

Thomas Dreher: Anamorphosen. Todesreflexe in Zerrspiegeln.

In: Künstler. Kritisches Lexikon der Gegenwartskunst, Ausgabe 19, München 1992.

Neu in: URL: http://dreher.netzliteratur.net/6_LandArt_Morris2.pdf



Morris' Oeuvre weist vielfältige Präsentationsformen auf, in denen sich eine über mehr als zwei Jahrzehnte dauernde Untersuchung der Zeitdimension in Kunstwerken und ihrer Wahrnehmung zeigt. Rudolf Arnheim hat das Verhältnis von Wahrnehmung und Zeit auf die Formel gebracht: »Wahrnehmen braucht Zeit«.¹ De von dem amerikanischen Kritiker Michael Fried in seiner bekannten Attacke gegen Minimal Art vertretene Auffassung, Kunstwerke seien dazu da, ein »statisches Bild«² bereits im ersten Augenblick beim Betrachter hervorzurufen³, unterläuft Morris mit ungewöhnlichen Präsentationsformen, darunter vierteilige und veränderbare dreidimensionale Werke. Diese Arbeiten erfordern einen Wahrnehmungsprozeß im Gehen zwischen und um die Werkteile. Eine die präsentierte Ereignisvielfalt erforschende »dynamische« Wahrnehmung ist erforderlich.

Die phasenweise, »filmische« Wahrnehmung von Körpern beim Herumgehen thematisiert Morris in einer Skulptur ohne Titel von 1965 aus vier Fiberglas-Körpern, deren Grundriß quadratisch ist und die in konstanten Abständen aufzustellen sind. Der Betrachter erfaßt die Abweichungen der Außenseiten vom rechten Winkel beim Umschreiten der Körper. Mit dem Standpunkt verändern sich auch die perspektivischen Überschneidungen. Das mentale Bild vom Volumen der Körper und dem von ihren Innenseiten ausgegrenzten kreuzförmigen Zwischenraum muß aus der optischen Vielfalt abstrahiert werden:

»Ein Gegenstand läßt sich als Ganzes nur durch Konstruktionen von Wahrnehmungen aus verschiedenen Standpunkten und verschiedenen Beobachtungs-Umständen erfassen.«⁴

»Diese Art von Abstraktion läßt sich in der Gestaltpsychologie wiedergeben, indem viele Phänomene der Erfahrung als Variationen dargestellt werden, die »Prägnanzstufen« oder Phasen einer klar geordneten Struktur entsprechen. Wertheimer hat darauf verwiesen, daß ein Winkel von 93° nicht als eigenständige Entität, sondern als »schlechter« rechter Winkel wahrgenommen wird.«⁵

Auch nach der mentalen Abstraktion zum erinnerbaren »statischen Bild« erübrigt sich nicht die »dynamische« Wahrnehmung vor Ort – dank der Abweichungen vom rechten Winkel, der Überschneidungen und der je nach Licht verschiedenen Graunancen der Körperseiten. Gegen das »statische Bild« vom isolierten Objekt setzt Morris ein »dynamisches« aus einer Wechselseitigkeit von Wahrnehmungsumständen und Wahrgenommenem. Morris schreibt über die herausragende Rolle, die in seinen wie in Arbeiten seiner Kollegen den Wahrnehmungsumständen zukommt:

»Bessere neue Arbeiten verlagern Beziehungen aus dem Werk und lassen sie zu Funktionen von Raum, Licht und dem Blickfeld des Betrachters werden.«⁶

Morris arbeitete am Anfang seiner künstlerischen Laufbahn das

damals aktuelle »Action Painting« auf. Maßgebend wurden für Morris die »Drippings« (Tropfbilder) von Jackson Pollock. Gegenständliche Motive hatte Pollock zwischen 1947 und 1950 durch kreisende, die ganze Bildfläche überziehende Tropfspuren ersetzt. Morris ersetzte in Gemälden, die zwischen 1956 und 1960 entstanden, Pollocks Tröpfelgewebe durch Pinselstrich-Konfigurationen, wobei sich die Strichrichtungen von Konfiguration zu Konfiguration und teilweise in den Konfigurationen ändern.

Während Pollock noch die optische Einheit der Bildfläche bewahrt (»All-over«), arbeitet Morris »dividuell« (Paul Klee): Die Konfigurationen teilen die Bildflächen in Serien von Einzelereignissen – vom »statischen« All-over zum »dynamischen« vierteiligen Bild: Der Blick des Betrachters wird vom Rhythmus der Richtungswechsel aktiviert.

Wie für die Pop-Artisten, wurde Anfang der 60er Jahre auch für Morris Marcel Duchamps Infragestellung der Malerei durch Ready-Mades zum Leitfaden künstlerischen Schaffens. Aber im Unterschied zur Pop Art wählte Morris nicht Themen aus der Massenkultur, sondern thematisierte im Werk das Werk: Den Herstellungsprozeß, die Präsentationsform und den Wechsel der Präsentationsumstände.

Morris setzte 1962 in »I-Box« den aus Holz geschnittenen Buchstaben »I« in die Vorderseite einer Holzkiste ein. Die Einlage ist mittels zweier Scharniere an der Kiste befestigt und läßt sich über eine Griff öffnen. In der geöffneten Kiste ist ein Foto des nackten Künstlers zu sehen. Als »II« läßt sich die geöffnete Klappe zusammen mit dem Umriß der Klappenöffnung lesen. Ebenso ergeben der hinweisende Ausdruck »I«, dessen Gebrauch je verschiedene Personen bezeichnen kann, und das Abbild der Person Morris »II« = zwei verschiedene, aber sich ergänzende Möglichkeiten, sich auf eine Person zu beziehen. Abwesend bleibt der reale Referent: Die Person Morris ist das fehlende, aber bezeichnete Dritte der doppelten Referenz durch Wort und Abbild. Mit dem Schlüssel-Verhältnis zwischen Rezipient und Künstler reflektiert »I-Box« die in der Bewußtseinsindustrie übliche Beziehung zwischen Zuschauer-Voyeur und entindividualisiertem Schausteller, der sich Pop-Artisten wie Andy Warhol nicht entzogen haben.

