

Poietische und eidetische Abstraktion – In dem 2008 bei Wilhelm Fink erschienenen Buch *Abstraktion, Kapitalismus, Subjektivität. Die Wahrheitsfunktion des Werkes in der Moderne*¹ charakterisiert der Autor Sebastian Egenhofer die Streifenbilder des amerikanischen Malers Frank Stella als eine »Wurzelbehandlung gegen die metaphysische Entzündung der Malerei« (208). Dieser Satz kann leitmotivisch über Egenhofers eigener Arbeit stehen, einer ebenso konkreten wie spekulativen Geschichte der Abstraktion in der Malerei des 20. Jahrhunderts, einer Geschichte, die sich als eine einzige, weitverzweigte Genealogie der Kunst des Minimalismus liest. Sie beginnt klassisch als malerische Abstraktion und gipfelt in den dreidimensionalen Arbeiten von Stellas größtem Bewunderer, Donald Judd, dessen kunsttheoretischen Überlegungen Egenhofer an zentraler Stelle folgt und dessen Vorstellungen von »specificity«, gebündelt zum belangreichen Begriff der »Präsenz«, der dritte und letzte Abschnitt des Buches gewidmet ist (221–323). Stellt Judd nach Egenhofer den Schlussstein nicht nur der Geschichte der Abstraktion, sondern der Geschichte einer medienpezifisch verfahrenen modernistischen Kunst überhaupt dar, so ist der Anfang des Endes im Werk Marcel Duchamps zu suchen, dessen Ready-made-Projekt mit seinen vielfältigen Bezügen auf das Hauptwerk des *Großen Glases* Egenhofer eingehend untersucht (117–218). Das alles klingt von den Befunden her nicht neu. Neu ist jedoch, *wie* Egenhofer diese Geschichte erzählt, indem er sie mit zwei weiteren Abstraktionsbewegungen, die sich im 19. und 20. Jahrhundert außerhalb des engeren Bereiches der Kunst Raum gegriffen haben, auf das Engste verknüpft: der Entfremdung von den

Produktionsvorgängen in einer kapitalistischen Ökonomie und der philosophischen Kritik an einer transzendentalen Subjektivität, die vom lebenden Körper als Träger eben dieser Subjektivität nichts weiß.

Egenhofers Geschichte ist eine hegelsche Geschichte, wie sie auch die schulprägenden Arbeiten Clement Greenbergs² oder die kunsttheoretischen Schriften Theodor Adornos entwerfen, mit ihrer scharf ausgerichteten Teleologie, dem hart gesetzten Ende der (modernistischen) Kunst und des Zeitalters der Abstraktion, mit ihrer schneidenden Dialektik von implizit (in den Werken und Texten der Künstler) gesetzten und (gemäß einer Linie des Fortschritts) explizit gemachten Bestimmungen. Ins Auge springt die Verbindung von konkreten mikrohistorischen Analysen und oft in jähren Metaphern vorwärts springenden, aber immer am Objekt orientierten Bildbesprechungen mit einem starken Willen zur Konstruktion und zur Systembildung. Egenhofer versucht eine Vereinigung verschiedener, heutzutage oft getrennter Traditionslinien der kunsthistorischen Zunft: einer archivalischen, anhand von Dokumenten im weitesten Sinn arbeitenden Tradition; einer am Phänomen interessierten Tradition, die die Kunstwerke selbst und die ästhetischen Verhältnisse, die sie einrichten, zu Wegmarken ihrer Forschungen nimmt; einer ästhetisch-spekulativen, an kunstphilosophischen Fragestellungen interessierten Tradition; und schließlich einer ideologischen Tradition, die ihre einzelnen Befunde in den Rahmen eines größeren Geschichts- oder Gesellschaftsmodells stellt, für dessen Symptome sie die ersteren hält. Diese Verbindung ist in der kunsthistorischen Landschaft der Gegenwart weitgehend ohne Parallele.

und dessen Schüler Michael Fried vgl. die Seiten 221–266 in seinem Buch.

³ Für diesen Vergleich habe ich Ralph Ubl zu danken.

Freilich wohnt einem solchen System die Gefahr der Abschließung, der Totalisierung und mangelnden Widerlegbarkeit inne. Und in der Tat gleicht Egenhofers System einem Kristall,³ fest gefügt, geschliffen, selbstähnlich, hart und kompakt in Aufbau und Form, durch dessen Facetten hindurch sich eine schiere Vielfalt spezifischer Sachverhalte in großer Trennschärfe betrachten lässt. Alles kommt darauf an, dass man diesen Kristall richtig zu drehen und zu beleuchten weiß, und wie bei jedem schönen Stein ist die Suche nach einer geeigneten Fassung auch hier ein Unternehmen mit offenem Ausgang.

Diesen vier Linien, die allesamt gut eingeführt innerhalb der Disziplin der Kunstgeschichte verlaufen, ist noch eine weitere, allgemeinere hinzuzufügen, eine Fluchtlinie, die von außen kommt, aus den Büchern der Philosophen: die Leidenschaft der Abstraktion. Die Geschichte der Abstraktion in der Kunst des 20. Jahrhunderts ist nicht nur das zentrale Thema der Untersuchung, Abstraktion als Rückführung auf eine Wahrheitsebene ist auch der methodologische Motor, der die Darstellung dieser Geschichte am Laufen hält. Zwei grundlegende Bedeutungen von »Abstraktion« lassen sich unterscheiden, die hier im Spiel sind: eine eidetische und eine poietische Abstraktion. Eidetische Abstraktion meint innerhalb eines philosophischen Kontexts eine *reductio ad profundum*, eine Rückführung auf einen verborgenen (impliziten) Seins- oder Wesensgrund, eine Erklärung des Sichtbaren, Vernehmbaren, Wahrnehmbaren, Objekthaften aus dem, was man nicht ohne weiteres durch die Sinne wahrnimmt. Sie bezeichnet eine Bewegung des Denkens oder die Argumentationsbewegung eines Textes. Poietische Abstraktion bedeutet innerhalb der Geschichte der abendländischen Kunst die Loslösung der Werke von einem äußeren Referenten, den sie nachahmen und dem sie irgendwie »ähneln«.

In Egenhofers Geschichte fallen diese beiden Bestimmungen von »Abstraktion«, die *prima facie* nur wenig miteinander zu tun haben, sowohl in methodischer als auch in inhaltlicher Hinsicht in eins. Die »Wurzelbehandlung gegen

die metaphysische Entzündung der Malerei« erweist sich als Kampf für die (poietische) Abstraktion mit den Mitteln der (eidetischen) Abstraktion. Auf der Ebene der Werke ist die metaphysische Entzündung der Malerei die Aufrichtung eines Scheins, der die materielle Seite der Gemälde, den »Träger«, wie Egenhofer sagt, überblendet und auslöscht, indem sie mit den Mitteln von Farben, Formen und Pigmenten eine Welt einrichtet, die so ist, wie die unsere sein könnte. Sie meint nichts anderes als die gegenständliche Malerei, deren Vehikel seit dem 15. Jahrhundert die Imitation des scheinbar natürlichen Sehens mit den Waffen der (abstrakten) Geometrie war: Zentralperspektive. Stellas Wurzelbehandlung bestand in der Bloßlegung der »materiellen Elemente der Produktion des Bildscheins« (208), in einer Entzauberung der »Grobmechanik des Illusionismus« (208), indem er den Schein der Bildillusion auf seinen natürlichen Träger, Keilrahmen und Leinwand, zurückführte. Man achte auf den Doppelsinn des Terminus »Wurzelbehandlung«: dem Illusionismus den Zahn ziehen *und* zugleich zu den Wurzeln des Illusionismus, zu seinen konstitutiven materiellen Elementen vordringen, mit den Mitteln des Malers.

