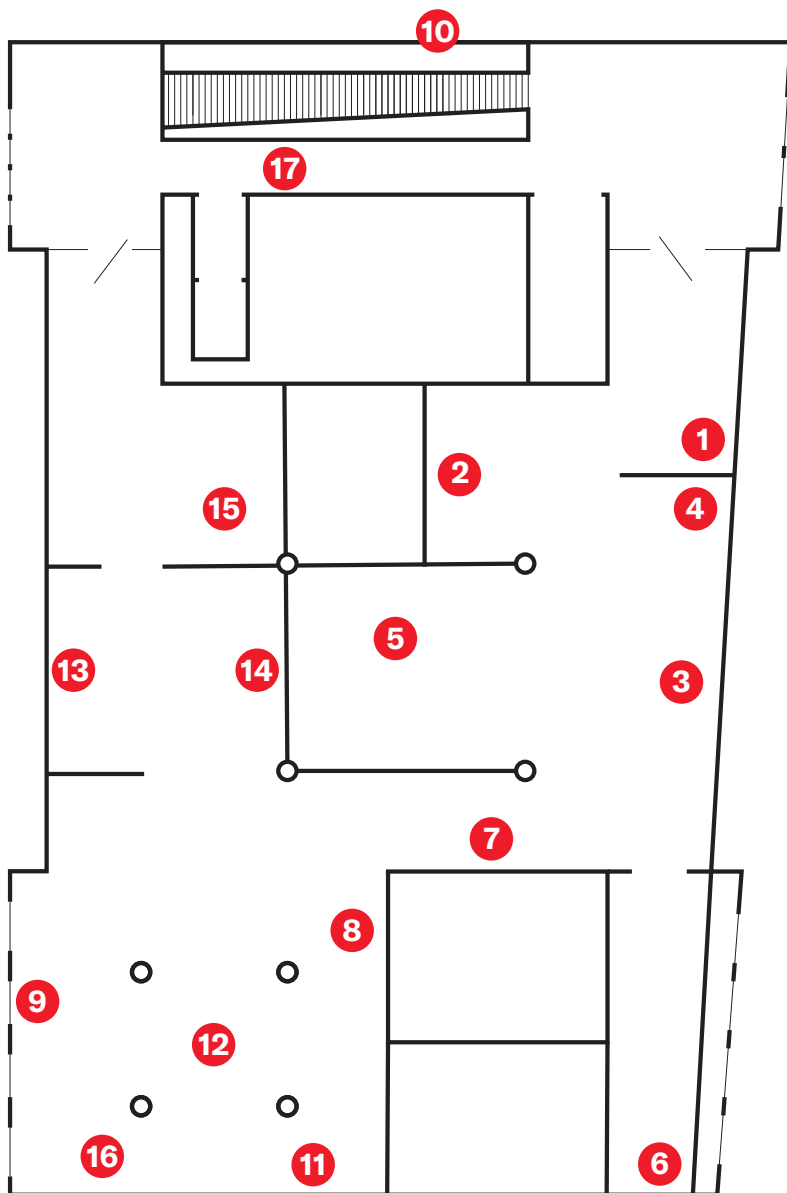


BUCERIUS
KUNST
FORUM

MINIMAL ART KÖRPER IM RAUM

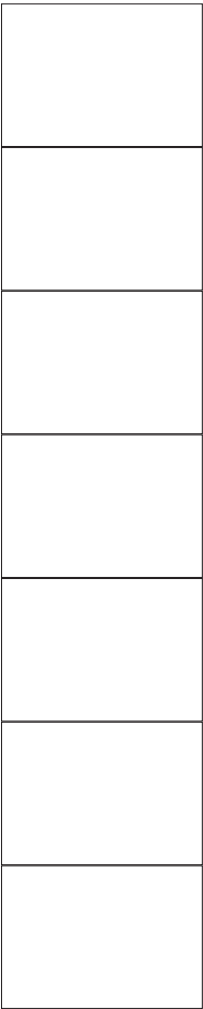


- 1 Carl Andre: *45 Degree Swipe*, 1971
- 2 Robert Morris: *Untitled*, 1974
- 3 Donald Judd: *Untitled (Stack)*, 1968–1969
- 4 Donald Judd: *Untitled (91–156)*, 1991
- 5 Sol LeWitt: *Cube-Cube*, 1965
- 6 Dan Flavin: *untitled (to Barnett Newman) four*, 1971
- 7 Charlotte Posenenske: *Reliefs Serie C*, 1967/2020
- 8 Charlotte Posenenske: *Vierkantrohre Serie D*, 1967/2019
- 9 Imi Knoebel: *Braunes Kreuz*, 1968/2018
- 10 Imi Knoebel: *Kadmiumrot I*, 1975/2011
- 11 Imi Knoebel: *Mennigebild B1*, 1976
- 12 Imi Knoebel: *Ort – Blau Gelb Rot Rot*, 2008
- 13 Gerold Miller: *hard:edged 10*, 2000
- 14 Frank Gerritz: *Block I–IV*, 1988/2020
- 15 Jeppe Hein: *Changing Neon Sculpture*, 2006
- 16 Imi Knoebel: *o.T. Mennige*, 1976/1988/2007
- 17 Gerold Miller: *Section 3*, 2017