Morris stellt vier Spiegelquader (»Untitled (Four Mirrored Cubes)«, 1965) in je nach Raummaßen verschiedenen Abständen zueinander auf, aber immer so, daß der Betrachter zwischen ihnen hindurchgehen kann. Aus plastischen Kuben werden räumlich nur schwer ortbare Spiegelflächen, die in irritierender Weise den Realraum fortsetzen – das Bodenmuster zum Beispiel kehrt in den Spiegeln wieder – wie auch unterbrechen, wenn sie einen physisch nicht möglichen (durch Spiegelungen der Spiegelungen unendlich) in sich verschachtelten Raum vortäuschen. Morris de-

monstriert, wie wenig sich aus der Anschauung Gewißheit über die Differenz von Sein und Schein gewinnen läßt.

Morris erklärt die Durchdringung von Real- und Spiegelräumen, von subjektiver und objektivierender Wahrnehmung mit Hilfe der Trennung in ›I‹ (ich) und ›me‹ (mir/mich), die er Georg Herbert Meads ›Geist, Identität und Gesellschaft‹ entnommen hat:

»Spiegelräume sind zwar präsent, aber ungreifbar. Nur auf der visuellen Ebene gibt es eine Koexistenz mit dem Realraum. Dabei ist hier der Begriff ›Reflexion‹ auf der Ebene der Raumillusion wie auf der Ebene des Denkens sinnvoll. Ein Spiegelraum kann als materielle Metapher für einen Denkraum stehen, der wiederum die Metapher des ›me‹ für den Realraum ist. Durch Spiegelarbeiten werden ›I‹ und ›me‹ miteinander konfrontiert. Ungewohnt ist in der Kunst, den Spiegel vor die Wirklichkeit in der Art eines Dreiecks (Denk-, Real- und Spiegelraum) zu halten.«⁷

Zerrspiegel

1978 stellt Morris in der New Yorker Leo Castell Gallery mehrteilige Spiegelskulpturen aus, die minimalistische Körper und optische Dispersion, Gestalt und Entropie, aufeinander beziehen. In Zerrspiegeln werden konkrete Körper so ineinander projiziert, daß Fernes unweit von dem Spiegel Nahestehendem erscheint. In ›Untitled (For R.K.)‹ (1978) grenzen drei Zerrspiegel einen betretbaren Raum aus. In diesem Werkraum stehen zwei Betonquader und zwei Betonzylinder auf den Ecken eines Vierecks. Von den Primärformbetonpaaren ist je ein Element dunkel und eines hell. Bleistäbe, die die Betonkörper miteinander verbinden, bilden ein Kreuz. Das Bleikreuz verbindet Körper verschiedener Farbe und differierender Form zu einem starren System aus zwei sich kreuzenden Gegensatzpaaren. Die Gegensatzpaare sind wiederum zueinander komplementär: Das Farb-Form-Verhältnis der Betonkörper ist in beiden Paaren vertauscht.

Der Betrachter bewegt sich zwischen den Spiegeln sowohl physisch durch den Realraum als auch optisch in materiell unmöglichen Relationen eines imaginären Raums. Der Wahrnehmungsprozeß spaltet sich in eine Ebene der optischen Täuschung, in der Oben und Unten wie in einem schwerelosen Raum austauschbar erscheinen, und in eine Ebene der physischen Körperorientierung mittels Schwerkraft. Doch die Ereignisse in der Welt der Schwerkraft sind der Anlaß für die Verzerrungen der Spiegelwelt. Zwischen Spiegel- und Realwelt bestehen vom ›me‹ rekonstruierbare physische und das ›I‹ irritierende psychische Querbeziehungen.

Selbstwahrnehmung erscheint in den ›Mirror Spaces‹ als Verdinglichung, als Entfremdung eines ungeteilten Ich durch Aufspaltung in Ich und Es: Das Betrachter-Ich wird in der Spiegelung sich

selbst zum Gegenstand. Jürgen Habermas charakterisiert das selbstbezüglich reflektierende moderne Subjekt der Bewußtseinsphilosophie seit Immanuel Kant:

»Es handelt sich um die Struktur der Selbstbeziehung des erkennenden Subjekts, das sich auf sich als Objekt zurückbeugt, um sich wie in einem Spiegelbild – eben ›spekulativ‹ – zu ergreifen.«⁸

Während von einem bewußtseinsphilosophischen Standpunkt aus eine Identität von Betrachter und Betrachtetem im sich als Spiegelobjekt erkennenden Subjekt anzustreben ist, setzt Morris Spiegel ein, um die Differenz zwischen realen und gespiegelten Welten hervorzuheben.