Analoges gilt von Egenhofers eigener Methode: Der Zahnarzt, der hier so eifrig und gründlich am Werk ist, ist selbst ein Metaphysiker. Nur ein Metaphysiker vermag, zur metaphysischen Wurzel des Übels vorzudringen, es bloßzulegen und zurückzuführen auf eine andere, tiefere Wurzel, es weniger zu ex- als es zu abstrahieren. Freilich sind die hier verwendeten Begriffe von »Metaphysik« nicht identisch, sie besagen sogar das genaue Gegenteil von einander. Hinsichtlich der gegenständlichen Malerei hieß »Metaphysik« die Einrichtung eines (falschen, nur scheinbar natürlichen) Scheins hinter (genauer gesagt: vor) der Materialität des Bildträgers, hinsichtlich der Methode Egenhofers habe ich »Metaphysik« die Rückführung auf eine Wahrheitsebene außerhalb des Bereiches der Sinne genannt. Beide Verwendungsweisen bleiben jedoch aufeinander bezogen, sie bilden Vorder- und Rückseite ein- und

derselben Münze. Wie Wahrheit und Schein sind sie Teil ein- und desselben dialektischen Pärchens. Egenhofers Verfahren ist ein mimetisches. So wie Stella, und in gesteigertem Maße sein »Schüler« Don Judd, der Malerei die Metaphysik, d.h. den illusionistischen Schein, im Rahmen einer poetischen Abstraktionsarbeit austreiben, geht auch der Autor gegen diese Metaphysik mit abstrakten Mitteln an. Er verdoppelt die konkrete künstlerische Abstraktionsbewegung durch eine theoretische. Er löst sich dabei jedoch in keiner Weise von der angegriffenen Metaphysik des Scheins, da er ihre Parameter lediglich umpolt und der Oberflächlichkeit präsentischen Scheins eine grundsätzlich verborgene Wahrheitsebene entgegenstellt. Einer Metaphysik des Scheins, der die abendländische Malerei seit der Renaissance gehuldigt habe, wird mit einer Metaphysik der Abstraktion und der Unverfügbarkeit begegnet.

Zerbrechen der ikonischen Differenz – Egenhofers Metaphysik aber entpuppt sich als Physik, denn die Wahrheitsebene, die der Text in immer neuen Anläufen herauspräpariert und bloßlegt, jene Wahrheitsebene, die die Werke selbst im Verlauf der Geschichte der Abstraktion in immer stärkerem Maße ausstellen, ist keine andere als die der irreduziblen Materialität ihres Trägers. Wenn Egenhofers Geschichte eine hegelsche ist, so hat er wie Marx, neben Heidegger der Hauptbezugspunkt des Buches – beider Systeme durchziehen den Text wie ein doppelter Pulschlag –, Hegel vom Kopf auf die Beine gestellt.

Der Hegelianismus ist jedoch nur die äußere Form, das grobe Gefäß, das seiner Theorie der Abstraktion die augenfälligste Gestalt verleiht. Im Inneren artikuliert sie sich als eine spezifische Mischung von phänomenologischen (Egenhofer wurde in Freiburg u.a. von F. W. von Herrmann ausgebildet) und poststrukturalistischen Argumenten. Sie nimmt ihren Ausgang von einer bestimmten Spielart der von Gottfried Boehm

postulierten ikonischen Differenz,⁴ der Dialektik von (bildlicher) Erscheinung und der hinter dieser Erscheinung verborgenen bzw. von ihr überblendeten Materialität der Darstellungsmittel. Zu diesen zählen Pinsel, Pigmente, Leinwand und Keilrahmen, aber auch Verfahren bildlicher Konstruktion wie die Zentralperspektive. Nach Egenhofers Auffassung gerät das fragile, immer neu zu verhandelnde Verhältnis von Schein und Träger, natürlich mit klaren Vorteilen für den Schein, welches die gegenständliche, »realistische« Malerei bestimmt hatte, im Lauf des 20. Jahrhunderts gehörig aus den Fugen. Die Geschichte der Abstraktion stellt er als eine Geschichte der Umkehrung dieses Verhältnisses dar, zu Gunsten des Trägers und zu Lasten des Scheins, bis schließlich die ikonische Differenz in der Minimal Art überhaupt und endgültig zerbricht und ihre beiden Grundachsen bei Donald Judd in einer traumatischen Tautologisierung (»Sheet aluminum is sheet aluminum. That's it« [336]⁵) verschmelzen: In den bunten Plexiglasplatten, die von ihrem Pigment vollständig durchdrungen sind, das nicht mehr bloß auf der Oberfläche aufliegt wie in klassischen Gemälden, sind Träger und Schein ununterscheidbar geworden.

Dieser Befund wäre nun nicht weiter erstaunlich und problemlos in den Rahmen einer boehmschen oder greenbergsch-modernistischen Matrix einzupassen. Was Egenhofers Entwurf auszeichnet – und dies kann zugleich als Umschlagspunkt von Kunstgeschichte in Kunstphilosophie gelten –, ist die nähere, formalisierte Definition von Träger und Schein. Er versucht, die beiden Achsen der ikonischen Differenz in der Tradition der heideggerschen Präsenzkritik als temporale (und nicht als räumliche) Bestimmungen aufzufassen. Die Achse des Bildes oder des Scheins identifiziert er mit der Achse der Präsenz, der Achse des plötzlich, auf einmal, zugleich Gegebenen, des »naturhaft« Gegebenen, das einfach da ist, ohne dass man wüsste oder sich besonders dafür interessieren würde, auf

Biltoberfläche, oder die Differenz zwischen Figur und Grund oder die zwischen Figürlichkeit und Komposition.

welche Weise und wodurch es gegeben ist. Es ist dies die Achse der Rezeption des Kunstwerks, die Seite, die das Werk den Betrachtern darbietet, seine Schau-Seite. Egenhofer stellt einen Bezug zur kantischen Unterscheidung von Schönheit und Erhabenheit her: Der Schein gehört in den Bereich des Schönen.

Die andere Achse, die Achse des Trägers, der Spur oder der Indexikalität hingegen (Egenhofer gebraucht die Begriffe mehr oder weniger synonym) gehört dem Bereich des Erhabenen an. Sie verweist auf eine absolute Vergangenheit, auf eine Tiefenzeit, die Egenhofer mit der Produktionszeit des Werks identifiziert, wobei deren Bedeutung zwischen »Zeit, zu der das Werk produziert wurde« und »Zeit, in der das Werk produziert wurde« schillert. Die Zeit der Produktion steht »lotrecht« auf die Zeit der Rezeption, sie verschwindet in der Simultaneität des Scheins, wie bei Marx die Arbeit im Produkt, im handelbaren Warenförmigen verschwindet. Egenhofer skizziert eine traumatische Zeitstruktur, eine Tiefenzeit, die von der Gegenwart (der Folge der Erscheinungen) abgebrochen ist, die die präsentische Bilderscheiung bis ins kleinste Detail bestimmt, aber dennoch nicht rekonstruiert werden kann, eine Zeit dichter, gestauter Vergangenheit, für die die bergsonsche *durée* (Dauer, Werden) Pate stand (158–171). Bergson folgend, sieht Egenhofer in ihr den Inbegriff von Produktion, sie ist ihm Produktivität an sich. Weil sie alles Gewesene enthält, enthält sie alles, was ist und was sein kann, mit einer entscheidenden Einschränkung, sie enthält es im Modus traumatischer Unverfügbarkeit.

Unter dem Blickwinkel der Tiefenzeit, der Zeit der Produktion, verschmelzen Materialität und Temporalität, sie bilden ein Plasma, von dem man nicht weiß, was es werden wird, eine Art *materia prima*, eine noumenale Materie, wie Egenhofer sagt, aller Verwendungen fähig. Symbolisch dafür steht Stellas Diktum: »Ich versuche, die Farbe so gut zu lassen, wie sie in der Dose

⁵ Zit. n. David Batchelor, A small kind of order: Donald Judd interviewed, in: *Artscribe* 78, November-Dezember 1989, 62–67, hier 64.

war« (210).⁶ Die Farbe in der Dose ist der utopische Endpunkt der Geschichte der Abstraktion, der einsteht für eine befreite, nicht gegenstandsgebundene Materialität. »Abstraktion« in ihrem vollen, erfüllten Sinn bedeutet für Egenhofer gerade nicht Reduktion des Werks auf seine Objekthaftigkeit oder auf eine ihm bzw. seinem Medium zukommende Essenz, sondern Befreiung der Materie aus ihrer Dienstfunktion unter die Form, Auftreten der Materie als Materie. Jackson Pollocks Arbeiten aus den Jahren 1947–50 werden dabei als idealtypische Beispiele angeführt. Man muss in der Geschichte der Abstraktion zwei Arten von Materialität unterscheiden: eine gute, befreite, abstrakte Materialität und eine schlechte, geronnene, objekthafte Materialität. Egenhofer spielt sie systematisch gegeneinander aus, und er sieht die Waage mit Donald Judd auf die Seite der schlechten Materialität kippen.

