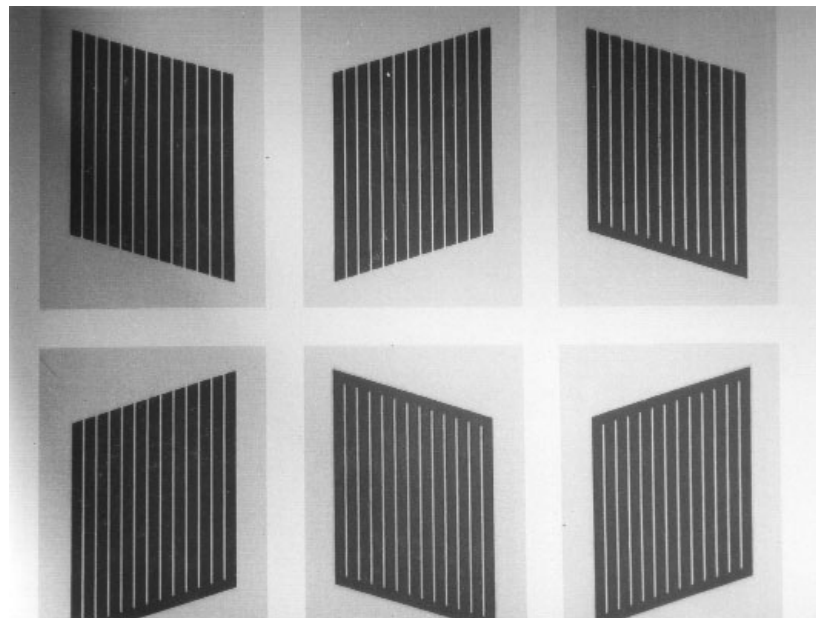
3.37



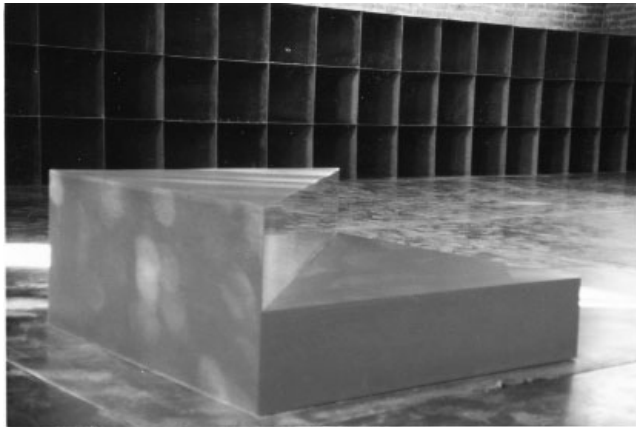
3.37a



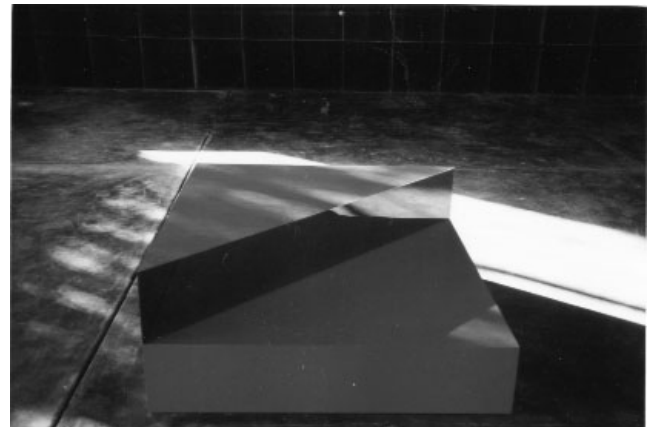
3.37b



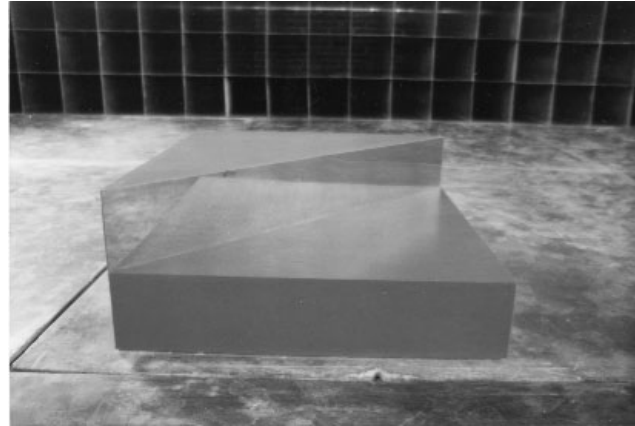
3.37c



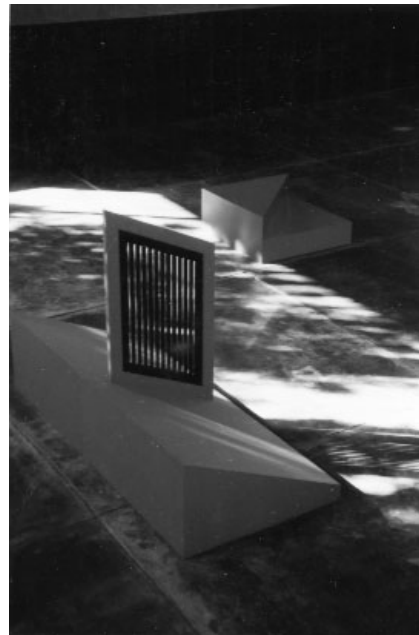
3.38



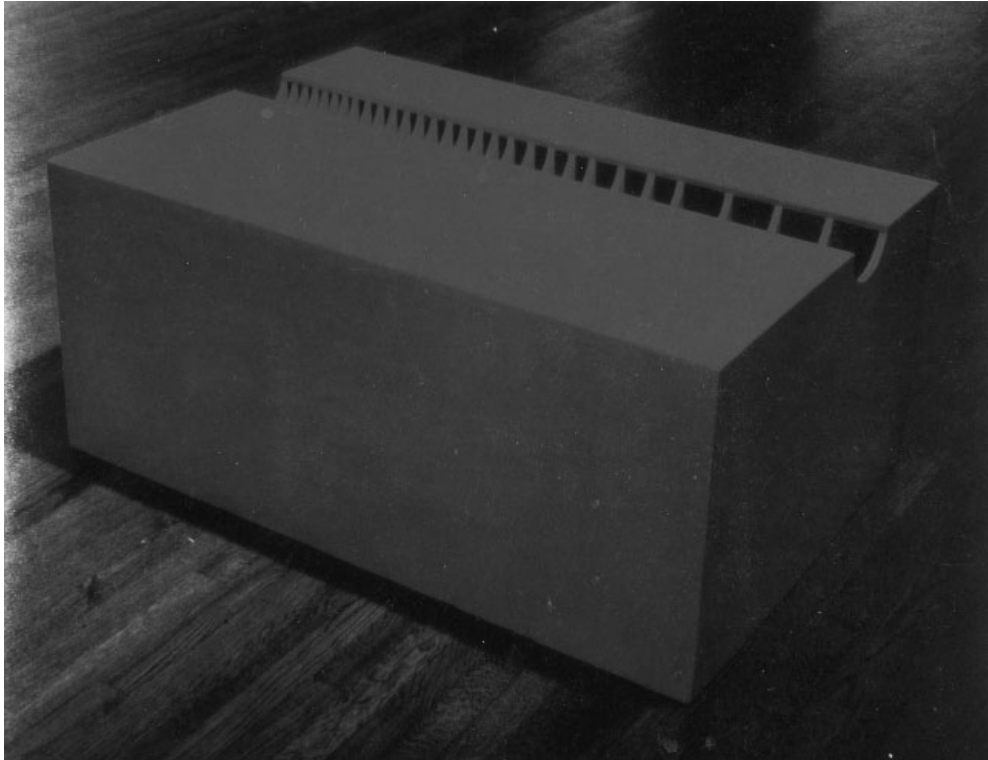
3.38a



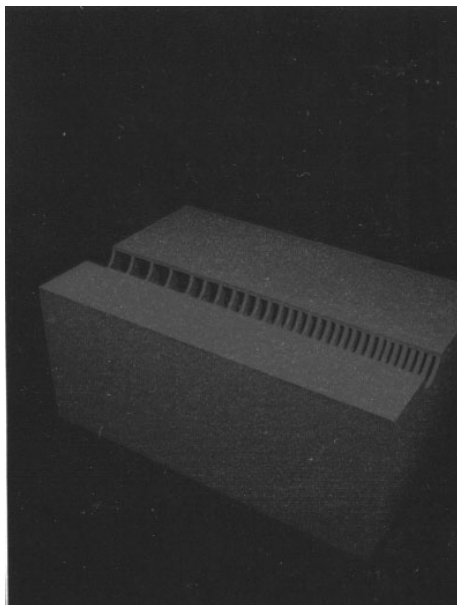
3.38b



3.39



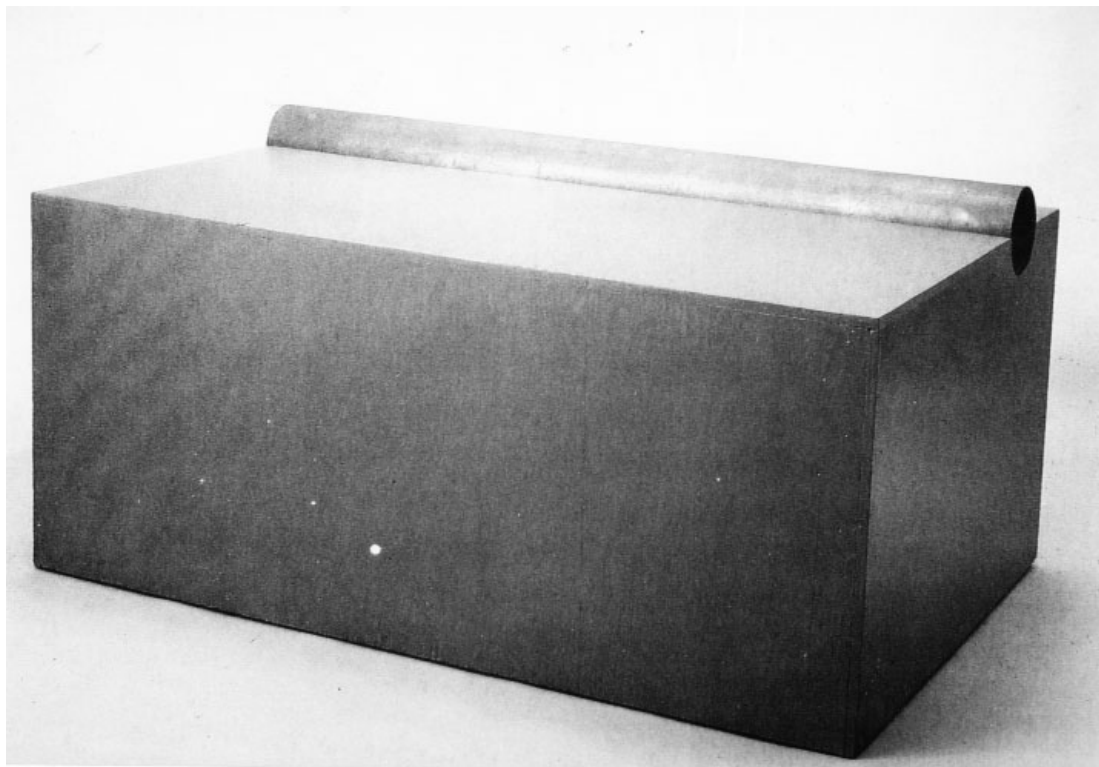
3.40



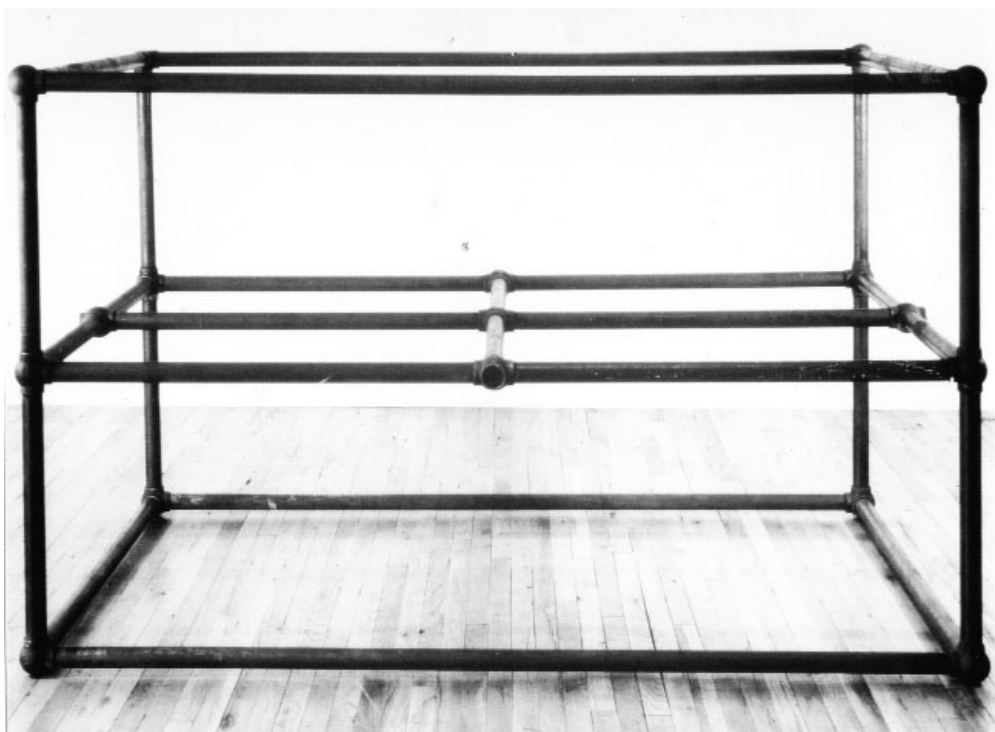
3.40a



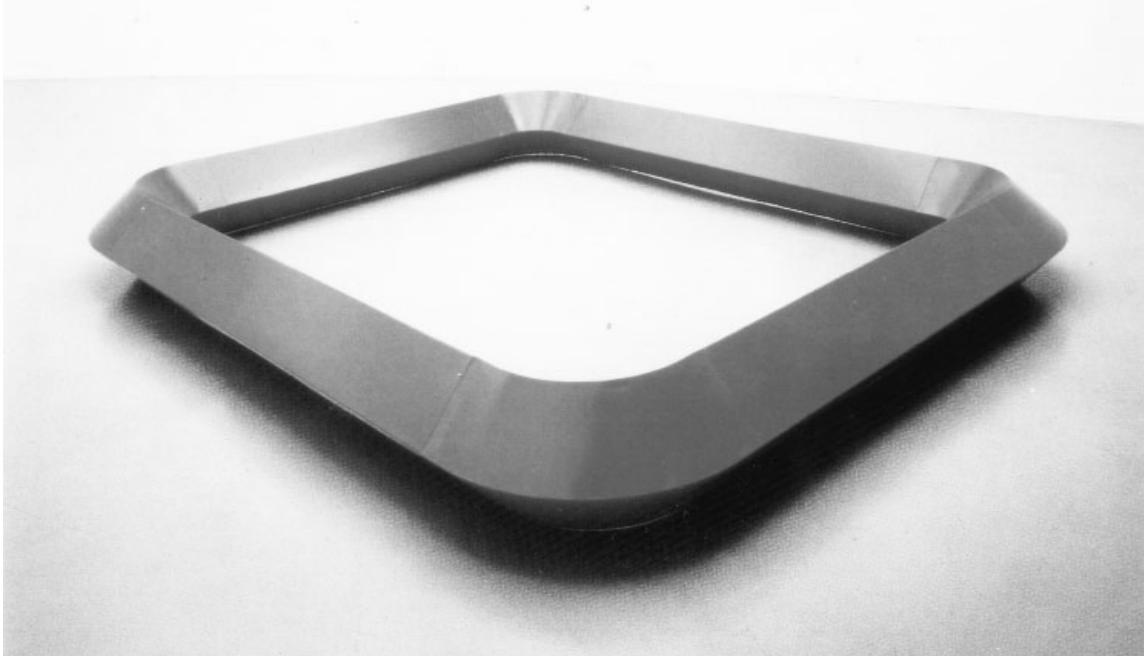
3.40b



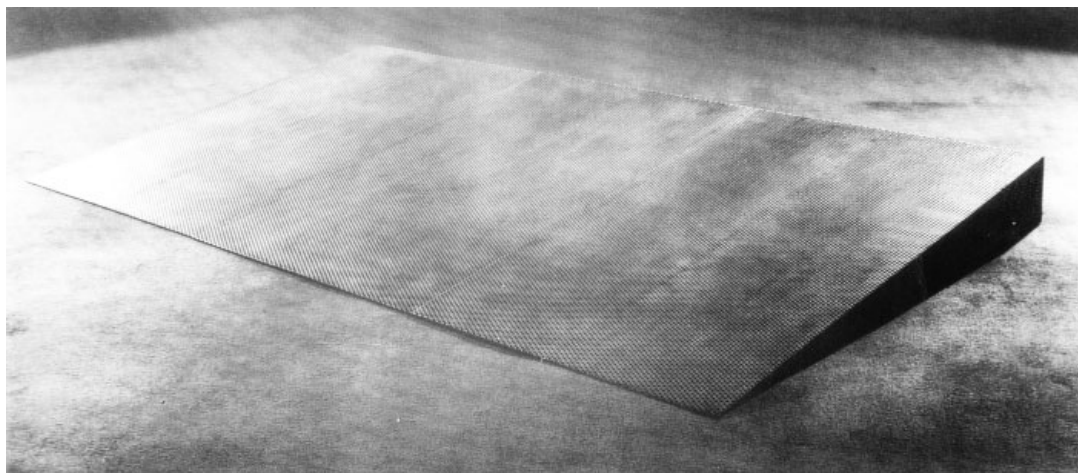
3.41



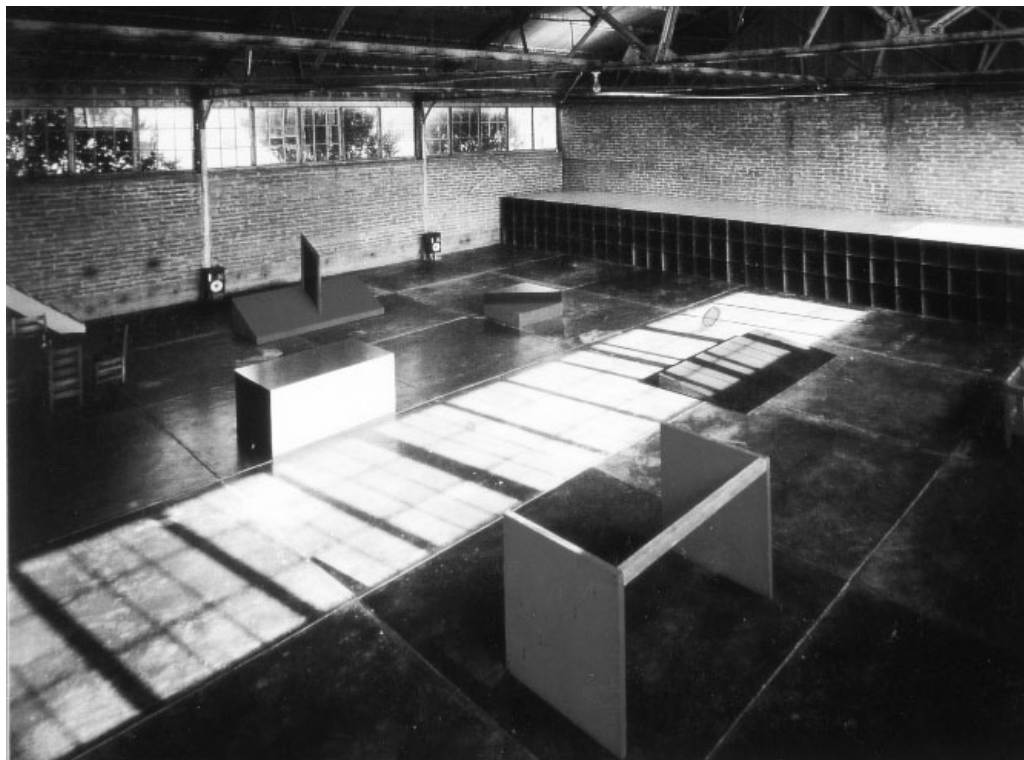
3.42



3.43



3.44



3.45



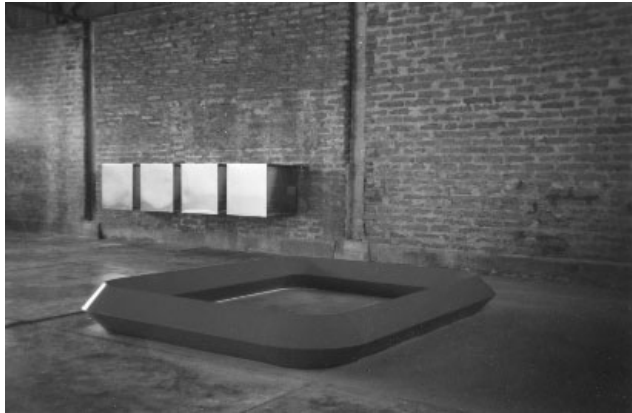
3.45a



3.45b



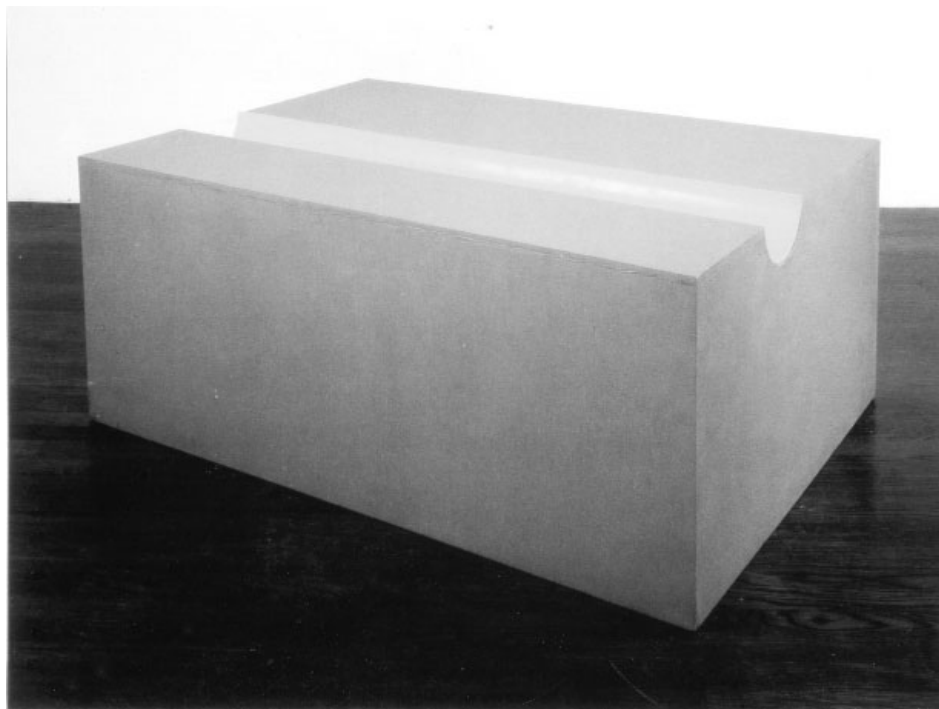
3.45c



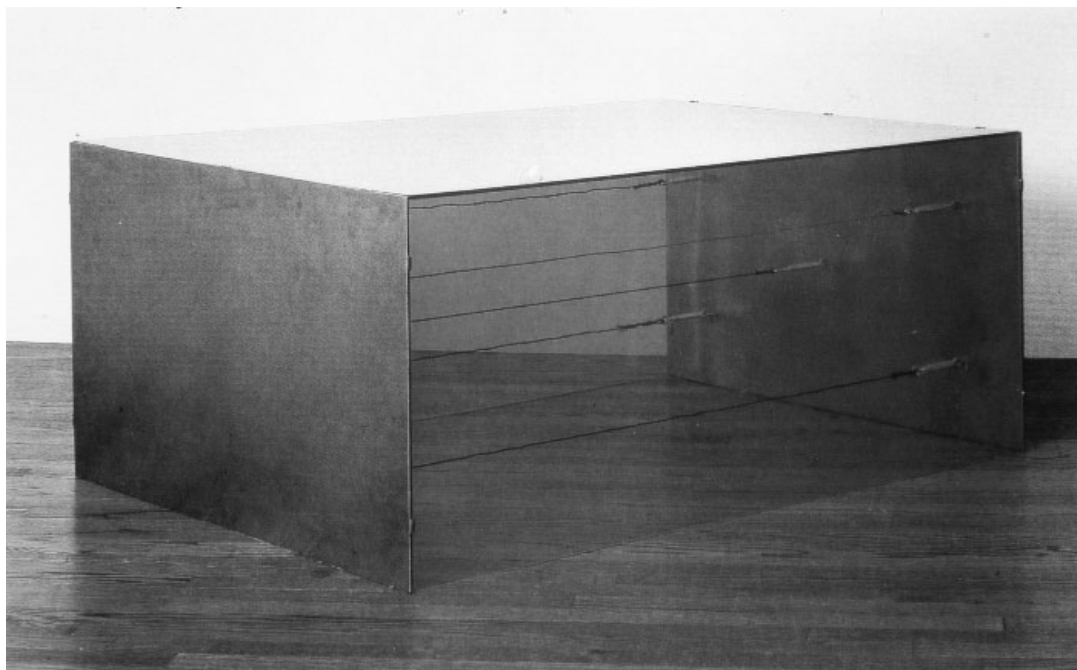
3.45d



3.46



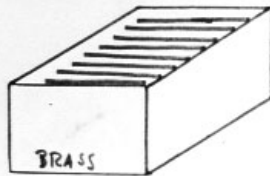
3.47



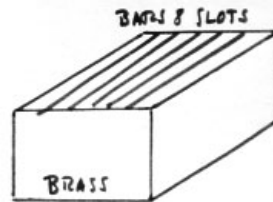
3.48

MEDIUM

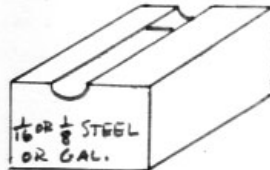
1430



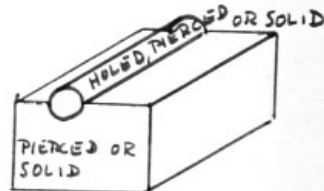
180



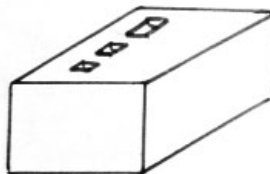
200



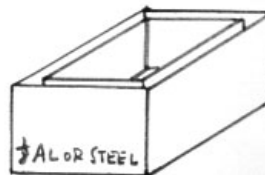
125 OR 220



200



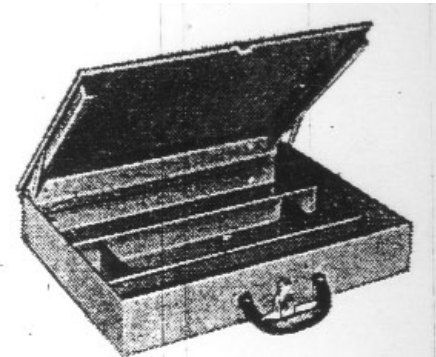
150 OR 230



400

MATR 65

3.49



Big 12x16" metal sketch box

4.75

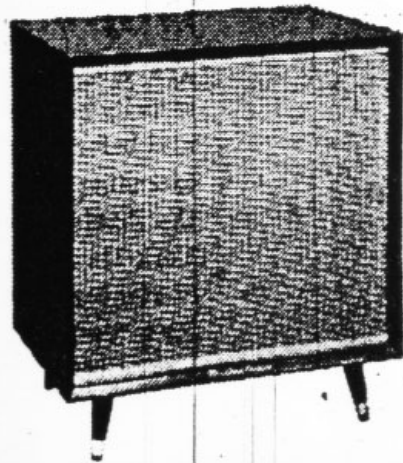
Professional size, handsome hammered finish. Rugged, but light weight. Compartments for paints, brushes, panels.