Earthworks

Morris veränderte in der Installation ›Continuous Projekt Altered Daily‹, 1969 (Leo Castelli Gallery, New York), im Laufe eines Monats täglich das Arrangement aus Materialien wie Erde, Wasser, Fett, Plastik und Holz. Von den verschiedenen Zuständen gibt es heute lediglich Fotodokumente. Morris veränderte auf provokante und programmatische Art die Anforderungen an ein im Kunsthandel erfolgreiches Werk: Dieses hat ein geschlossenes und leicht transportables Produkt mit möglichst leicht erkennbarem Individualstil zu sein. Gegen diese Erfolgskriterien verstößt seine Prozessualisierung der Materialität des Werkes:

»Angegriffen wird die rationalistische Auffassung, daß Kunst eine Arbeitsform sei, die in einem Endprodukt resultiert... Gezeigt wird, daß Verwandlung, Disorientierung und Veränderung, gewaltsame Diskontinuität und Mutationsfähigkeit sowie die Bereitschaft, Verwirrung zu stiften, um neue Wahrnehmungsweisen zu entdecken, Handlungsweisen der Kunst sind.«⁹

Statische, konservative Imagination stellt Morris laufend durch ›dynamische Bilder‹ provozierende Arbeiten infrage, um den Betrachter offen für Veränderungen zu machen – er macht Kunst gegen eingefahrene Sehweisen. Dazu Rudolf Arnheim:

»...statische Konzepte entstehen, wenn der Geist einfache Strukturen aus dem Kontinuum von Wandlungen wählt, während dynamische Konzepte die konservative Macht einfacher Formen aufbrechen müssen, um die ganze Breite der Skala eines Kontinuums erfassen zu können.«¹⁰

Mit seiner Hervorhebung der Zeitdimension im Wahrnehmungsprozeß und in variablen Objekten aus Fiberglas, Stahl, Erde und Filz (›Felt Pieces‹, 1967–83) scheint Morris einer heraklitischen Wirklichkeitsauffassung nahestehen, nach der »man nicht zweimal in denselben Fluß steigen kann, weil das Wasser fließe.«¹¹ Robert Morris dazu in einem Gespräch mit E.C. Goosen:

»Einige Dinge mögen statisch bleiben, aber sie können diese statische, momentane, physikalische Existenz auch nur während Ih-

rer Anwesenheit behalten. Wenn Sie zurückkommen, können Objekte sich verändert haben. Zum Beispiel fallen Gegenstände manchmal herunter. In der Realität sind Gegenstände in beständiger Bewegung und Veränderung. Die Erkenntnis dieses Zusammenhangs erfordert eine andere Art des Umgangs mit Gegenständen.«¹²

Nach Morris' Auffassung gibt es nur sich verändernde Umwelteindrücke und eine mentale Selektion dieser Eindrücke, die ihre Komplexität zu einfachen, erinnerbaren Gestaltvorstellungen reduziert. Demnach ist die Feststellung einer Identität von Objekten eine Angelegenheit der Imagination, nicht eine Frage der materiellen Existenz. Es gibt für Menschen keine Welt jenseits der Imagination von Welt.

Als Morris 1978 von der ›King County Arts Commission of Seattle‹ den Auftrag bekam, eine stillgelegte Kohlemine zu rekultivieren, war es sein Ziel, der Funktionalisierung von Land Art durch Auftraggeber zu entgehen. Morris verweigerte eine Kosmetik der Folgen profitorientierter Ausbeutung von sich nicht regenerierenden Rohstoffen. Das Grubengelände ließ Morris von vorhandenen Büschen und Bäumen befreien. Lediglich einige Baumstümpfe blieben an erhöhten Stellen stehen. Außerdem wurde die Grube in sechs absteigende Terrassen gegliedert. Die mit Klee bepflanzten Terrassen und die Baumstümpfe machen aus dem Grubengelände ein Mahnmal gegen irreversible Naturzerstörung.

In ›Continuous Projekt Altered Daily‹ und dem 1979 ausgeführten ›Land Reclamation‹-Projekt richtete sich Morris' Kritik gegen die Verdinglichung künstlerischer Arbeit durch Profitinteressen. Beide Male tut sie das durch eine Koordination von Werkform, Material und Präsentationsumständen, nicht durch die Darstellung eines Inhalts.

Tast- und Gesichtssinn

In der Serie ›Blind Time‹ von 1973 setzte sich Morris Zeitgrenzen, innerhalb derer er erdachte Anweisungen mit Graphitstaub oder Tusche an den Händen und verbundenen Augen realisieren kann. Auf den Blättern sind zusätzlich zum Ausführungskonzept auch die Zeiten angegeben, wie lange die geschätzte Dauer über- oder unterschritten wurde. Morris thematisiert hier Selbstentfremdung durch ein Konzept, nach dem sich der Künstler während der Ausführung eines Teils seiner Fähigkeiten zu berauben hat, und vom Tastsinn bleiben im Resultat nur Spuren vergangener Körperempfindungen: erstarrte Lebenszeit.

In der drei Jahre später entstandenen ›Blind Time II‹-Serie läßt Morris eine von Geburt an blinde Frau nach seinen Anweisungen Druckertusche mit den Fingern auf Papier auftragen. Es entstehen Zeichnungen mit rhythmisch nebeneinander folgenden, unter-

schiedlich dichten und verschieden lang über das Blatt gezogenen Fingerspuren. Den Zeichnungen sind Texte mit Transskriptionen der Gespräche zwischen der blinden Frau und Morris beigelegt.