»Es ist« – Die gegenständliche Kunst ist für Egenhofer von der Polarität zwischen materiellem Träger und bildlichem Schein (der ikonischen Differenz) beherrscht, mit einem klaren Übergewicht zugunsten des Scheins. Der Träger dient in erster Linie der Erzeugung des Scheins, ist Mittel zu höherem Zweck, seine Selbstverbesserung kann vorausgesetzt werden. Spätestens mit dem Impressionismus beginnt sich dieses Verhältnis umzukehren, um in den besten Werken Pollocks, den Egenhofer stark durch die kunstkritische Brille Judds sieht, in eine befreite Materialität zu münden, die dann in vielen der Arbeiten Judds selbst zu einer erstarrten, toten, warenförmigen Objekthaftigkeit gerinnt. Was aber geschieht mit dem Schein? Verschwindet er vollkommen in der einen (guten) oder anderen (schlechten) Hypostase der Materialität? Kann er überhaupt verschwinden? Egenhofer stellt sich diese (historische) Frage nicht direkt, vielmehr zeigt er sich ihr gegenüber als zutiefst gespalten. Gewöhnlich verwendet er »Schein« zusammen

⁶ Zit. n. Glaser, Fragen an Stella und Judd, in: Gregor Stemmrich (Hrsg.), *Minimal Art. Eine kritische Retrospektive*, Dresden/Basel 1995, 35–57, hier 47.

mit seinem Gegenstück »Träger« im Sinne Boehms als ein transzendentes, ahistorisches Wesensmerkmal jeglichen Bildwerks, ja er sieht in der Spannung zwischen Schein und Träger die Grundfunktion jeglichen »Werks«, d.h. jeglichen Objekts, das nicht einfach nur Objekt ist, sondern kraft eben dieser Spannung der ikonischen Differenz in den Bereich der Kunst einrückt. Daran ist bemerkenswert, dass Egenhofer keine extrinsische Definition des Kunstwerks vornimmt, wie sie gängige soziologische (Niklas Luhmann, Pierre Bourdieu) oder kulturtheoretisch inspirierte Ansätze (Frederic Jameson, W. T. J. Mitchell, neuerdings auch James Elkins) nahelegen, sondern wie sein Vorbild Heidegger auf eine intrinsische Bestimmung setzt, die an die ikonische Differenz gebunden ist. Damit kauft er sich neben einem gewissen Ruch des Unzeitgemäßen, der für sich genommen nicht von Nachteil wäre, die Schwierigkeiten einer jeden tautologischen Definition ein: Werk (im starken Sinn) ist, wo ikonische Differenz herrscht, und wo ikonische Differenz herrscht, ist Werk.

Inwiefern sind die Werke der sich vollendenden (Pollock, Mondrian) bzw. der vollendeten Abstraktion (Judd) aber dann noch Kunst? Im Rückspiegel der Abstraktion erscheint ja die Komponente des Scheins wie eine verzichtbare Zutat einer zu sich selbst gekommenen Materialität. Egenhofer gibt sich zugleich als Chronist und Propagator dieser Enthüllungsbewegung. Die »Wahrheitsfunktion des Werks in der Moderne« ist für ihn nicht mehr und nicht weniger als die Offenbarung einer nackten, scheinlosen Materialität. Umgekehrt liegt es nahe, obwohl er selbst es vermeidet, in Bezug auf das »klassische«, gegenständliche Bild, in dem die ikonische Differenz mit ihrem konstitutiven Ungleichgewicht von Schein und Träger am Werk ist, von einer »Falschheits-« oder »Verbergungsfunktion« zu sprechen. Egenhofers Präferenzen werden im Laufe des Textes mehr als deutlich: Er feiert dort, wo dies möglich ist, eine befreite, transitorische Materialität, die so gut ist, wie sie in der Dose war, und als guter Nietzscheaner bejaht er selbst die Konsequenzen eines in die totale

Objekthaftigkeit gekippten Scheins. Gleichzeitig schreckt er aber vor diesem allerletzten Schritt in die Uneigentlichkeit zurück und hält an der Vorstellung einer für das Werk konstitutiven, in Restbeständen noch funktionierenden ikonischen Differenz fest. In letzter Konsequenz sind es die Helden der sich vollendenden Abstraktion, die traditionellen Helden der Arbeit, des Unternehmens der Abstraktion (Mondrian, Pollock, Newman, Stella), denen seine Zustimmung gilt, und nicht der Leitstern der vollendeten Abstraktion, Donald Judd.

Während Egenhofers Theoriebildung, getrieben von der Liebe zur Wahrheit und der Leidenschaft der Abstraktion, eindeutig der Tieferlegung und Zerstörung der ikonischen Differenz zuneigt, nimmt sein kunstritisches Urteil Maß an ihrem verlöschenden Schein. Diese Ambivalenz ist seinem Unternehmen, das sich auf virtuose Weise zwischen den Horizonten der Phänomenologen und den tragischen Abgründen des Poststrukturalismus bewegt, vom Anfang bis zum Ende eingeschrieben. Exemplarisch dafür ist sein Gebrauch des Indikativs Präsens der 3. Person Singular des Verbs »sein«: »Es ist« ist mit Sicherheit die häufigste Wendung, die sich in dem Buch findet. Dabei lassen sich zwei diametral entgegengesetzte Funktionen dieses Konstativs aufweisen: Als Vehikel eines offensiven kunstkritischen Urteils über konkrete Arbeiten von bestimmten Künstlern dient er Egenhofer dazu, schlechtere von besseren Arbeiten und diese wiederum von den besten zu scheiden, Werkphasen gegeneinander abzuwägen und die Oeuvres verschiedener Künstler miteinander in Beziehung zu setzen. Er tut dies mit Leidenschaft und Präzision und liefert stets nachdrückliche Argumente für seine Entscheidungen (42–54).⁷ Seinen dezisionistischen Begriff von Kunstkritik entwickelt er im einführenden Abschnitt »Bildkritik und Wahrheitsproduktion« (11–31, bes. 30f.). Dieser Dezisionismus löscht die Spuren der Entscheidungen nicht aus, dem kritischen Präsens haften noch die Schlacken des Entscheidungsprozesses an. In grammatikalischer Hinsicht ähnelt es einem Perfekt. Auf der anderen

Seite ist der Konstativ Werkzeug zur Abstraktion, d.h. zur ontologischen Tieferlegung und Zerreißen des falschen Scheins. Man möchte von einem ontologischen Präsens sprechen, dem grammatikalisch ein gnomisches Präsens entspricht. »Es ist« bedeutet in diesem Fall »so war es, so ist es und so wird es immer sein; es ist *notwendigerweise* so, wie es ist«. Hier gibt es keinen Spielraum für Erklärungen und Diskussionen, alle Ableitungen bewegen sich im straffen Rahmen von Egenhofers materialistischer Metaphysik.

Im Abschnitt »Anarchismus und Hierarchie« schreibt er über den Kunstkritiker Donald Judd: »Judds Qualitätsurteile erscheinen gewissermaßen nackt, ohne argumentatives Gerüst, bezogen auf den einzelnen Künstler und das singuläre Werk, unvorbereitet durch eine Ordnung und kategoriale Hierarchisierung des Felds der Objekte [...]« (61). Dennoch gebe es eine einzige entscheidende Hinsicht, die all diese anarchische, radikal-empiristische, dezisionistische Urteilsproduktion leiten würde, die »ausschließliche Bevorzugung dessen, was er [Judd, M.K.] die »Kraft«, die »Intensität« oder die »Präsenz« eines Werkes nennt« (62f.). Diese Zeilen geben die Spannung zwischen einer beweglichen, von Fall zu Fall verfahrenen Kritik und einer dogmatischen Grundhaltung gut wieder. Auch hier verhält sich Egenhofer mimetisch zu seinem Objekt.