3.50a

AT SCHIRMER'S, SEE THE NEW
TOP PERFORMING...

Hi-Fi Console

3-SPEED AUTOMATIC PHONOGRAPH



With
TWO
Dynamic Range
Speakers

\$199⁹⁵

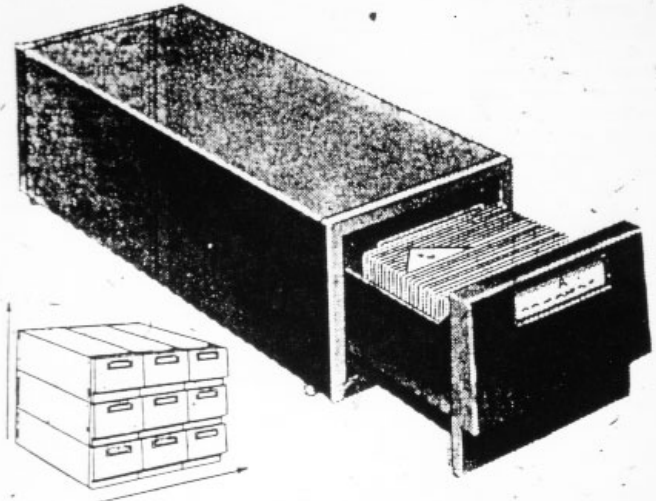
Mahogany Finish

(Also available in
Bleached Mahogany)

by **STROMBERG-
CARLSON**

3.50b

more exclusive of tax—Write P. O. Box 227, New York 8, N. Y.
Hempstead Catalog Order Office—IVanhoe 9-7300



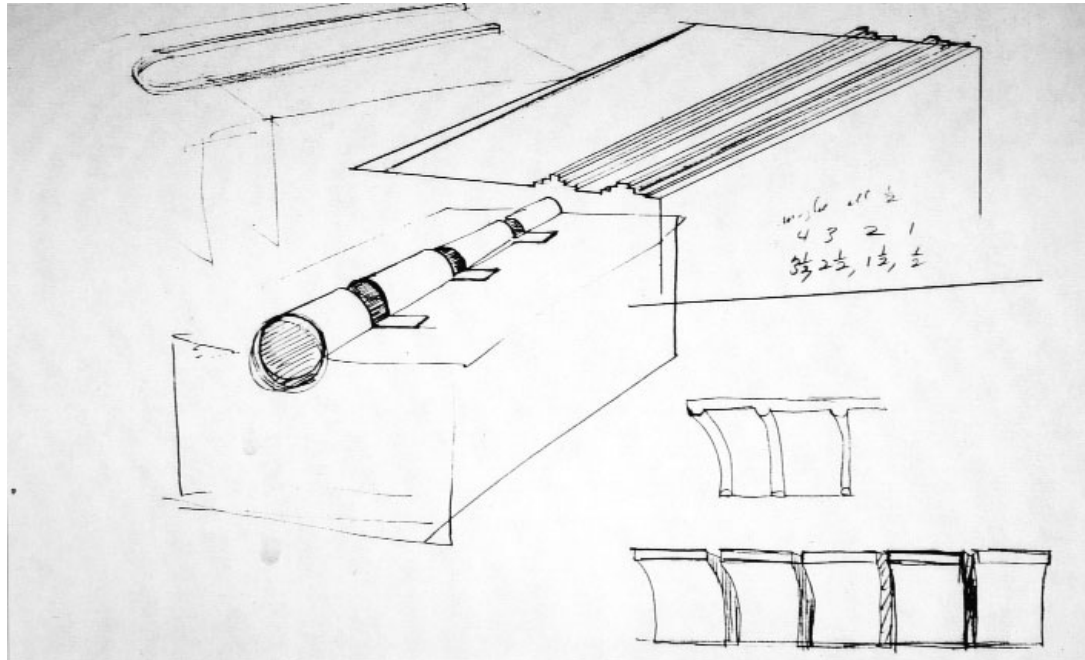
First at Goldsmith's! New modern style

CARD CABINETS NOW IN COLOR

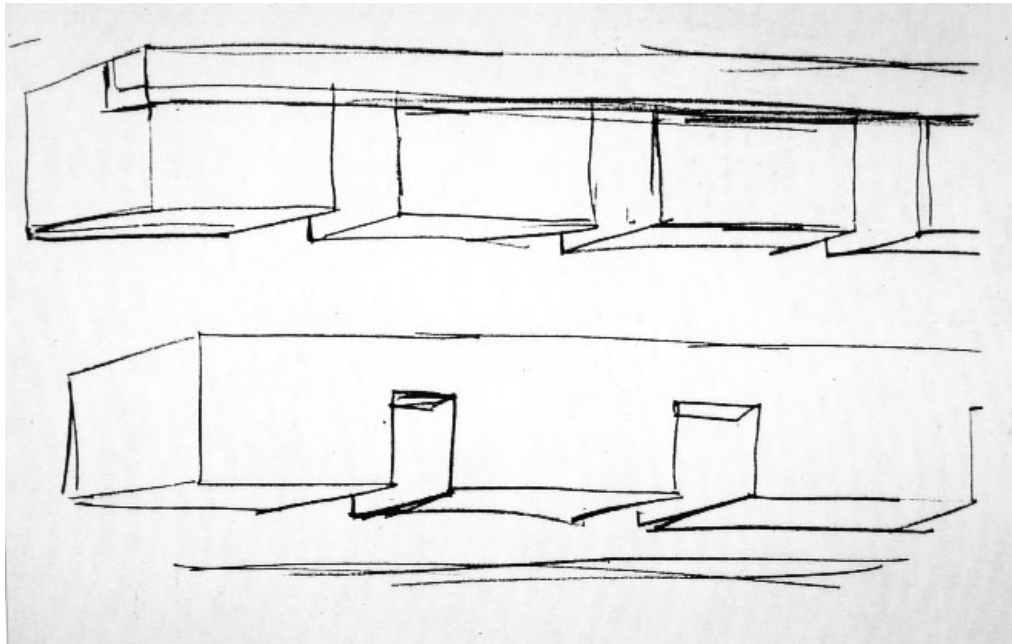
Polystyrene drawer fronts are Jasper Green, Reed Yellow, Sharon Rose
or Michigan Blue . . . designed for 2-way cubical expansion

5⁴³ Each
377B-3304

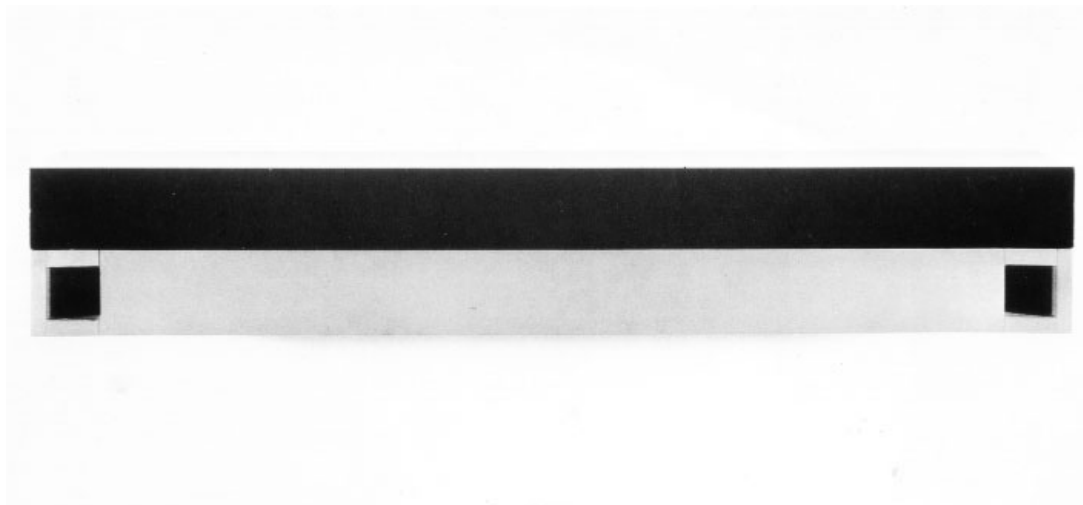
3.50c



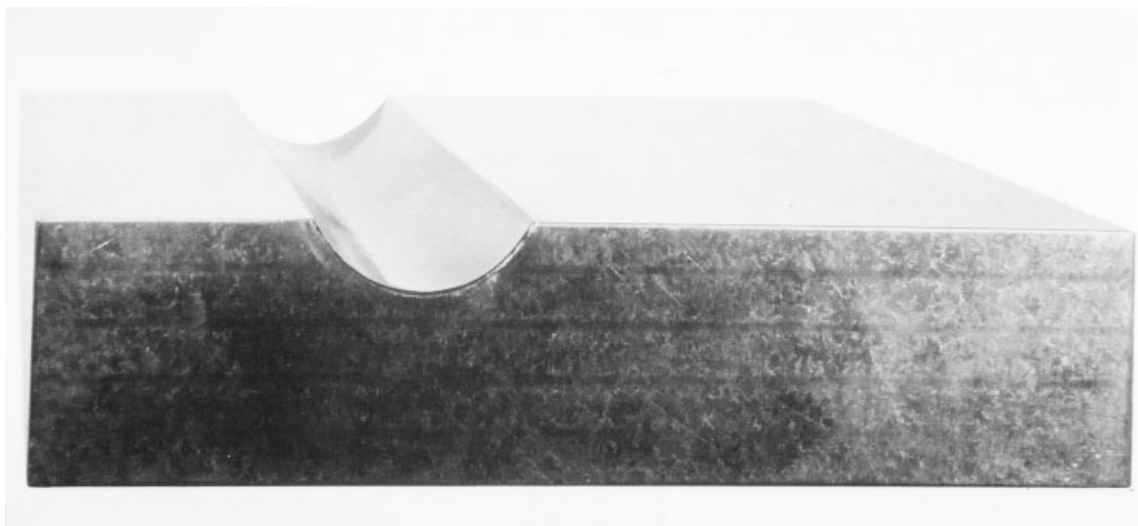
3.51a



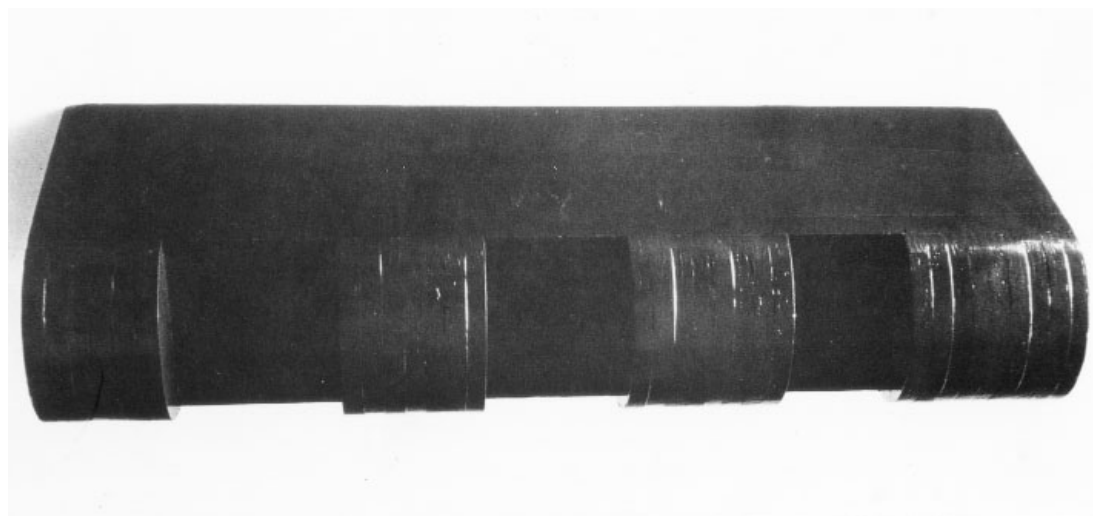
3.51b



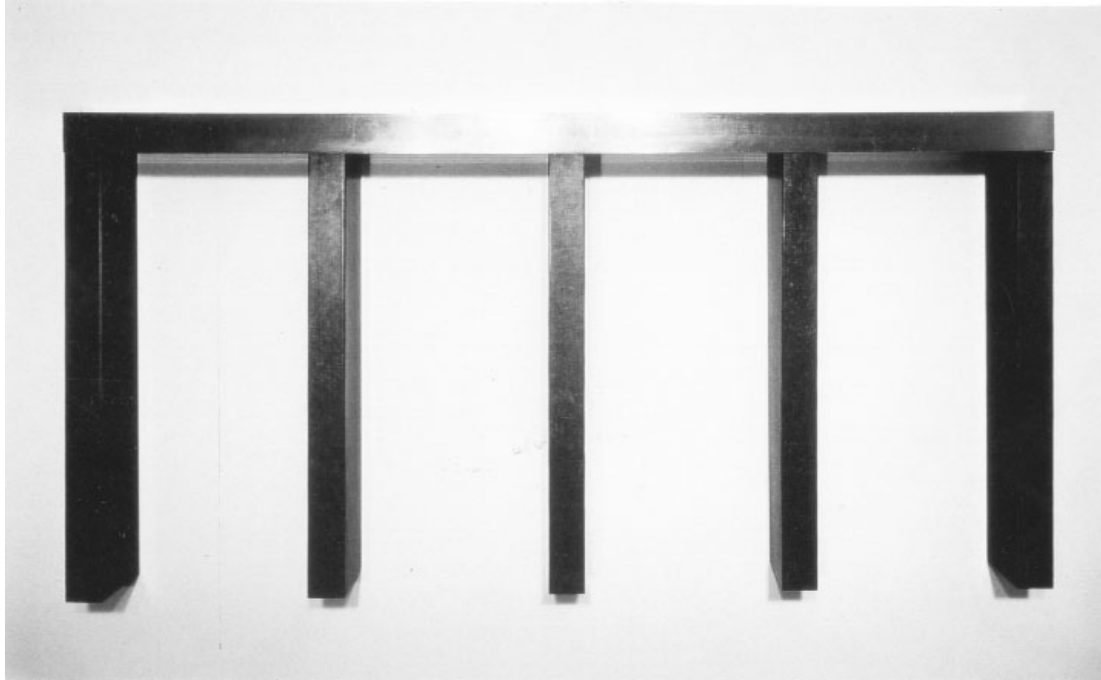
3.52



3.53



3.54



3.55



Divi-Rack can be stacked

For office, mailroom and factory use!

"DIVI-RACK" SORTING AND FILING UNITS Complete with 4 adjustable partitions

12⁵⁰
57TB-408

If you're looking for greater desk-top and sorting efficiency, these heavy steel units will more than serve the purpose! Each unit gives ample space for holding mail, supplies and forms of all types! The set-in dividers may be adjusted on 1-inch spacings. Each unit has a convenient label holder giving you an index for card cubicle. 4 rubber legs protect desk tops. These units may be used on desk, table or mounted on the wall... use several of them stacked together! Gray finish. Size $6\frac{1}{8}$ inches H, 27 inches W, $8\frac{3}{4}$ inches D.

57TB — 411:	$11\frac{1}{4}$ inches H, $11\frac{1}{4}$ inches W, $11\frac{1}{4}$ inches D	15.50
57TB — D1:	Dividers for 57TB-408; $11\frac{1}{4}$ inches — $8\frac{3}{4}$ " deep	70c ca.
57TB — D2:	Dividers for 57TB-411 — $11\frac{1}{4}$ " deep	90c ca.


Filing Equipment • 3rd Floor
Phone Orders Welcomed • CORTLANDT 7-7900, Ext. 400

3.56a

ABRAHAM
FULTON ST. at HOYT
STRAUS
BROOKLYN 3, N.Y.




In the garage!

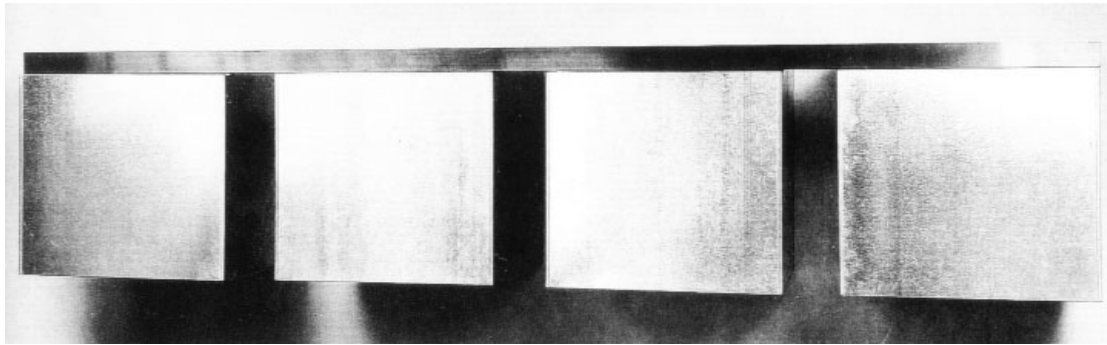


In the nursery!

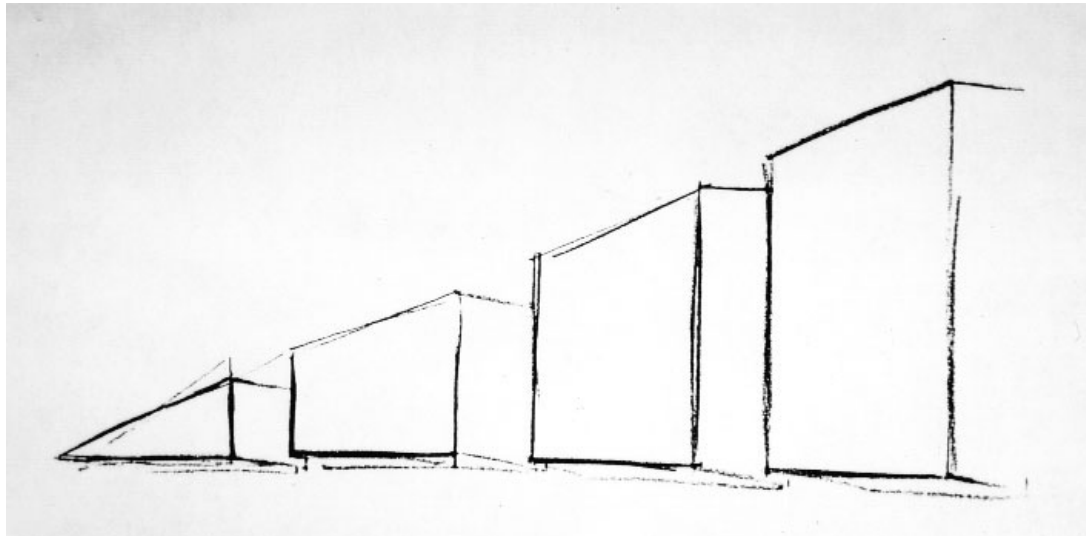


Over the stove!

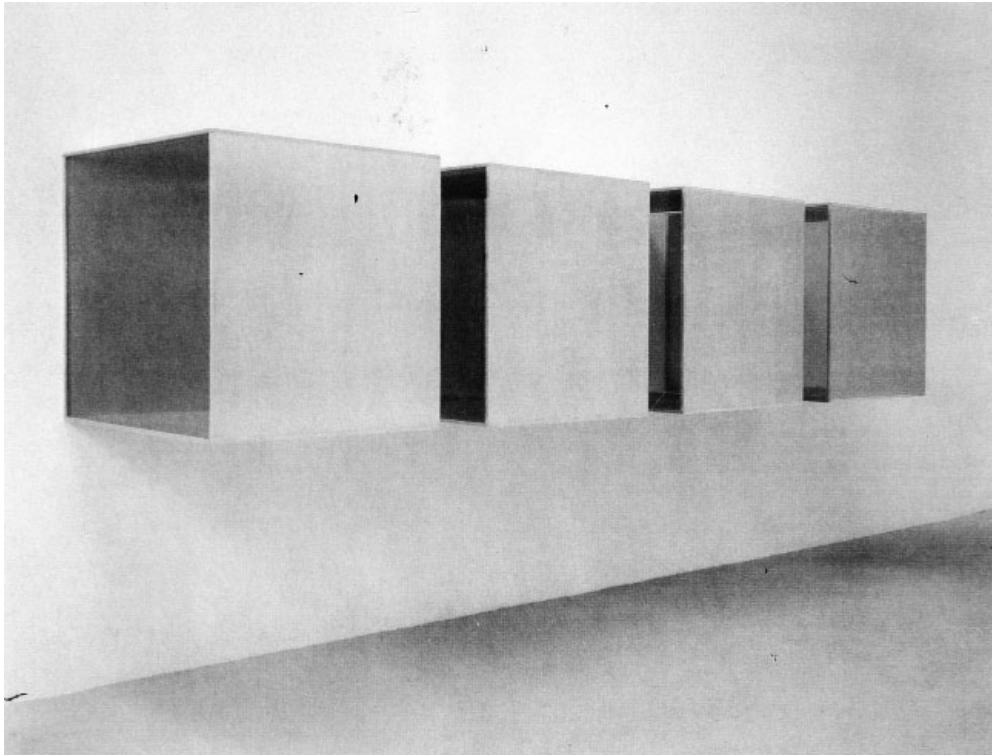
3.56b



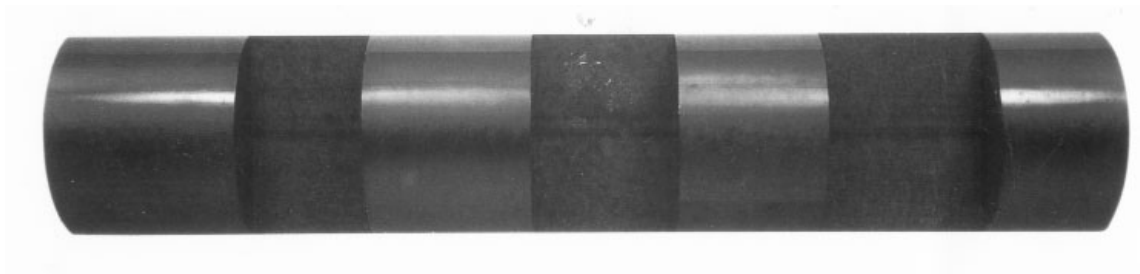
3.56



3.57



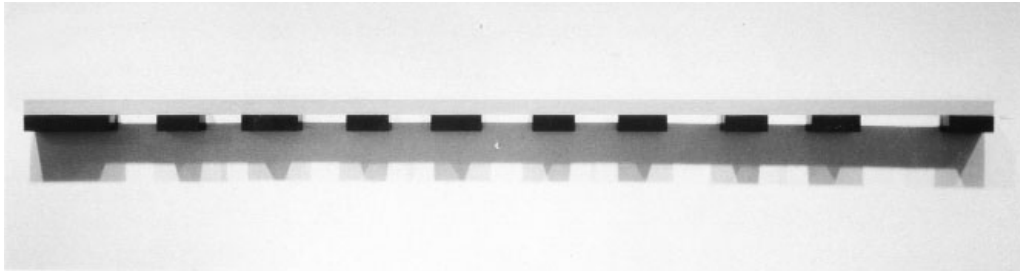
3.58



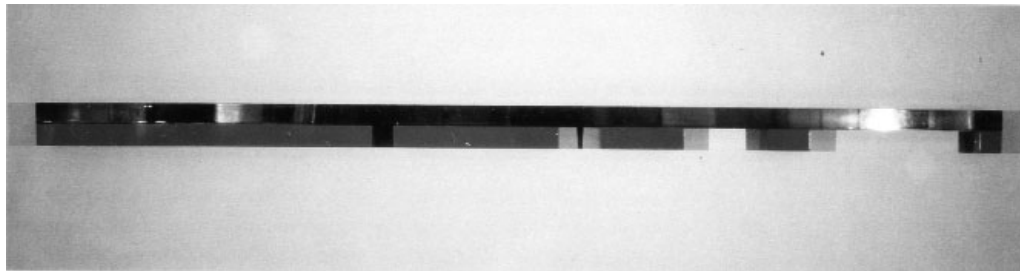
3.59



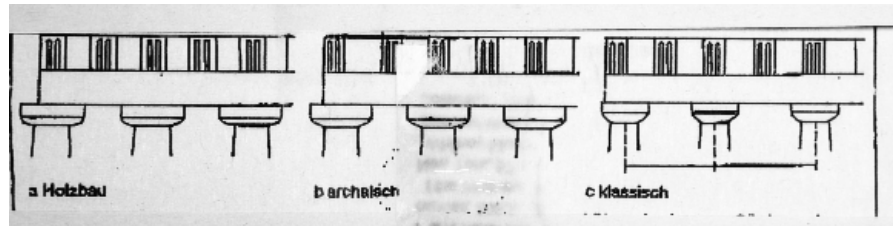
3.60



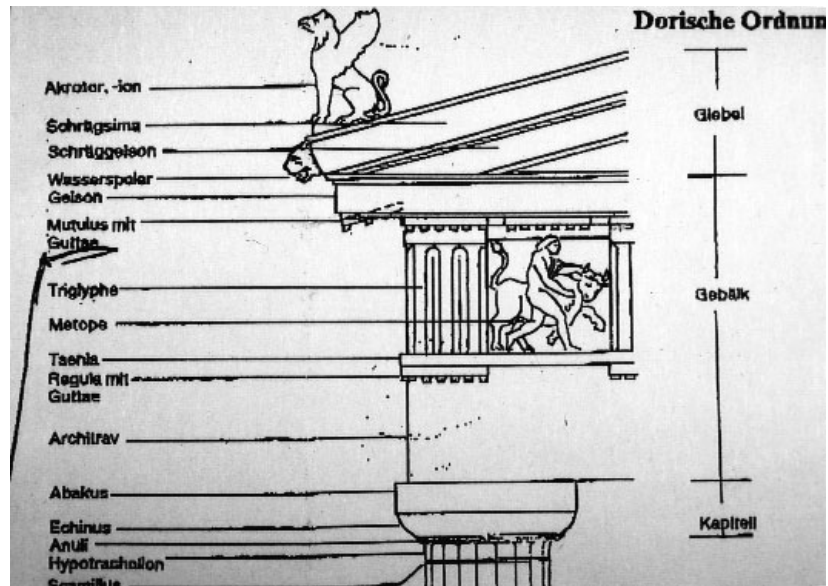
3.61a



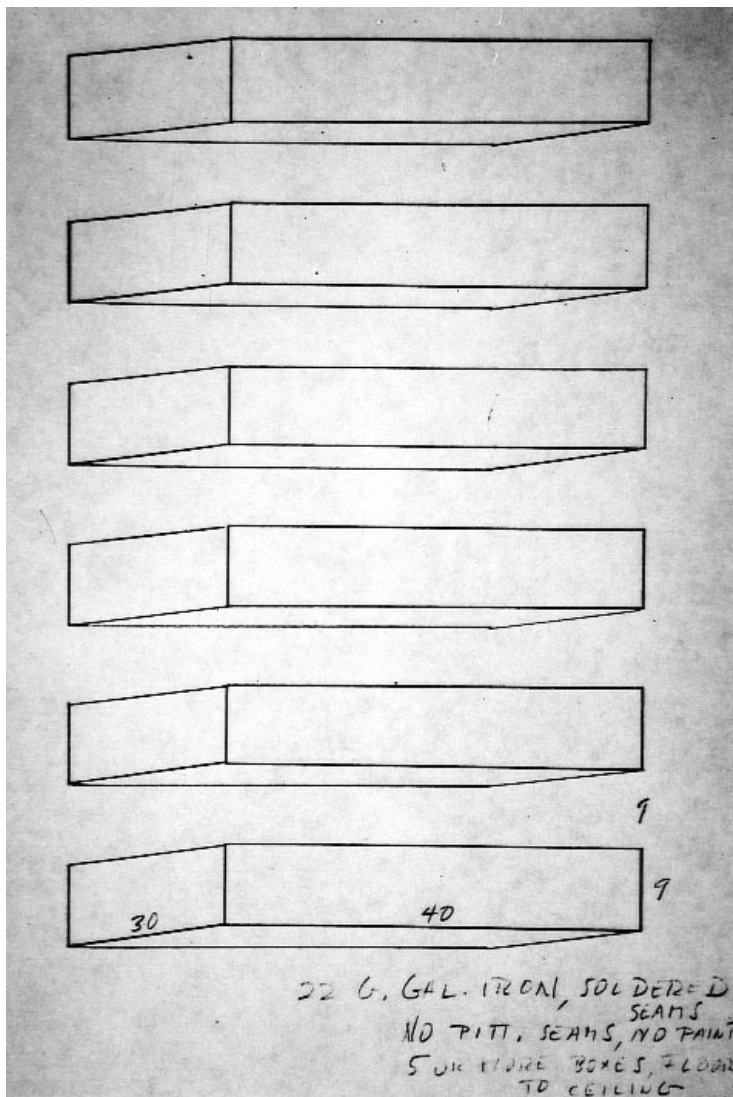
3.61b



3.62



3.62a



3.63

pany since 1901.