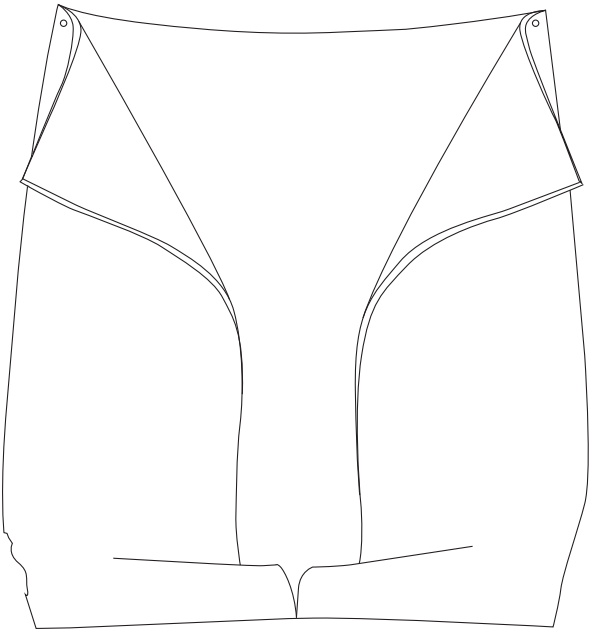
1

Carl Andre: *45 Degree Swipe*, 1971



Carl Andres (geb. 1935) Hauptinteresse gilt der „Skulptur als Ort“ – nicht nur der Raum wird durch die Skulptur neu definiert, sondern die Arbeiten werden durch die Möglichkeit des Betretens selbst zum Ort. Bei *45 Degree Swipe* handelt es sich um sieben rechteckige Stahlplatten, die auf dem Boden zu einem langgezogenen Rechteck aneinandergelegt werden. Der Titel impliziert bereits eine Anweisung zur Installation: in einer Raumecke, so dass zwischen dem Werk und den Wänden zwei 45-Grad-Winkel entstehen. Durch ihre Form, die an eine Brücke oder einen Damm erinnert, lädt die Arbeit besonders zum Begehen ein. Sie stellt jedoch nicht bloß eine Referenz auf einen Weg dar, sondern ist selbst einer: „Meine Vorstellung von einer Skulptur ist eine Straße. Eine Straße erschließt sich nicht von einem bestimmten Punkt aus oder an einem bestimmten Punkt. Straßen erscheinen und verschwinden. Wir reisen entweder auf oder neben ihnen. Aber wir haben keinen speziellen Blickpunkt auf die Straße, nur fortlaufende, wenn wir uns nämlich darauf bewegen. Die meisten meiner Arbeiten – und sicher die erfolgreichsten – sind irgendwie Dämme – sie veranlassen den Betrachter, an ihnen entlang oder um sie herumzugehen oder sich auf ihnen zu bewegen.“

Während die klassische Skulptur nur von einer Seite angeschaut, höchstensfalls umschritten werden kann, sind die Betrachtenden bei Andre aufgefordert, die Skulptur zu nutzen. Diese Demokratisierung setzt sich auch in den Einzelteilen des Werkes fort, die keine bestimmte Reihung haben, sondern tatsächlich untereinander ausgetauscht werden können, ohne dass das Gesamtwerk dabei verändert würde.



Grauer Industriefilz, geschnitten und genietet
Spuren von Maschinenöl und Schmutz
Bayerische Staatsgemäldesammlungen, München
Pinakothek der Moderne
1980 erworben von PIN. Freunde der Pinakothek
der Moderne für die Sammlung Moderne Kunst

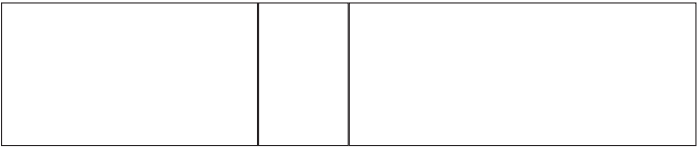
Ausgehend von seinen Performances der frühen 1960er Jahre entwickelte Robert Morris (1931–2018) einen von Raum und Bewegung geprägten Kunstbegriff. 1967 begann er, mit Industriefilz zu arbeiten, der etwa als Unterlage in Autowerkstätten verwendet wurde – Spuren von Schmutz auf dem Material wie auch in *Untitled* von 1974 weisen auf diese Herkunft hin. Das formbare, aber dennoch schwere Material eröffnete ihm die Möglichkeit, sich bei seinen Skulpturen nicht auf unveränderliche Formen festzulegen und ihnen so das traditionelle Moment der Dauerhaftigkeit zu nehmen. Morris' Arbeiten aus Filz ist der Herstellungsprozess eingeschrieben: So ist erkennbar, dass der Stoff bis zur halben Länge aufgeschlitzt und ein Stück davon herausgeschnitten wurde. Die der Länge nach zusammengelegte Stoffbahn wird an der Wand hängend präsentiert, wobei sie unten auf dem Boden aufliegt. Dadurch lässt das Werk Materialeigenschaften erkennen und hebt den Aspekt der Schwerkraft hervor; zudem dringt es in den Raum des Betrachters ein.

Wichtig blieb bei Morris stets der Anspruch, Skulpturen zu schaffen, aus denen keine Einzelelemente zur Interpretation herausgelöst werden können. Um sie in ihrer Ganzheit zu erfahren, muss der Betrachter durch Bewegung im Raum verschiedene Perspektiven einnehmen.

Edelstahl, bernsteinfarbenes Plexiglas, 10-teilig
Bayerische Staatsgemäldesammlungen, München
Pinakothek der Moderne
1979 erworben von PIN. Freunde der Pinakothek
der Moderne für die Sammlung Moderne Kunst

Untitled (Stack) besteht aus zehn identisch großen, flachen Kästen, die in Abständen ihrer eigenen Höhe in einer Achse übereinander an der Wand angebracht sind. Die Kästen besitzen eine Umrandung aus Edelstahlblech, während Ober- und Unterseiten aus bernsteinfarbenem Plexiglas bestehen. Die übereinander positionierten Flächen spiegeln sich gegenseitig und erfüllen die Zwischenräume mit einem orangefarbenen Licht. Der Freiraum wird so zum Raum, die einzelnen Elemente zu einer Einheit oder – wie der deskriptive Titelzusatz treffend formuliert – zu einem Stapel.

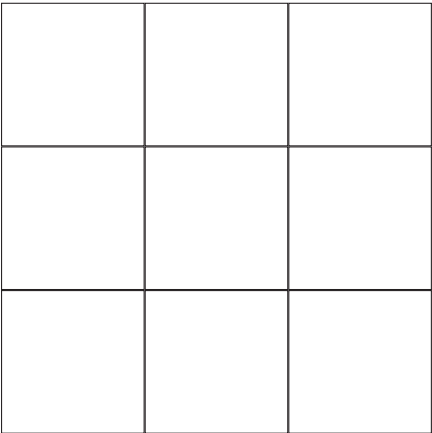
Donald Judd (1928–1994) brach mit den Konventionen der europäischen Kunstgeschichte, indem er sich gegen den Illusionismus stellte: Der Raum wurde vom Kunstwerk nicht mehr vorgetäuscht, sondern neu definiert. Idealerweise nehmen daher die *Stacks* eine Wand von unten bis oben ein: „[Ich schuf] ein Werk, das vom Boden bis zur Decke reichte. Damit erstreckte sich definierter Raum, der sich zwischen den Einzelelementen befand, auch auf jene darunter und darüber.“ Die Werke verbinden sich so mit der Architektur und reflektieren ihr Verhältnis zum Raum sowie zum Betrachter im Raum.