Morris hat versucht, der blinden Frau die Perspektive zu erklären. Für die Blinde war die perspektivische Organisation der gesehenen Welt nicht nachvollziehbar:

»Sie hatte keine Vorstellung von illusionistischer Zeichnung. Ich beschrieb ihr die Perspektive, und sie hielt es für absolut lächerlich, daß Gegenstände mit der Entfernung kleiner werden. Sie hatte keine Vorstellung davon. Sie fragte mich laufend nach Kriterien und vertiefte sich sehr in die Suche nach richtigen Kriterien für Gegenstandssehen. Es gab keinen Weg für sie, solche Kriterien zu finden. Schließlich wurde dieser Konflikt sehr dramatisch. Sie versuchte so vorzugehen, daß sich visuelle Kriterien vermeiden lassen. Zugleich befürchtete sie, dazu unfähig zu sein.«¹³

Denis Diderot hat in seinem ›Brief über die Blinden: Zum Gebrauch für die Sehenden‹ von 1749 medizinische Fälle von Blinden angeführt, die durch Augenoperationen des Chirurgen Cheselden zum ersten Mal die Welt sahen, die sie vorher nur aus Tasterfahrungen kannten.¹⁴ Die Verwunderung der Patienten über die visuelle Welt diente Diderot und nach ihm Johann Gottfried Herder in ›Plastik‹ (1778)¹⁵ zur Auseinandersetzung mit den verschiedenen Weltvorstellungen, die über taktile und visuelle Sinneserfahrungen gebildet werden können. Einzelne Körper müssen in der taktilen Welt bereits kleinteilig durch Abtasten erfaßt werden, während der in die Ferne schweifende Blick gleichzeitig mehrere Körper in räumlichen Konstellationen wahrnimmt.

Morris arbeitet mit der Doppelbödigkeit einer sowohl taktilen, als Handspur nachvollziehbaren als auch für den Gesichtssinn expressiven Malerei – einer aktionistischen Malerei von Blinden für Sehende, unter dem Diktat eines Sehenden. Das verzerrte moderne Verhältnis zwischen Rationalität und Sinneserfahrung wird von Morris in ›Blind Time II‹ wiedergegeben durch die Aufteilung in planende Autorität eines Sehenden und ihr unterwerfener Ausführung durch eine Blinde. Morris spielt einerseits den zur Überschau und damit zur Bewachung fähigen Gesichtssinn gegen den Tastsinn aus und wiederholt damit eine vergesellschaftete Subordination des Taktilen unter das Visuelle, die bereits Diderot und Herder infrage stellten. Andererseits wird zwischen Handspur und Augenschein ein ungewöhnlich intensives wechselseitiges Verhältnis hergestellt, das Sehenden neue Einsichten in Taktilen vermittelt.

Morris verfolgt unter anderem in ›Land Reclamation‹ und ›Blind Time‹ eine Strategie die provokativen Affirmation, die den Betrach-

ter zur Distanz zwingt. Er provoziert zur aktiven Stellungnahme, statt zu passivem Nachvollzug einer vorformulierten Position.

Wahnhafte Identität

Morris entwickelte aus den ›Blind Time‹-Serien 1982 die ›Psychomachia‹-Serie. Er bildete einen werkimmanenten Raum aus Spuren von Aktionen mit Kohle, Graphit und schwarzem Pigment sowie aus Konturen vereinzelter Körper- beziehungsweise Skeletteile. Der Körpererfahrung von Blinden entsprechen in dem ›Psychomachia‹-Zyklus die Addition von Körperteilen und der Verzicht auf Perspektive. Außerdem sind die taktilen Arbeitsformen, die beim Farbauftrag schon in den ›Blind Time‹-Serien eine Rolle spielten, erweitert worden.

In den Reliefs der ›Hypnerotomachia-Serie‹ von 1982 erscheinen Abgüsse von Hand- und Haarbewegungen an Stelle der Handspuren beim Farbauftrag. In einem Diptychon der ›Hypnerotomachia‹-Reihe bewegen sich Fäuste, Phalli und Haare wild über die Relieffläche. In den unbewegten Flächen sind neben den Körperfragmenten auch Totenköpfe und Knochen erkennbar. Ein Blinder könnte diese ins Relief verbannte Körperwelt abtasten und sie wegen ihrer geringen Tiefe ebenso als Kunstwelt erfassen wie der Sehende. Möglich, daß ein Blinder Morris' Bewegungsdarstellung als taktile Übersetzung der für ihn nur mental nachvollziehbaren Seherfahrung von Gegenständen bei hoher Geschwindigkeit verstehen könnte.

In allen Serien von 1982 arbeitet Morris mit Körperfragmenten, häufig mit Knochen. Jacques Lacan hat aufgezeigt, daß in der Entwicklung von Kindern die erste Erfahrung der Ganzheit des eigenen Körpers im Spiegelbild zunächst im sechsten bis achtzehnten Monat ein glückliches Erlebnis ist. Die Verarbeitung der erlebten Differenz von Körperwelt und Spiegelbild schlägt sich aber später in einer »wahnhaften Identität« nieder.¹⁶ Zwischen realem Körper und Körperbild, zwischen Sinneserfahrung und Vorstellung, zwischen Umwelt und Innenwelt entsteht »die unerschöpfliche Quadratur der I c h-Prüfungen ›récolements du moi‹«, die sich auf »mentaler Ebene« in »Mechanismen der Inversion, Isolation, Verdoppelung, Annullierung, Verschiebung« bemerkbar macht.

Morris thematisiert diese der ›Zwangsneurose‹ zugeschriebenen ›Mechanismen‹ der ›récolements du moi‹ unter anderem in ›Mirror Spaces‹, ab 1973 in Labyrinthen und ab 1982 in apokalyptischen Todesvisionen.