Sale

BRAND NEW, HEAVY DUTY
 FULL SUSPENSION
FILING CABINET
 EASIEST ROLLING
 IMPROVED DRAWER
 CONSTRUCTION

YOU
 MUST
 SEE
 THIS
 FILE!

Regularly
\$59.85

EXTRA
 SPECIAL
\$37⁵⁰

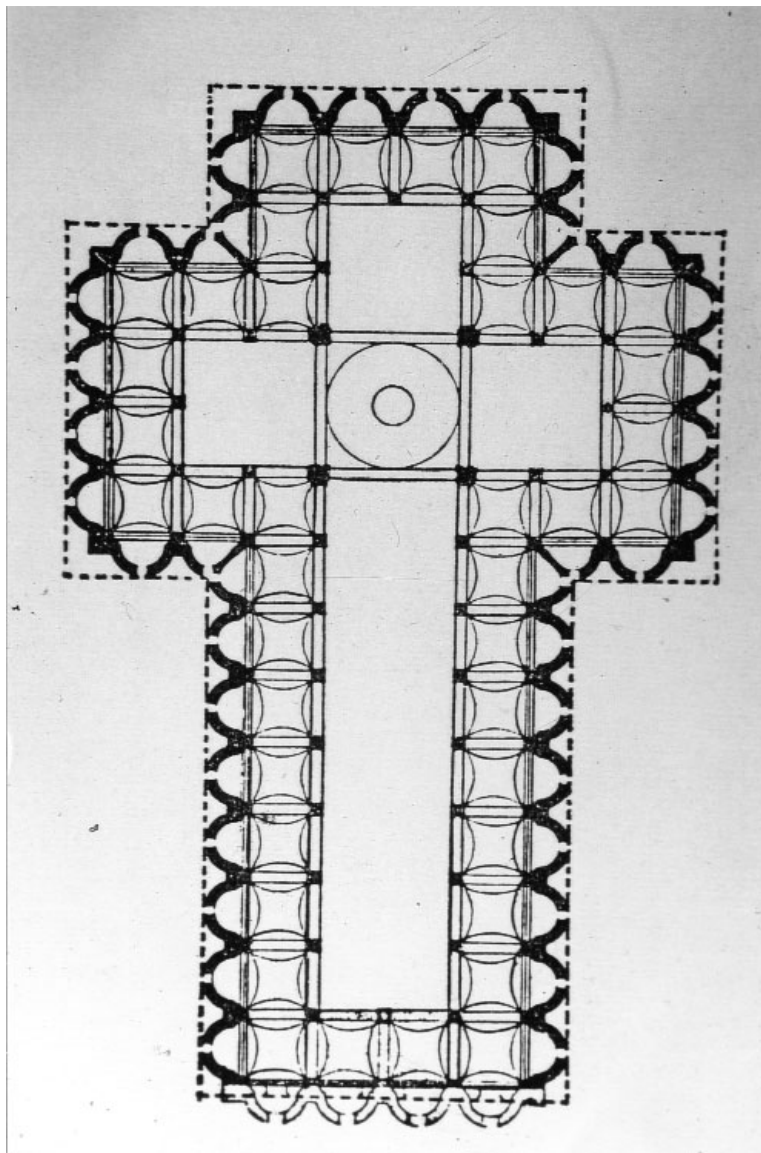
Comparable to
 Files Twice
 This Price

LIMITED
 QUANTITY

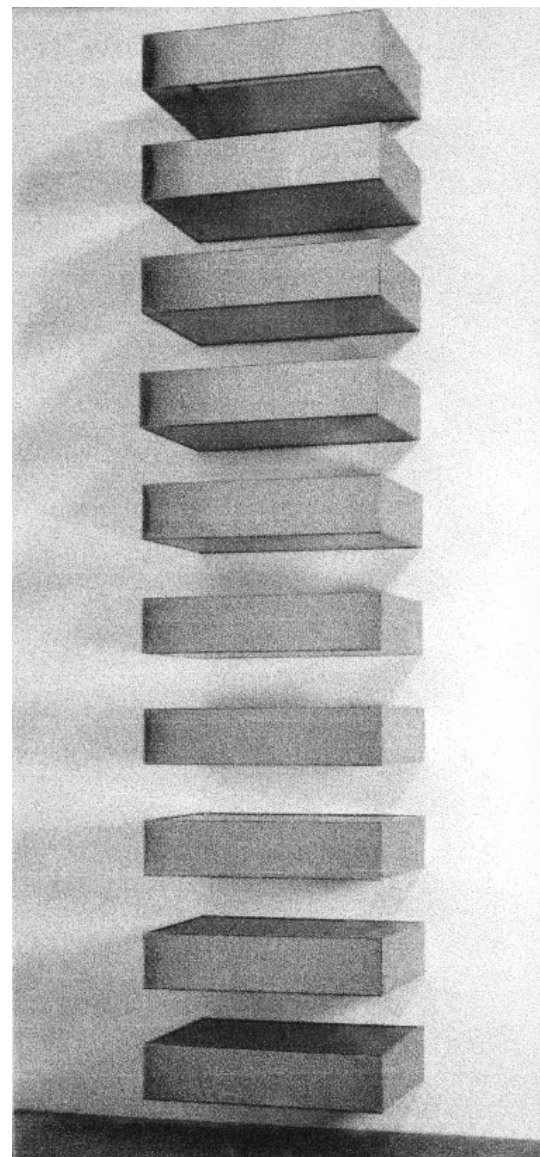
A. BLANK INC.
 OFFICE FURNITURE SINCE 1901
 NEW YORK • MIAMI • LOS ANGELES
 74 BROAD ST. • 7 E. 46 ST.
 BO 9-8884

FOR
DEPENDABLE
 INTERCOM

3.63a



3.64a



3.64

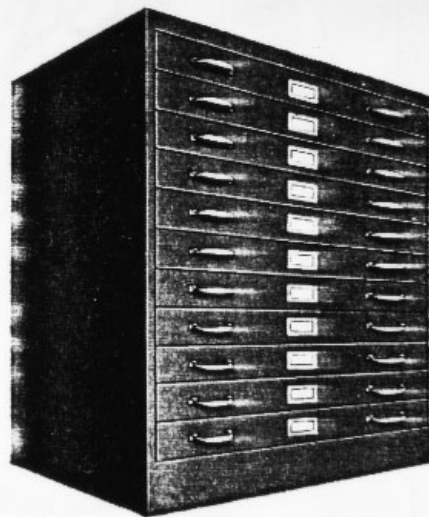
Cole's ART CABINET

Specially designed for art work, prints and artists' materials. Extensively used in studios and by schools, museums, galleries, agencies and churches.

An eleven drawer cabinet of furniture steel. Cabinet size 29½" wide, 40" high, 26⅝" deep. Inside drawer size 27¾" wide, 25¾" deep, 2⅛" high. Cole grey or olive green.

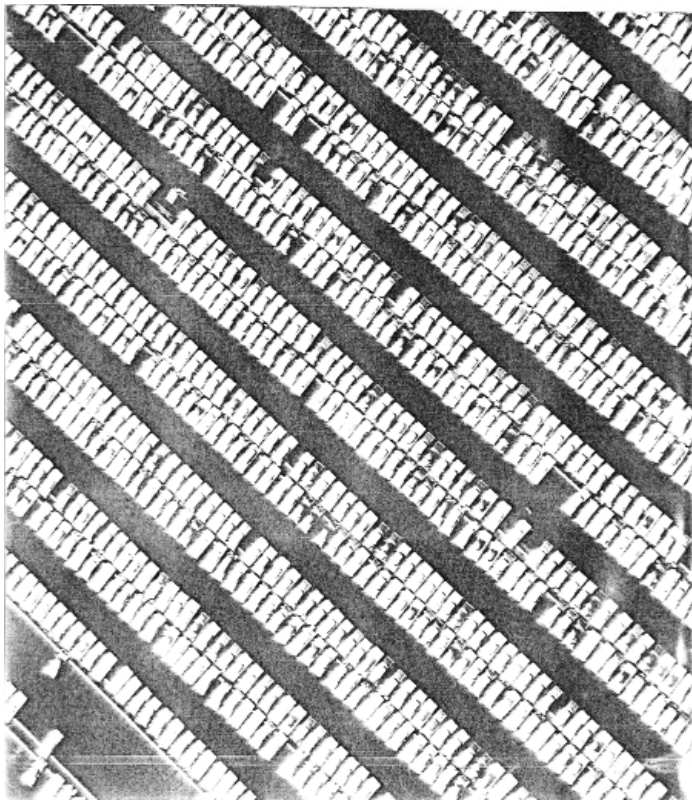
No. 2526 . . . only \$87.50

At your Art Supply Dealer or Write

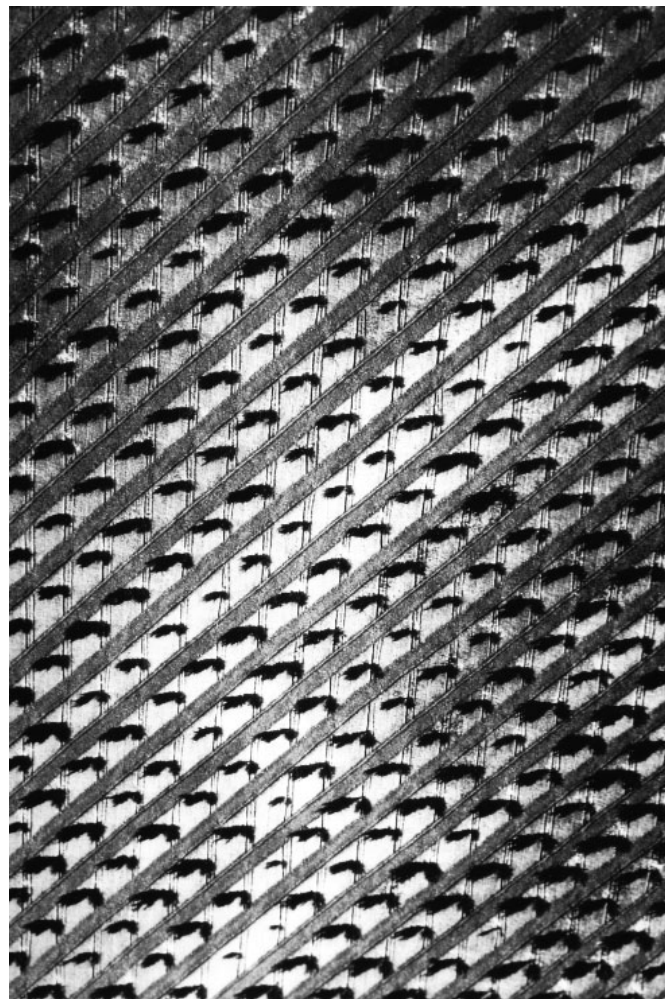


COLE STEEL EQUIPMENT CO., 415 Madison Avenue, N. Y. 17

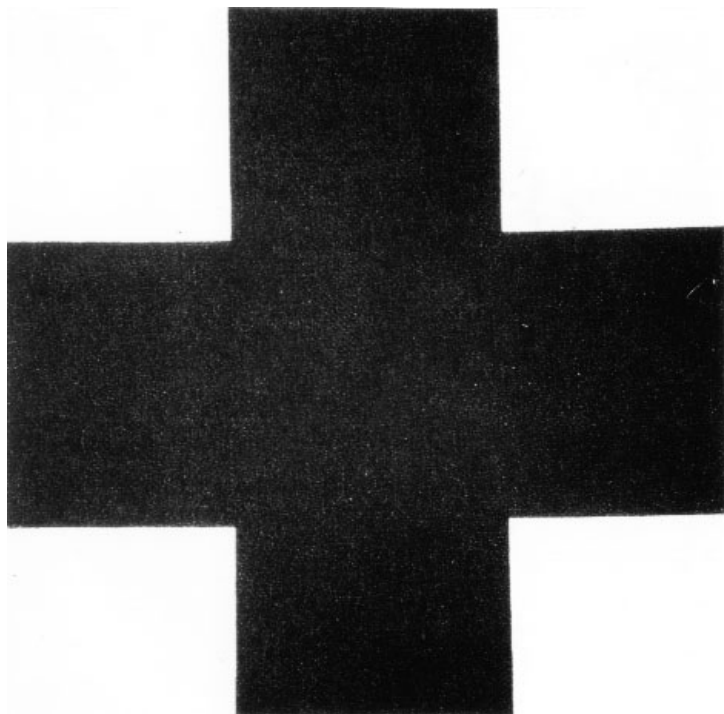
3.65a



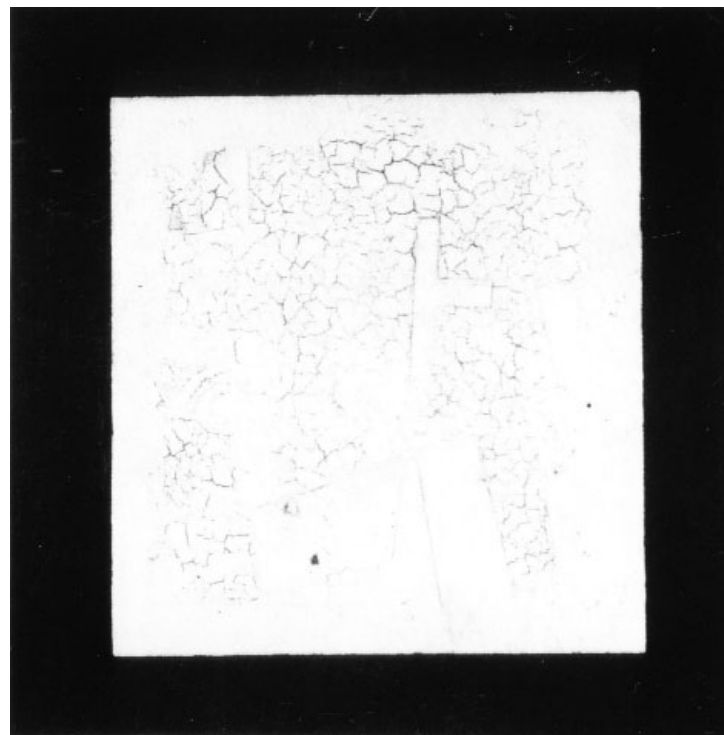
3.65b



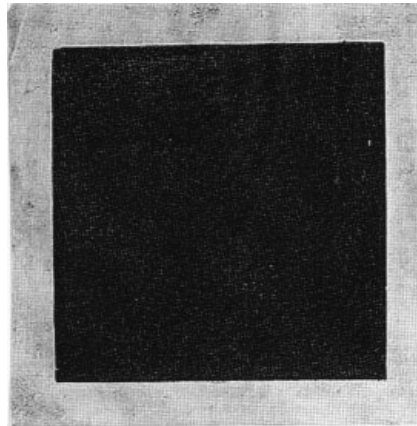
3.65c



3.66

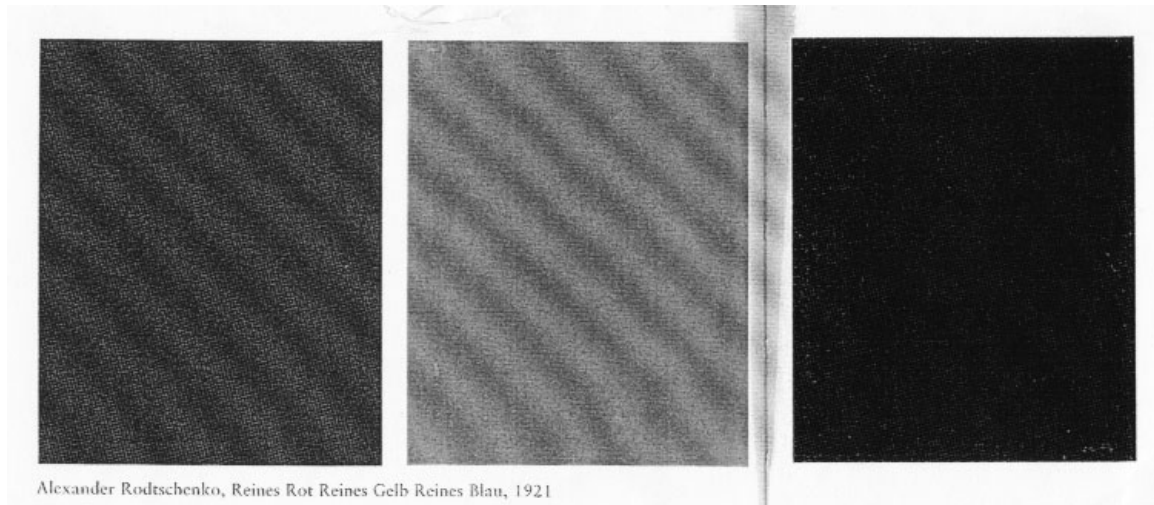


3.67a



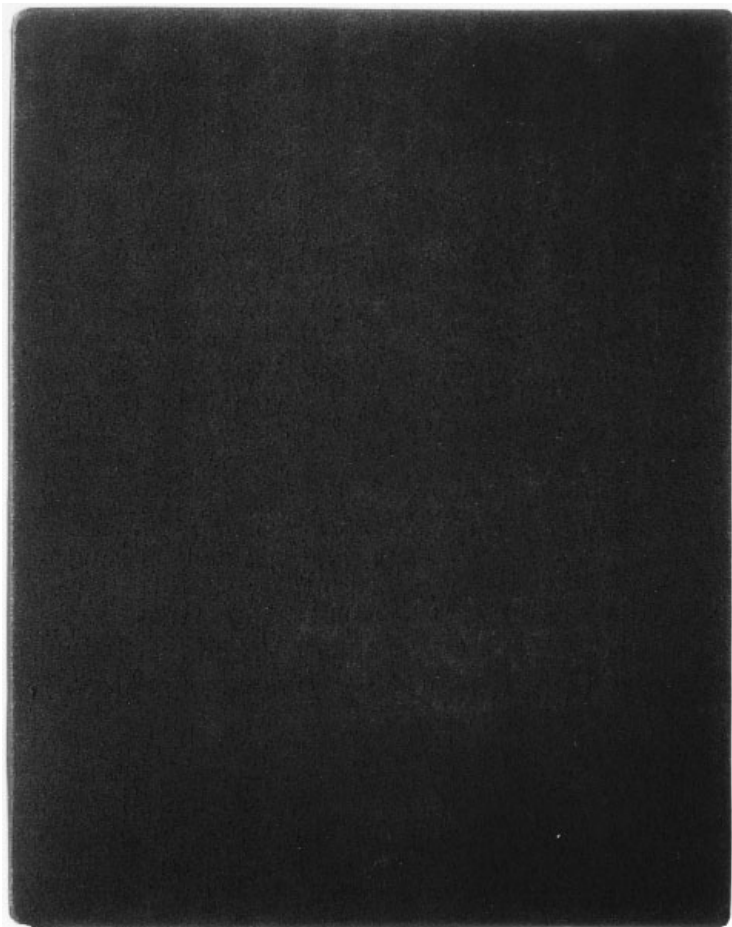
Kasimir Malewitsch,
Schwarzes Suprematistisches Quadrat, 1914/15