Klar eloxiertes Aluminium
transparent gelbe und schwarze Acrylplatten
Christoph Seibt Collection
Contemporary Art, Hamburg

Untitled (91-156) ist eine exakt einen Meter breite, 25 Zentimeter in Höhe und Tiefe messende und an der Wand montierte, nach vorne hin offene Box. Ihre vier Seiten bestehen aus klar eloxiertem Aluminium. Durch eine Mittelwand aus Aluminium ist sie in zwei gleich große Fächer unterteilt, wobei das linke Fach durch eine vorgeblendete Aluminiumplatte zu etwa zwei Dritteln nach vorne hin geschlossen ist. Die Rückwand der Box besteht aus zwei Plexiglasplatten: einer transparent gelben über einer schwarzen.

Judd geht es um das Verhältnis von Volumen und Raum sowie deren Rhythmisierung. Das nach vorne teilweise abgeschlossene, jedoch zur Mitte hin offene linke Fach animiert den Betrachter zur Bewegung im Raum, um das Objekt aus unterschiedlichen Perspektiven wahrzunehmen. Entscheidend für Judd ist daher stets die Höhe der Anbringung seiner Wandobjekte mit der Oberkante auf etwa 157 bis 163 Zentimetern, so dass der Betrachter eine leichte Aufsicht hat. Das Werk soll in seiner Dreidimensionalität erfahrbar sein und nicht flach wie ein Bild wirken. Besonders wirkungsvoll sind dabei die verschiedenartigen Spiegelungen des farbigen Plexiglasses, die sich durch unterschiedliche Ansichten ergeben. Judd arbeitete früh ausschließlich mit Materialien, die bereits im Herstellungsprozess eingefärbt wurden. Aluminium und Plexiglas waren für ihn reizvoll, weil sie in einem großen Farbenspektrum produziert werden können. Die Idee, verschiedenfarbige Plexiglasplatten übereinanderzulegen, erweiterte die vorhandene Farbpalette nochmals. Bei *Untitled (91-156)* erreichte Judd so eine außergewöhnliche grün-goldene Farbgebung der Rückwand. Die Farben besitzen für ihn jedoch keine symbolische Bedeutung: Form, Material und Farbe stehen ausschließlich für sich selbst.

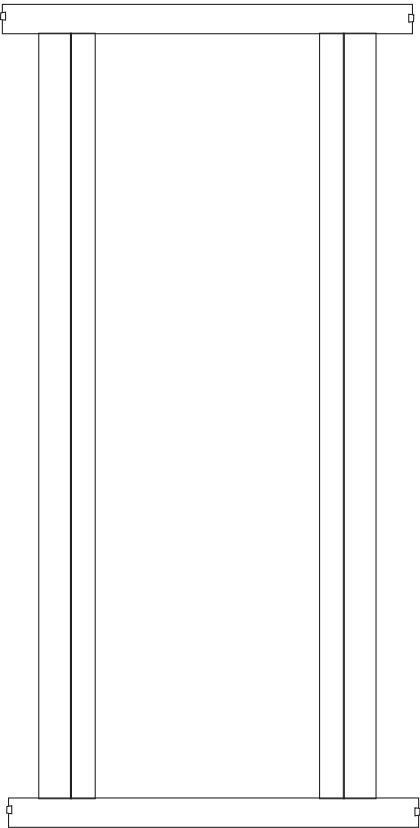


Metall, einbrennlackiert
Sammlung FER Collection

Cube-Cube von Sol LeWitt (1928–2007) ist ein Würfel aus weiß lackiertem Metall, in dessen Struktur 27 kleinere Würfel eingeschrieben sind. Der Würfel verweist nicht auf eine über ihn hinausgehende Idee; er stellt dar, was er darstellt, und jegliche Transzendenz soll vermieden werden. Diesem Zweck dient auch die Farbgebung in neutralem Weiß.

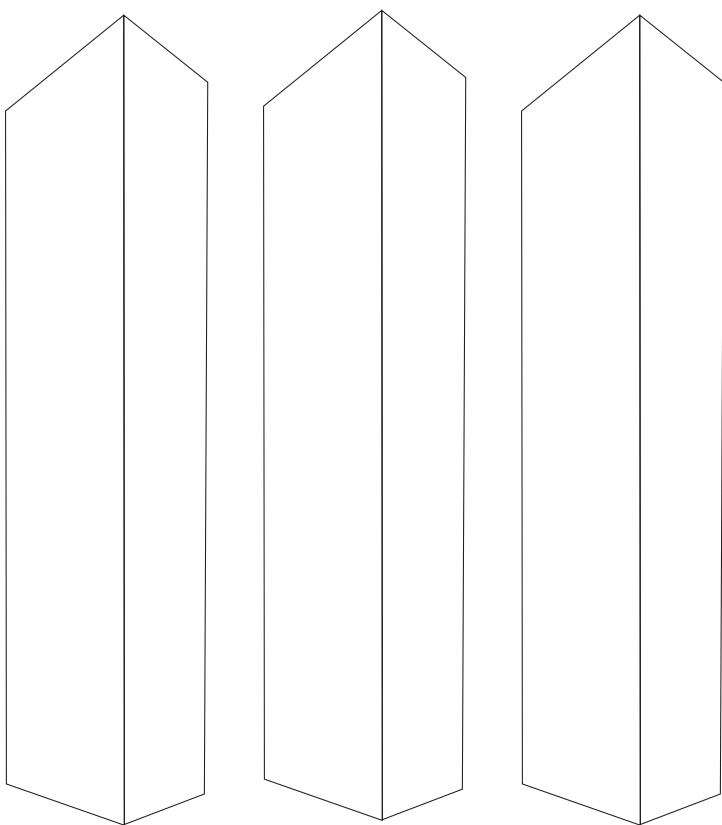
LeWitt äußerte sich 1966 in der Kunstzeitschrift *Art in America*: „Die interessanteste Eigenschaft des Kubus ist, daß er relativ uninteressant ist. Im Vergleich zu anderen dreidimensionalen Formen fehlt ihm jegliche aggressive Kraft, er impliziert keine Bewegung, er ist die unemotionalste aller Formen.“ Gerade deshalb eigne er sich als Grundeinheit für komplexere Funktionen. Ausgangspunkte von *Cube-Cube* sind die Zahl Drei und das Maß von 60 Zentimetern. Nach Festlegung dieser beiden Faktoren realisiert das Werk sich quasi selbst, der Künstler tritt vollkommen hinter der Idee und dem Werk zurück.