Historische Spielarten der Abstraktion – Bis anhin haben wir uns nur mit einer einzigen Spielart der Abstraktion beschäftigt, die in Egenhofers System eine Rolle spielt, nämlich jener poetischen Abstraktion, die innerhalb des Bereiches der Kunst aus der Umkehrung und Aufhebung der ikonischen Differenz folgt und die Egenhofer im Theoretischen mit einer Denkfigur verdoppelt und begleitet, die wir seine »materialistische Metaphysik« genannt haben. Es sind jedoch noch drei weitere Abstraktionsbewegun-

gen mit der ersten verschaltet. Zwei davon gehören, wie auch die erste, der europäischen Moderne des 19. und 20. Jahrhunderts an. Mit dieser bilden sie die Trias, die im Titel des Buches erscheint: »Abstraktion, Kapitalismus, Subjektivität«. Die erste Abstraktionsbewegung bezieht sich auf die Abstraktion im engeren Sinn, die Abstraktion in der Bildenden Kunst. Die zweite Abstraktionsbewegung ist eine Abstraktion des Unterbaus, wie sie der klassische Marxismus diagnostiziert: die Abstraktion des Gebrauchswerts zum Tauschwert, die Abstraktion der Dinge des täglichen Lebens zum Warenfetisch, die Abstraktion einer handwerklichen, integralistischen, überschaubaren Produktionsweise zu einer arbeitsteiligen, industrialisierten. Aber es ist auch eine Abstraktion des Überbaus, wie sie Adorno/Horkheimer und die Neue Linke interessiert hat, Abstraktion nicht nur der Produktion, sondern auch des Konsums. Hauptgewährsmann dafür ist Egenhofer der Situationist Guy Debord, dessen Spektakeltheorie den Zustand unserer Welt als eine Entkörperlichung des Kapitals in dem Maße beschreibt, dass es nunmehr »Bild« geworden sei.⁸ Die dritte Abstraktionsbewegung betrifft die Abstraktion des kantischen körperlosen transzendentalen Subjekts, seine Zurückführung auf den vergessenen Träger, den Körper mit seiner Schwere, seinen Begierden, seiner Vergänglichkeit. Die Phänomenologie etwa Merleau-Pontys hat hierfür den Weg gebahnt, aber sie geht Egenhofer nicht weit genug, verfolgt sie doch einen integrativen Ansatz, der Leib und Bewusstsein nicht zerreißen, sondern sie eins aus dem anderen erklärt und als verschiedene gleichursprüngliche und konstitutive Weisen unseres In-der-Welt-Seins erhellt. Ganz dem Geist einer radikalen und unversöhnlichen Dialektik zwischen Schein und Träger hingegeben, sind tragische Theorien, die zwischen Körper und Subjekt einen harschen Spalt und tiefen Abgrund setzen, nach Egenhofers Geschmack, die Psychoanalyse

⁷ Paradigmatisch dazu seine Besprechung einer frühen Arbeit Donald Judds von 1962, *Untitled* (DSS 33).

⁸ »Das Spektakel ist das Kapital, das einen solchen Ak-

kumulationsgrad erreicht, daß es zum Bild wird.« Guy Debord, *Die Gesellschaft des Spektakels*, Berlin 1996, 16.

Sigmund Freuds, verschärft durch die Lehre von den drei Registern Jacques Lacans, und vor allem die Untersuchungen Michel Foucaults. Die vierte Abstraktionsbewegung haben wir schon aufgeführt, wenn auch nicht mit der Deutlichkeit, die sie verdient. Sie bezeichnet die eigentlich utopische Dimension in Egenhofers Systemdenken. Während die anderen drei Bewegungen in der historischen Moderne zu verorten sind, ist diese ahistorisch und transzendental. Es ist die Abstraktionsbewegung, die die tätige Natur selbst bewirkt, indem sie verfestigte Gegenstände rücküberführt in einen Zustand freier, ungebundener primordialer Materialität. Vom scholastischen Konzept der *materia prima* bis zu Spinozas spekulativer Ontologie mit ihrer Unterscheidung zwischen *natura naturans* (tätiger Natur) und *natura naturata* (objekthaft verfestigter Natur) reicht das Band der Allianzen, das Egenhofer webt.

Zeit der Wahrheit / Vorrang des Kapitals – Den historischen Abstraktionsbewegungen sind mehrere Merkmale gemeinsam: Sie sind dichotomisch aufgebaut. Sie umfassen zwei Pole, wobei sie einen Übergang vom einen Pol zum anderen markieren. Die beiden Pole werden von Egenhofer, ausgehend von der Abstraktionsbewegung der ikonischen Differenz, durchgehend als »Schein« und »Träger« aufgefasst. Der Ausgangspol (Schein) kann als Pol einer notwendigen, beharrlichen und als natürlich empfundenen Falschheit beschrieben werden, während der Zielpol (Träger) als Ort einer ebenso notwendig verborgenen Wahrheit bestimmt ist. Dazwischen liegt die Arbeit der Abstraktion. Egenhofers Sympathien gehören dem verborgenen Pol. Dementsprechend versteht er die Abstraktionsbewegungen, auch wenn sie sich im Rahmen einer historischen Entwicklung entfalten und charakteristisch für diejenige Epoche sind, die wir »Moderne« nennen, als Wahrheitsgeschehen im radikalen Sinn.

Richtig verstanden, ist dieses Wahrheitsgeschehen in jeder einzelnen der historischen Abstraktionsbewegungen (Abstraktion in der Bildenden

Kunst [= Abstraktion im engeren Sinn], im Kapitalismus und hinsichtlich unserer neuzeitlichen Subjektivität) ein temporales Geschehen. Immer geht es Egenhofer darum, in Fortführung von Heideggers Analysen der Zeit als eigentlicher und von der abendländischen Metaphysik verborgener Bestimmung des Sinns von Sein, ein falsches Zeitbewusstsein, das sich am Privileg der Gegenwart orientiert, am Ticken der Uhr, für das die Zeit eine Abfolge statischer Jetzt-Bilder darstellt, durch eine andere Zeitvorstellung zu ersetzen: durch eben jene Tiefenzeit der Produktion, die ihm schon bei der Analyse der Abstraktionsbewegung innerhalb der Malerei der Moderne als das wesentliche und in der Dimension des Scheins prinzipiell unverfügbare Kriterium gegolten hatte.

Im Kapitalismus (der zweiten Abstraktionsbewegung) steht dem präsentischen Schein des Warenfetischs, dem Trommelrhythmus des Konsums (»Und das noch... und das noch... und das noch...«) die abgespaltene Zeit der industrialisierten Herstellung, der Prägung des Produkts gegenüber. Diese ist noch radikaler vergangen als die Zeit der Produktion des Kunstwerks, die doch, Egenhofers Rigorismen zum Trotz, immer irgendwie miterscheint, sei es im Pinselduktus eines Gemäldes von Tizian oder in der befreiten, immer noch werdenden Materialität eines *drip paintings* von Jackson Pollock.

Die glatte, spiegelnde Oberfläche der Ware hingegen gibt absolut nichts von ihrer Vergangenheit preis. Die von Kant bis Husserl vergessene Tiefenzeit des neuzeitlichen Subjekts, das auf der Spitze eines immer neu sich aktualisierenden, immer neu sich mit Inhalten füllenden Jetzt aus der Vergangenheit in die Zukunft treibt, bindet Egenhofer eng an den Körper. Er sieht im menschlichen Körper einen Filter, der aus der entropischen Zeit des Werdens, dem Materiestrom, der ihn durchquert und an ihn anprallt, eine kategorial geordnete Welt herausfiltert. Das ist genau die Funktion der transzendentalen Einbildungskraft bei Kant. Auch sie wird gnadenlos materialisiert. Der Körper ist der unbewusste Träger unseres Bewusstseins. »Der unbewusste,

neuronale Körper ist die Zeitschwelle, in der sich das noumenale Werden – die vierdimensionale Braut [im *Großen Glas* Duchamps, M.K.] – zur objektiven Realität verzögert. Er ist die Projektionsebene für die Filmbilder der Welt« (153, Anm. 229). Die Filtertätigkeit des Körpers benötigt eben – Zeit. Was wir ganz unmittelbar für die Gegenwart halten, ist ein leicht verzögerter Blick in die Vergangenheit.

Egenhofer sagt es nicht direkt, doch wird im Verlauf des Buches deutlich, dass er zwischen den drei historischen Abstraktionsbewegungen, so gleichwertig sie in systematischer Hinsicht sein mögen, eine Abhängigkeit sieht. Ohne Zweifel hält er den Kapitalismus für diejenige Bewegung, die die anderen beiden ausgelöst und angestoßen hat. Erst vor dem historischen Apriori einer radikal veränderten, abstrahierten ökonomischen Produktionsweise ist die Reflexion auf das Verhältnis von Produktion und Produziertem, Träger und Schein in einem weiteren Sinn möglich, ist es möglich, den Körper als Fabrik und seine Bewusstseins- und Wahrnehmungstätigkeit als Produkt zu erfassen. Erst mit der Durchsetzung des technisierten Kapitalismus im 19. Jahrhundert wird es möglich, das Kunstwerk aus seiner Bindung an die Hand des Künstlers und an die Welt der handwerklichen Herstellung zu lösen und damit einen seiner wesentlichen Außenbezüge zu kappen, um die Frage nach seinen unverzichtbaren Koordinaten weiter voranzutreiben. Paradigmatisch für diese Entwicklung sind die Ready-mades Marcel Duchamps.