3.67b



Alexander Rodtschenko, Reines Rot Reines Gelb Reines Blau, 1921

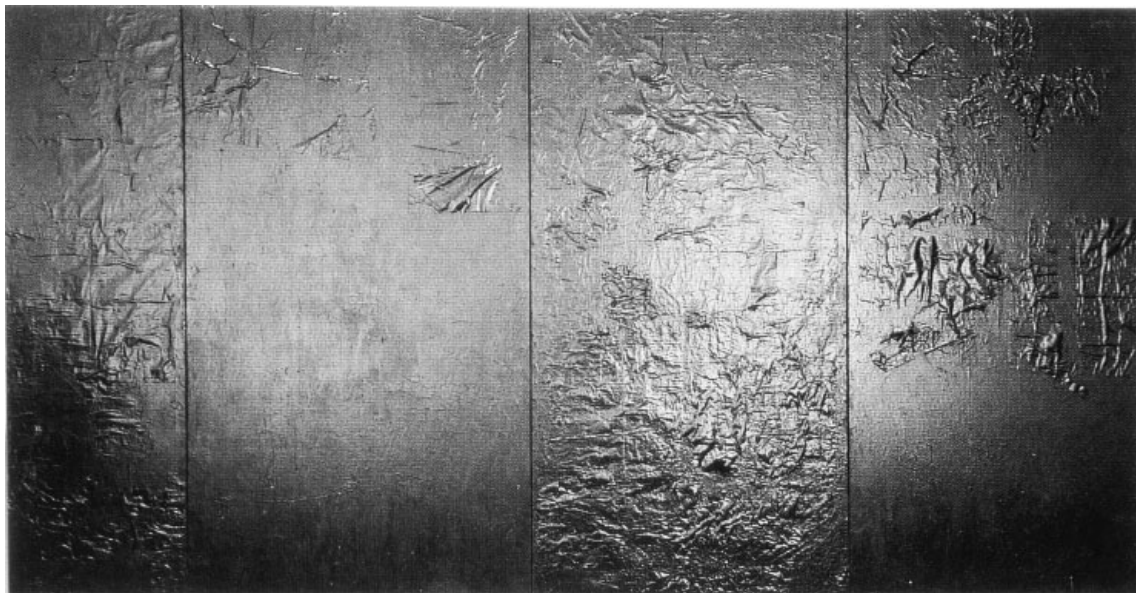
3.68



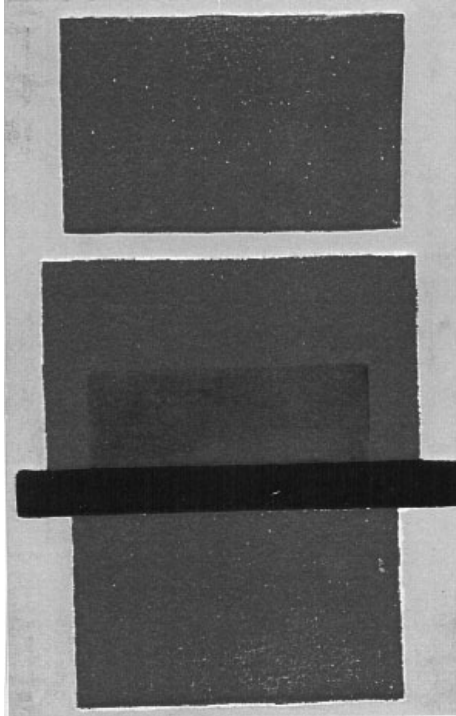
3.69



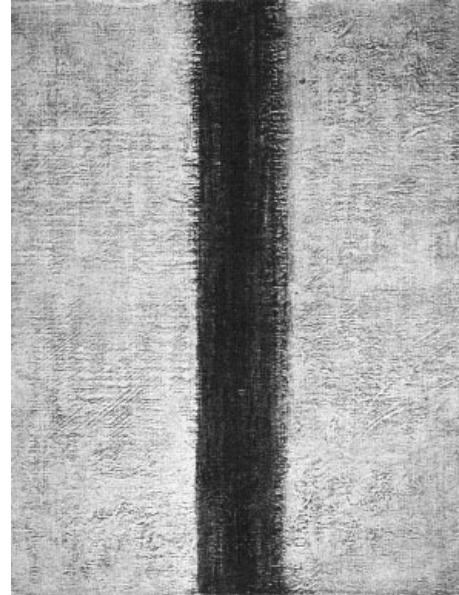
3.70



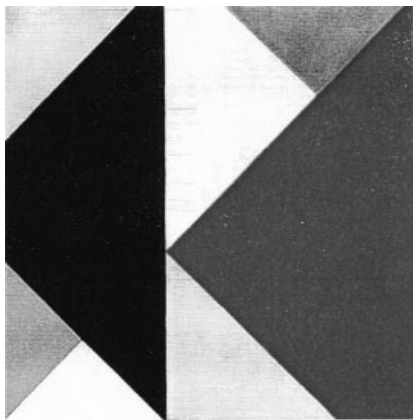
3.71



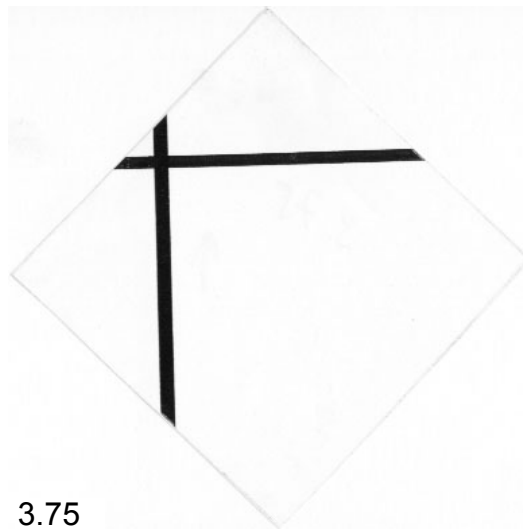
3.72



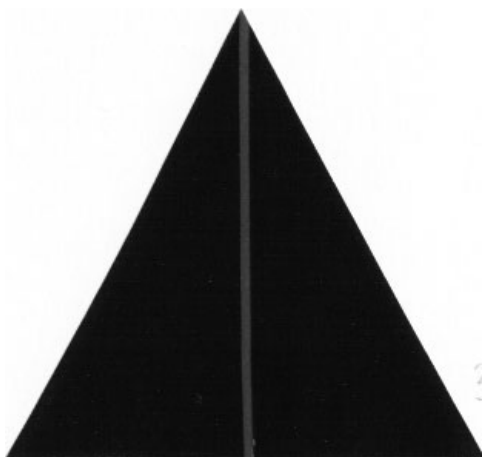
3.73



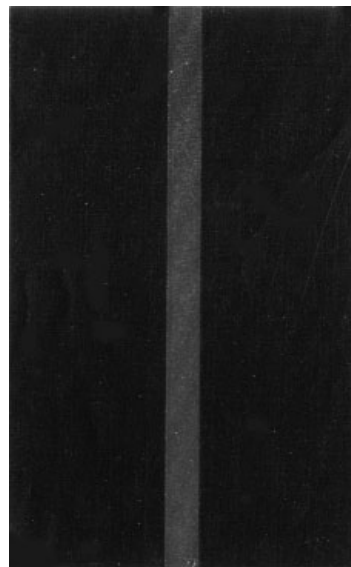
3.74



3.75



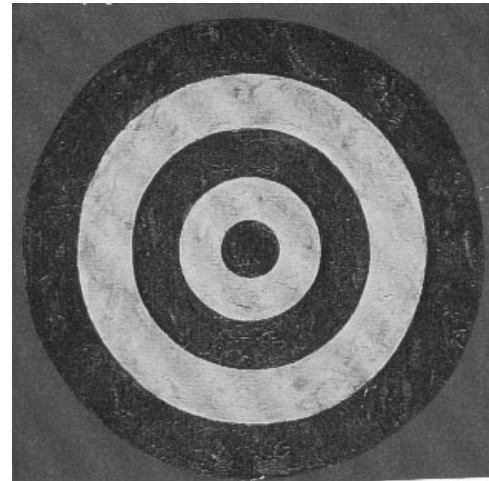
3.76



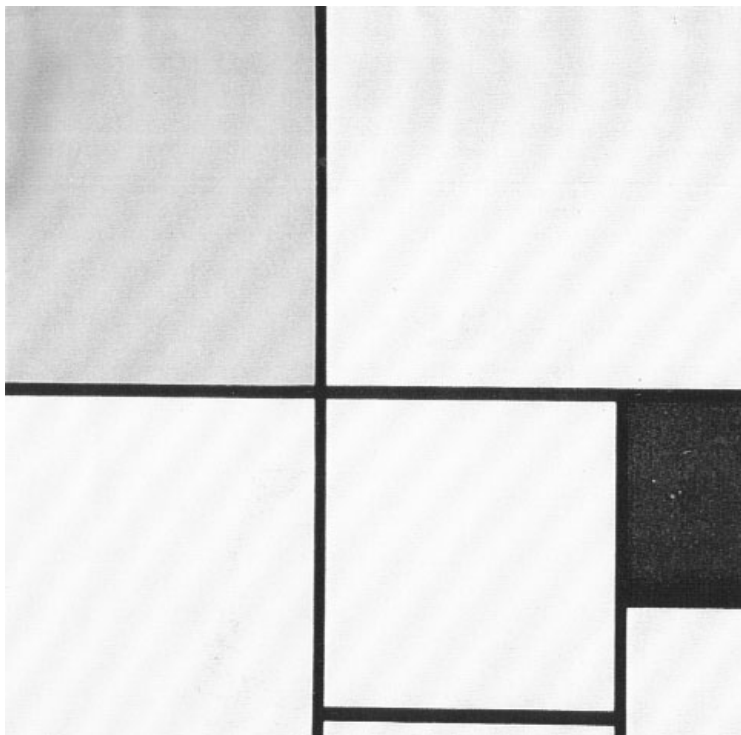
3.77



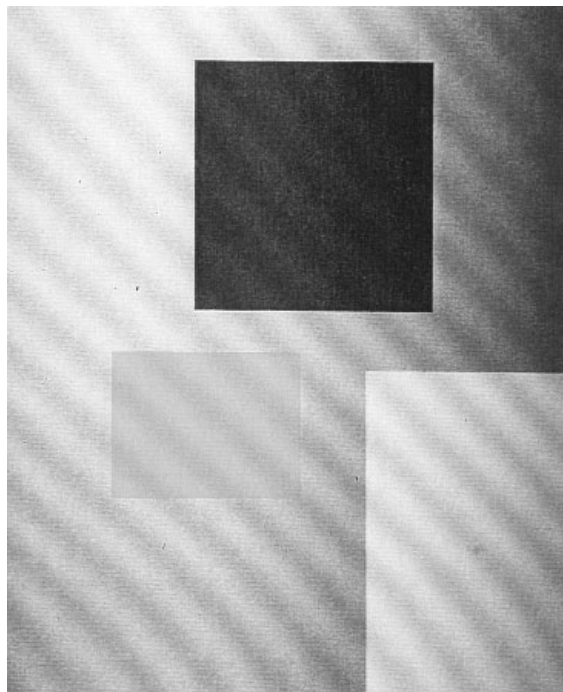
3.78



3.79a



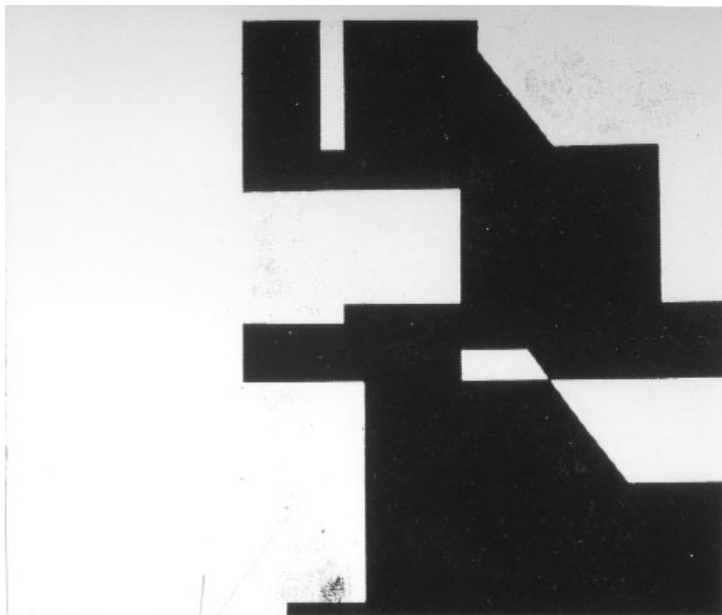
3.80



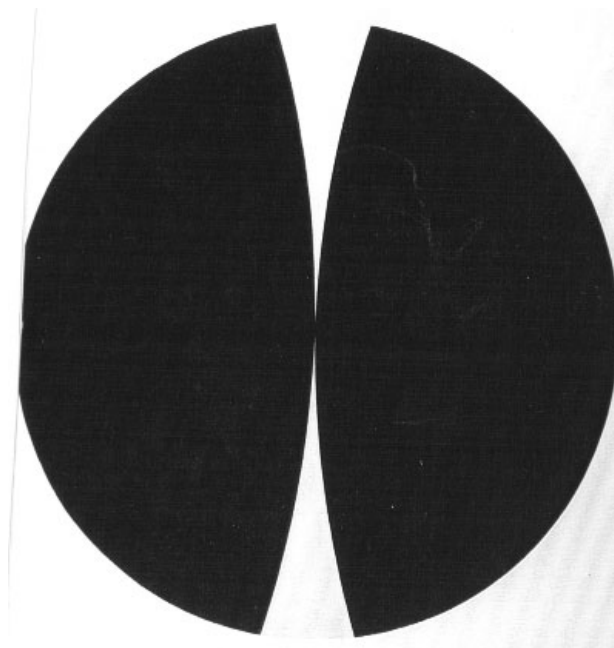
3.81



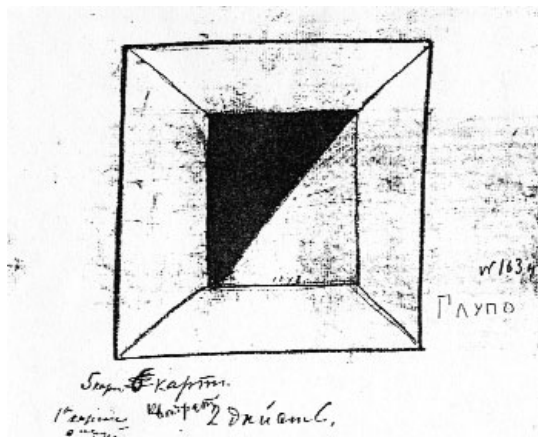
3.82



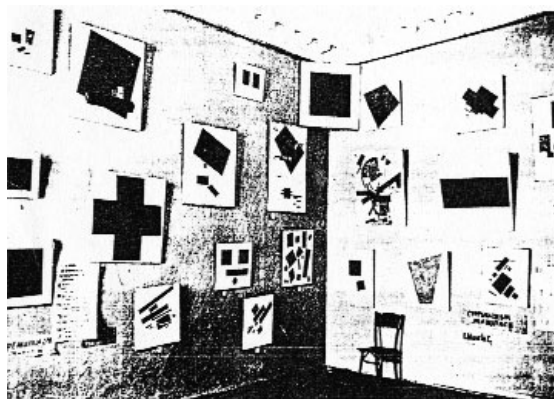
3.83



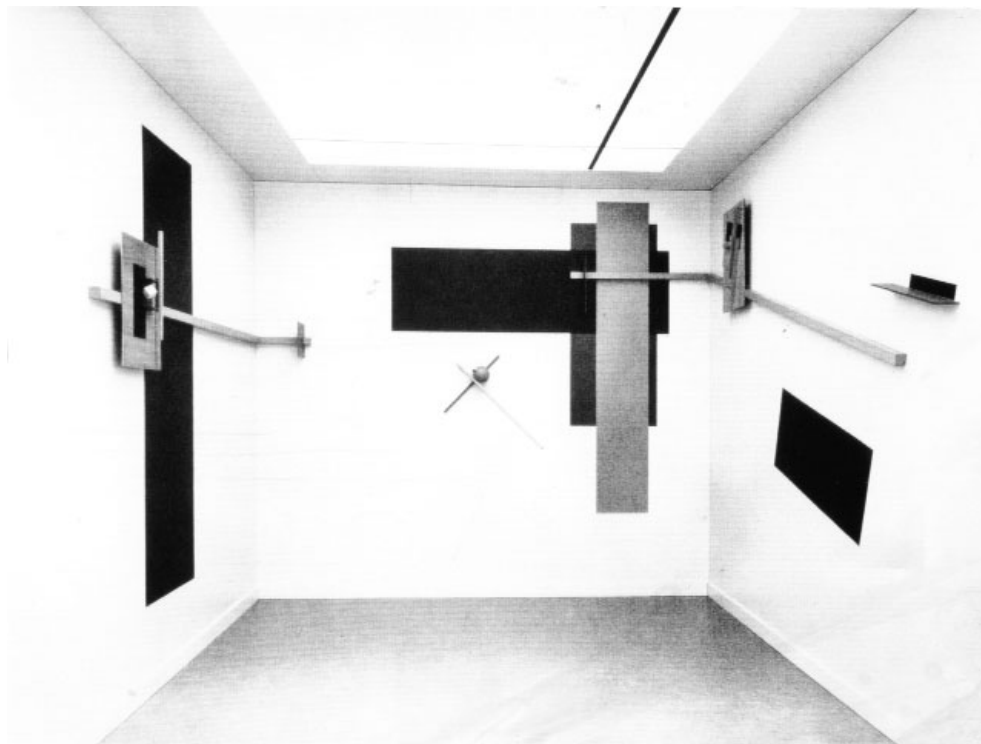
3.84



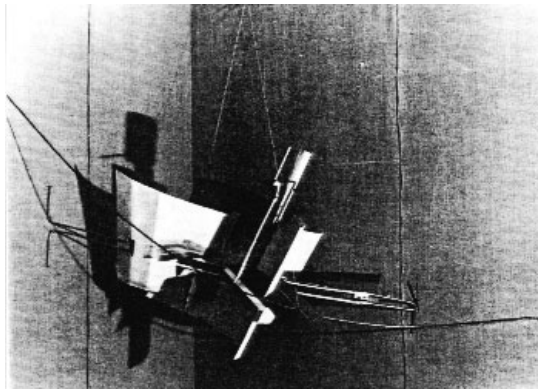
3.85a



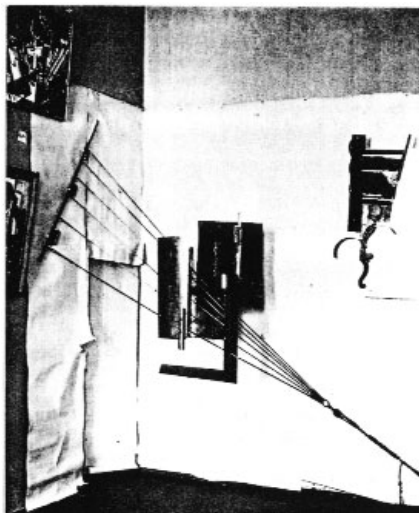
3.85



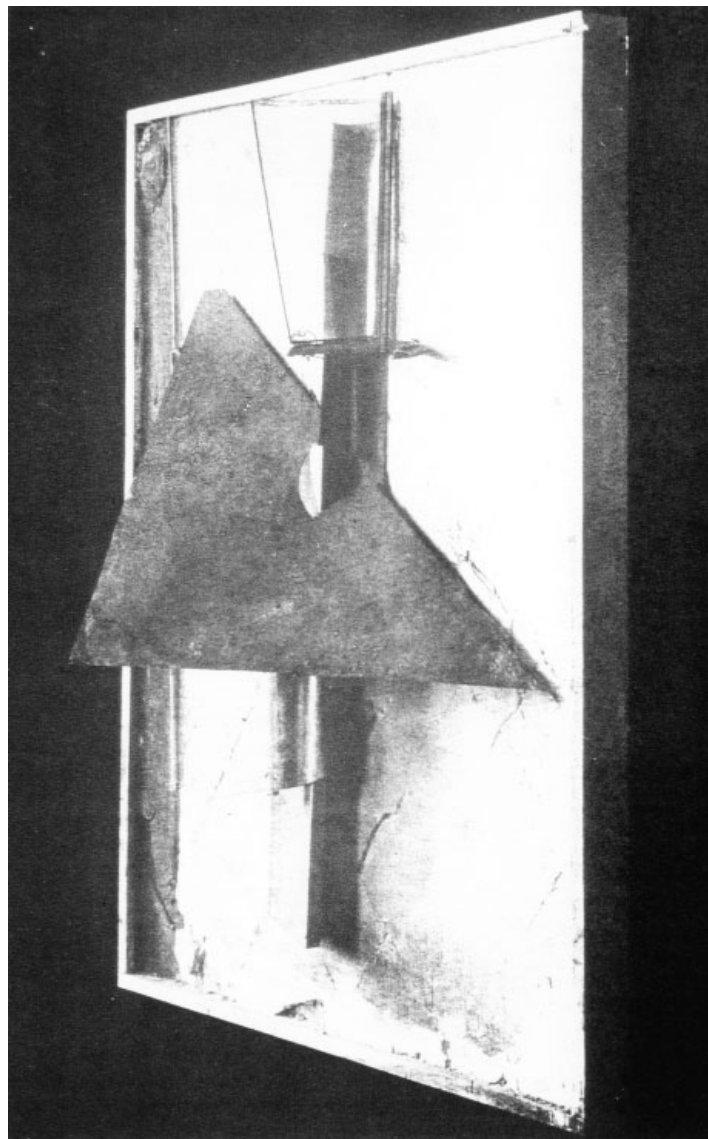
3.86



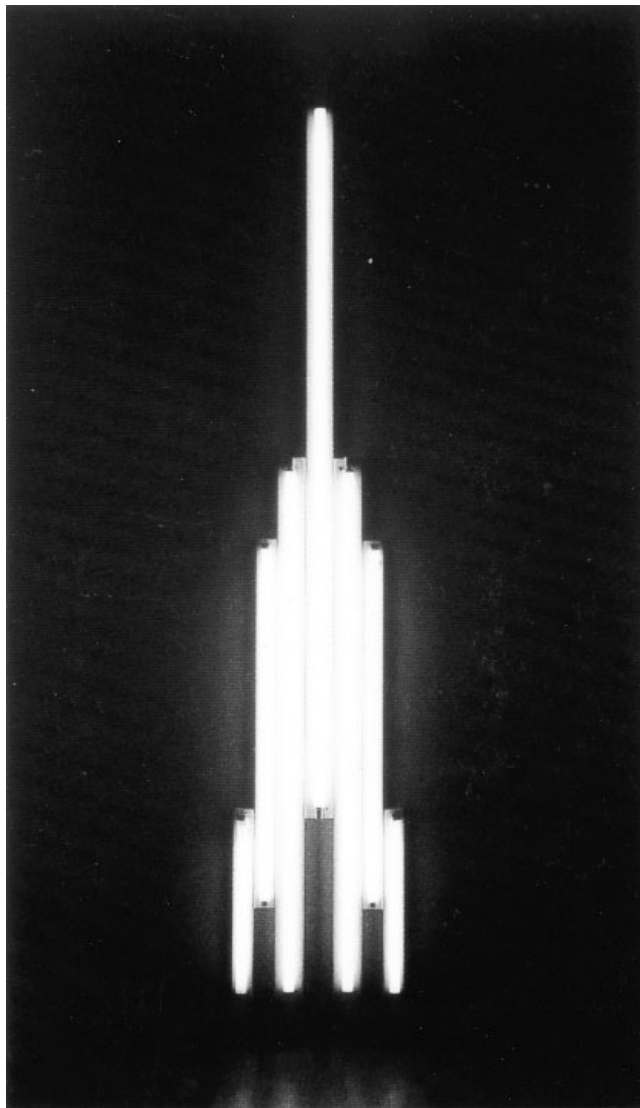
3.87a



3.86b



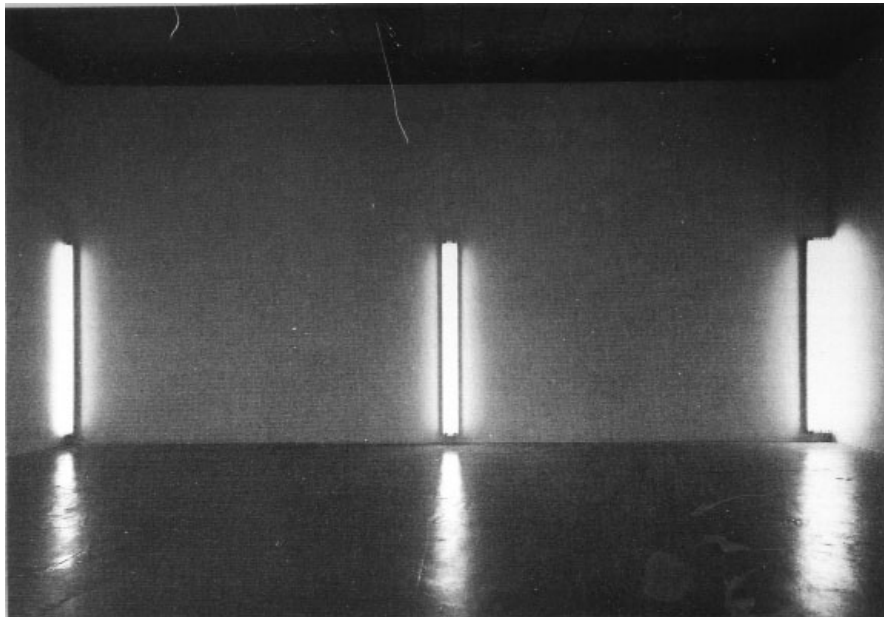
3.87



3.88



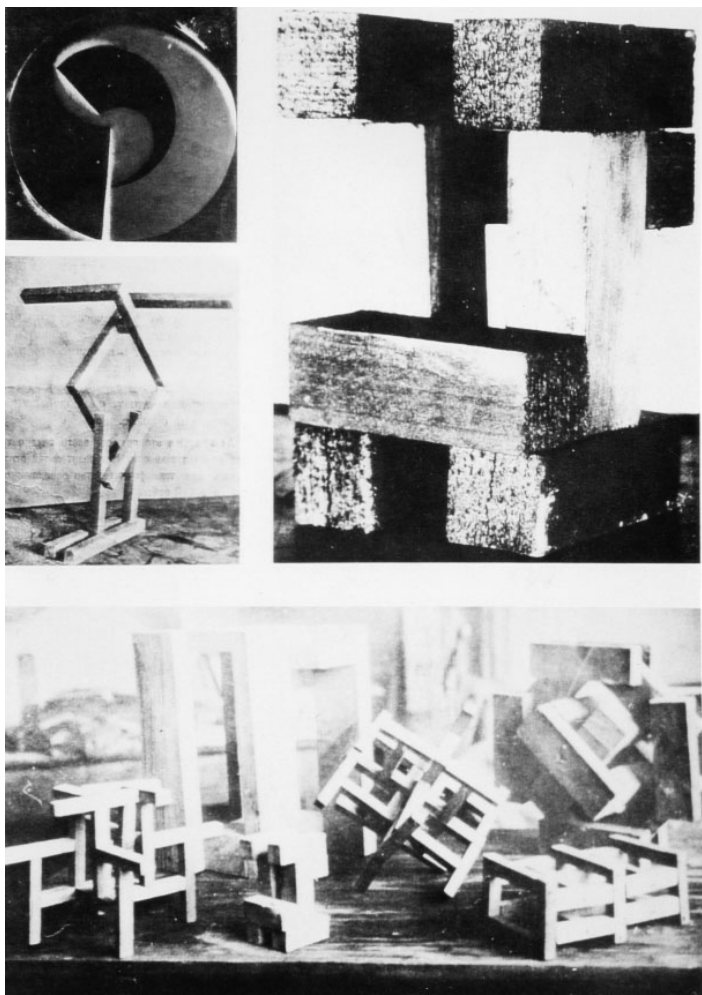
3.89



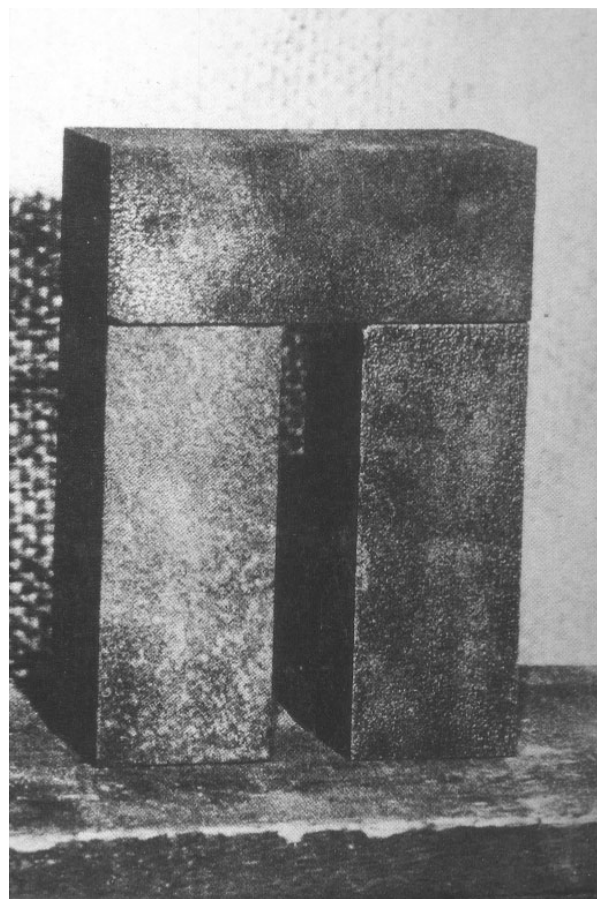
3.89a



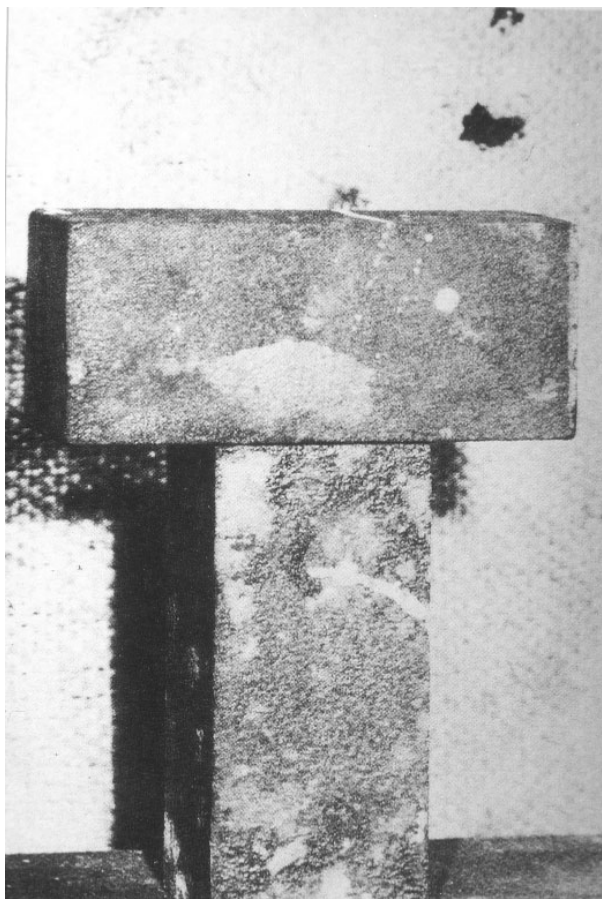
3.89b



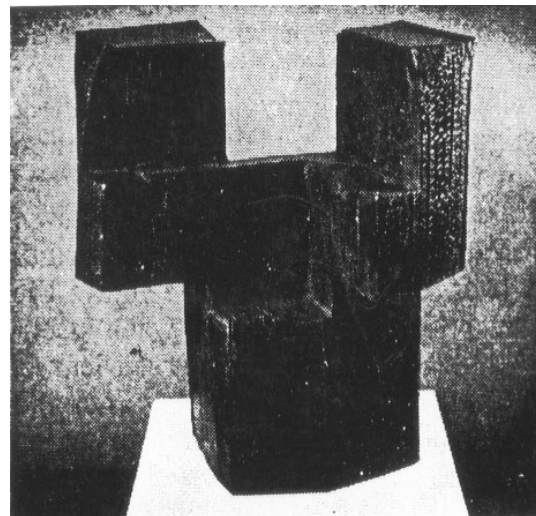
3.90



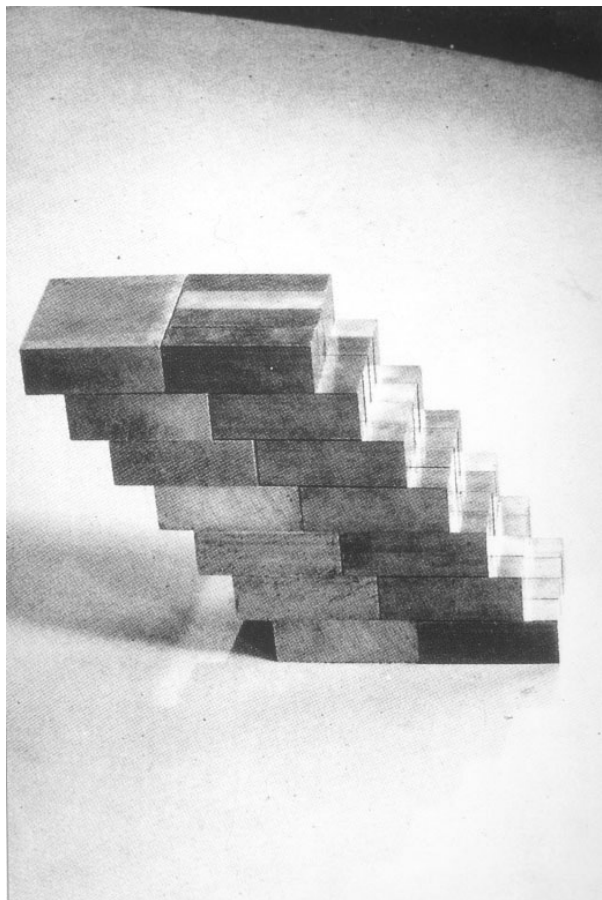
3.91a



3.91b



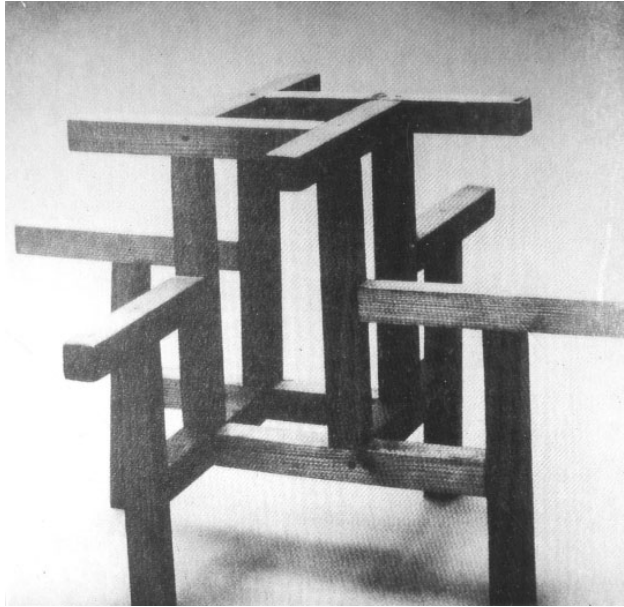
3.92



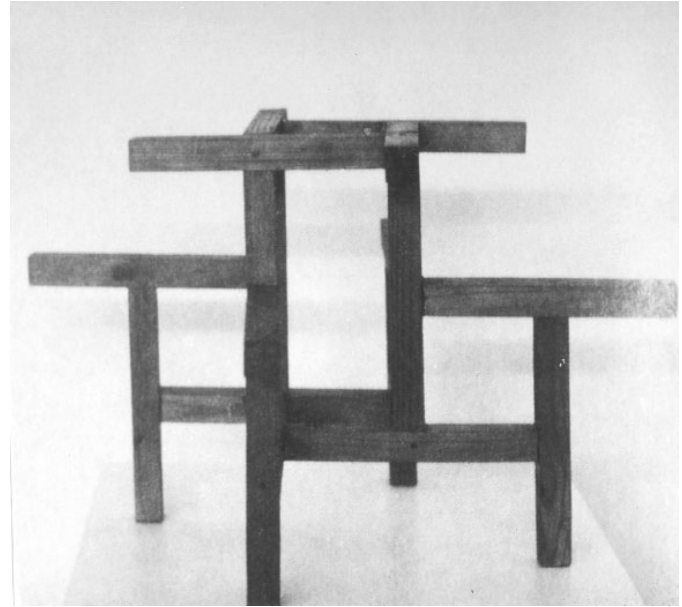
3.93



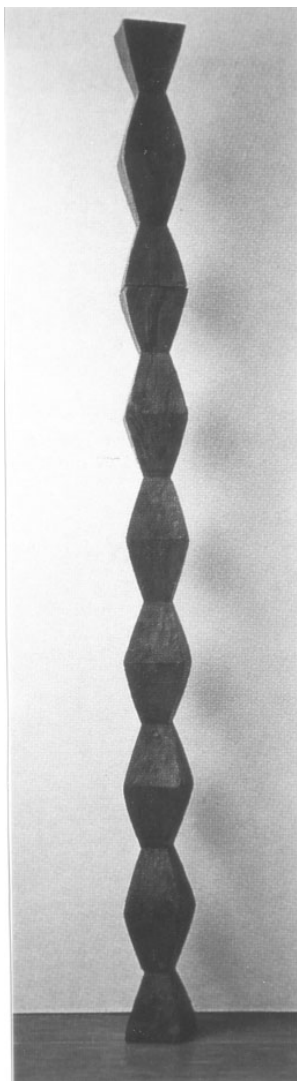
3.94



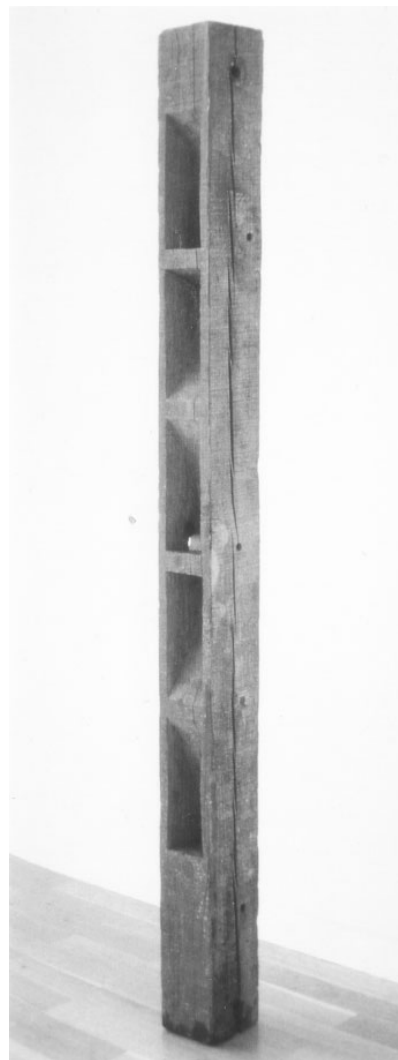