**Dan Flavin: *untitled*
(to Barnett Newman) four, 1971**



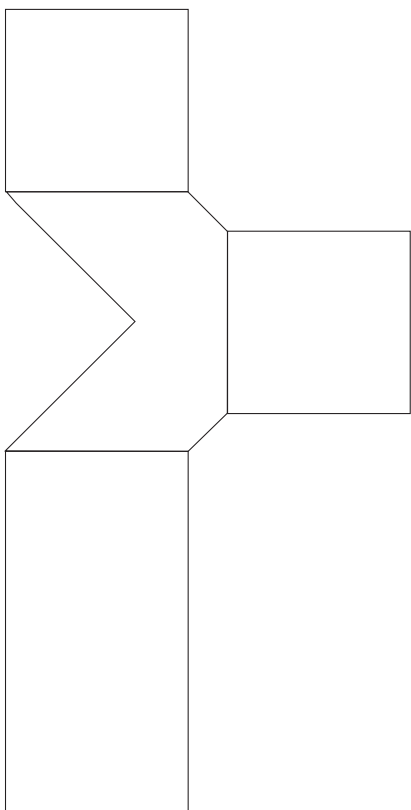
Gelbes, blaues und rotes fluoreszierendes Licht
Christoph Seibt Collection
Contemporary Art, Hamburg

Dieses Werk von Dan Flavin (1933–1996) stellt eine Hommage an Barnett Newmans vierteilige Werkreihe *Who's Afraid of Red, Yellow and Blue* (1966–1970) dar, obgleich die von den Künstlern eingesetzten Darstellungsmittel grundlegend verschieden sind. Der Bildgrund von Newmans Gemälden I–III ist monochrom rot und wird von senkrechten gelben und blauen Linien durchzogen. Flavins Leuchtstoffröhren beziehen sich auf diese schmalen Linien. Den Hintergrund gestaltete Flavin jedoch anders. Im Unterschied zu Newmans Leinwand ist dieser nicht begrenzt und er ist nicht rot, sondern violett. Dies ergibt sich durch die Mischung von rotem und blauem Licht, das aus den vier Leuchtstoffröhren strahlt, die zur Wand gedreht sind. Die den Betrachtenden zugewandten gelben Leuchtstoffröhren stehen im Komplementärkontrast zu eben jenem Violett. Obwohl also lediglich Gelb, Violett und das an den äußeren Rändern erkennbare Blau als wahrnehmbare Lichtfarben erscheinen, besteht das Werk in getreuer Anlehnung an Newman aus Rot, Gelb und Blau. Strukturiert wird das „gasförmige Bild“ jedoch nicht nur durch die Leuchtkraft, sondern auch durch die Schatten der Röhren. Damit definieren sie den Raum, an dessen Auflösung sie gleichsam beteiligt sind. Dass diese Werkserie Flavins nicht an einer flachen Wand, sondern in der Ecke des Raumes installiert wird, ist programmatisch. Schließlich verwandelt der Illusionismus des Lichtes die drei zusammenlaufenden Flächen der Raumecke zu einer beinahe homogen erscheinenden Leinwand, die wiederum – trotz aller Unterschiede – an Barnett Newman erinnert.



Aluminiumblech, lackiert
Christoph Seibt Collection
Contemporary Art, Hamburg

Charlotte Posenenskes (1930–1985) dreidimensionales Schaffen entstand in der kurzen Zeitspanne zwischen 1966 und 1968, bevor sie sich aus dem Kunstbetrieb zurückzog. Der Prototyp der *Reliefs Serie C* ist ein längsrechteckiges, gekantetes Metallblech, dessen Querschnitt ein gleichschenkliges Dreieck bildet und das gleichmäßig mit signalgelber Farbe besprüht wurde. Allein oder in serieller Anordnung kann das Relief auf vielfältige Weise aufgehängt, gestellt und kombiniert werden. Die Art der Präsentation legte Posenenske ganz in die Hände ihrer Rezipienten. Posenenske sah keine Limitierung der Auflagen vor und signierte ihre Werke ab einem gewissen Zeitpunkt nicht mehr. Der Verkauf erfolgte zum Selbstkostenpreis. Damit stellten Posenenskes Arbeiten einen Angriff auf die Gesetze des Kunstmarkts dar. Bei aller formalen Ähnlichkeit zu den amerikanischen Minimal Artists geht ihr kritischer Ansatz über diese weit hinaus.



„Die Sachen, die ich mache, sind

veränderlich

möglichst einfach

reproduzierbar. Sie sind Bestandteil des Raumes, weil sie ähnlich sind wie Bauelemente, sie können zu immer neuen Kombinationen oder Stellungen verändert werden, sie verändern dadurch den Raum.

Diese Veränderung überlasse ich dem Konsumenten, der dadurch immer wieder aufs neue bei der Herstellung beteiligt ist.

Die Einfachheit der geometrischen Grundformen ist schön und geeignet, Prinzipien rationalisierter Veränderung deutlich zu machen.

Ich mache Serien,

weil ich nicht Einzelstücke für Einzelne machen will,

um innerhalb eines Systems kombinierbare Elemente zu haben,

um etwas Wiederholbares, Objektives zu machen

und weil es ökonomisch ist.

Die Serien können Prototypen für eine Massenproduktion sein.

[...]

Sie werden immer weniger erkennbar als ‚Kunstwerke‘.

Die Gegenstände sollen den objektiven Charakter von Industrieprodukten haben.

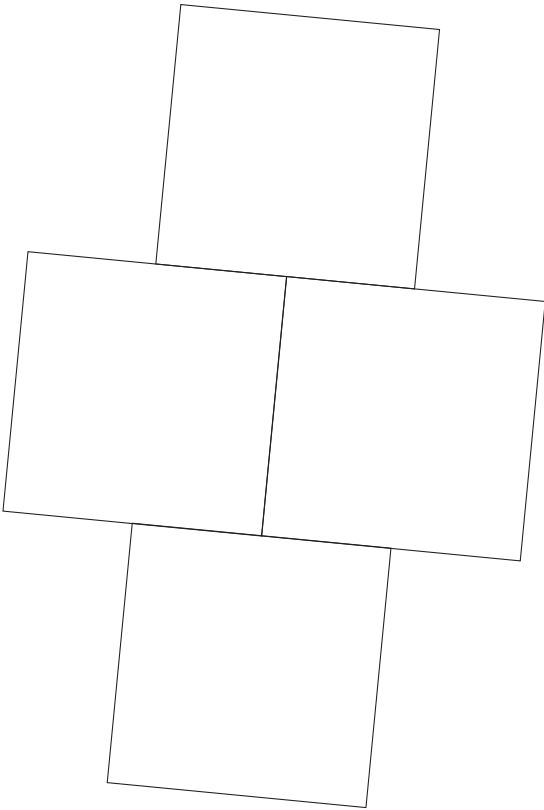
Sie sollen nichts anderes vorstellen als sie sind.

Die bisherige Einteilung der Künste existiert nicht mehr. Der Künstler der Zukunft müsste mit einem Team von Spezialisten in einem Entwicklungslaboratorium arbeiten. Obwohl die formale Entwicklung der Kunst in immer schnellerem Tempo weitergegangen ist, ist ihre gesellschaftliche Funktion verkümmert.