Freilich scheint Egenhofer mit dieser Bevorzugung einer industriellen Matrix die Rolle einer mit rein malerischen Mitteln voranschreitenden Abstraktion zu vernachlässigen. Das trifft jedoch nicht zu: »Die [malerische, M.K.] Abstraktion ist die stärkste und genaueste Reflektion der Modernisierung in ihrer ontologischen Dimension, die sich in der Zerstörung der Episteme der Fi-

⁹ Siehe dazu Hubert Damisch, *L'origine de la perspective*, Paris 1999. Zu einer Verlängerung dieser Analogie über das Paradigma der Zentralperspektive mit seiner Abhängigkeit von bilderzeugenden Apparaturen von

guration artikuliert. Es ist der Atomismus der Zahl, der in Seurats Malerei die szenisch-narrative Kontinuität der Bilderscheinung zerlegt [...]« (229). Maler wie Seurat oder Mondrian sind große Helden im egenhoferschen Pantheon. Wie konnten sie dazu werden? Weil sie sich in ihren Schriften und Theorien zwar nicht direkt auf die Abstraktionsbewegung des Kapitalismus, aber doch auf jene andere, von ihm abhängige beziehen, die Abstraktion der transzendentalen Subjektivität auf ihren Träger, den Körper, wobei sie die in der Kunsttheorie seit der Renaissance gut eingeführte Analogie zwischen »natürlicher« menschlicher Wahrnehmung und zentralperspektivischen Konstruktionsverfahren einfach in ihre Richtung weiterentwickeln.⁹ Seurat passt ins Bild, weil er die scheinbar natürlichen Farben in ihre wahren Komponenten spaltet, Mondrian, weil er in seinen Tafeln eine Analyse der Grundelemente räumlichen Sehens überhaupt unternimmt. Auch hier findet sich die spezifisch egenhofersche Mixtur eines absoluten Primats des Systems mit einer ausgeprägten Aufmerksamkeit für konkrete (historische) Konstellationen. Man möchte an eine Emulsion aus Wasser und Petroleum denken, wo kein Element sich im anderen löst, aber doch beide einander einschließen und enthalten. Der Entwurf einer Generalgeschichte der Abstraktion, aus dem Blickwinkel der Kunstgeschichte erzählt, mit den Mitteln der Philosophie in ein System gebracht, aufruhend auf den Befunden des klassischen Marxismus (und das sind allemal radikal historische Befunde), ist Egenhofers bleibendes Verdienst.

»Welt« und »Geschichte« als ontologische Begriffe – Das Schwanken zwischen der Schichtenlage der Ereignisse und den Dekreten radikaler Konstruktion, zwischen Historie und System, soll nun an einem seiner Hauptbegriffe näher erläutert werden, den er wiederum in Anlehnung an Heidegger einführt, dem Begriff der »Welt«. Ein

Camera Obscura bis Stereoskop hinaus siehe Jonathan Crary, *Techniques of the Observer*, Cambridge (Mass.) 1991.

Bild eröffnet eine Welt. Das heißt zunächst, es präsentiert uns eine Welt, es lässt uns eine Welt sehen, die wir wie durch ein geöffnetes Fenster (Albertis *finestra aperta*) erblicken. Es überrascht nicht, dass Egenhofer für diese »realistische« Sichtweise der »Welt« wenig übrig hat. Sie fällt für ihn in den Bereich des Scheins.

»Welt« kann aber auch die Gesamtheit aller mitmenschlichen Bezüge bezeichnen oder die Summe aller gesellschaftlichen Verhältnisse, kurz: das Soziale. Ein Kunstwerk ist welthaltig, wenn es in sich die Spuren seiner Entstehungszeit trägt und der ökonomischen Kräfteverhältnisse, denen es seine Hervorbringung verdankt. Dieser Welt-Begriff hat einen direkten und tragenden Bezug zur These vom Primat des Kapitalismus unter den Abstraktionsbewegungen der Moderne. Egenhofer entwickelt ihn in den einleitenden Passagen des Buches (27–30):¹⁰ »Es geht also nicht um die zunehmende Warenförmigkeit von Kunst – zunehmend in dem intensiven Sinn, dass die Warenform die Bildform als Matrix des *Weltbezugs* des Werks unterwandert und ersetzt –, sondern um den Reflex, den die kapitalistische Deterritorialisierungsbewegung, die expandierende und vertiefte Beziehung aller Seinsbereiche auf die Matrix der Wertäquivalenz im Ikonoklasmus des modernen Kunstwerks findet« (29, Hervorhebung M.K.).

Und weiter: »Die Kunst durchquert den Raum der kulturellen und politischen Öffentlichkeit, den Raum der kommunizierbaren Inhalte und Meinungen, dem sie in intensiver Weise angehört, um ihren Entwurf einer möglichen Welt auf das ökonomische Unbewusste nicht nur der Politik zu beziehen« (30).

Mit dem letzten Zipfel des Buches, dem Ende des Epilogs, kommt er wieder darauf zurück, diesmal im Modus des Kunstkritikers, wenn er Dan Graham (mit der Zeitschriftenarbeit *Homes for America*) und Michael Asher (mit der Sandstrahlintervention in der Galleria Toselli in Mailand) als Erneuerer der Kunst nach ihrer zugleich

¹⁰ Hier ist bereits ein starkes Schwanken zwischen den verschiedenen Begriffen von »Welt« zu spüren.

schein- und objekthaften Kontraktion in den *specific objects* Donald Judds feiert (342–344).

Der dritte Begriff von »Welt« ist abstrakter als die beiden anderen, es ist ein ontologischer, vertikaler (223–231).¹¹ »Welt« in diesem Sinn meint eine überzeitliche Struktur jenseits des Spiels der Erscheinungen: den Träger – man wird es geahnt haben – in seinem Gegensatz zum Schein. »Die Hinsicht, der gemäß die Werke sich ordnen, betreffen gerade ihr Weltverhältnis, d.h. die Struktur ihrer Beziehung auf ihren inkommensurablen Träger, die ihrem Weltverhältnis als der im weitesten Sinn referentiellen Dimension die Gestalt und Grenze gibt« (28).

Auf nur drei Seiten der Einleitung (28–30) drängen sich zwei verschiedene, einander kategorisch ausschließende Bestimmungen des Weltverhältnisses der Werke, eine ontologische und eine historisch-materialistische. Stärker verdichtet zeigt sich Egenhofers *Onto-Marxismus* nirgends, außer vielleicht in jener Fußnote, wo er im Gefolge von Heinz Dieter Kittsteiner über ein angemessenes Verständnis von »Geschichte« nachdenkt (131, Anm. 183). Sowohl Heidegger als auch Marx, heißt es dort, »weisen über eine bloß »ontisch-historische« Beschreibung der »Weltgeschichte« als der Historie (wie Heidegger sagt) der »innerweltlichen Begebenheiten« hinaus. Heidegger zunächst in die Dimension der *Geschichtlichkeit* des Daseins [...] und später der *Geschichte des Seyns* [...] – Marx auf [sic!] die Zirkulationsbewegung und fortschreitende Akkumulation des Kapitals« (131, Anm. 138).

Am Ende wird Marx der ontologischen Seite zugeschlagen und der Widerspruch, der die Seiten 28 bis 30 in Atem gehalten hatte, kassiert. Das Problem aber bleibt bestehen. Eine Geschichtsdarstellung, die die ontologische, systematische, vertikale Dimension nicht durch eine horizontale »Historie der innerweltlichen Begebenheiten«, über die sich Heidegger so abschätzig äußert, ergänzt und konterkariert, wird totalitär und im besten Fall noch belanglos sein. Das

¹¹ Vgl. den Abschnitt »Die Abstraktion und das Weltverhältnis des Werks«.

trifft aber auf Egenhofers eigene Geschichte, wo er sie konkret und anhand eines doppelten Quellenmaterials aus Kunstwerken und schriftlichen Quellen schreibt, keineswegs zu. Wieder stimmen (universalistische) Theorie und (mikrohistorische) Praxis seines Verfahrens nicht zusammen. So mancher wird darin eine schwer entschuld- bare Inkonsequenz geisteswissenschaftlichen Forschens erblicken, man tut aber gut daran, diesen Sachverhalt von einer anderen Seite zu betrachten: Wir haben festgestellt, dass Egenhofers Ausführungen durch eine große Empathie für sein Material gekennzeichnet sind, mehr noch, dass seine Argumente sich im Geist der Dialektik strukturell mimetisch zu ihren Gegenständen verhalten.¹² Das gilt auch für die große Form seiner Arbeit. Auch sie ist als Werk im starken Sinn, als eine widerstreitende Bewegung aus Öffnung und Verschließung konzipiert, in der sich äußere Anknüpfungspunkte nur schwer erkennen lassen, die aber bei aller Leidenschaft der Abstraktion und trotz eines schier ellenlangen Rattenschwanzes an philosophischen Theorien durch ihre schillernden Details und verblüffend einfachen Grundintuitionen von hoher Plastizität besticht. Und ist es nicht gerade dieser Widerspruch, irreduzibel in seinen beiden Gliedern, der auch sonst jedes Kunstwerk leben und atmen lässt? – Der Kopf postuliert etwas, und die Hand – macht etwas anderes (183).¹³

Radikaler Konstruktivismus – »Das moderne Werk ist *anarchisch* [...]. Und nur auf dem Grund dieser Anarchie kann es *radikal konstruktivistisch* sein. Berührung des Chaos und Konstruktion bedingen einander. Ihr Ineinandergreifen ist das Bewegungsgesetz eines Ikonoklasmus, der sich zugleich der bloßen Reflexion einer schon konstituierten Wirklichkeit – der typi-

¹² Nichts anderes besagt der Terminus »Aufhebung«.