3.95a



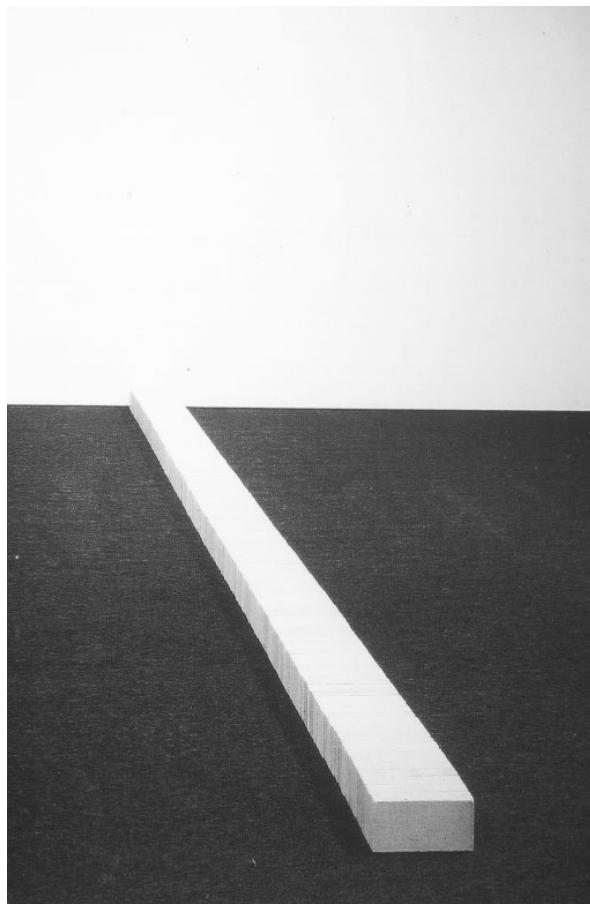
3.95b



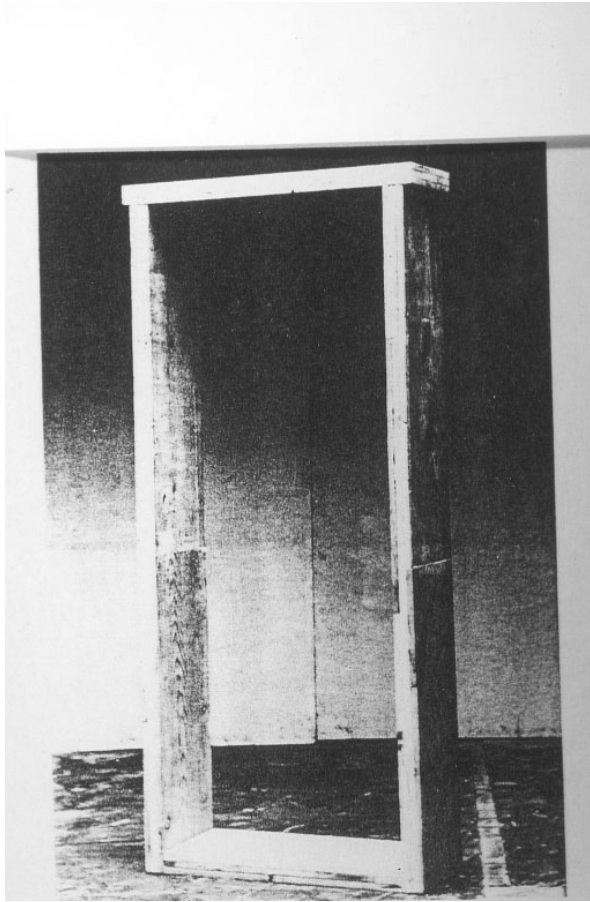
3.96a



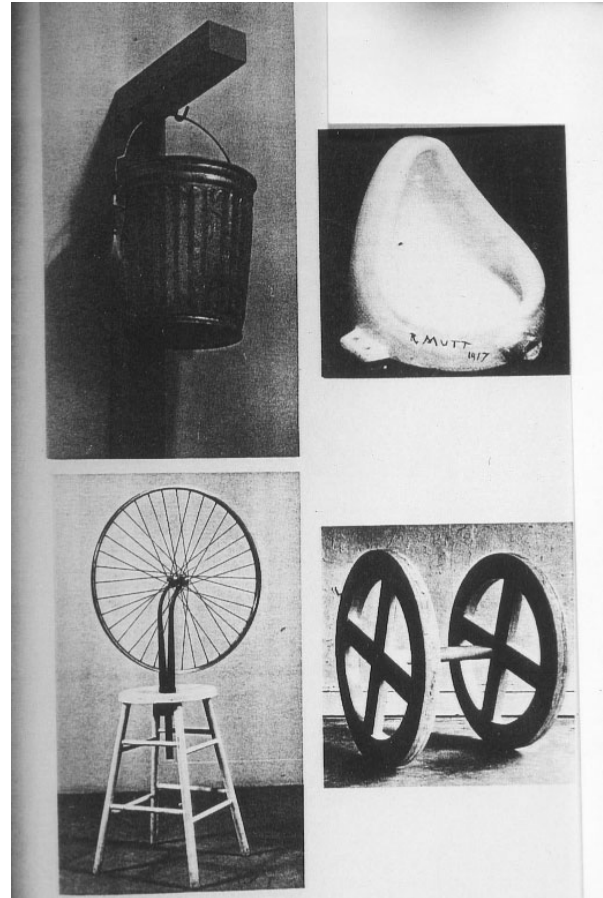
3.96



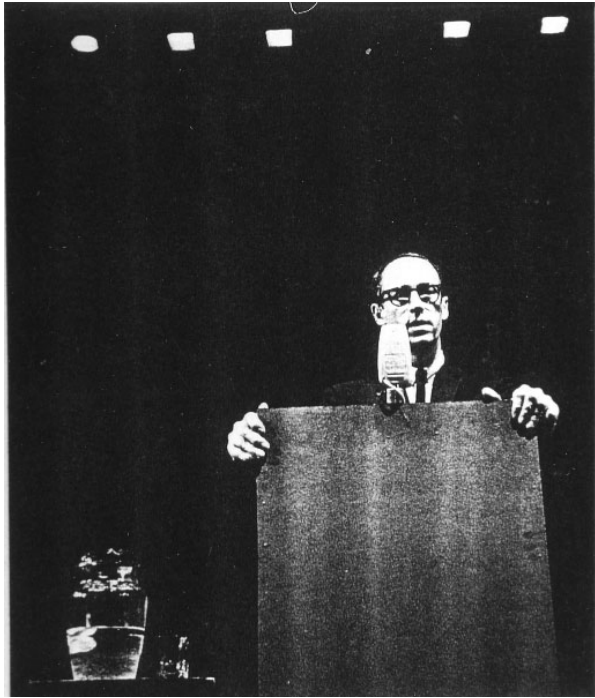
3.97



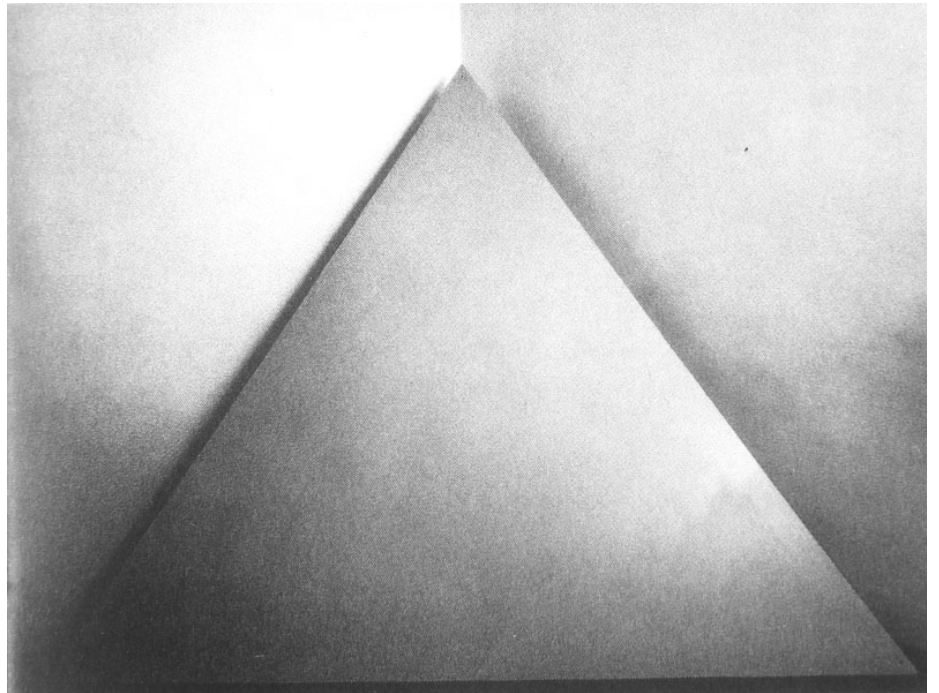
3.98



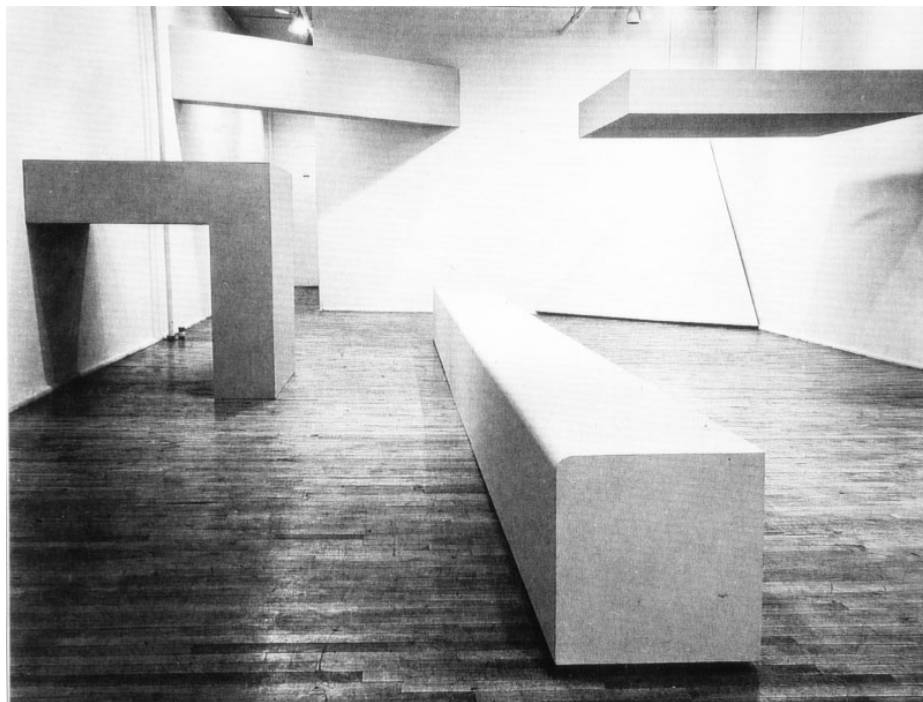
3.99



3.100



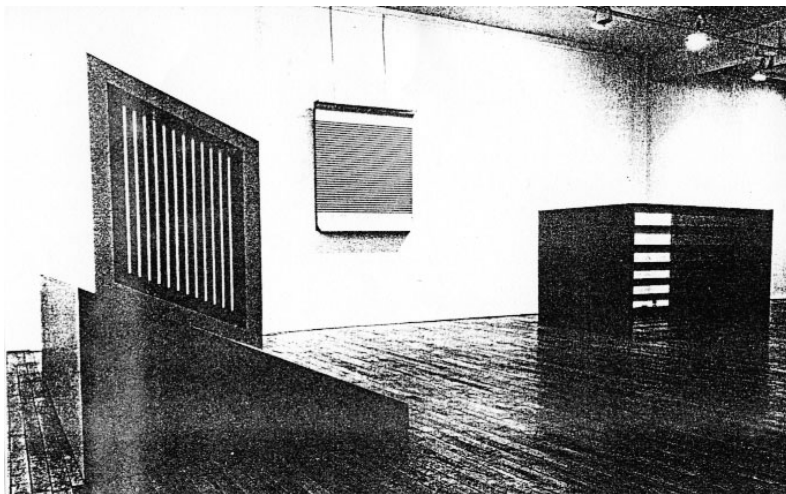
3.101



3.102a



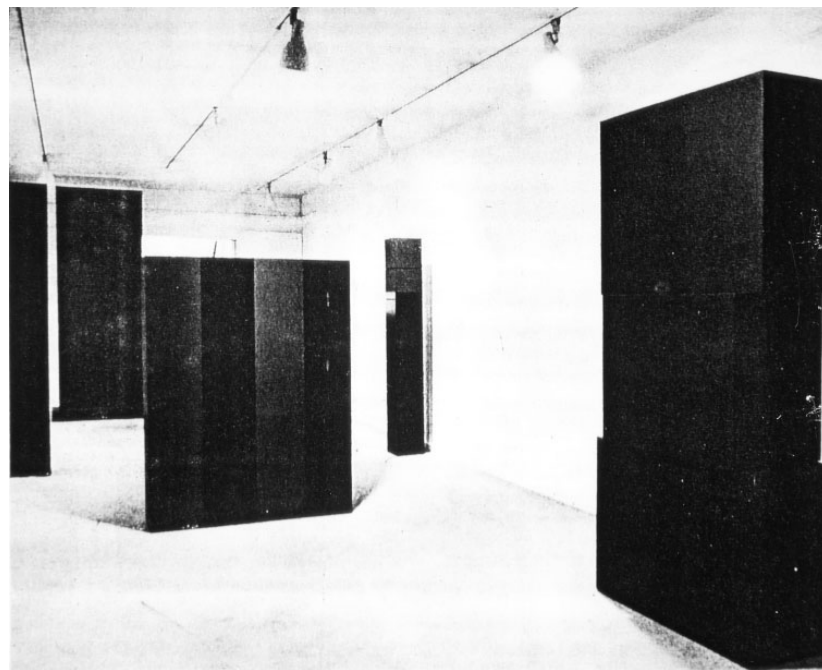
3.102b



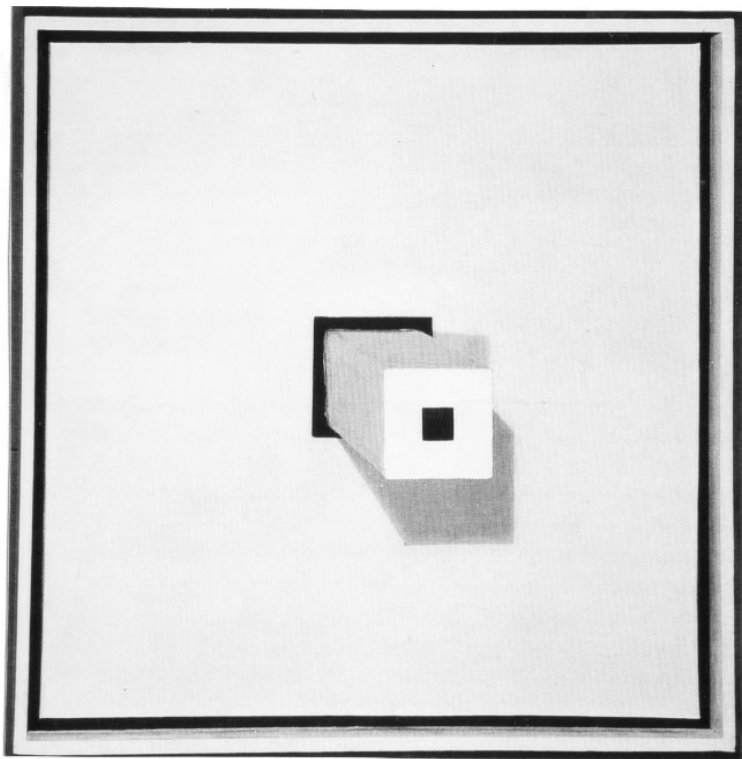
3.102c



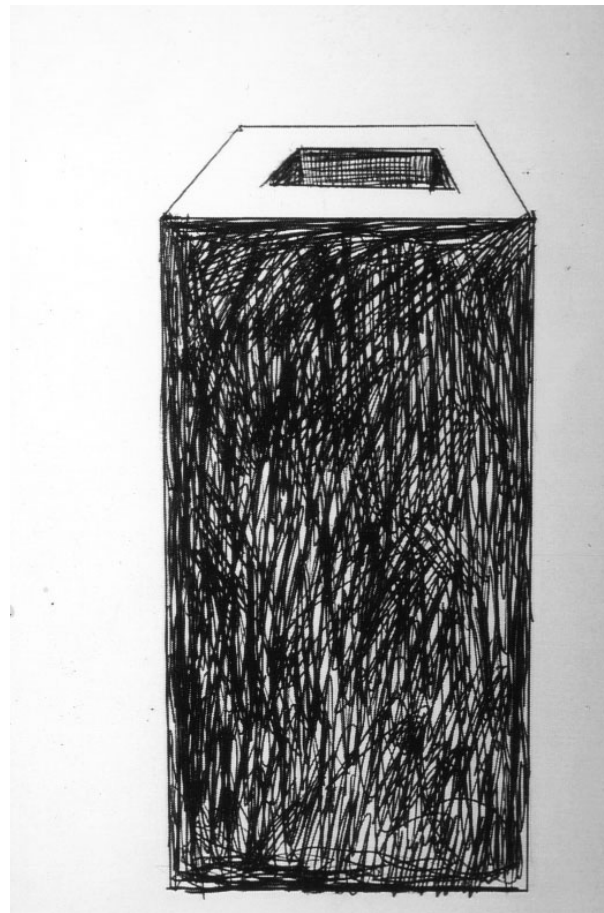
3.103



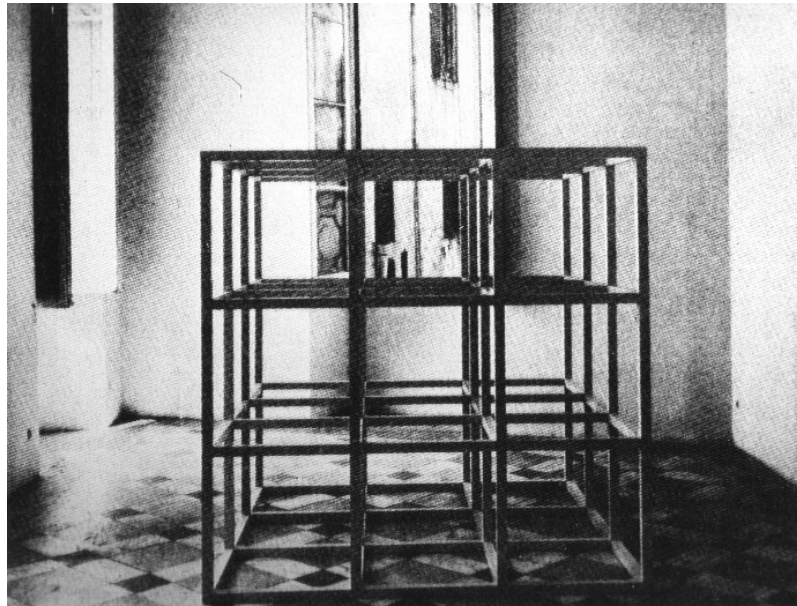
3.104



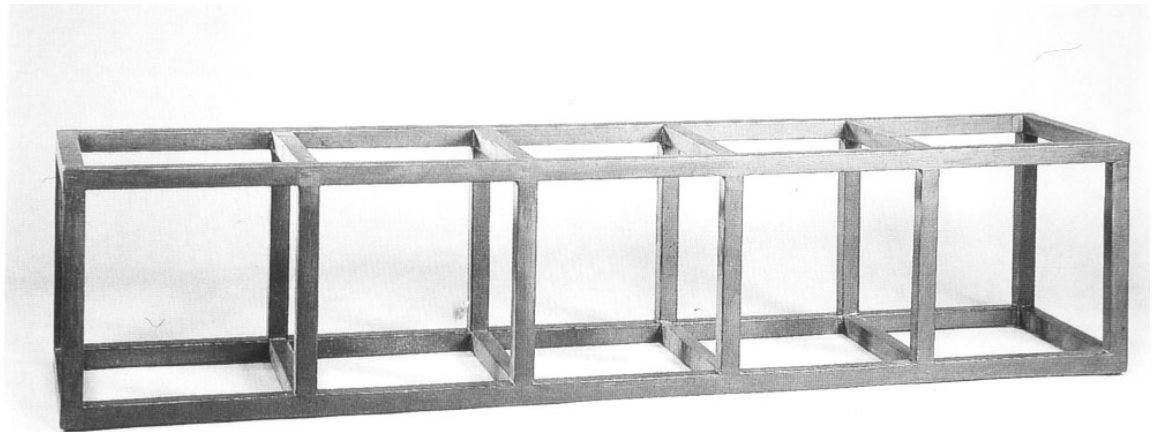
3.105



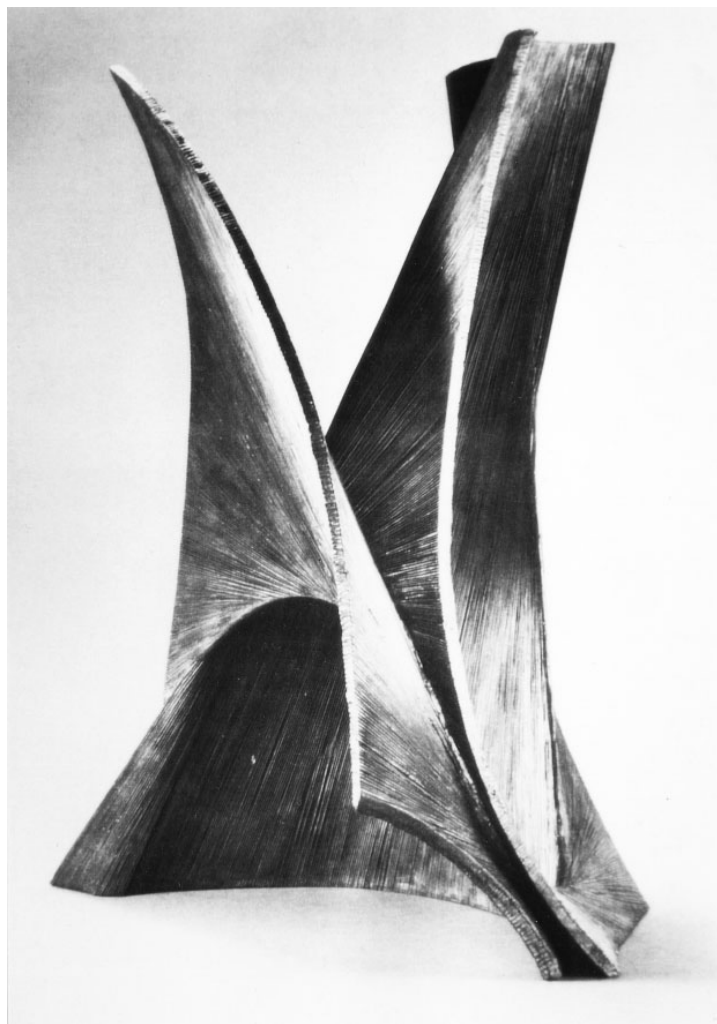
3.106



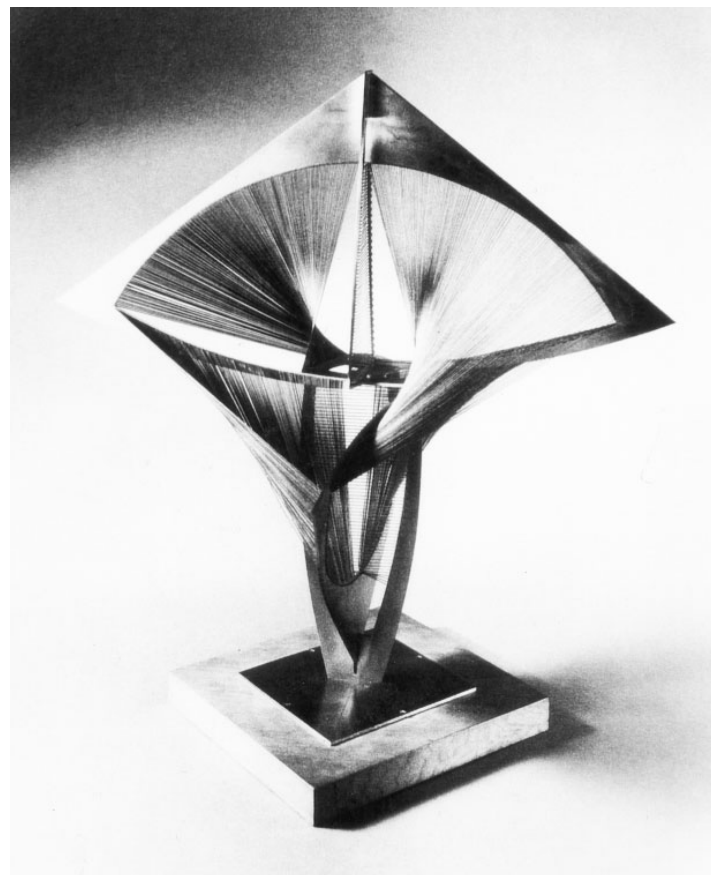
3.107



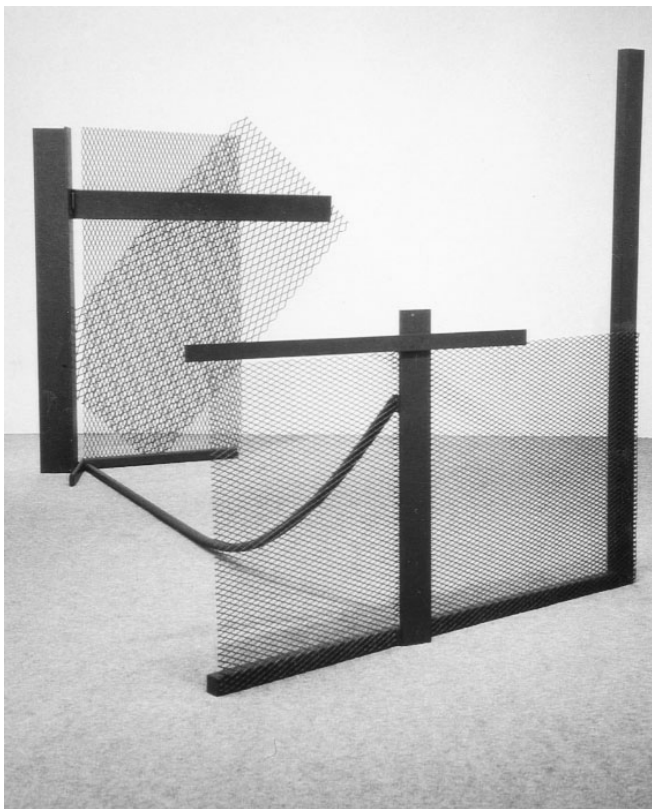
3.108



3.109



3.110



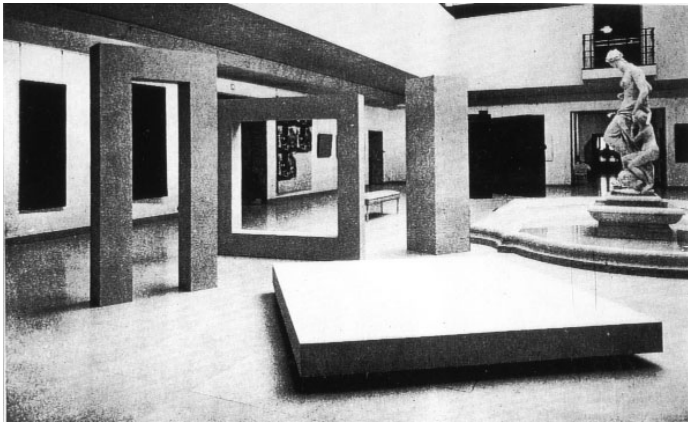
3.111



3.112



3.113



3.114



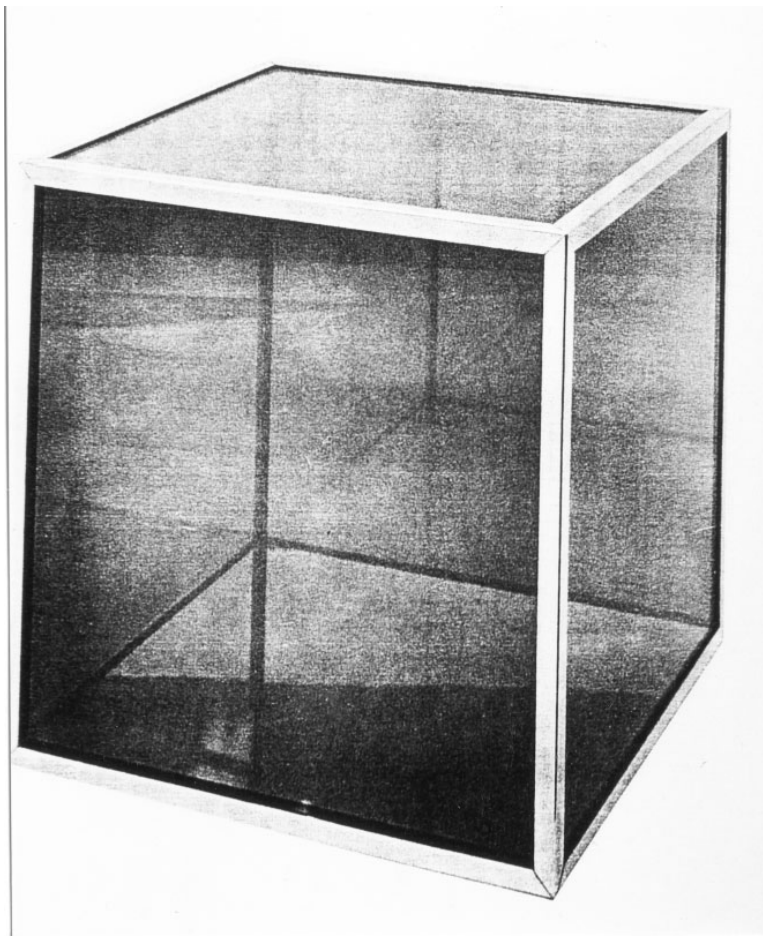
3.115



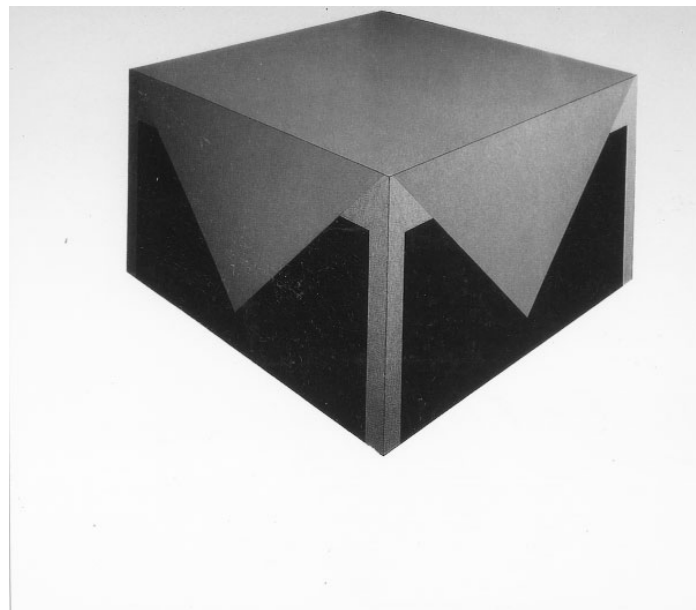
3.116



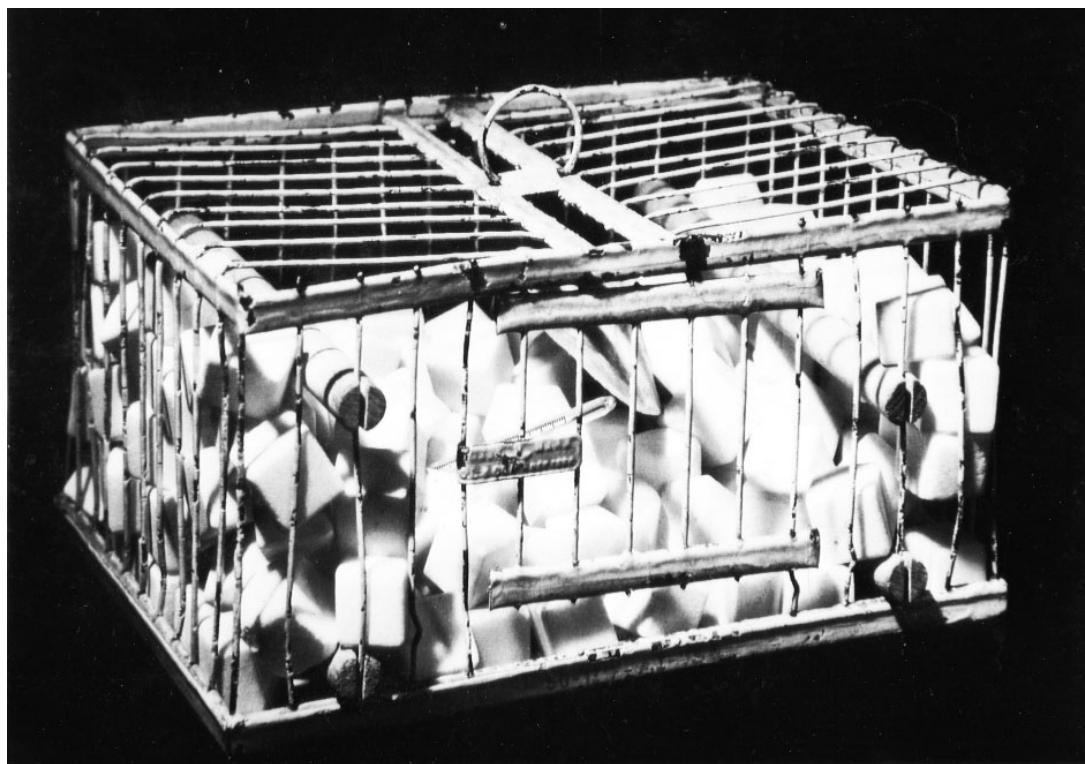
3.117



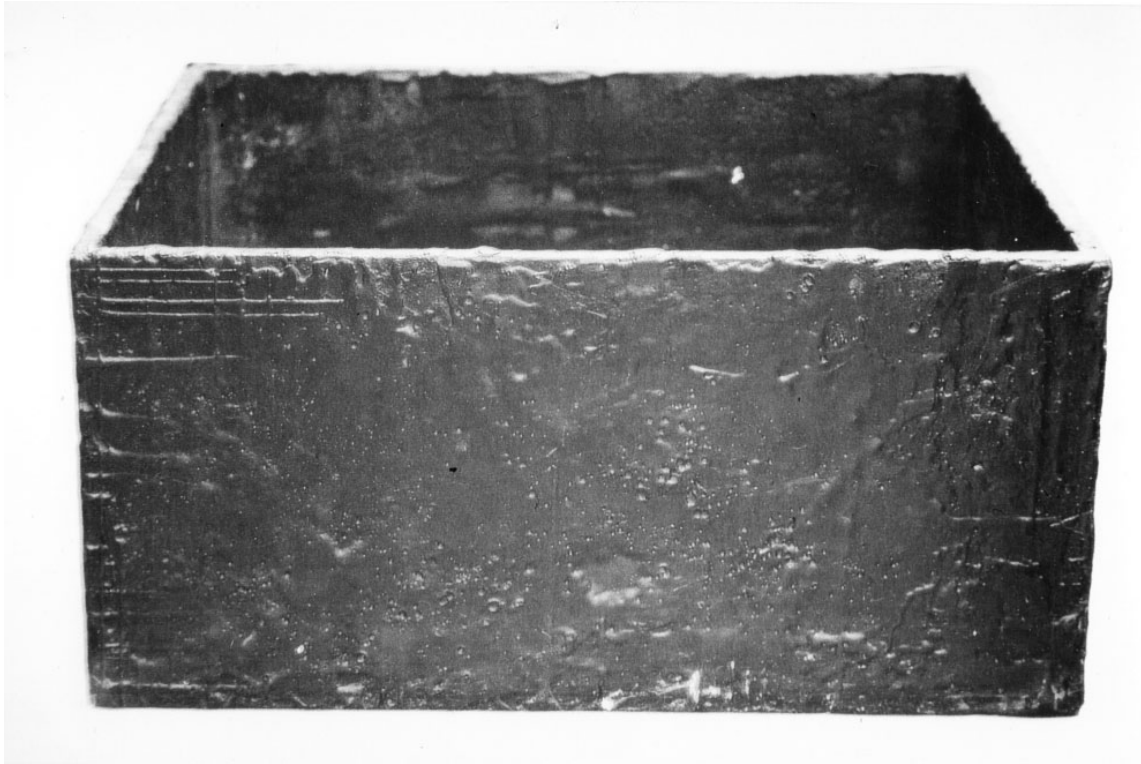
3.118



3.119



3.120



3.121



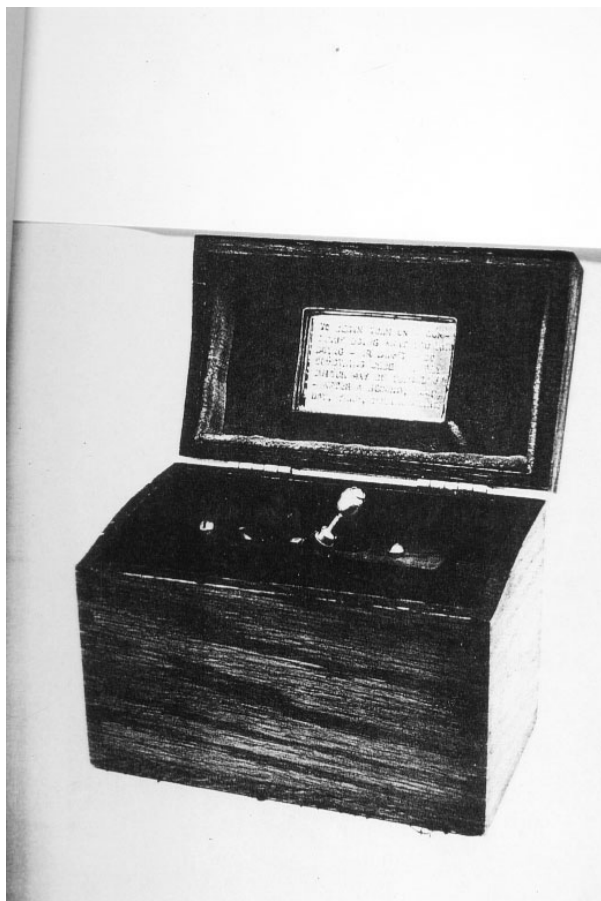
3.122

GIANT PORT-A-FILE 3.98

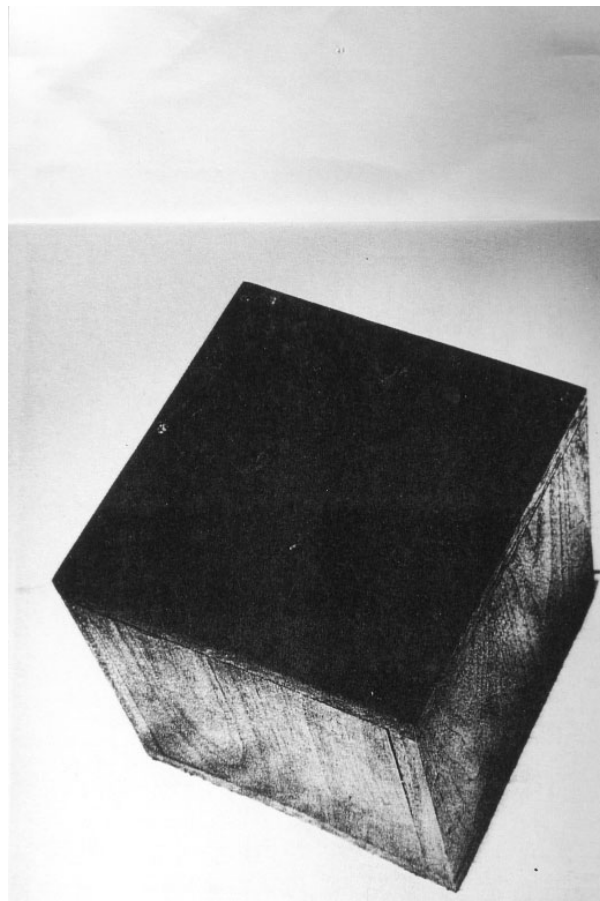
- Sturdy steel construction.
- Complete with index folders.
- Equipped with lock and key.
- Green hammertone finish.
- Convenient carrying handle.
- Holds 1600 (8x12) documents.

Ideal guardian for tax records, insurance policies, bills, cancelled checks and important papers. Size 12½" long, 9½" wide, 10" high.