Holocaust

Morris betont in einem Zyklus von 1986/87 die politischen Implikationen der Differenz von Körperempfinden und Fern-Sehen: Er verwendet Reliefs aus Fiberglas, die Abgüsse von zersplitterten Muscheln und – wie schon im ›Hypnerotomachia‹-Zyklus – Knochen (Handknochen und Totenköpfe), Phalli und Hände mit ›Tumi‹ (beilähnliche Geräte, die in präkolumbianischem Brauch zur Ausweidung von Menschenopfern gedient haben) aufweisen, als Rahmen. Eingerahmt von dieser taktil-visuellen Zwischenwelt wird eine visuelle Scheinwelt: Mit dem LötKolben sind Farbpigmente enthaltende Wachspartikel auf Fotos von Holocaust-Opfern aufgetragen worden. Den Fotos der auf der ›documenta 8‹ (Kassel 1987) gezeigten drei Arbeiten liegt eine Vorlage aus dem Yad Vashem Holocaust Memorial Museum in Jerusalem zugrunde. Die von nationalsozialistischen Baggern eingeebneten nackten Leichen hat ein amerikanischer Armee Fotograf 1945 aufgenommen. Auf Aluminiumplatten sind Collagen und Vergrößerungen von drei verschiedenen Ausschnitten aus dem Holocaust-Foto kopiert worden.

Aus dem Abbild von Opfern des realen NS-Terrors werden durch die grelle, das historische Ereignis ins überzeitliche steigernde Kolorierung Visionen möglicher Opfer, zum Beispiel einer Atomkatastrophe. Die Theatralik des ›schönen Schreckens‹ wird durch die Thematisierung der Verhältnisse zwischen Bild und Relief, visuellem Fern-Sehen und taktilen Nah-Fühlen, Thanatos und Eros, auf ein modernes Problem zurückgeführt: Morris führt dionysisches Theater vor und läßt es als Kehrseite einer apollinischen Welt erscheinen. Diese apollinische Welt hat den Eigensinn der Sinnenwelten verkannt: Indem die aufgeklärte Rationalität sinnenfeindlich wurde, verlor sie den Feedback zu Lebensbedürfnissen und wurde irrational, tödlich. Über ›the Apocalyptic-Sublime‹ (das Apokalyptisch-Erhabene) thematisiert Morris, wie weit Sinnlichkeit und

Rationalität auseinanderdriften können. Diese Erkenntnis über Menschenmögliches ist Selbstaufklärung über die eigenen Schattenseiten.

Morris thematisiert eine für ihn offensichtlich unausweichliche ›Dialektik der Vernunft‹, in der im Schrecken Ansätze für eine über sich selbst aufklärende Vernunft liegen, und Rationalisierung immer die Gefahr enthält, in Irrationalität und Gewalt umzuschlagen. Morris betreibt mit den apokalyptischen Arbeiten nur scheinbar eine »Kunst als kosmische Entlastung von der Zeit«¹⁷, um über die Auslöschung von Lebenszeit in Katastrophen nur umso deutlicher auf gelebte Zeit zu verweisen: Um Eros zu ermöglichen, wird Thanatos ›an die Wand gemalt‹. Endzeit-Vorstellungen werden im Holocaust-Zyklus zu therapeutischen Mitteln gegen die Gefahr einer Gewalt, die nur auf Kosten der Selbstvernichtung der Menschheit gesteigert werden kann. Die real unüberwindbare Differenz zwischen Leben und Tod sowie die Irreversibilität des Todes¹⁸ bannt Morris in ›statische Bilder‹ mit der Funktion, die Lebensdynamik zu entlasten. Kunst übernimmt eine Funktion, die in alten Kulturen die Kultformen zur Bannung von Todesangst hatten. Morris' apokalyptische Todesvisionen sind Bilder einer Zeit, in der Individuen Ängste privat bewältigen müssen, die vormals Angelegenheit des Sozialen, seiner Riten, waren. Er thematisiert den Verlust dieses Sozialen, den Tod in dämonische Mythen bannenden Bereichs. Morris weist auf die negativen Folgen dieses Verlustes, ohne eine Wiederbelebung der dämonischen Mythen zu versuchen. Die ›Mirror Spaces‹, die ›Blind Time‹-Serien und die ›Untitled (Holocaust)‹-Arbeiten ergänzen sich in der Thematisierung der modernen »wahnhaften Identität« gegenseitig.

Der Autor ist Kunsthistoriker und -kritiker. Er lebt in München.