¹³ Duchamp hat ein schönes Wort dafür. Es handelt sich um den »Kunst-Koeffizienten«.

¹⁴ Wie um auch eine räumliche Trennung von der horizontalen Geschichte der »innerweltlichen Begebenheiten« zu schaffen, hat Egenhofer einen nicht unwesentlichen Teil seiner theoretischen Reflexionen (qualitativ und quantitativ) in die Fußnoten gepackt.

schen Komplizität also von Positivismus und Historismus – entzieht. Dieser anarchische und konstruktive Ikonoklasmus ist ein Grundzug der progressiven Kunst der Moderne« (133, Anm. 187, 2. Hervorhebung M.K.).¹⁴

Ein Grundzug der progressiven Kunst der Moderne und der Arbeit ihres Chronisten Egenhofer, der seine konkrete Vorliebe für Marcel Duchamp und für alles, was in der Kunst mit Zufallsprozessen zu tun hat, die niemand steuern oder vorhersehen kann, mit einem rigiden ontologischen, *radikal-konstruktivistischen* System kontert.

In einer letzten, furiosen Anklage gegen Judd wirft Egenhofer diesem die systematische Ausschaltung des Zufalls in seinen Werken spätestens seit den 1980er Jahren vor, die gleichbedeutend sei mit der Auslöschung der Zeit der Produktion. Nüchtern materiell und objekthaft kommen Judds Kisten, Stacks und U-Profil-Arbeiten auf den ersten Blick daher: Jegliche Außenreferenz scheint beseitigt. Sie stellen nicht mehr dar, auch keine Binnenverhältnisse, wie sie nach Meinung Judds jedes noch so abstrakte Gemälde enthält. Sie zeigen nicht mehr, sie *sind*, reduziert auf ihre bloße Existenz. Und es sind dennoch Bilder im egenhoferschen Sinn, weil sie die Dimension des Scheins, temporal gefasst als die Dimension eines erinnerungslosen Zumal, in ihrer eigenen Struktur reproduzieren. Ihre nur scheinbar einfache, nur scheinbar objekthafte Präsenz ist eine doppelte, denn Judd schreibt ihr eine Intensität, eine Kraft und Aggressivität zu (»power«, »force« und »intensity« sind Nomen, »aggressive«, »single«, »obsessive«, »specific« Adjektive dafür [63]), die Egenhofer kaltblütig als eine strukturelle Verkleidung des alten Bildscheins enttarnt (63–70 u. 79–88).¹⁵ Dies ist die Pointe von Egenhofers Geschichte der Abstraktion in der Male-

¹⁵ Die Passagen, in denen Egenhofer den Unterschied zwischen den beiden Arten der Präsenz (Präsenz als schiere Existenz, reine objekthafte Vorhandenheit und Präsenz als intensive sinnliche Größe, die einen Realitätsgrad hat: die eine postuliert man, die andere erfährt man) einführt und expliziert, unter Zuhilfenahme der Kategorientafel Kants (im Abschnitt »Der ontologische Komparativ«) und in Hinsicht auf Judds

rei: Um sich zu vollenden, muss die Abstraktion das Medium wechseln und von der flachen Leinwand der Gemälde in die drei Dimensionen des Raums springen (Stella ist dabei der Umschlagspunkt). Aber angekommen in *real space* und bei Judd, holt sie die uralte Dimension des Bildscheins wieder ein, freilich nicht auf der Ebene des Dargestellten, des Bildgegenstandes, sondern auf der Ebene der Struktur der Werke. Die Vollendung der Abstraktion ist zugleich ihr Verrat. Es handelt sich unter anderem um die Stellung von Schrauben, die zu Uhrzeigern werden: »An den in zahllosen Permutationen der Farben und Maßzusammenstellungen produzierten Arbeiten aus einbrennlackierten [...] U-Profilen, die seit den achtziger Jahren entstehen, sind die eher großen Schlitzschrauben, die die Elemente zusammenhalten [...], alle senkrecht gestellt. Hunderte kleiner Indizes, die nicht den zufälligen Moment anzeigen sollen, in dem die Schraube festsaß, sondern durch eine supplementäre Arbeit – brushwork brushed out to remove brushwork [nach einem Ausdruck Ad Reinhardts, M.K.] – in die synchrone Gegenwart der Form eingeholt worden sind. Natürlich zeigen diese Uhren nun nichts anderes als diese supplementäre Arbeit an [...]. Ein schlecht getarntes Verbrechen. Das mag noch plausibel sein bei den eher kleinen Wandarbeiten dieses Typs, in denen die Schraube proportional als formales Detail gelten kann, bei den monumentalen Bodenarbeiten aus denselben Elementen [...] wird die Perfektion selbst zum Symptom. Statt die Zeit durch die Großform der [...] heterogenen Skulptur aus Einzelelementen streichen zu lassen, sind auch hier alle Schrauben auf zwölf Uhr gestellt. Das ist zwanghaft und repressiv und nimmt der Skulptur den Atem« (340).

Wenn Kunstwerke Maschinen sind, die Zufallsprozesse in nicht-beliebiger Weise (aber ist diese Weise schon »systematisch« zu nennen?) auffangen und speichern, dann sind sie, mit einem Wort Hans-Jörg Rheinbergers, Experimenten-

talsysteme, deren spezifische Struktur diese Registrierungen ermöglicht oder eben ausschließt. Auch philosophische oder kunsthistorische Theorien kann man als solche Experimentalsysteme betrachten. Aber ist es ihre Funktion, Zufälle auszuschließen oder zuzulassen? Und in welchem Verhältnis sollen sie dies tun? Inwiefern unterscheiden sie sich dabei von Kunstwerken? Fragen, die wir hier nicht weiter verfolgen, deren Systematisierung aber in jedem Fall Konsequenzen für die Beurteilung von Egenhofers Arbeit hat.

Zwischen Monochrom und Ready-made – Auf der Ebene ihrer Objekte präsentiert sich die Geschichte der Abstraktion für Egenhofer als eine zutiefst ambivalente. Er sieht sie oszillieren zwischen Monochrom und Ready-made, den äußersten Enden des Unternehmens der Abstraktion. Beide manifestieren je für sich einen Endpunkt in der Geschichte der Kunst, einen Punkt, nach dem sie sich nicht mehr weiterentwickeln kann und zu einer Abfolge leerer Gesten gerät. Die Abstraktion kommt an ein Ende in einer Art absoluten Bildes, das sich jeder Außenreferenz versagt und in seiner einförmigen Flächigkeit alle vergangenen Möglichkeiten der Malerei enthält wie ein Totengedenken. Keinerlei Malspuren sind sichtbar, das monochrome Bild ist einfach, plötzlich und als Ganzes da. Die Ebene der Produktion ist abgeschnitten, ja sie wird ängstlich verborgen, wie es bei Ad Reinhardt der Fall ist. Und die Abstraktion kommt an ein Ende in einer Art absoluter Ware, in Marcel Duchamps Ready-mades, Serienprodukten, denen die grobe Körnung handwerklicher Fertigung fehlt, multipel, doch durch einen Akt künstlerischer Entscheidung herausgerissen aus der Reihe ihrer »Kumpel«, wie Duchamp sagt. Die Ready-mades erscheinen als idealtypische Kunstwerke der kapitalistischen Ära. Einerseits spiegeln sie die Produktionsbedingungen einer hochindustrialisierten kapitalistischen Gesellschaft perfekt wieder,

and Gray«), gehören zu den brilliantesten des ganzen Buches.

andererseits zeigen sie, was künstlerische Produktion in ihrem höchsten Abstraktionsgrad ist: Entscheidungen zu treffen.