3.123



3.124



3.125



Repeating a Sellout!

FIRE-RESISTANT SECURITY CHEST

Will protect all your valuable papers!

7⁹⁵
8778-300FT

A well-constructed storage chest that will give excellent protection to all your important and valuable papers. It may be locked for additional security against pilferage. **Double steel walls are lined with Johns-Manville asbestos.** Has full piano-hinges. This sturdy chest has a large capacity for holding bonds, insurance policies, warranties, receipts and all important documents. May be conveniently stored in some desk drawers. Finished in gray, green or beige tones. Size: 12 $\frac{3}{4}$ inches wide, 8 $\frac{3}{4}$ inches deep, 4 $\frac{1}{4}$ inches high. **By Heineman-Rockaway.**

Filing Equipment • 3rd Floor
Phone Orders Welcomed • COrtlandt 7-7900, Ext. 400

3.126a



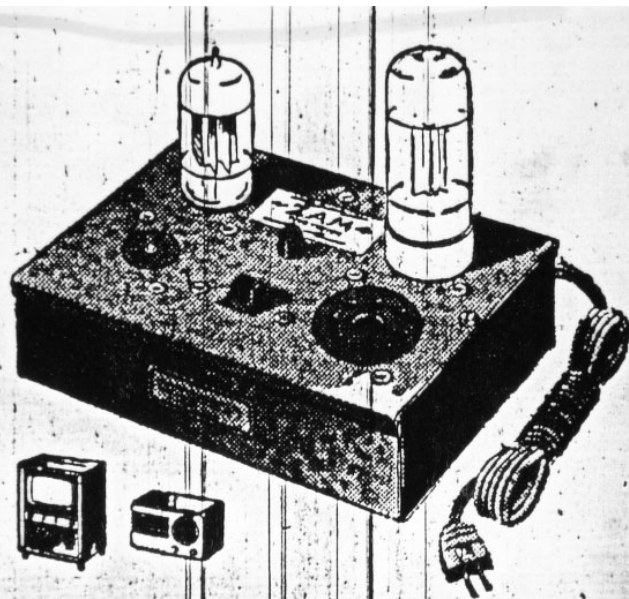
OWENS CORNING FIBERGLAS AIR CONDITIONER COVER

To fit all window types up to 1 Horsepower

4⁹⁵
6115-248

This revolutionary insulator fiberglas cloth is rubberized on both sides in a one-piece construction that you slip easily over your conditioner. Secure it with the tough nylon rope ties and you'll never have to worry about the weather harming the machine... it's water-, fire- and mildew-proof! Prevents rust and corrosion, eliminates drafts, too! (When ordering please state make, tonnage and year

3.126b

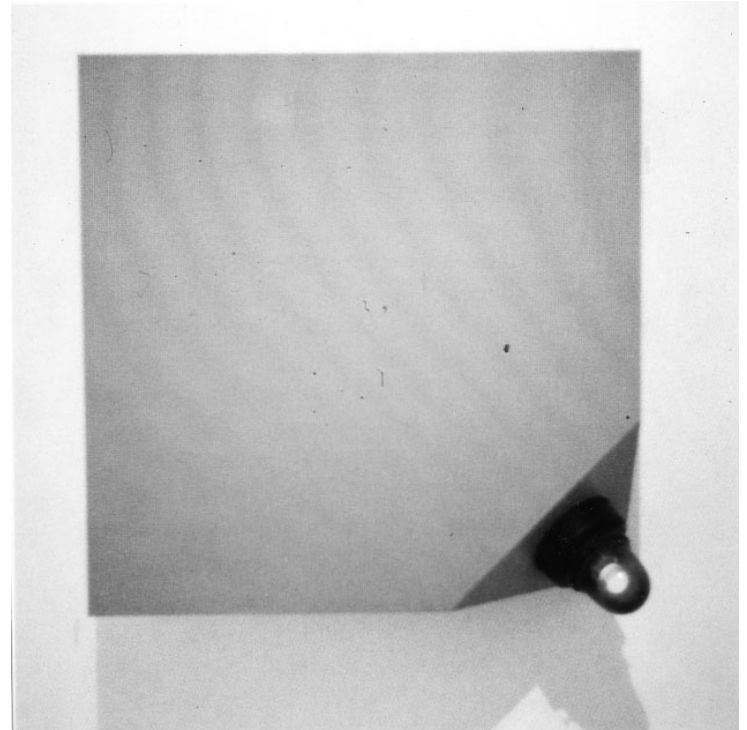


BRAND NEW! "ZAM" HOME TUBE TESTER

accurately tests radio, TV tubes at home —
saves you expensive repair calls!