Kunst ist eine Ware von vorübergehender Aktualität, aber der Markt ist winzig und Ansehen und Preise steigen, je weniger aktuell das Angebot ist.

Es fällt mir schwer, mich damit abzufinden, dass Kunst nichts zur Lösung drängender gesellschaftlicher Probleme beitragen kann.“

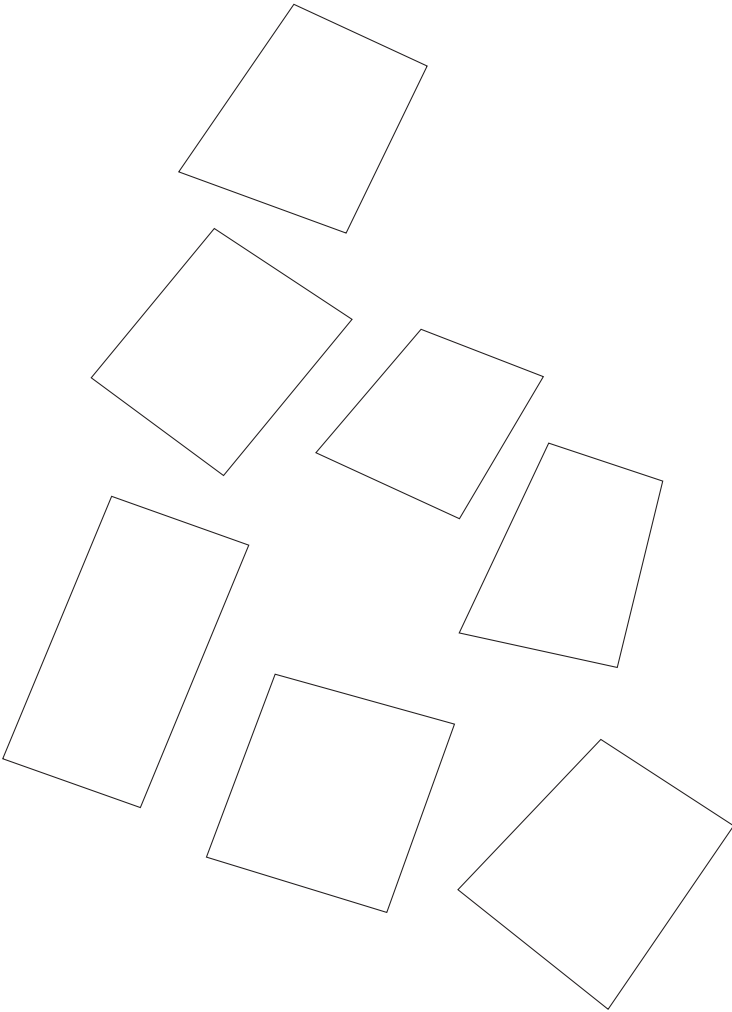
Charlotte Posenenske: Statement, in: *Art International* 12,5 (Mai 1968), S. 50



Zur wichtigsten Inspirationsquelle für die Kunst Imi Knoebels (geb. 1940) wurde der russische Suprematist Kasimir Malewitsch mit seinem *Schwarzen Quadrat* aus dem Jahr 1915 (Tretjakow-Galerie, Moskau). In der Nachfolge von Malewitschs *Kreuz (schwarz)*, das dieser aus fünf Quadraten zusammensetzte, steht Knoebels Hauptwerk *Schwarzes Kreuz* aus dem Jahr 1968 (Privatsammlung). Dieses bildet die Urform von mehreren monumentalen Kreuzen in Schwarz, Weiß und Braun, die im folgenden halben Jahrhundert entstanden. Das *Braune Kreuz* von 2018 besteht aus vier quadratischen Holztafeln, die mit dunkelbrauner Farbe bemalt wurden, wobei die Schwünge des Farbauftrags deutlich sichtbar sind. Die großformatige Arbeit wird knapp über dem Boden mit einer leichten Neigung nach rechts an der Wand montiert. Dadurch erhält das Kreuz einen dynamischen Charakter, fast scheint es zu schweben. Durch die Maße von mehr als drei mal zwei Metern und einer Stärke von 9 Zentimetern entsteht ein raumgreifendes Objekt, das durch seine Präsenz den Raum des Betrachters vollständig neu definiert.

Die von Malewitsch Anfang des 20. Jahrhunderts vollzogene gegenständliche Entleerung des Bildes war Ausgangspunkt von Knoebels gesamtem Schaffen. Das *Schwarze Quadrat* stand für die vollkommene Reduktion und stellte zugleich für Knoebel den Anfang einer ganz neuen Sprache der gegenstandslosen Kunst dar, deren unendliche Möglichkeiten er in seinen Arbeiten bis heute auslotet.