Projiziert auf die Achse der Realgeschichte, verkörpert das Monochrom die Dimension des Scheins und der Präsenz, während die Ready-mades für die Dimension des Trägers und der sedimentierten Zeit der Produktion stehen. Beide zusammen bilden sie ein System, in dem die ikonische Differenz unwiderruflich in ihre beiden Achsen zerbrochen ist, Monochrom auf der einen, Ready-mades auf der anderen Seite. Was aber liegt dazwischen? Dazwischen (mehr im systematischen als im zeitlichen Sinn) entfaltet sich das Unternehmen der Abstraktion, das Egenhofer feiert und schätzt: Mondrian, Pollock, Newman, Stella. Bildepistemologie, die künstlerische Erforschung der Strukturen des Scheins, und Produktionslogik, die künstlerische Erforschung der Strukturen der Produktion, (beides zentrale Termini Egenhofers) halten sich hier die Waage. Beifällig wird ein kunstritisches Urteil Judds referiert, das Pollock die Erfindung der »wholeness« zuschreibt, jener Ganzheit und unvermittelten Einheit des Werkobjekts, die Judd in seinen eigenen Werken und denen seiner Kollegen so wichtig war (282–292). Doch bürtet der Text die Aussage Judds gegen den Strich, indem er ihr einen ganz anderen Begriff von »wholeness« unterlegt. »Whole ist das Bild nicht notwendig, sofern es glatt, dicht und homogen gefüllt ist [...]« (322). In Egenhofers Lesart ist ein Werk »ganz«, entsprechend seiner Vorliebe für den utopischen Strang der Abstraktion, die Abstraktionsbewegung der Natur als *natura naturans*, wenn es den »Moment der Synthesis selbst« (322) einer primordialen, ungezähmten Materialität zu einem Bild sichtbar werden lässt: eine »materialistische« Version der ikonischen Differenz.

Die Objekte Judds (ausgenommen ist nur das Frühwerk und einige der Plexiglasboxen, in denen die gestaute Zeit der Produktion als Spannung der Drahtseile, die die äußeren Metallplatten zusammenhalten, sichtbar wird) brechen entschieden mit der »guten«, transitorischen Form

der wholeness. »Ganzheit« bedeutet hier Selbstidentität als einfaches Objekt und Ausstellung dieser Selbstidentität. Egenhofer reißt die Achsen der ikonischen Differenz (Schein und Träger) auseinander und ordnet sie systematisch Monochrom und Ready-made zu. Judds Werk markiert den traumatischen Moment, in dem die beiden Achsen, nach einer mühevollen Arbeit der Vermittlung und der Etablierung einer neuen »materialistischen« ikonischen Differenz durch die Heroen der Abstraktion, kollabieren. Zwar weist es einen Weg aus den Engen des greenbergschen Modernismus, indem es vorführt, dass nicht die Medienspezifität, die Erfüllung irgendeiner präsumptiven Essenz einer Gattung, das wesentliche Kriterium des modernen abstrakten Kunstwerks ist, sondern seine Materialspezifität, das In-den-Vordergrund-Treten der Produktionsmittel, welches die Konsistenz des Mediums zerreißt (262–266). Doch verschließt es die so eröffneten Möglichkeiten gleich wieder selbst, indem es die Materialspezifität einseitig, und das heißt: final, auslegt in ihrem objekthaft-verdinglichten, bildhaft-erstarrten Aspekt. Absolutes Objekt und absolutes Bild werden ununterscheidbar.

Trotzdem fällt Judd in Egenhofers System eine eminent positive Rolle zu. Seine Arbeiten zeigen, ihm unbewusst und gleichsam gegen seinen Willen – »Das Verhältnis dieses Materials [des Plexiglasses, M.K.] zur Zeit der Spur [...] begreift Judd nicht« (230) –, was künstlerische Produktion im Zeitalter des Spätkapitalismus bedeutet. Pollock ist genau genommen nur der Held einer an handwerklichen Verfahren orientierten Produktionsweise. Die Abwesenheit der Herstellungsspuren in den leuchtenden Oberflächen Donald Judds spiegelt mimetisch die Abwesenheit von Produktionsspuren im Warenfetisch, den Entzug der Sphäre der Produktion überhaupt. Sie spiegelt das nach Debord zum »Bild« gewordene, körperlose Kapital. Es handelt sich deshalb um eine notwendige Abwesenheit. Die Szene größtmöglicher Falschheit schlägt um in eine Szene höchster Wahrheit. In einer Gesellschaft des Spektakels sind Wahrheitsmomente

kunstkritische Auseinandersetzungen mit Robert Morris (im Abschnitt »Konturverlust: Black, White

nur als Knoten im allgemeinen Verhängniszusammenhang denkbar, als Selbstverschlingung und Mimikry an eben dieses Spektakel: »In Judds Materialien ist dieser Raum der Produktion selbst transparent geworden. Seine Strukturen und Abfolgeverhältnisse sind in der Anonymität des industriellen Dispositivs aufgelöst. Sie sind in der Zeit der Gussform [d.h. der Fabrik, M.K.] gespeichert, deren Abwesenheit die Materialien umgibt. Ihre Oberflächen spiegeln in dieser, der zeitlich-indexikalischen Richtung, in der sich Stellas Bilder auf den *working space* hin auffächern, die Homogenität des in ihren Produktionsmitteln akkumulierten Kapitals, der toten Arbeitszeit« (214). Und: »Es geht darum, die von der Epistemologie her aufgefasste Arbeit der Abstraktion in ihrem Verhältnis zur Logik der industriellen Produktion, zur abstrakten Arbeitszeit zu begreifen« (215).

Man beachte die Doppeldeutigkeit des Wortes »transparent«: Man sieht alles, aber zugleich sieht man nichts.

Neben Adorno und Debord steht Martin Heidegger im Hintergrund dieser Diagnose. Heidegger unterscheidet zwischen »Seinsvergessenheit« und »Seinsverlassenheit«. Erstere unterliegt einem historischen Apriori, d.h. sie ist nicht zu allen Zeiten absolut notwendig und kann unter Umständen von außergewöhnlichen Individuen (Dichtern zum Beispiel) durchbrochen werden, letztere ist absolut notwendig und unüberwindbar, denn das Sein unterhält per definitionem nur ein gebrochenes Verhältnis zu den Menschen. Die Seinsvergessenheit ist ein Vergessen der Seinsverlassenheit, dieser notwendigen Beschränktheit und Endlichkeit menschlicher Welt-habe, ein Traum von der Verfügbarkeit und Beherrschbarkeit des Universums. Dennoch ist auch und gerade das Zeitalter der Technik (Heideggers Wort für »Kapitalismus«), in dem die Seinsvergessenheit ihren fieberhaft planenden Höhepunkt erreicht, in das metahistorische Wahrheitsgeschehen des Geschicks des Seins eingelassen.

Judds Arbeiten mit ihrer Produktionsvergessenheit sind ein bedeutendes Element in diesem

Geschehen. Doch nicht nur ihnen, auch dem Autor Egenhofer selbst wächst eine bedeutende Rolle zu: Wo Wahrheits- und Falschheitskennzeichen mit historischer Notwendigkeit ununterscheidbar werden, wo Werke und Schriften mit oder gegen die Autorintention gelesen werden können, braucht es ein sicheres Auge und ein fest gefügtes System, um die (implizite) Wahrheit in der (expliziten) Falschheit und die (implizite) Falschheit in der (expliziten) Wahrheit erkennen zu können. Hier erreicht man nur etwas, wenn man Maßstäbe hat und wenn man weiß, wie man sie anwenden muss. Beides, Kritiker und Systematiker zu sein, nimmt Egenhofer für sich in Anspruch.