Anmerkungen

- 1 Arnheim, R. - Visual Thinking, London 1970, S. 29ff. (Diese und alle folgenden Übersetzungen vom Autor, wenn nicht anders angegeben.)
- 2 Arnheim, s. Anm. 1, S. 182
- 3 Fried, M. - Art and Objecthood (1967), neu in: Battcock (Ed.), Minimal Art..., London 1969, S. 116-147, bes. S. 144ff
- 4 Morris, R. - Notes on Sculpture III, in: Artforum, Summer 1967, S. 25
- 5 Arnheim, s. Anm. 1, S. 183
- 6 Morris, R. - Notes on Sculpture II, in: Artforum October 1966, S. 21ff
- 7 Morris, R. - The Present Tense of Space, in: Art in America, January-February 1978, S. 80, Anm. 9
- 8 Habermas, J. - Der philosophische Diskurs der Moderne, Frankfurt a.M. 1985, S. 29
- 9 Morris, R. - Statement, 1970, neu in: Meyer, U. - Conceptual Art, New York 1972, S. 184
- 10 Arnheim, s. Anm. 1, S. 186
- 11 Quine, W. v. O. - Wort und Gegenstand, Stuttgart 1980, S. 207f
- 12 Goosen, E. C. - The Artist Speaks: Robert Morris, in: Art in America, May-June 1970, S. 106
- 13 Morris zu Thomas Krens in: Berger, M. - Labyrinths: Robert Morris, Minimalism and the 1960s, New York 1989, S. 152ff. Jacob, M. J. J. über ›Blind Time II‹: »Weil er aus ästhetischen Gründen unzufrieden mit den Ergebnissen war, zog Morris schließlich die 52 Arbeiten zurück.« (Kat. Ausst. Robert Morris-Works of the Eighties, Museum of Contemporary Art, Chicago/Illinois 1986, S. 34)
- 14 Diderot, D. - Brief über die Blinden..., in: ders. - Philosophische Schriften, Frankfurt a.M. 1967, Bd. 1 S. 88ff
- 15 Herder, G. W. - Plastik: Einige Wahrnehmungen über Form und Gestalt, Riga 1778, neu in: Suphan, B. (Hrsg.) - Sämtliche Werke, Hildesheim 1968, Bd. 8, S. 1-87
- 16 Lacan, L. - Le stade du miroir comme formateur de la fonction du Je (1949), in: ders. - Ecrits I, Paris 1970, S. 89-97; auf deutsch in: ders. - Schriften I, Olten 1973, S. 61 - 70
- 17 Kozloff, M. - The Authoritarian Personality in Modern Art, in: Artforum, May 1974, S. 43
- 18 Heidegger, M. - Sein und Zeit, Tübingen 1979, § 47: »Das Erreichen der Gänze des Daseins im Tode ist zugleich Verlust des Seins in Da. Der Übergang des Nichtmehrdaseins hebt das Dasein gerade aus der Möglichkeit, diesen Übergang zu erfahren und als erfahren zu verstehen.«

Fotonachweis

Abb. 13, 14, 15 Jon Abbott

Robert Morris

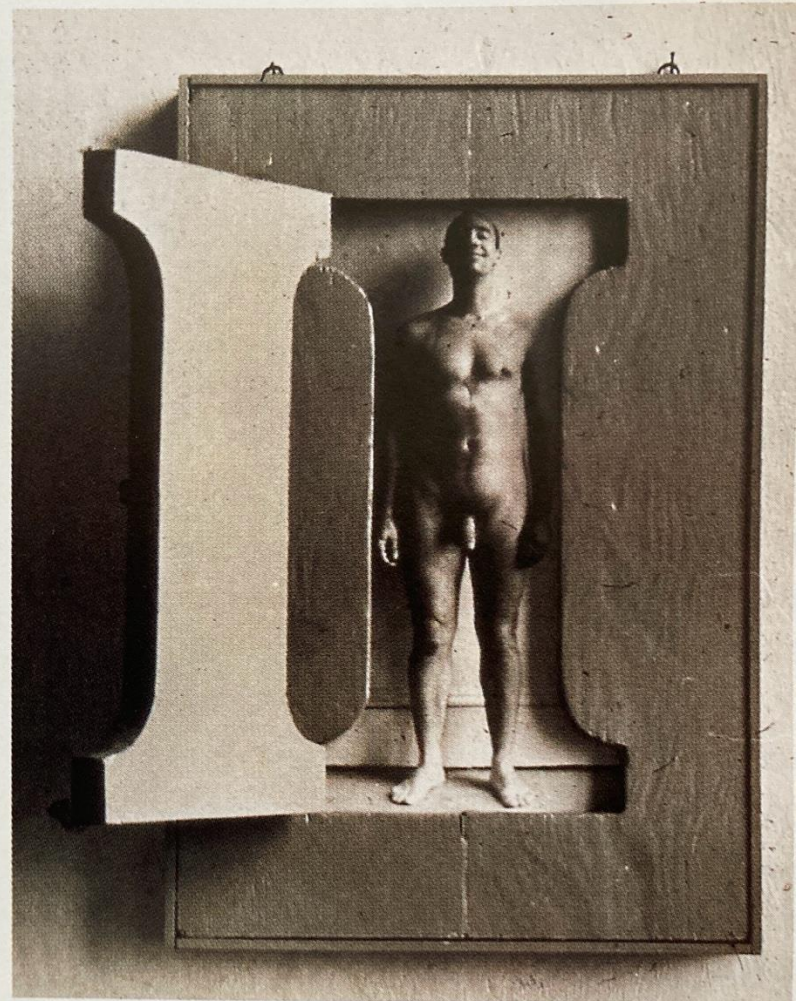
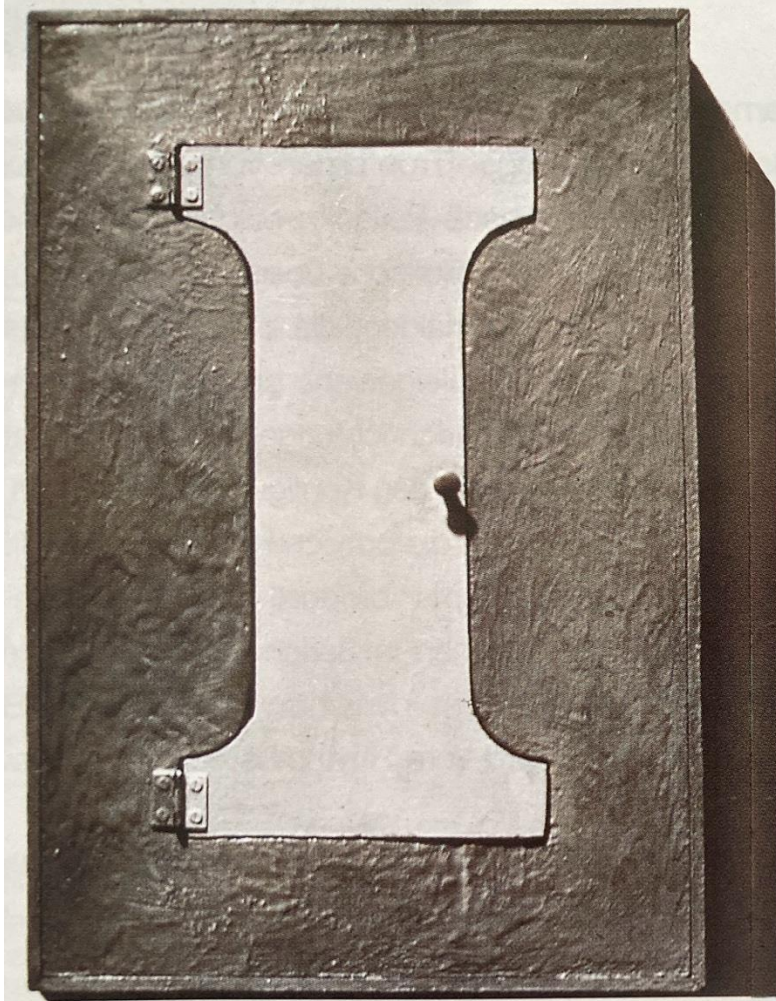
Bildstrecke zu:

Thomas Dreher: Anamorphosen. Todesreflexe in Zerrspiegeln.

In: Künstler. Kritisches Lexikon der Gegenwartskunst, Ausgabe 19,
München 1992.

Neu in: URL: http://dreher.netzliteratur.net/6_LandArt_Morris2.pdf

Robert Morris: I-Box, 1962



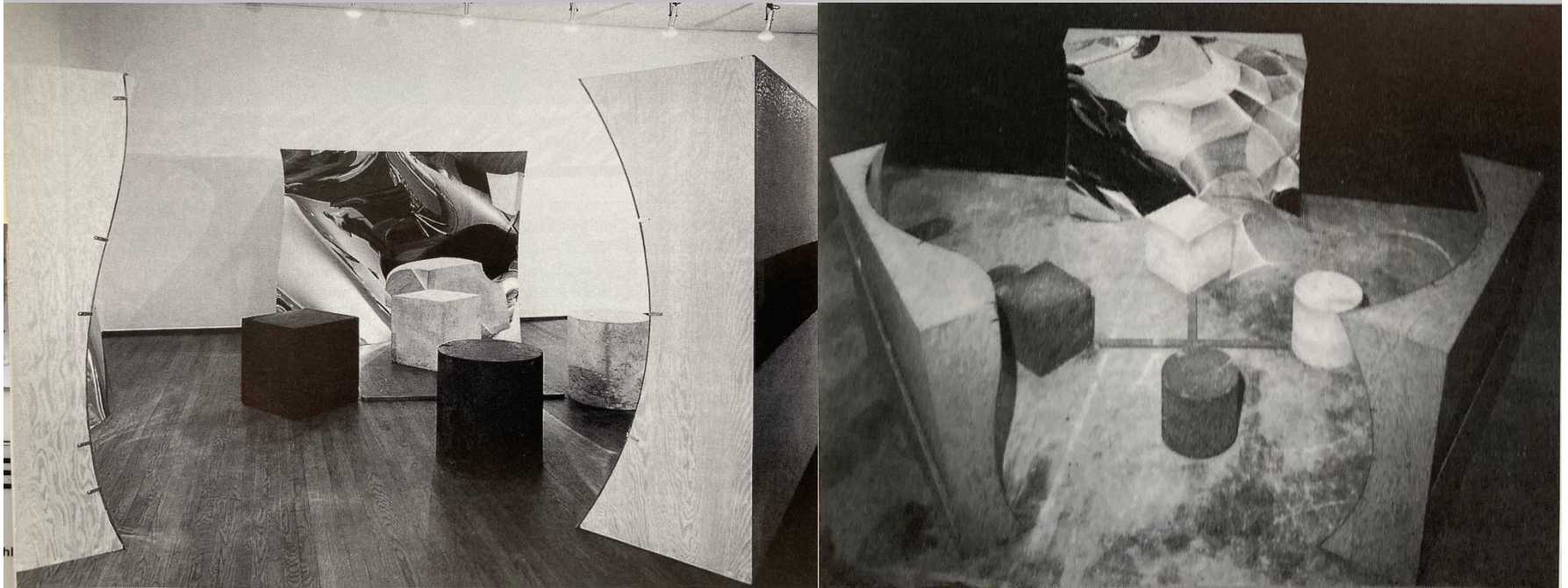
Sperrholz, Metall, Farbe, Fotografie. Sammlung Leo Castelli, New York.

Robert Morris: Untitled (Four Mirrored Cubes), 1965



Plexiglas, Spiegel auf Holz. Privatbesitz.

Robert Morris: Untitled (For R.K.), 1978



Betonblöcke, Bleileisten, Holzrahmen, Plexiglas-Spiegel. Museum of Fine Arts, Houston.

Robert Morris: Continuous Project Altered Daily, 1969

Rechts: Installation mit Erde, Wasser, Schmierfett, Plastik, Filz, Holz, Schnüre, Kabel, Licht, Fotografien, Klang. Leo Castelli Gallery, New York. Dokumentation in 12 Phasen als Leporello, Multiples, Inc., New York 1970.