4⁹⁵
A37L-22

"Zam" works in seconds . . . on any tube . . . any
model . . . any make set. Pays for itself — the aver-
age TV set burns out 4 tubes a year — the average
repair call costs you at least \$3.00! So if you think



3.127

3.126c



3.128

Teil III

3.1. Frank Stella, Ausstellungsfoto: „Sixteen Americans“, 16. Dezember 1959 bis 17. Februar 1960, Museum of Modern Art, New York (aus: Crow, Thomas, „Die Kunst der sechziger Jahre. Von Pop-Art zu Yves Klein und Joseph Beuys“, DuMont, Köln, 1997, Abb. Nr. 44, S. 65)

3.2. Elsworth Kelly, Ausstellungsfoto „Sixteen Americans“, Museum of Modern Art, 1959 (aus: Dabrowski, Magdalena (Elderfield, John „Introduction“), „Contrasts of Form. Geometric Abstract Art 1910 - 1980“, The Museum of Modern Art, including the Riklis Collection of McCrory Corporation, New York 1985; Abb. S. 165)

3.3. Installation view, showing Frank Stella painting „Clinton Plaza“ next to an unidentified Rauschenberg canvas, Castelli Gallery 1959, Photograph by Rudolph Burckhardt, courtesy of Castelli Gallery (aus: Jones, Caroline A.: „Machine in the Studio. Constructing the Postwar American Artist“, The University of Chicago Press, Chicago and London; Abb. Nr. 3.12, S. 153)

3.4. Leo Castelli in der Ausstellung „Jasper Johns: Paintings“, Leo Castelli Gallery, New York, Januar-Februar 1958. Foto: Rudolph Burckhardt (aus: Varnedoe, Kirk (Hrsg.), „Jasper Johns. Retrospektive“, Prestel, München-New York, 1997 (anlässlich der Ausstellung im Museum Ludwig Köln vom 8. 3. bis 1. 6. 1997. Englischsprachige Originalausgabe: The Museum of Modern Art, New York); Abb. S. 134)

3.4a. Jasper Johns, „Light bulb (Glühbirne)“, Öl auf Bronze, 10,8 x 15,2 x 10,2 cm, Besitz des Künstlers (aus: Varnedoe, Kirk (Hrsg.), „Jasper Johns. Retrospektive“, Prestel, München-New York, 1997 (anlässlich der Ausstellung im Museum Ludwig Köln vom 8. 3. bis 1. 6. 1997. Englischsprachige Originalausgabe: The Museum of Modern Art, New York); Abb. Nr. 70, S. 192)

3.4b. Jasper Johns, „Flashlight I (Taschenlampe I)“, 1958, modellierter Metallüberzug über Taschenlampe und Holz, 13,3 x 23,2 x 9,8 cm, Sammlung Sonnabend (aus: Varnedoe, Kirk (Hrsg.), „Jasper Johns. Retrospektive“, Prestel, München-New York, 1997 (anlässlich der Ausstellung im Museum Ludwig Köln vom 8. 3. bis 1. 6. 1997. Englischsprachige Originalausgabe: The Museum of Modern Art, New York); Abb. 45, S. 166)

3.5a. Claes Oldenburg, „U.S.A. Flag“, 1960, in Gips eingeweichtes Musselin über Drahtgestell, mit Temperafarben bemalt, 61 x 76,2 x 8,9 cm, Sammlung Claes Oldenburg und Coosje van Bruggen, New York (aus: Crow, Thomas, „Die Kunst der sechziger Jahre. Von Pop-art zu Yves Klein und Joseph Beuys“, DuMont, Köln, 1997, Abb. Nr. 24, S. 37)

3.5b. Daniel Buren, „Photo-Souvenir d'Exposition d'une Exposition auf der Documenta V, 1972, Sammlung des Künstlers (aus: Crow, Thomas, „Die Kunst der sechziger Jahre. Von Pop-art zu Yves Klein und Joseph Beuys“, DuMont, Köln, 1997, Abb. Nr. 115, S. 179)

3.5. Jasper Johns, „Flag“, 1955, Enkaustik, Öl auf Leinwand, 107 x 154 cm, Museum of Modern Art, New York (aus: Crow, Thomas, „Die Kunst der sechziger Jahre. Von Pop-art zu Yves Klein und Joseph Beuys“, DuMont, Köln, 1997, Abb. Nr. 2, S. 8)

3.6. Jasper Johns, „Map (Landkarte)“, 1962, Enkaustik und Collage auf Leinwand, 152,4 x 236,2 cm, The Museum of Contemporary Art, Los Angeles, Schenkung Marcia Simon Weisman (aus: Varnedoe, Kirk (Hrsg.), „Jasper Johns. Retrospektive“, Prestel, München-New York, 1997 (anlässlich der Ausstellung im Museum Ludwig Köln vom 8. 3. bis 1. 6. 1997. Englischsprachige Originalausgabe: The Museum of Modern Art, New York); Abb. Nr. 103, S. 227)

3.7. Frank Stella, „Luncheon on the Grass“, 1958; aus: Jones, Caroline A.: „Machine in the Studio. Constructing the Postwar American Artist“, The University of Chicago Press, Chicago and London, p. 140

3.8. Frank Stella, "Astoria", 1958, enamel on ; aus: Jones, Caroline A.: „Machine in the Studio. Constructing the Postwar American Artist“, The University of Chicago Press, Chicago and London, p. 137

3.9. Hollis Frampton „Frank Stella“, 1959, photograph. Here Stella chrouches to work on the same black painting in his West Broadway studio. (aus: Jones, Caroline A.: „Machine in the Studio. Constructing the Postwar American Artist“, The University of Chicago Press, Chicago and London; Abb. Nr. 3.4, S. 127)

3.10. Frank Stella, "Marriage of Reason and Squalor", 1959

3.11. Frank Stella, "The First Post-Cubist Collage", 1959; aus: Jones, Caroline A.: „Machine in the Studio. Constructing the Postwar American Artist“, The University of Chicago Press, Chicago and London, p. 142

3.12. Frank Stella, Skizzen für Pratt Lecture, 1960; aus: Jones, Caroline A.: „Machine in the Studio. Constructing the Postwar American Artist“, The University of Chicago Press, Chicago and London, p. 128

3.13. Werke von Chamberlain, Rauschenberg und Stella in einer Gruppenausstellung, Leo Castelli Gallery, New York 1961 (aus: Glozer, Laszlo: „Westkunst. Zeitgenössische Kunst seit 1939“, DuMont, Köln, 1981, Ausst.Kat., Museen der Stadt Köln, 30.5. - 16.8. 1981; Abb. S. 269)

3.14. Installation view, Frank Stella's exhibition at Castelli Gallery, „Copper series“ (paintings „Ouray“ and „Pagosa Springs“, May 1962, photograph by Rudolph Burckhardt, courtesy of Castelli Gallery (aus: Jones, Caroline A.: „Machine in the Studio. Constructing the Postwar American Artist“, The University of Chicago Press, Chicago and London; Abb. Nr. 3.19, S. 166)

3.15. Donald Judd, „Untitled“, 1961, oil and liquitex on canvas, 125,2 x 282,9 cm, Donald Judd Estate (aus: Haskell, Barbara, „Donald Judd“, Ausst.Kat., Whitney Museum of American Art, New York, 20.10.-31.12. 1988; Dallas Museum of Art, 12. 2. - 16. 4. 1989; Fig. 10, S. 28) In Cat. Rais. DSS 13

#3.16. Donald Judd, DSS 16, 1961, Oil on canvas, Donald Judd Estate

#3.17. Donald Judd, DSS 14, 1961, Oil, liquatex, wire on wood, Donald Judd Estate

3.18. Donald Judd, Untitled, 1961-1978, woodcut in black with cadmium red oilpaint on the reverse; frosted vellum paper, 52,5 x 64 cm; Printer: Roy C. Judd, Edition 25; Proofs: I in red, II A.P.; Publisher: Galerie Heiner Friedrich München (aus: Jitta, Mariette Josephus/ Schellmann (Ed.): „Donald Judd. Prints and Works in Editions“, Haags Gemeentemuseum, The Hague und Edition Schellmann, Cologne-New York 1993; Abb. Nr. 25 (2 Abb.en), S. 51

3.19a. Donald Judd, Untitled, 1961-1978; woodcut in cadmium red and maroon gouache; offset paper; 35,5 x 53 cm; Printer: Roy C. Judd; Ex.: 25; I/25-10/25 with maroon gouache; II/25-25/25 in red; i proof in red with black gouache; 3 A.P.; Publisher: Galerie Heiner Friedrich, München (aus: Jitta, Mariette Josephus / Schellmann (Ed.): „Donald Judd. Prints and Works in Editions“, Haags Gemeentemuseum, The Hague und Edition Schellmann, Cologne-New York 1993; Abb. Nr. 26; S. 52)

#3.19. Donald Judd, DSS 26, 1961, Oil, Sand and Liquatex on wood, Donald Judd Estate

3.19b. Donald Judd: Studie zu Skulptur, 1963, Bleistift, 21,5 x 28,1 cm, collection Donald Judd (aus: „Donald Judd. Zeichnungen/Drawings 1956-1976“, Ausst.Kat., Kunstmuseum Basel, 14.4.-23.6 1976, anschließend an einigen weiteren Orten; Abb. Nr. 87 (Fig. 8), S. 12)

3.19c. Donald Judd: Studie zu Gemälde und Holzschnitt (Holzschnitt Nr. 25-26), 1961, Blaustift, 21,5 x 27,8 cm (aus: „Donald Judd. Zeichnungen/Drawings 1956-1976“, Ausst.Kat., Kunstmuseum Basel, 14.4.-23.6 1976, anschließend an einigen weiteren Orten; Abb. Nr. 23 (Fig. 11)

#3.20. Donald Judd, DSS 22, 1961, Donald Judd Estate

3.21. Donald Judd, „Relief“, 1961, Asphaltum and gesso on composition board mounted on Holz, with aluminium-pan inset, 48^{1/8} x 36^{1/8} x 4 in., Collection, The Museum of Modern Art, New York, Gift of Barbara Rose (aus: Kenneth Baker, „Minimalism. Art of Circumstance“, Cross River Press - Abbeville Press, New York/London/Paris, 1988; Abb. S. 56)

#3.22. Donald Judd, DSS, 1961, Donald Judd Estate

3.23. Donald Judd, Untitled, 1961-1978, Woodcut in cadmium red; offset paper, 54,5 x 75 cm; printer: Roy. C. Judd; Ex. 25 / probably 6 A.P. publisher Galerie Heiner Friedrich, München (aus: Jitta, Mariette Josephus / Schellmann (Ed.): „Donald Judd. Prints and Works in Editions“, Haags Gemeentemuseum, The Hague und Edition Schellmann, Cologne-New York 1993; Abb. Nr. 34, S. 54

3.23a u.3.23b. Donald Judd, Untitled, 1961-1975, set of two woodcuts in black, japanese paper, 63 x 86 cm, printer: two assistant of D. Judd; Edition: 20; 6 A.P., publisher: Galerie Heiner Friedrich, München (aus: Jitta, Mariette Josephus / Schellmann (Ed.): „Donald Judd. Prints and Works in Editions“, Haags Gemeentemuseum, The Hague und Edition Schellmann, Cologne-New York 1993; Abb. Nr. 28-29, S. 53)

#3.24. Donald Judd, DSS 27, 1962, Donald Judd Estate

3.25. Donald Judd, „Untitled“ 1962, Öl und Wachs auf Liquitex, Sand auf Masonit und Holz, und Aluminium und Öl auf Holz, 122 x 243,8 x 19 (48 x 96 x 7 1/2), Donald Judd Estate, Marfa, Texas (aus: Batchelor, David: „Minimalism“, Tate Gallery, London 1997, Abb. Nr. 19; S. 22). Cat. Rais.: DSS 28

3.26. Donald Judd, „Untitled“, 1962, Helles Cadmiumrot und wachs auf Liquitex, Sand auf Masonite und Holz, Aluminium und schwarzes Öl auf Holz, 122 x 243,8 x 19 cm, Donald Judd Estate (aus: Haskell, Barbara, „Donald Judd“, Ausst.Kat., Whitney Museum of American Art, New York, 20.10.-31.12. 1988; Dallas Museum of Art, 12. 2. - 16. 4. 1989; Fig. 13, S. 32); Cat. Rais: DSS

#3.27. Donald Judd, DSS 31, 1962,

3.28. Donald Judd, DSS 25, light cadmium red and sand, black and white oil and galvanized iron on wood, 132 x 109,2 x 12,7 cm

3.29. Donald Judd, DSS 34, light cadmium red oil on striated plywood, black oil on wood with galvanized iron and aluminium, 193 x 244,5 x 30,5 cm

3.30. Donald Judd, „Untitled“, 1963, Öl auf Holz mit galvanisierten Eisen und Aluminium, 193 x 243,8 x 29,8 (76 x 96 x 11^{1/2}), Courtesy Paula Cooper Gallery, New York (aus: Batchelor, David: „Minimalism“, Tate Gallery, London 1997, Abb. Nr. 20; S. 22)

3.30a. Donald Judd: Studie zu Holz- und Metallsulptur (Grundform von DSS 40 und 43, mit hinzugefügter Progression), 1963, Bleistift, 35,6 x 27,9 cm, Coll. D.K. (aus: „Donald Judd. Zeichnungen/Drawings 1956-1976“, Ausst.Kat., Kunstmuseum Basel, 14.4.-23.6 1976, anschließend an einigen weiteren Orten; Abb. Nr. 134 (Fig. 42)

3.30b. Donald Judd: Studie zu bemalter Holz- und Metallsulptur (cf. DSS 42), 1963, Bleistift, 27,9 x 35,6 cm, Collection Donald Judd (aus: „Donald Judd. Zeichnungen/Drawings 1956-1976“, Ausst.Kat., Kunstmuseum Basel, 14.4.-23.6 1976, anschließend an einigen weiteren Orten; Abb. Nr. 133 (Fig. 43)

3.31. Donald Judd, „Untitled“, 1963, Black enamel on aluminium, raw sienna enamel, and galvanized iron on wood, 132 x 107 x 15 cm, Collection of Gerald S. Elliott (aus: Haskell, Barbara, „Donald Judd“, Ausst.Kat., Whitney Museum of American Art, New York, 20.10.-31.12. 1988; Dallas Museum of Art, 12. 2. - 16. 4. 1989; Fig. 17, S. 36); Cat. Rais. DSS 43

3.32. Donald Judd: „Untitled“, 1962, cadmium red light oil, wax, and sand on canvas and wood, and black enamel on wood with asphalt pipe; 128,3 x 114,3 x 24,4 cm (aus: Haskell, Barbara: „Donald Judd“, Ausst.Kat., Whitney Museum of American Art, New York, Oktober 20 - Dezember 31, 1988; Dallas Museum of Art, Februar 12 - April 16, 1989; Fig. 12; Abb. S. 31), Cat. Rais. DSS 29

#3.33. Donald Judd, DSS 24, 1961

3.34. Donald Judd, DSS 32, 1962

3.34a.-3.34.e. Ansichten: DSS 32/Abb. 3.34., Teil der Dauerinstallation mit Werken von Donald Judd in Marfa, La Mansana de Chinati, Westliches Gebäude

3.35. Donald Judd, „Untitled“, 1962, cadmium red light oil on wood with black enamel metal pipe, 122 x 84 x 54,6 cm, Kunstmuseum Basel (aus: Haskell, Barbara, „Donald Judd“, Ausst.Kat., Whitney Museum of American Art, New York, 20.10.-31.12. 1988; Dallas Museum of Art, 12. 2. - 16. 4. 1989; Fig. 20, S. 40); Cat. Rais.: DSS 33

#3.35a-3.35b. Ansichten: DSS 33/Abb. 3.35., Teil der Dauerinstallation mit Werken von Donald Judd in Marfa, La Mansana de Chinati, Westliches Gebäude

3.36a. Donald Judd: Studien zu bemalten Holzskulpturen, 1962/63, Bleistift, 21,6 x 28 cm (aus: „Donald Judd. Zeichnungen/Drawings 1956-1976“, Ausst.Kat., Kunstmuseum Basel, 14.4.-23.6 1976, anschließend an einigen weiteren Orten; Abb. Nr.53 (Fig. 15)

3.36. Donald Judd: „Untitled“, 1963, cadmium red light oil on wood and purple enamel on aluminium, 122 x 210,8 x 122 cm (aus: Haskell, Barbara: „Donald Judd“, Ausst.Kat., Whitney Museum of American Art, New York, Oktober 20 - Dezember 31, 1988; Dallas Museum of Art, Februar 12 - April 16, 1989; Fig. 21; Abb. S. 41); Cat. Rais. DSS 35

3.37. Donald Judd „Untitled“, 1963, cadmium red light oil on wood and black enamel on aluminium, 183,5 x 264,2 x 124,5 cm, The National Gallery of Canada, Ottawa (aus: Haskell, Barbara, „Donald Judd“, Whitney Museum of American Art, New York 1988, Abb. S. 44); Cat. Rais.: DSS

#3.37a. Ansicht: DSS /Abb. 3.37, Teil der Dauerinstallation mit Werken von Donald Judd in Marfa, La Mansana de Chinati, Westliches Gebäude

3.37b Donald Judd: „Untitled“, 1974-1979, 6 from the set of eighteen aquatints in black; Nos. 84, 86, 88 are a set of three printed on etching paper, in an edition of 70 and 6 A.P., 1974; From Nos. 85, 87, 89-101 a set of seven was selected and printed on etching paper, in an edition of 100. It is unknown which images belongs to the set. Each no. has 15 A.P., 1979, 101,5 x 74,5 cm; printer: Styra Studio, New York, published by artist (aus: „Donald Judd. Prints and works in editions 1951-1993“, Catalogue Raisonné, Haags Gemeentemuseum, The Hague, November 26. 1993 - January 31. 1994; published by Edition Schellmann, Cologne-New York; Abb. S. 67)

3.37c. Donald Judd, Untitled, 1961-63/1968-69; set of twenty-six woodcuts in cadmium red; cartidge paper, etching paper and Japanese paper; Edition between 6 and 22; 77,8 x 55,9 cm; Printer: Roy C. Judd; Publisher: Nos. 37-62 published by the artist. Nos. 37, 39, 63, 64, 66-74 published by Galerie Heiner Friedrich München, all on cartridge paper as a

set of thirteen, in edition of 12 (aus: Jitta, Mariette Josephus/ Schellmann (Ed.): „Donald Judd. Prints and Works in Editions“, Haags Gemeentemuseum, The Hague und Edition Schellmann, Cologne-New York 1993; Abb. Nr. 37-62, S. 56-60, Detail)

#3.38. Donald Judd, DSS 38, 1963,

#3.38a –3.39. Ansichten: DSS 38/ Abb. 3.38 u. DSS /Abb. 3.37, Teil der Dauerinstallation mit Werken von Donald Judd in Marfa, La Mansana de Chinati, Westliches Gebäude

3.40. Donald Judd, DSS 41, 1963, cadmium red light oil on wood, 49,5 x 114,3 x 77,5 cm, G. Locksley and G. Shea Coll.; aus: Fer, Briony: „On abstract Art“, Yale University Press, New Haven/London, 1997, Abb. Nr. 65, S. 135

3.40a-b. Ansichten: DSS 41/Abb. 3.40, Teil der Dauerinstallation mit Werken von Donald Judd in Marfa, La Mansana de Chinati, Westliches Gebäude

3.41. Donald Judd, DSS 39, 1963, aus:

3.42. Donald Judd, „Untitled (To Dave Shackman)“, 1964, Eisenrohre, 54 ^{3/4} x 88 x 54 ^{3/4} in., Collection of the artist (aus: Kenneth Baker, „Minimalism. Art of Circumstance“, Cross River Press - Abbeville Press, New York/London/Paris, 1988; Abb. S. 57); Cat. Rais. DSS 48

3.43. Donald Judd, „Ohne Titel“, 1965, hellroter Cadmiumpulver auf kalt gepreßtem Stahl, Bodenstück, 36,9 cm x 3,5 m x 2,9 m, Nachlaß des Künstlers (aus: Crow, Thomas, „Die Kunst der sechziger Jahre. Von Pop-art zu Yves Klein und Joseph Beuys“, DuMont, Köln, 1997, Abb. Nr. 94, S. 141); Cat. Rais.: DSS 61

3.44. Donald Judd, „Untitled“, 1965, perforiertes Stahl, 8 x 120 x 66 in., Whitney Museum of American Art, New York, Fiftieth Anniversary Gift of Toiny and Leo Castelli (aus: Kenneth Baker, „Minimalism. Art of Circumstance“, Cross River Press - Abbeville Press, New York/London/Paris, 1988; Abb. S. 60)

3.45-3.45.d u. 3.46. Ansichten: Dauerinstallation mit Werken von Donald Judd in Marfa, La Mansana de Chinati, Westliches Gebäude

3.47. Donald Judd: „Untitled“, 1964, chartreuse oil on wood and yellow enamel on iron, 49,5 x 122 x 86,4 cm, Helman Collection, New York (aus: Haskell, Barbara: „Donald Judd“, Ausst.Kat., Whitney Museum of American Art, New York, Oktober 20 - Dezember 31, 1988; Dallas Museum of Art, Februar 12 - April 16, 1989; Fig. 26; Abb. S. 48); Cat. Rais. DSS 46

3.48. Donald Judd: „Ohne Titel“, 1966, Plexiglas und Edelstahl, 51 x 122 x 86,5 cm; Sammlung Fröhlich, Stuttgart (aus: Joachimides, Christos und Rosenthal, Norman (Hrsg.): „Amerikanische Kunst im 20. Jahrhundert. Malerei und Plastik 1913 - 1993“, Prestel, München, 1993; Abb. Nr. 202)

3.49. Donald Judd: „Untitled“, 1965, ink on paper, 28 x 21 cm, collection of the artist (aus: Haskell, Barbara: „Donald Judd“, Ausst.Kat., Whitney Museum of American Art, New York, Oktober 20 - Dezember 31, 1988; Dallas Museum of Art, Februar 12 - April 16, 1989; Fig. 22; Abb. S. 43)

3.50a Werbung für „metal sketch box“, The New York Times, May 22, 1955; S. 76 L+

3.50b Werbung für die „Hi-Fi Consolette, 3-speed automatic phonograph“, The New York Times, Sunday, May 22, 1955, S. 119

3.50c. Werbung für den „Card Cabinet in Color“, The New York Times, 16.9. 1956, S. 73 L

3.51a. Donald Judd: Studien für Skulpturen (cf. DSS 57), Bleistift, Tinte mit Feder, 27,8 x 35,7 cm, Collection Donald Judd (aus: „Donald Judd. Zeichnungen/Drawings 1956-1976“, Ausst.Kat., Kunstmuseum Basel, 14.4.-23.6 1976, anschließend an einigen weiteren Orten; Abb. Nr. 128 (Fig. 12)

3.51b. Donald Judd: Studien zu Wandskulpturen, (cf. DSS 56 und 98), 1963, Bleistift, 21,5 x 28,1 cm, Collection Donald Judd (aus: „Donald Judd. Zeichnungen/Drawings 1956-1976“, Ausst.Kat., Kunstmuseum Basel, 14.4.-23.6 1976, anschließend an einigen weiteren Orten; Abb. Nr. 89 (Fig. 83)

3.52. Donald Judd: „Untitled“, 1963, purple lacquer on aluminium and cadmium red light oil on wood, 13 x 82,2 x 13 cm, collection of Anne and Martin Z. Margulies (aus: Haskell, Barbara: „Donald Judd“, Ausst.Kat., Whitney Museum of American Art, New York, Oktober 20 - Dezember 31, 1988; Dallas Museum of Art, Februar 12 - April 16, 1989; Fig. 29; Abb. S. 52); Cat. Rais. DSS 44

3.53. Donald Judd: „Untitled“, 1964, maroon enamel on galvanized iron over wood, 15,2 x 68,6 x 61 cm, collection of Frank Stella (aus: Haskell, Barbara: „Donald Judd“, Ausst.Kat., Whitney Museum of American Art, New York, Oktober 20 - Dezember 31, 1988; Dallas Museum of Art, Februar 12 - April 16, 1989; Fig. 33; Abb. S. 56); Cat. Rais. DSS 69

3.54. Donald Judd: „Untitled“, 1964, red lacquer on wood, 12,7 x 64,8 x 21,6 cm, collection of Doris Thistlewood (aus: Haskell, Barbara: „Donald Judd“, Ausst.Kat., Whitney Museum of American Art, New York, Oktober 20 - Dezember 31, 1988; Dallas Museum of Art, Februar 12 - April 16, 1989; Fig. 30; Abb. S. 53); Cat. Rais. DSS 45

3.55. Donald Judd: „Untitled“, 1965, brass and blue lacquer on galvanized iron, 103 x 213,4 x 17,2 cm, The National Gallery of Canada, Ottawa (aus: Haskell, Barbara: „Donald Judd“, Ausst.Kat., Whitney Museum of American Art, New York, Oktober 20 - Dezember 31, 1988; Dallas Museum of Art, Februar 12 - April 16, 1989; Fig. 27; Abb. S. 50); Cat. Rais. DSS 55, 1964

3.56a. Werbung für den „Divi-Rack“ sorting and filing units“, The New York Times, Sunday, May 22, 1955, S. 46

3.56b Werbung für den „wood cabinet double sliding doors“, The New York Times, Sunday, May 22, 1955, S. 79 L

3.56. Donald Judd, „Untitled“, 1965; galvanized iron and aluminium, 83,8 x 358,1 x 76,2 cm; private collection, photo Rudolf Burckhardt © ARS, NY and DACS London 1997 (aus: Archer, Michael, „Art Since 1960“, Thames and Hudson, London 1997; Abb. Nr. 38, S. 47); Cat. Rais. DSS 56: 1964

3.57. Donald Judd: Studie zu Skulptur, 1964, Bleistift, 21,4 x 27,9 cm (aus: „Donald Judd. Zeichnungen/Drawings 1956-1976“, Ausst.Kat., Kunstmuseum Basel, 14.4.-23.6 1976, anschließend an einigen weiteren Orten; Abb. Nr. 103 (Fig. 73)

3.58. Donald Judd, „Ohne Titel“, 1965, Aluminiumplatten und Drahtglas, vier Elemente, 86,4 x 410,2 x 86,4 cm insgesamt, The Saatchi Collection, London (aus: Rowell, Margit (Hrsg.), „Skulptur im 20. Jahrhundert. Figur-Raumkonstruktion-Prozeß“, Prestel Verlag, München 1986 (anlässlich der Ausstellung „Qu'est-ce que la sculpture moderne?“ im Centre Georges Pompidou, Musée national d'art moderne, Paris, 3. 7. - 13. 10. 1986); Abb. Nr. 130, S. 128); Cat. Rais. DSS 80: 1966

3.59. Donald Judd, „Untitled“, 1965, galvanisiertes Eisen und rotes Lack, 14 ^{5/8} x 76 ^{5/8} x 25 ^{5/8} in./ 36,8 x 194,3 x 64,8 cm, Walker Art Center, Minneapolis, Harold D. Field Memorial Acquisition, 1966 (aus: Kenneth Baker, „Minimalism. Art of Circumstance“, Cross River Press - Abbeville Press, New York/London/Paris, 1988; Abb. S. 58)

3.60. Donald Judd: „Ohne Titel“, 1965, Lack auf galvanisiertem Eisen, 12,5 x 175,5 x 21,5 cm, Sammlung Fröhlich, Stuttgart (aus: Joachimides, Christos und Rosenthal, Norman (Hrsg.): „Amerikanische Kunst im 20. Jahrhundert. Malerei und Plastik 1913 - 1993“, Prestel, München, 1993; Abb. Nr. 201); Cat. Rais. DSS 70

3.61a u. 3.61b. Donald Judd: „Untitled“, 1965, aluminium and purple lacquer on aluminium, 21 x 642,6 x 21 cm, Whitney Museum of American Art, New York; purchase, with funds from the Howard and Jean Lipman Foundation, Inc. 66.53
und „Untitled“, 1970, brass and cadmium red light enamel on aluminium, 13 x 190,5 x 12,7 cm, collection of Mr. and Mrs. Ronald K. Greenberg (aus: Haskell, Barbara: „Donald Judd“, Ausst.Kat., Whitney Museum of American Art, New York, Oktober 20 - Dezember 31, 1988; Dallas Museum of Art, Februar 12 - April 16, 1989; Fig. 34 und Fig. 35; Abb. S. 58); Cat. Rais. DSS 84: 1966

3.62-3.62a. Dorische Ordnung

3.63. Donald Judd: Reinzeichnung einer Wandskulptur aus Eisenblech (DSS 65), 1965, 34,7 x 27,8 cm, Locksley Shea Gallery, Minneapolis (aus: „Donald Judd. Zeichnungen/Drawings 1956-1976“, Ausst.Kat., Kunstmuseum Basel, 14.4.-23.6 1976, anschließend an einigen weiteren Orten; Abb. Nr. 183 (Fig. 105)

3.63a. Werbung für „filing cabinet“, The New York Times, May 25, 1955; S. 34

3.64a. Filippo Brunelleschi, San Lorenzo, Florenz: Grundriß (1421 beg.)