Imi Knoebel:
***Kadmiumrot I*, 1975/2011**



Öl auf Hartfaser, 7-teilig
Christoph Seibt Collection
Contemporary Art, Hamburg

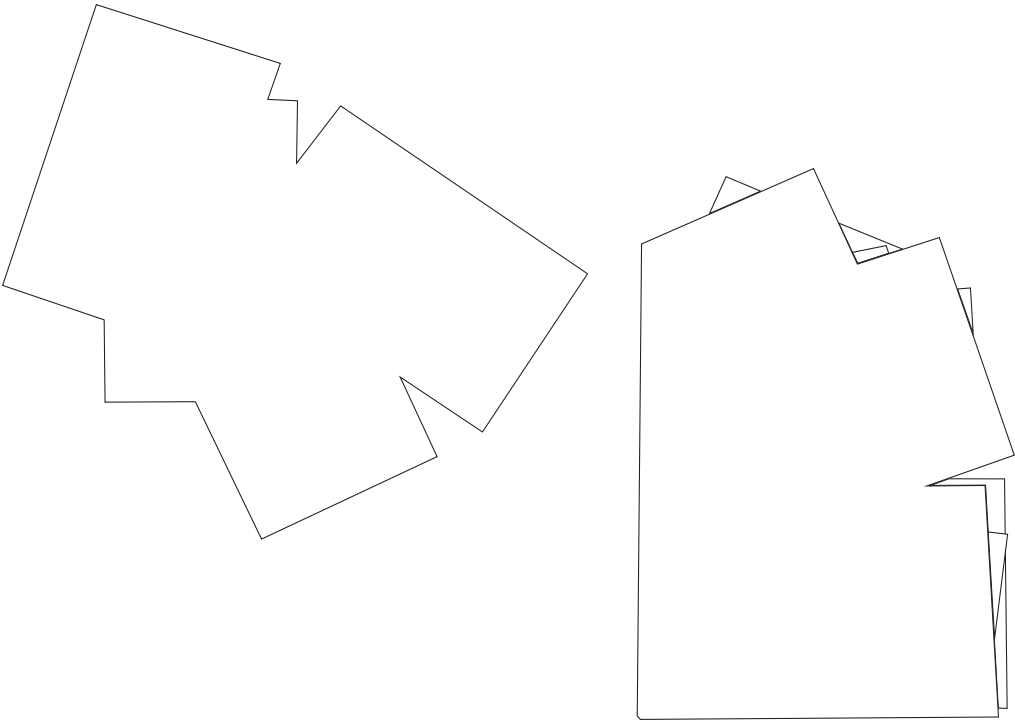
Ausgehend von Malewitsch experimentierte Knoebel mit verzerrten Vierecken, die den Eindruck von Schwerelosigkeit oder dynamischer Bewegung erzeugen. Noch während der Studienzeit bei Joseph Beuys in Düsseldorf malte Knoebel auf unbelichtete Dias Linien und geometrische Formen, etwa Parallelogramme und Trapeze, die er zunächst in Innen-, später auch in Außenräume projizierte und dort wieder abfotografierte. Der durch die Lichtmalerei hervorgerufene Eindruck ephemerer Schwerelosigkeit wird in den Konstellationen wie *Kadmiumrot I* auf massive Holzfaserplatten übertragen, ohne aber den Eindruck von Leichtigkeit aufzugeben.

Formaler Ausgangspunkt der Konstellationen ist das Rechteck, welches Knoebel unterschiedlich starken Verzerrungen aussetzt, so dass die viereckigen Formen leicht zu Trapezen und Parallelogrammen tendieren. Darin ist er ganz bei Malewitsch, dessen *Schwarzes Quadrat* nicht exakt quadratisch ist, um durch die Abweichung von der geometrischen Norm den Schein von Lebendigkeit ins Bild zu setzen.

Bei Knoebel handelt es sich jedoch nicht um ein einzelnes Viereck, sondern um eine Konstellation. In der Astrologie wird damit das räumliche Verhältnis der Planeten zueinander bezeichnet. Bei Knoebels kadmiumroter Konstellation geht es dementsprechend um die Stellung der Formen zueinander. Sie sind zwar eigenständige Entitäten, als vereinzelte Elemente jedoch kraftlos. Die ästhetische schlagende Wirkung, das Moment einer aufwärtsstrebenden Bewegung, ergibt sich erst durch ihren Zusammenhang, der besonders bestimmt ist durch die Proportion, die Anordnung und den Abstand der Formen zueinander.

11
16

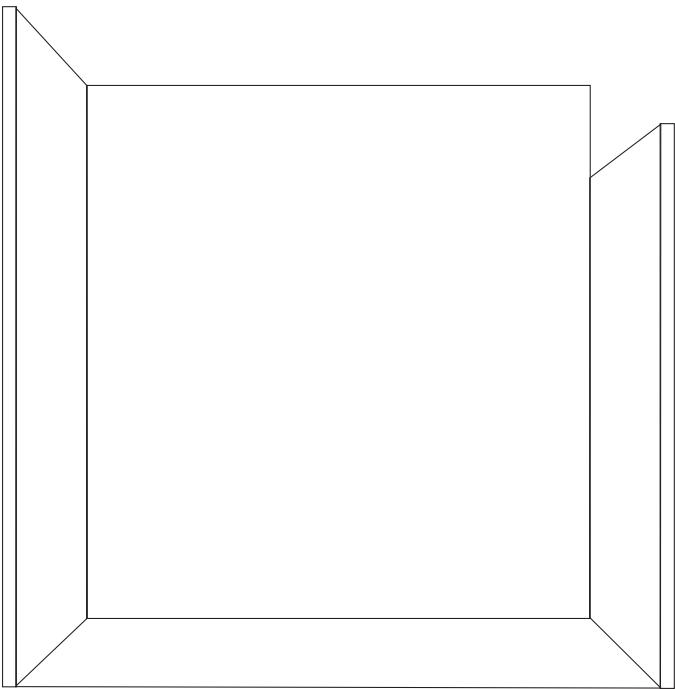
Imi Knoebel: *Mennigebild B1*, 1976
Imi Knoebel: *o. T. Mennige*, 1976/1988/2007



Vom Viereck kommend, gelangte Imi Knoebel über das unregelmäßige Siebeneck, „das erste Vieleck, das frei ist“, im Jahr 1976 zu der Werkgruppe der unregelmäßigen Vielecke, die er als Mennigebilder bezeichnet. Sie bestehen aus mehreren ineinandergeschobenen Rechtecken, die zu Gebilden mit spannungsreichen Konturen verschmolzen sind. Es war für Knoebel eine Phase des Suchens, vor allem des Suchens nach der „richtigen“ Farbe. Bis 1975 war seine Farbpalette im Wesentlichen auf Schwarz und Weiß beschränkt. Der erste Schritt war dann die Verwendung einer „Vorfarbe“: Mennige, ein Schutzanstrich aus der Stahlindustrie, der zudem die Eigenschaft hatte, wieder zu verblassen. Die Mennigebilder wurden, losgelöst von der im Titel suggerierten rotbraunen Farbe, in dieser Hinsicht zum Experimentierfeld.

Das erste Bild, das formal gesehen ein Mennigebild ist, trägt den Titel *mit neben gegen* und ist – genau wie *Mennigebild B1* – weder mennigefarben noch sonst irgendwie farbig, sondern zinkweiß. Geschaffen aus einer 9 Zentimeter starken Holzplatte, oszilliert das *Mennigebild B1* zwischen Bild und Objekt. Die unregelmäßige Form des Bildträgers erinnert an Frank Stellas Shaped Canvases, die ab 1960 entstanden. Hier fand eine Loslösung von der traditionellen rechteckigen Begrenzung der Leinwand bzw. der Tafel statt, die etwa bei Malewitschs *Schwarzem Quadrat* noch konstituierend ist. Bei Knoebel wird die Wand zur Leinwand, der Raum gleichsam zum Werk.