Er vergisst jedoch, dass sein Begriff der Tiefenzeit oder Zeit der Produktion kein einheitlicher ist. Vielmehr zeigt er sich hin- und hergerissen zwischen seiner phänomenologischen Herkunft und seinen poststrukturalistischen Wahlverwandten. Einerseits redet er einer abstrakt-materialistischen Form der ikonischen Differenz à la Pollock das Wort, einer transitorischen Materialität im Stande reiner Möglichkeiten, einer transitorischen Produktion im Modus reinen Werdens. Man blickt gewissermaßen direkt in die Lohe des Hochofens, in dem Mutter Natur oder der Künstler ihre Formen schmieden. Unausgesprochen ist eine nostalgische Anhänglichkeit an das Paradigma handwerklicher Produktion im Spiel (freilich in neuem, antihumanistischem Gewand): Sehnsucht nach Transparenz als Anschaulichkeit und Überschaubarkeit der Produktion: sehen wollen, was abläuft. Andererseits huldigt er einem finalen, an der kapitalistischen Herstellungslogik orientierten Produktionsbegriff. Hier verschwindet der Produktionsprozess vollkommen im fertigen, handelbaren Produkt. Die Tiefenzeit der Produktion wird nicht nur formal, sondern auch materiell zu einer absoluten Vergangenheit. Seinsverlassenheit wandelt sich zu Seinsvergessenheit. Duchamps Ready-mades geben mit ihrer infra-geringen Körnung den Takt vor, Judds U-Profile und Kisten nehmen ihn auf und unterlegen ihn mit der einfachen, aber eingängigen Melodie gesteigerter, intensiver Präsenz. Warum

aber verdammt er Judd und preist Duchamp? Duchamp fehlt etwas, das Judd bis in die Molekülstruktur seiner Plexiglasplatten auszeichnet: der eitle Schein. Duchamp setzt rein formale Akte der Entscheidung, wählt seine Ready-mades nicht nach der spezifischen Kraft ihrer Materialien aus. Wenn sie verstauben oder verloren gehen, ändert das nichts an ihrem Werkstatus.

Was bleibt – Ist aber die Dimension des Scheins nicht eigentlich irreduzibel? Zeigt sich nicht jedwede Spur, jede hingeworfene Farbbahn Pollocks im Präsens der Wahrnehmung? Ist die Rede von einer absolut unverfügbaren Vergangenheit der Produktion nicht ein Trick, eine mentale Täuschung? Beginnen wir nicht auf Grund von Wahrnehmungen zu schließen und Spuren in die Vergangenheit zu suchen? Vergleichen wir dabei nicht unbewusst die Zeit, die das Schlussverfahren in Anspruch nimmt, mit der Zeit, die die Spuren von ihrem vermuteten Ursprung trennt? Mit anderen Worten: Muss nicht jedes vergangene Ereignis Spuren, und das heißt: Skansionen, einer sinnlichen Gegenwart hinterlassen, um als vergangenes Ereignis erkannt zu werden? Und tut es das nicht auch in der industriellen Produktion? Wo schon keine optischen Spuren, so wären doch Spuren auf molekularer Ebene zu entdecken, die mit anderen Körperinstrumenten registriert werden müssten als mit den Augen: dem Geruchssinn, dem Tastsinn, den Immunglobulinen, die allergische Reaktionen steuern. Und weiter: Ist nicht die ausschließliche Parallelisierung der Tiefenzeit mit der Dimension der Materialität und des Trägers und die der Gegenwart mit der Dimension des Scheins irreführend? Lebt Egenhofers philosophischer Zeitbegriff nicht von einer rücksichtslosen Allegorisierung naturwissenschaftlicher Befunde des späten 19. und frühen 20. Jahrhunderts (Zeit als vierte Dimension in Anlehnung an Duchamp, Zeit als materialistisch-entropisches Geschehen in Anlehnung an Bergson)? Altert der Schein

etwa nicht? Ist nicht gerade die Veränderung und wechselseitige Ablösung von Stilen, das Auftauchen und die Obsoleszenz von Schulen und Manieren, die Egenhofer, seiner Feindschaft gegen die Ikonologie gemäß,¹⁶ strikt leugnet, ein Beispiel für Alterungsprozesse im Bereich des Scheins?

All diese Einwände haben ihre Berechtigung. Ist deshalb aber Egenhofers System, ist deshalb seine dialektische Geschichte der Abstraktion falsch? Vielleicht. Es geht uns aber nicht darum zu widerlegen, sondern deutlich zu machen, welchen Preis ein radikaler Konstruktivismus im Bereich der Theorie hat, was man gewinnt und was man verliert. Es scheint eine inverse Relation zwischen der Reichweite und der Systematizität von Aussagen und ihrer Anwendbarkeit außerhalb des jeweiligen Systems zu bestehen. Doch sollte man nicht vergessen, dass sich gerade die großen, hermetischen, in sich abgeschlossenen Systembauten hervorragend als Steinbrüche für Ansätze neuer Art eignen, weil man über lange Zeit einem jeden ihrer Steine seine Herkunft anmerken wird. Zwei limitierende Voraussetzungen scheinen unabdingbar für eine ambitionierte Theorie außerhalb des Bereichs der Naturwissenschaften: Sie muss unmittelbar aus empirischem Material (was auch immer das im Einzelnen ist) entwickelt werden, so hoch ihre Spekulationen in weiterer Folge auch fliegen. Und sie muss eine begrenzte Reichweite haben, sie darf nicht Alles erklären. Ersteres trifft auf Egenhofers Geschichte der Abstraktion uneingeschränkt zu, letzteres nur bedingt. Indessen sind dies keine hinreichenden, lediglich notwendige Bedingungen. Ebenso entscheidend ist es, welchen Umgang eine Theorie mit Fragen, Einwänden und Kritiken pflegt, wie sie es schafft, sich für andere Möglichkeiten empfänglich zu halten, ohne das eigene System zu verwässern. Das aber kann, wie alles, was mit den Beziehungen eines Systems zu seiner Umwelt zu tun hat, lediglich die Zukunft weisen.

¹⁶ Für Egenhofer erfasst die Ikonologie »Welt« nur im kulturalistischen, nicht aber im ökonomischen oder

ontologischen Sinn. Sie bleibt deshalb zutiefst der Dimension des Scheins verhaftet.

Welche »praktischen« Konsequenzen lassen sich aus dem Egenhofer-Kristall brechen? Was kann eine zeitgenössische Kunstgeschichte aus diesen unzeitgemäßen Betrachtungen, voller raffinierter Substantialismen und offen ausgesetzter Ontologie, aber auch ausgestattet mit allem, was eine gute, ja hervorragende Kunstgeschichte braucht, mitnehmen? Mir scheint, nur das Unzeitgemäße: Die entschiedene Ablehnung der Kunstsoziologie ebenso wie einen tiefgreifenden Antihumanismus in der Tradition von Gilles Deleuze und Michel Foucault, gleichermaßen gegen Phänomenologie und Anthropologie, der nicht die Bildwerke und Maschinen des Menschen nach dem Muster des menschlichen Körpers denkt, sondern den menschlichen Körper

nach dem Muster seiner Bildwerke und Maschinen. Ein rares Paradigma von radikalem Theoriekonstruktivismus in der Kunstgeschichte ebenso wie eine hartnäckige und wohlargumentierte Feindschaft gegen eine Ästhetik der Rezeption, die die ästhetische Erfahrung für wichtiger nimmt als das Objekt und die Produktionsbedingungen dieser Erfahrung (23–27, 93–97, 118–128). Das meiste werden negative, kritische Lehren sein, kleine Dornen mit Widerhaken. Diese für sich zu nutzen, steht jeder Leserin und jedem Leser frei. Wie viele sich zu Egenhofers großem materialistisch-metaphysischem System selbst bekehren werden, bleibt abzuwarten.

Markus Klammer

Adressen der Autoren:

- Kristin Böse, Universität zu Köln, Philosophische Fakultät, Kunsthistorisches Institut,
Albertus-Magnus-Platz, 50923 Köln, Deutschland
Nils Büttner, Staatliche Akademie der Bildenden Künste Stuttgart, Lehrstuhl für Mittlere und
Neuere Kunstgeschichte, Am Weißenhof 1, 70191 Stuttgart, Deutschland
Jean K. Cadogan, Department of Fine Arts, Trinity College, Hartford, CT 06106-3100, USA
Alexis Joachimides, Heidebrincker Str. 19, 13357 Berlin, Deutschland
Markus Klammer, eikones, NFS Bildkritik, Rheinsprung 11, 4051 Basel, Schweiz
Ileana Parvu, 1, chemin de la Grande Pièce, 1227 Carouge, Schweiz
Anne Perrin Khelissa, Deutsches Forum für Kunstgeschichte, Centre Allemand d'Histoire de l'Art,
10, Place des Victoires, 75002 Paris, Frankreich
David R. Smith, University of New Hampshire, Department of Art and Art History, Paul Creative
Arts Center, 30 Academic Way, Durham, NH 03824-3538, USA
Christa & Gert Wilhelm Trube, Dänische Str. 11, 24103 Kiel, Deutschland