3.64. Donald Judd, „Untitled“, 1968, Plexiglas und Edelstahl, 10 Einheiten, je 23 x 101,5 x 79, Gesamthöhe 437 cm, Sammlung Froehlich, Stuttgart

3.65a. Werbung für den „Cole’s Art Cabinet“, Arts, September 1956, vol. XXX, S. 61

3.65b. Luftaufnahme, amerikanische Landschaft um 1955 – Parkanlage einer Autofabrik (aus: Owings, Nathaniel Alexander: „The American Aesthetic“ (Fotos: William Garnett, Einführung: S. Dillon Ripley), Harper & Row Publishers, New York, Evanston, and London; 1969: Abb. S. 61)

3.65c. Irrigated orchard, Sacramento Valley, California (aus: Owings, Nathaniel Alexander: „The American Aesthetic“ (Fotos: William Garnett, Einführung: S. Dillon Ripley), Harper & Row Publishers, New York, Evanston, and London; 1969: Abb. S. 192)

3.66. Kasimir Malewitsch, „Schwarzes Kreuz“, 1923, Kopie des Künstlers vom Original aus dem Jahr 1913, Öl auf Leinwand, 106 x 106 cm, Russisches Staatsmuseum, St. Petersburg, (aus: Crow, Thomas, „Die Kunst der sechziger Jahre. Von Pop-art zu Yves Klein und Joseph Beuys“, DuMont, Köln, 1997, Abb. Nr. 46, S. 67)

3.67a-3.97b. Kasimir Malewitsch, X-ray of Malewitsch, „Black Square“ 1915 (aus: Kasimir Malevich 1878-1935, Los Angeles, 1990; hier aus: Fer, Briony: „On abstract art“, Yale University Press, New Haven and London 1997; Abb. Nr. 4; S. 9) und „Schwarzes Suprematistisches Quadrat“, 1914/15

3.68. Alexander Rodtschenko, „Reines Rot Reines Gelb Reines Blau“, 1921

3.69. Yves Klein, „Monochrom blau (IKB 83)“, 1950, Pigment in Kunstharz auf Leinwand auf Holz, 92,7 x 73,7 cm (aus: Crow, Thomas, „Die Kunst der sechziger Jahre. Von Pop-art zu Yves Klein und Joseph Beuys“, DuMont, Köln, 1997, Abb. Nr. 82, S. 121)

3.70. Wladyslaw Strzeminski: „Unistic composition“, 1932, oil on gypsum, 40,5 x 30,5 cm, The Museum of Modern Art, including the Riklis Collection of McCrory Corporation, New York (aus: Dabrowski, Magdalena (Elderfield, John „Introduction“), „Contrasts of Form. Geometric Abstract Art 1910 - 1980“, The Museum of Modern Art, including the Riklis Collection of McCrory Corporation, New York 1985, Abb. S. 199)

3.71. Robert Rauschenberg, „Untitled (Glossy Black Painting)“, c. 1951, Öl und Zeitungspapier auf Leinwand, 221 x 439,5 (87 x 171), Courtesy Pace Wildenstein, New York (aus: Batchelor, David: „Minimalism“, Tate Gallery, London 1997, Abb. Nr. 13; S. 17

3.72. Olga Rosanova, "Gegenstandlose Komposition", 1916

3.73. Olga Rozanova: „Grüner Streifen“, 1917, Öl auf Leinwand, 71 x 53 cm, The George Costakis Collection (aus: Zweite, Armin: „Barnett Newman. Bilder-Skulpturen-Graphik“, Ausst.Kat., Kunstsammlung NRW, 17. Mai bis 10. August 1997; Abb. Nr. 21, S. 82)

3.74. Theo van Doesburg, „Kontra-Komposition XIII, 1925/26

3.75. Piet Mondrian, Composition with two lines, 1931, diagonal 112 x 112 cm, Col, Stedelijk Museum Amsterdam

3.76. Barnett Newman, „Jericho“,

3.77. John McLaughlin, „# 19-1960“, oil on canvas, 92 x 122 cm (aus: „The Great Decade: The 1960s. A Selection of Paintings and Sculpture“, Ausst.Kat., Andre Emmerich Gallery, New York, April 5 -28 1990, ohne Seitenangaben)

3.78. Robert Delaunay,

3.79. Jasper Johns: „Target (Zielscheibe)“, 1958, Öl und Collage auf Leinwand, 91 x 91 cm, Besitz des Künstlers, Leihgabe in der National Gallery of Art, Washington, D.C. (aus: Joachimides, Christos und Rosenthal, Norman (Hrsg.): „Amerikanische Kunst im 20. Jahrhundert. Malerei und Plastik 1913 - 1993“, Prestel, München, 1993; Abb. Nr. 147)

3.80. Piet Mondrian, „Composition (avec bleue et jaune)“ (Komposition (mit Blau und Gelb), 1932, Öl auf Leinwand, 55,5 x 55,5 cm, Sammlung Bayeler, Basel (aus: Vischer, Theodora (Hrsg.), „Transform. BildObjektSkulptur im 20. Jahrhundert“, Kunstmuseum und Kunsthalle Basel, anlässlich der Ausstellung 14. 6. - 27. 9. 1992; Abb. Nr. 81, S. 74; Kat. S. 216)

3.81. Burgoyne Diller, „First Theme (# 125)“, 1962, oil on canvas, 114 x 102 cm (aus: „The Great Decade: The 1960s. A Selection of Paintings and Sculpture“, Ausst.Kat., Andre Emmerich Gallery, New York, April 5 -28 1990, ohne Seitenangaben)

3.82. Ellsworth Kelly: „Dark Blue Red (Dunkelblau Rot)“, 1965, Öl auf Leinwand, 244 x 185 cm, Mr. und Mrs. Ronald K. Greenberg, St. Louis (aus: Joachimides, Christos und Rosenthal, Norman (Hrsg.): „Amerikanische Kunst im 20. Jahrhundert. Malerei und Plastik 1913 - 1993“, Prestel, München, 1993; Abb. Nr. 133)

3.83. Sidney Tillim, „Fifth Painting“ (aus: Donald Judd: „The Complete Writings 1959-1975“, The Press of the Nova Scotia College of Art and Design, Halifax; New York University Press, New York, 1975; S. 24; ein Bericht zur Ausstellung „Tillim at Cober“, 27.9.-15.10. 1960)

3.84. Alexander Liberman, „Omicron II“, 1961, acrylic on canvas, Ø 201 cm (aus: „The Great Decade: The 1960s. A Selection of Paintings and Sculpture“, Ausst.Kat., Andre Emmerich Gallery, New York, April 5 -28 1990, ohne Seitenangaben)

3.85a. Kasimir Malewitsch, Entwurf für einen Vorhang zur Oper „Sieg über die Sonne“, 1913

3. 85. Kasimir Malewitsch, Blick in die Ausstellung „0.10“, Petrograd, 1915

3.86. El Lissitzky, Prounen-Raum, 1923 (Rekonstruktion 1965), 320 x 365 x 365 cm, Eindhoven, Van Abbemuseum (aus: Rotzler, Willy, „Konstruktive Konzepte. Eine Geschichte der konstruktiven Kunst vom Kubismus bis heute“, ABC Verlag Zürich, 1977 (3. überarbeitete Aufl., 1995), Abb. S. 101, Kat. S. 327)

3.87a. Wladimir Tatlin, Eck-Konterrelief, 1915/1993

3.87b. Wladimir Tatlin, Eck-Konterrelief, 1915/1925

3.87. Vladimir Tatlin, „Selection of Materials: Iron, Stucco, Glass, Asphalt (Material'nyi podbor. Zhelezo, shtukatura, steklo, gudron)“, 1914 (whereabouts unknown, reproduced in Punin, „Tatlin (Protiv kubizma)“, 1921 (aus: Lodder, Christina, „Russian Constructivism“, Yale University Press, New Haven and London, 1983; Abb. Nr. 1.12, S. 15)

3.88. Dan Flavin, „Monument for V. Tatlin“, 1966-9, fluorescent light und fittings, 305,4 x 58,4 x 8,9 (120 ^{1/2} x 23 x 3 ^{1/4}), Tate Gallery, London (aus: Batchelor, David: „Minimalism“, Tate Gallery, London 1997, Abb. Nr. 4; S. 9)

3.89. Dan Flavin, Installation in der Green Gallery, 1964, New York (aus: Batchelor, David: „Minimalism“, Tate Gallery, London 1997, Abb. Nr. 51, S. 54)

3.89a. Dan Flavin, „The nominal Three (to William of Ockham, cool light)“, 1963/64, (Nominalwert drei. Kaltes Licht), kaltes weißes fluoreszierendes Licht, Höhe 244 cm, Sammlung Crex (aus: Glozer, Laszlo: „Westkunst. Zeitgenössische Kunst seit 1939“, DuMont, Köln, 1981, Ausst.Kat., Museen der Stadt Köln, 30.5. - 16.8. 1981; Abb. S. 278, Kat. 718)

3.89b. Dan Flavin, Installation view, Green Gallery, 18.11. - 12.12. 1964. Links: „The alternate diagonals of March 2, 1964 (to Don Judd)“, 1964; rechts: „The nominal Three (to William of Ockham, cool light)“, 1963/64, (Nominalwert drei. Kaltes Licht), kaltes weißes fluoreszierendes Licht, Höhe 244 cm, Sammlung Crex (aus: Glozer, Laszlo: „Westkunst. Zeitgenössische Kunst seit 1939“, DuMont, Köln, 1981, Ausst.Kat., Museen der Stadt Köln, 30.5. - 16.8. 1981; Abb. S. 276, Kat. 718)

3.90. Alexander Rodtschenko: „Spatial Constructions (Prostarnstvennyye konstruksii)“, 1920-21, standardized units of wood. Whereabouts unknown (aus: „Lodder, Christina: „Russian Constructivism“, Yale University Press, New Haven and London, 1983; Abb. Nr. 1.28, S. 25)

3.91a-3.91b. Carl Andre, „Steel Object Sculptures“, 1961, gewälzte Stahlplatten, Höhe 20,3 cm (aus: „Lauter, Rolf: „Carl Andre. Extraneous Roots“, Museum für Moderne Kunst, Frankfurt a.M. 1991; Abb. Nr. 17 und 18; S. 25; Kat. 15-18, S. 93)

3.92. Lyman Kipp, „Stack II“ (aus: Donald Judd: „The Complete Writings 1959-1975“, The Press of the Nova Scotia College of Art and Design, Halifax; New York University Press, New York, 1975; S. 57; ein Bericht zur Ausstellung „Kipp at Parsons, April 2.-21. 1962)

3.93. Carl Andre, „Untitled (Negative Sculpture) Maple and Plastic Exercise“, New York 1959, acrylic, 1 rectangular prism, incised, 5 7/8" x 2 5/8" x 1 5/8" overall, Collection Barbara Rose (aus: „Carl Andre. Sculptor 1996“, Ausst.Kat., Haus Lange und Haus Esters Krefeld, 4.2.-21.4. 1996; Kunstmuseum Wolfsburg 3.2.-21.4. 1996; Abb. S. 66)

3.94. Carl Andre: „Cedar Piece“, 1959, wood, 173,5 x 92 x 92 cm, Öffentliche Kunstsammlung, Kunstmuseum, Basel (aus: Batchelor, David: „Minimalism“, Tate Gallery, 1997; Abb. Nr. 27, S. 29)

3.95a.-b. Alexander Rodtschenko, „Raumkonstruktion Nr. 23“ 1921; Rekonstruktion von A.N. Lawrentjew 1980; Holz, 30,3 x 48 x 48 cm, Rodtschenko Archiv, Moskau (aus: „Lauter, Rolf: „Carl Andre. Extraneous Roots“, Museum für Moderne Kunst, Frankfurt a.M. 1991; Abb. Nr. 11 und 12, S. 20; Kat. 11, 12, S. 92)

3.96a. Constantin Brancusi: „Endless Column“, c. 1930-3, wood, Musée National de Art Moderne, Centre Georges Pompidou, Paris (aus: Batchelor, David: „Minimalism“, Tate Gallery, 1997; Abb. Nr. 26, S. 29)

3.96. Carl Andre: „Last Ladder“, 1959, wood, 214 x 15,6 x 15,6, Tate Gallery, London (aus: Batchelor, David: „Minimalism“, Tate Gallery, 1997; Abb. Nr. 25, S. 29)

3.97. Carl Andre, „Equivalent VIII“, 1966. Schamottbacksteine, Rechteck aus 120 Einzelteilen, 2 Einheiten hoch, 6 breit und 10 lang. 12,7 x 68,6 x 2,3 cm. Tate Gallery, London (aus: Crow, Thomas, „Die Kunst der sechziger Jahre. Von Pop-art zu Yves Klein und Joseph Beuys“, DuMont, Köln, 1997; Abb. Nr. 96, S. 144)

3.98. Robert Morris, „Pine Portal“, 1961, wood. Destroyed. (aus: Berger, Maurice: „Labyrinths. Robert Morris, Minimalism and the 1960s“, Icon Editions / Harper & Row Publishers, New York / Grand Rapids, Philadelphia, St. Louis, San Francisco, London, Syngapore, Sydney, Tokyo; Abb. Nr. 24, S. 49)

3.99. Maurice Berger's Vergleich der Arbeiten von Robert Morris und Marcel Duchamp (aus: Berger, Maurice: „Labyrinths. Robert Morris, Minimalism and the 1960s“, Icon Editions / Harper & Row Publishers, New York / Grand Rapids, Philadelphia, St. Louis, San Francisco, London, Syngapore, Sydney, Tokyo; Abb. Nr. 14-17, S. 35)
Robert Morris, „Fountain“, 1963, wood, painted gray, galvanized steel bucket, circulating pump, and water. Private collection / Marcel Duchamp, „Fountain“, 1917, readymade: inverted porcelain urinal. Original lost, second version. Collection Sidney Janis
Marcel Duchamp, „Bicycle Wheel“, 1913, bicycle wheel, painted wooden stool. Original lost, third version (1951). Museum of Modern Art, New York / Robert Morris, „Wheels“, 1963, laminated fire and cast iron painted gray. Art Gallery of Ontario, Toronto

3.100. Robert Morris performing in Morris's „21.3.“, Surplus Theater, New York, February 1964. Photo © Peter Moore (aus: Berger, Maurice: „Labyrinths. Robert Morris, Minimalism and the 1960s“, Icon Editions / Harper & Row Publishers, New York / Grand Rapids, Philadelphia, St. Louis, San Francisco, London, Syngapore, Sydney, Tokyo; Abb. Nr. 1, S. 2)

3.101. Robert Morris, „Corner Piece“, 1964, gemaltes Sperrholz, 6 ft. 6 in. x 9 ft., Panza Collection, Mailand (aus: Kenneth Baker, „Minimalism. Art of Circumstance“, Cross River Press - Abbeville Press, New York/London/Paris, 1988; Abb. S. 69)

3.102a. Robert Morris, Installation in der Green Gallery, 1964, New York (aus: Batchelor, David: „Minimalism“, Tate Gallery, London 1997, Abb. Nr. 21; S. 24)

3.102b-c. Donald Judd, Installation in der Green Gallery, 1964, New York (aus: Cat. Rais.

3.103. Donald Judd/Robert Morris/Robert Grosvenor, Ausstellungsfoto, „Primary Structure“, 1966, Jewish Museum, New York (aus: Dabrowski, Magdalena (Elderfield, John „Introduction“), „Contrasts of Form. Geometric Abstract Art 1910 - 1980“, The Museum of Modern Art, including the Riklis Collection of McCrory Corporation, New York 1985; Abb. S. 210)

3.104. Ausstellung Anne Truitt in der André Emmerich Gallery, bis 2. März 1963 (aus: Art International, 25.4. 1963, vol. VII, Nr. 3; S. 56)

3.105. Sol LeWitt, „Wall Structure, White“, 1962, Öl auf Leinwand und bemaltes Holz, 114,3 x 113 x 49,5 (45 x 44 1/2 x 19 1/2), Wadsworth Atheneum, Hartford, Connecticut, The LeWitt Collection (aus: Batchelor, David: „Minimalism“, Tate Gallery, London 1997, Abb. Nr. 36, S. 37)

3.106. Sol LeWitt, „Drawing for Well“, 1963, ink on püaper, 19,1 x 21 cm (aus: „Sol LeWitt Drawings 1958 - 1992“, Ausst.Kat., Haags Gemeente Museum, Den Haag, 30.10. - 13.12. 1992, anschließend 8 weitere Orte, bis 1995; Abb. Nr. 38)

3.107. Sol LeWitt, „Modular Cube (Variabler Kubus)“, 1965, Metall-Einbrennlackierung, 182,9 x 182,9 x 182,9 cm, Sammlung FER (aus: Glozer, Laszlo: „Westkunst. Zeitgenössische Kunst seit 1939“, DuMont, Köln, 1981, Ausst.Kat., Museen der Stadt Köln, 30.5. - 16.8. 1981; Abb. S. 281 u. 465, Kat. 724)

3.108. Sol LeWitt, „Floor Structure Black“, 1965, bemaltes Holz, 47 x 45,7 x 208,3 (18 ^{1/2} x 18 x 82), National Gallery of Art, Washington (aus: Batchelor, David: „Minimalism“, Tate Gallery, London 1997, Abb. Nr. 35, S. 36)

3.109. Antoine Pevsner: „Le Dernier Elan“, 1962, Brass, wire and bronze, 68,5 cm Höhe (aus: „Constarsts of Form. Geometric Abstract Art 1910-1980. From the Collection of the Museum of Modern Art including the Riklis Collection of McCrory Corporation“, Ausst.Kat., The Museum of Modern Art, New York, 1985)

3.110. Naum Gabo, „Torsion - Bronze Variation“, 1963, Blattgold auf Bronze und Sprungfeder aus rostfreiem Stahl, 62 x 71 cm (aus: Dabrowski, Magdalena (Elderfield, John „Introduction“), „Contrasts of Form. Geometric Abstract Art 1910 - 1980“, The Museum of Modern Art, including the Riklis Collection of McCrory Corporation, New York 1985; Abb. S. 178)

3.111. Anthony Caro, „Carriage“, 1966, bemalter Stahl, 200 x 200 x 400 cm, Sammlung Mr. und Mrs. Raymond D. Nasher (aus: Rowell, Margit (Hrsg.), „Skulptur im 20. Jahrhundert. Figur-Raumkonstruktion-Prozeß“, Prestel Verlag, München 1986 (anlässlich der Ausstellung „Qu'est-ce que la sculpture moderne?“ im Centre Georges Pompidou, Musée national d'art moderne, Paris, 3. 7. - 13. 10. 1986); Abb. Nr. 125, S. 121)

3.112. David Smith, „Cubi XIX-2-20-64“, 1964 (aus: Donald Judd: „The Complete Writings 1959-1975“, The Press of the Nova Scotia College of Art and Design, Halifax; New York University Press, New York, 1975; S. 145; ein Bericht zur Ausstellung „Smith at Marlborough Gerson“, 15.10. - 14.11. 1964)

3.113. Mark die Suvero, „New York Morgendämmerung: Für Lorca“, 1965, Holz, Stahl, Eisen, 198,1 x 188 x 127 cm, The Whitney Museum of American Art, Schenkung der Howard und Jean Lipman Foundation (aus: Rowell, Margit (Hrsg.), „Skulptur im 20. Jahrhundert. Figur-Raumkonstruktion-Prozeß“, Prestel Verlag, München 1986 (anlässlich der Ausstellung „Qu'est-ce que la sculpture moderne?“ im Centre Georges Pompidou, Musée national d'art moderne, Paris, 3. 7. - 13. 10. 1986); Abb. Nr. 210, S. 199)

3.114. A view of the „Black, White and Gray“ exhibition at the Wadsworth Atheneum, (Hartford, Conn., 9.1. - 9.2. 1963) showing works by Ad Reinhardt, Robert Morris, Barnett Newman, Tony Smith and others (aus: Donald Judd: „The Complete Writings 1959-1975“, The Press of the Nova Scotia College of Art and Design, Halifax; New York University Press, New York, 1975; S. 118; ein Bericht zur Ausstellung in „Arts Magazine“, March 1964)

3.115. Ronald Bladen, Ausstellungsfoto, „Primary Structure“, Jewish Museum, New York, 1966 (im Hintergrund die Arbeit von Walter de Maria) (aus: Dabrowski, Magdalena (Elderfield, John „Introduction“), „Contrasts of Form. Geometric Abstract Art 1910 - 1980“, The Museum of Modern Art, including the Riklis Collection of McCrory Corporation, New York 1985; Abb. S. 210)

3.116. Opening of Warhol's one-person exhibition at the Stable Gallery, New York, April 1964, with Warhol's silkscreened boxes installed on the floor and viewers standing among them. Photograph © Ken Heyman (aus: Jones, Caroline A.: „Machine in the Studio. Constructing the Postwar American Artist“, The University of Chicago Press, Chicago and London; Abb. Nr. 4.27, S. 232)

3.117. Andy Warhol, „Brillo“, 1964, silkscreen ink on wood, 17 x 17 x 14 in., Foto courtesy of Leo Castelli Gallery, New York (aus: Battcock, Gregory (Ed.), „Minimal Art. A Critical Anthology“, University of California Press, Berkeley/Los Angeles/London, 1995 (erste Ausgabe 1968); Abb. S. 288)

3. 118. Larry Bell: „Untitled“, 1967, coated glass and rodium plated brass, 15 x 15 x 15 inches (aus: Tuchman, Maurice (Ed.): „American Sculpture of the Sixties“, Ausst.Kat., Los Angeles County Museum of Art, April 28 - June 25 1967; Philadelphia Museum of Art, September 15 - October 19 1967, Abb. Nr. 10, S. 69)
- 3.119. Richard Smith, „Quartet“, 1964 (aus: Britt, David: „Modern Art. Impressionism to Post-Modernism“, Thames and Hudson, London, 1974; Abb. S. 343)
- 3.120. Marcel Duchamp: „Warum nicht niesen Rose Sélavy?“, 1921, Semi-Ready-Made: 152 Marmorwürfel, ein holzernes Thermometer und ein Sepiaknochen in einem kleinen Vogelbauer, auf der Unterseite des Käfigs mit schwarzen Papierbuchstaben WHY/NOT/SNEEZE/ROSE/SÉLAVY?/1921; 11,4 x 22 x 16 cm, Philadelphia Museum of Art, Sammlung Louise und Walter Arensberg (aus: Franzke, Andreas: „Skulpturen und Objekte von Malern des 20. Jahrhunderts“, DuMont, Köln, 1982, Abb. Nr.87, S. 105)
- 3.121. Joseph Beuys, „Rubberized Box“, 1957, pine covered in rubber and tar, 39 ^{3/8} x 39 ^{3/8} x 19 ^{3/4} in., Hessisches Landesmuseum Darmstadt (aus: Kenneth Baker, „Minimalism. Art of Circumstance“, Cross River Press - Abbeville Press, New York/London/Paris, 1988; Abb. S. 17)
- 3.122. Joseph Cornell, „Das Ägypten der Mlle Cléo de Mérode“, 1940, Konstruktion, Holz, Glas, verschiedene Techniken, 26,2 x 18,4 x 12,1 cm, Sammlung Richard L. Feigen, New York (aus: Rowell, Margit (Hrsg.), „Skulptur im 20. Jahrhundert. Figur-Raumkonstruktion-Prozeß“, Prestel Verlag, München 1986 (anlässlich der Ausstellung „Qu'est-ce que la sculpture moderne?“ im Centre Georges Pompidou, Musée national d'art moderne, Paris, 3. 7. - 13. 10. 1986); Abb. Nr. 182, S. 174)
- 3.123. Werbung für „giant port-a-file“, The New York Times, September 16, 1956; S. 74 L+
- 3.124. Robert Morris, „Performer Switch“, 1960, oak file box, brass, velvet, and mechanism. Private collection (aus: Berger, Maurice: „Labyrinths. Robert Morris, Minimalism and the 1960s“, Icon Editions / Harper & Row Publishers, New York / Grand Rapids, Philadelphia, St. Louis, San Francisco, London, Syngapore, Sydney, Tokyo; Abb. Nr.7, S. 29)
- 3.125. Robert Morris, „Box with the Sound of Ist Own Making“, 1961, walnut box, speaker, and tape recorder, Collection of Mr. and Mrs. Bagley Wright (aus: Berger, Maurice: „Labyrinths. Robert Morris, Minimalism and the 1960s“, Icon Editions / Harper & Row Publishers, New York / Grand Rapids, Philadelphia, St. Louis, San Francisco, London, Syngapore, Sydney, Tokyo; Abb. Nr. 9, S. 31)
- 3.126a. Werbung für den „fire-resistant security chest“, The New York Times, Sunday, May 22, 1955, S. 46
- 3.126b. Werbung für „air conditioner cover“, The New York Times, September 16, 1956; S. 128
- 3.126c. Werbung für den „Home tube tester“, The New York Times, Sunday, May 22, 1955, S. 87
- 3.127. Dan Flavin, „Icon IV (Ireland dying) (to Louis Sullivan)“, 1962-3, Öl auf Masonit und mixed media, 64 x 64 x 26 (25 x 25 x 10 ^{1/4}), Donald Judd Estate, Marfa, Texas (aus: Batchelor, David: „Minimalism“, Tate Gallery, London 1997, Abb. Nr. 32; S. 34)
- 3.128. Donald Judd, Chinati Foundation, Marfa – südliche Artilleriehalle mit Dauerinstallation von 48 Werken von Donald Judd