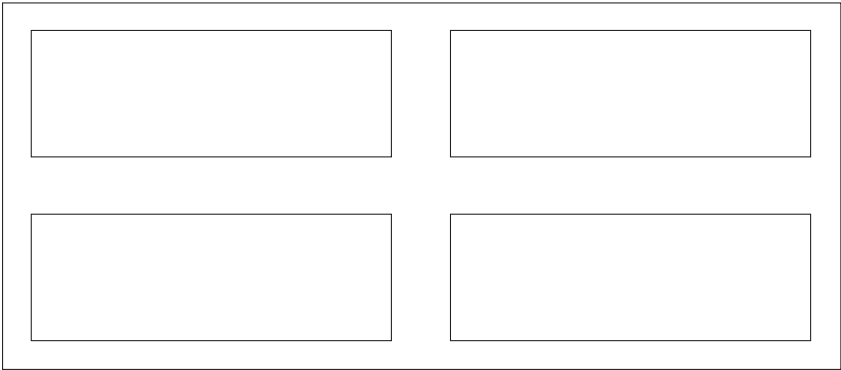
Später lehnte Knoebel auch mehrere Mennigebilder hintereinander an die Wand wie bei o. T. *Mennige*. Die am Rand hervorstehenden Kanten der hinteren Tafeln thematisieren das Verhältnis zwischen Sichtbarem und Verborgenen.



Acryl auf Aluminium
Christoph Seibt Collection
Contemporary Art, Hamburg

„Warum diesen Puristen und Formalisten nachgeben, die Rot, Gelb und Blau mit einer Hypothek belastet und die Farben in eine Idee verwandelt hatten, die sie als Farben zerstörten? Für mich lag gerade darin ein besonderer Reiz, diese Farben zu nehmen, um auszudrücken, was ich wollte: die Farben nicht belehrend, sondern expressiv zu machen und sie von der Hypothek zu befreien. Warum sollte man vor Rot, Blau und Gelb Angst haben?“ So Barnett Newman, der Ende der 1960er Jahre mit seiner vierteiligen Gemäldeserie *Who's Afraid of Red, Yellow and Blue* Kunstgeschichte schrieb. Auf Newmans Frage im Werktitel hatte Knoebel eine eindeutige Antwort: „Ich nicht!“ *Ich Nicht* ist eine Serie, die im Jahr 2006 entstand.

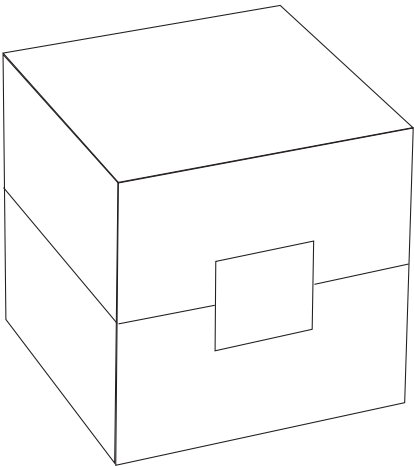
Seitdem Ende der 70er Jahre die Farbe in Knoebels Werk Einzug gehalten hat, kennt der Künstler tatsächlich keinerlei Scheu, was Farbwahl und -kombinationen angeht. Bereits 1978 schuf er Arbeiten, die Rot, Gelb und Blau kombinierten. In *Ort – Blau Gelb Rot Rot* werden die Farbflächen, die bei Newman zweidimensional sind, in die Dreidimensionalität eines vorne und oben offenen Raumes überführt. Noch ein Grund mehr, Angst zu haben? Keineswegs. Voraussetzungsfrei – genau wie Newman es formuliert hat – können die Betrachtenden das Werk auf sich wirken lassen. Durch die unbemalte, spiegelnde Bodenplatte aus Aluminium gelangen sie selbst ins Werk und ihre Abbilder werden konfrontiert mit den ebenfalls gespiegelten Farbflächen in Blau, Gelb und Rot.



Aluminium, lackiert
Christoph Seibt Collection
Contemporary Art, Hamburg

Mit dem Titel des Werks verweist Gerold Miller (geb. 1961) auf die der minimalistischen Kunst nahestehende Hard-Edge-Malerei. Diese zeichnet sich durch absolute Klarheit und Linearität der Formen aus, was sich bei Miller durch die industrielle Fabrikation des glänzend lackierten Aluminiums fortsetzt.

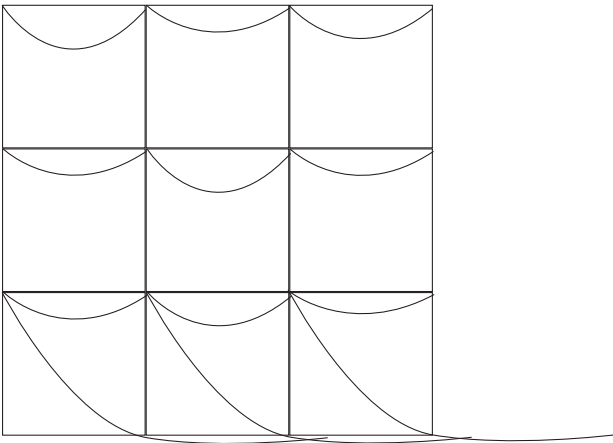
Auf den ersten Blick wirkt Millers Werk wie ein geschlossenes Ganzes. Es ist jedoch aus vier gleichen Teilen in Form eines Rahmens zusammengesetzt, die im Kontext der Serie *hard:edged* in immer anderen Kombinationen auftauchen. Für sich betrachtet wirken sie wie leere Rahmen, denen die Gemälde entnommen wurden. *Hard:edged 10* stellt dabei jedoch einen Sonderfall dar. Für sich genommen handelt es sich zwar um vier aneinandergefügte bilderlose Rahmen. In Gänze ähneln sie aber weniger dem äußeren Rahmen eines Bildes als vielmehr einem Keilrahmen, dessen fensterkreuzartige Struktur das Bild von hinten stützt – und es eben nicht bloß rahmt. Intuitiv sucht der Blick für einen Moment nach einer Leinwand, welche sich den herkömmlichen Sehgewohnheiten entsprechend als starkes Querformat über das eigentliche Kunstwerk spannen müsste. Aber sie ist nicht da. Indem *hard:edged 10* durch die keilrahmenartige Gestalt das Innere des herkömmlichen Gemäldes nach außen kehrt und zum Kunstwerk erhebt, erscheint es als ironischer Kommentar auf traditionelle Gattungsbestimmungen. Das Bild wird verneint, aber jede Negation verlangt die Setzung eines neuen Zustands. Dieser zeichnet sich dadurch aus, dass die Wand zum Teil des Bildes wird. Durch die Integration einer prinzipiellen Leerstelle wird unter dem Blick der Betrachtenden das von innen nach außen gewendete Bild zur „Wandskulptur“. Aus diesem Vexierspiel zwischen Bild und Nicht-Bild schöpft das Werk schließlich seine ästhetische Kraft.