Robert Morris: Untitled, 1967/68



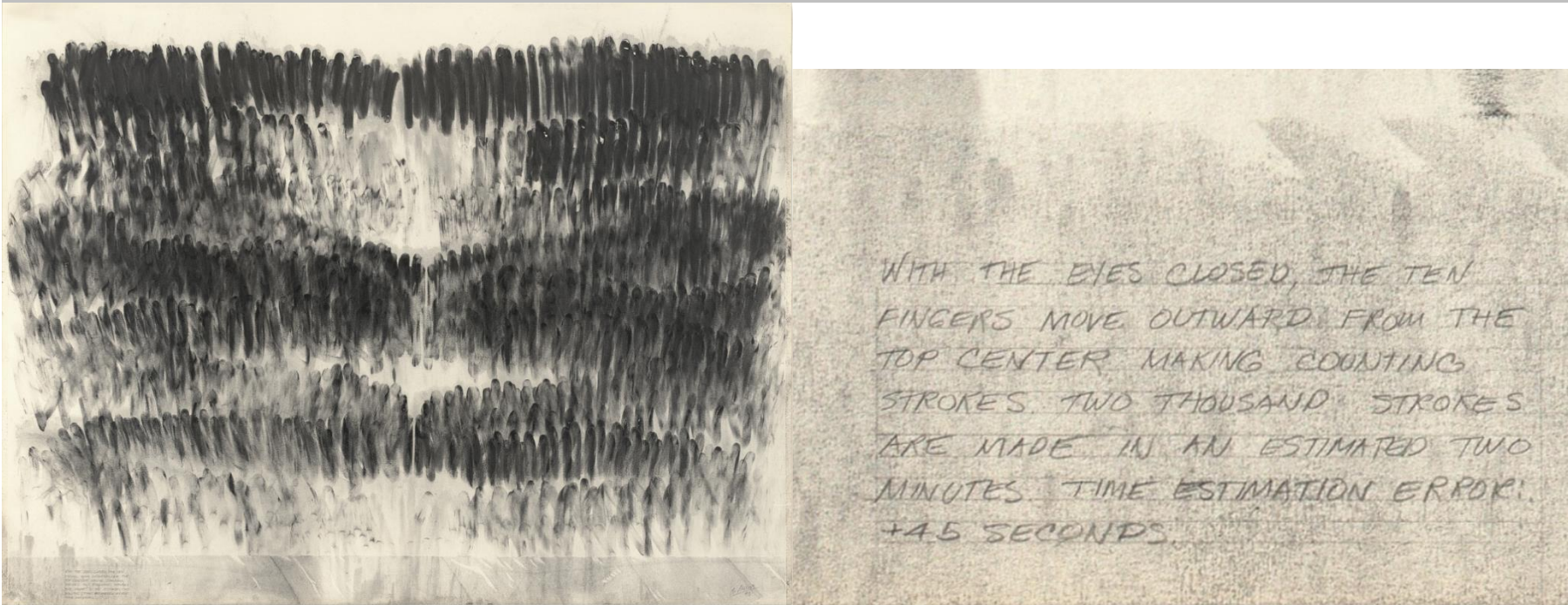
Rechts: Installation. Schwarzer Filz. Leo Castelli Gallery, New York.

Robert Morris: Untitled, SeaTac, 1979



Johnson Pit #30, 37th Pl. S & 40th Ave S., SeaTac/Washington. Screenshot: Microsoft Virtual Earth, Januar 2009.

Robert Morris: Blind Time I, 1973



Graphitpulver mit Plattenöl und Graphitbeschriftung auf Velinpapier. National Gallery of Art, Washington D.C. Rechts: Ausschnitt mit Notation, siehe Gesamtansicht links unten.

Robert Morris: Blind Time II, number 18, 1976



Links: Tusche
auf Hadern-
papier. Craig
Starr Gallery,
New York.

Robert Morris: Untitled (Psychomachia Series), 1982



Tusche, Kohle, Graphit und schwarzes Pigment auf Papier. Courtesy Sonnabend Gallery und Leo Castelli Gallery, New York.

Robert Morris: Untitled, 1982



Hydrocalguss mit Metallrahmen. Sammlung Martin Sklar, New York. Foto: Jon Abbott, New York.
Courtesy Leo Castelli Gallery, New York.

Robert Morris: Untitled, 1986/87



Acryl auf Fiberglas-Abdruck, Seidensiebdruck und Wachs auf Aluminium. Foto: Jon Abbott, New York.

Bildquellen:

- Folie 2,3 und 6: Thomas Dreher: Anamorphosen. Todesreflexe in Zerrspiegeln. In: Künstler. Kritisches Lexikon der Gegenwart, Ausgabe 19, München 1992, S.4f.,9.
- Folie 4: Links: Art in America, Vol.83/No.6, June 1995, S.94.
Rechts: Kat. Ausst. Robert Morris, Centre Georges Pompidou, Paris 1995, S.272.
- Folie 5: s. Bildunterschrift.
- Folie 7: URL: <https://www.bing.com/maps/?v=2&cp=rx13vt4t8qn1&lvl=19.23811639303355&dir=168.68094386533357&sty=b&where1=SeaTac%2C+WA&form=LMLTCC&forcev8=1> (18.1.2009)
- Folie 8: URL: <https://www.nga.gov/artworks/130572-blind-time-i> (5.6.2025).
- Folie 9: URL: <https://www.craigstarr.com/exhibitions/robert-morris?view=slider#3> (5.6.2025).
- Folie 10: Kat. Ausst. Robert Morris. Works of the Eighties. Museum of Contemporary Art, Chicago 1986, S.43.
- Folie 11: Kat. Ausst. Robert Morris. Works of the Eighties. Museum of Contemporary Art, Chicago 1986, S.27.