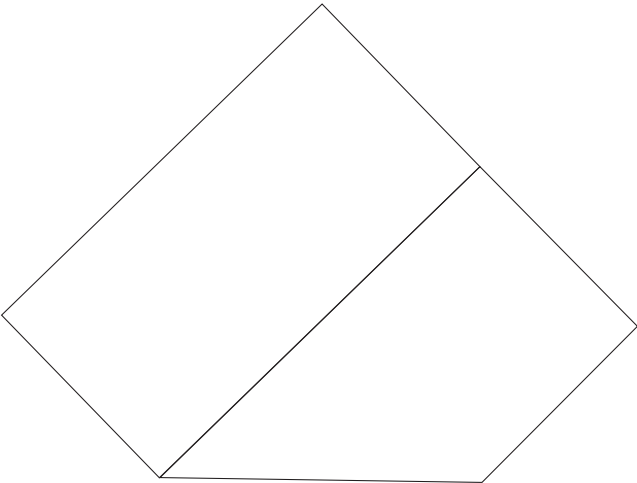
Der Ausgangspunkt für Frank Gerritz' (geb. 1964) künstlerisches Schaffen ist die Form des Quaders in einer stark auf den Menschen bezogenen Interpretation. Von besonderer Bedeutung sind dabei die Vorstellung eines Zentrums sowie das Verhältnis von äußerer Gestalt und innerem Gehalt.

1988 entstand die erste Auflage seiner vierteiligen *Block*-Serie: in Eisen gegossene Kuben mit einem Maß von 20 x 20 x 20 Zentimetern, angelehnt an die Dimension eines menschlichen Kopfes. Auch das Gewicht von 60 Kilogramm orientiert sich am Durchschnittsmenschen. Die Blöcke sind aus mehreren einzeln gegossenen Elementen zusammengesetzt. Stets besitzen sie einen von unten nach oben bzw. von links nach rechts durchgehenden Kern. Die Struktur ist von außen anhand der Zäsuren zwischen den Einzelkomponenten zu erahnen, jedoch nicht vollständig zu durchdringen – eine Analogie zum menschlichen Leib-Seele-Verhältnis.

Zwar ist Gerritz' Formensprache minimalistisch, sein künstlerischer Ansatz ist es jedoch nicht. Mit dem Kunstguss widmet er sich einer traditionellen künstlerischen Technik, die nichts gemein hat mit den industriellen Werkstoffen und Herstellungsprozessen der amerikanischen Minimal Artists. Das Gussverfahren begleitet er eng und gibt die abschließende Bearbeitung der Skulpturen nicht aus der Hand.



Die von Jeppe Hein (geb. 1974) gewählte Form des Würfels mit der sichtbaren inneren Struktur, ganz in Weiß gehalten, stellt eine deutliche Reminiszenz an Sol LeWitts *Cube-Cube* dar. Die herabhängenden Kabel der Würfelstruktur erwecken den Eindruck, als blicke man in das transparent gemachte Innenleben einer komplexen Maschine. Durch sie fließt der Strom, der einzelne Kuben sprunghaft aufleuchten lässt, während andere unbeleuchtet bleiben. Im Sekundentakt ändert sich so die Konstellation der leuchtenden Kuben und lässt immerzu die zahlreichen potenziell vorhandenen Formationen innerhalb des großen Kubus aufscheinen. Die leuchtenden Neonröhren erinnern im Kontext dieser Ausstellung an Dan Flavins Arbeiten. Obwohl die formalen Ähnlichkeiten auf der Hand liegen, ist Heins Skulptur nicht bloß eine Hommage an die Altmeister der Minimal Art, die ihre Werke zu einer Zeit schufen, als der dänische Künstler noch nicht geboren war. In LeWitts Werk bietet sich die bestechend einfache Funktionsgleichung in vollkommen statischer Erscheinungsweise der Kontemplation dar. Bei Hein hingegen dynamisieren die sich ändernden Konstellationen der leuchtenden Neonröhren das Erscheinungsbild. Nähern sich jedoch die Betrachtenden der Skulptur, friert dieses Wechselspiel für die Dauer ihrer Gegenwart ein. Die Präsenz des Menschen im Raum führt zur Unterbrechung des randomisierten Wandlungsprozesses. Dieser in Jeppe Heins Kunst wiederkehrende partizipative Aspekt regt das Publikum von vornherein als relevanten Akteur zur Reflexion über seinen eigenen Anteil an der Verfasstheit des zu betrachtenden Objekts an. Hier überschneidet sich Jeppe Heins Denken wiederum mit jenem vieler Künstler und Künstlerinnen der Minimal Art, für die das Kunstwerk im Zentrum des subjektiven Erlebens stehen sollte.



Aluminium, lackiert
Christoph Seibt Collection
Contemporary Art, Hamburg

Immer wieder finden sich in Gerold Millers Schaffen vielfältige Bezüge zur Kunstgeschichte der Moderne. Mit *section 1* und *2*, den Vorläufern des hier ausgestellten Werkes, schuf Miller Hommagen an Kasimir Malewitschs *Schwarzes Quadrat*, das mehr als hundert Jahre zuvor entstanden war: monumentale Quadrate, wie ein Rhombus auf der Spitze stehend, die allerdings gekappt wurde. Diese ersten beiden Quadrate Millers waren nicht vollkommen schwarz, sondern gegliedert in eine rechteckige schwarze Hälfte und eine gekappte weiße Hälfte bzw. eine rechteckige weiße Hälfte und eine gekappte schwarze Hälfte. Bei *section 3* kam Farbe ins Spiel, der Bezug auf Malewitsch wird dadurch unkonkreter. Eine Hälfte ist nun leuchtend blau, die andere mit der gekappten Spitze rot. Die Form des aus Aluminium bestehenden Bildträgers erinnert an die *Shaped Canvases* von Frank Stella. Durch die abgeschnittene Spitze scheint sich das Format den Bedingungen des zu niedrigen Ausstellungsraumes anzupassen, die Monumentalität wird durch die übermenschliche Größe gesteigert. Die dynamische Form der *sections*, so der Künstler, verlange nach großer Fläche. Die grellen Farben lassen sich am ehesten als Reminiszenz an Barnett Newmans *Who's Afraid of Red, Yellow and Blue* (1966–1970) verstehen. Größe, Form und Farbe verleihen *section 3* eine eindringliche Präsenz, die auch ohne Kenntnis der kunsthistorischen Bezüge die Betrachtenden in ihren Bann zieht und den Raum vollständig neu definiert.

MINIMAL ART
KÖRPER IM RAUM
12.2. → 24.4.2022

BUCERIUS KUNST FORUM
Alter Wall 12
20457 Hamburg