

Erschienen in: Oliver Zybok (Hg.): Sven Drühl – Artistic Research. Kerber Verlag. Bielefeld 2006

**Oliver Zybok**

### **Serialität und ästhetisches Echo**

Der Topos der Wiederholung ist in modernen Kulturphilosophien oft an den Pessimismus vom Ende des Sinns und der Geschichte gekoppelt. Entgegen der negativ konnotierten, auf Beschwörungen von Nivellierung, Verlust und Verfall fußenden Erfahrungsrealität der Moderne hat das Wiederholungsparadigma innerhalb der Kunst der vergangenen vier Jahrzehnte eine positive Umdeutung erfahren: Repetitive, standardisierte, serielle Verfahren wurden gegen essentialistische Gebote der Originalität, Einzigartigkeit und Geschlossenheit des Werks in Stellung gebracht. Als emblematische Beispiele können in diesem Kontext die Pop Art, die Minimal Art und die Konzept-Kunst gelten – künstlerische Strömungen, die das Moment der Wiederholung bzw. des Seriellen durch den technischen und ikonischen Einsatz zum Sujet erhoben haben. Der Begriff der Serie bezeichnet eine kunstimmanente Methode der Realitätsbefragung, das heißt eine Abfolge von gleichartigen Werken, deren Zusammenschau notwendig ist, um eine Gesamtaussage zu verdeutlichen. „Für den Künstler, der Serie als künstlerisches Prinzip anwendet, ist die Zusammenschau aller Bilder desselben Gegenstandes [...] unverzichtbar, denn erst sie gewährt die erschöpfende Interpretation des Dargestellten. Der Primat des Einzelkunstwerks weicht dabei einer völligen Gleichstellung der Serienkomponenten untereinander und im Bezug zum übergeordneten Ganzen.“<sup>1</sup> Allen Formen des Seriellen ist gemein, dass sie das Kunstwerk vom Begriff des Originals lösen.

Der in Berlin lebende Künstler Sven Drühl arbeitet konzeptuell und seriell, obwohl man ihn auf den ersten Blick für einen Landschaftsmaler halten könnte. Im Gegensatz zu den historischen Avantgardebewegungen, die mittels radikal veränderter, mit der Vergangenheit brechender Formen auf die Schaffung des Neuen fixiert und somit dem Prinzip der Innovation verpflichtet waren, zeichnen sich die Arbeiten von Drühl durch Verwendung und Aneignung bereits bestehender Motive aus. Gegen den Fortschrittsglauben der Moderne mit dem Anspruch auf konsistente Wahrheiten setzt er die Rückkehr zur Geschichte und den Rekurs auf bereits Bewährtes, agiert bewusst eklektizistisch und manieristisch. Damit steht er im Kontext einer die Post-

moderne charakterisierenden Retro-Avantgarde, die die von der historischen Avantgarde nur durcheilten Themenfelder einer erneuten Bearbeitung von einem veränderten Standpunkt aus unterzieht. Drühl bewertet das Serielle nicht negativ, sondern spricht ihm ein positives innovatives Moment zu. Seine spezielle Technik schafft eine Distanz zu den Vorlagen, die nicht nur im historischen Feld der Romantik oder Moderne, sondern auch im zeitgenössischen Bereich, zum Beispiel in Variationen einiger Werke von Eberhard Havekost (E. H., 2003 und 2005) und Stefan Kürten (S. K., 2001) zu finden sind. Indem Drühl sie in einer speziellen, für ihn charakteristischen Technik nachahmt, tragen die Werke unübersehbar eine eigenständige, künstlerische Handschrift. Er verwendet neben Ölfarbe und Kunstharz-Lack in neueren Arbeiten auch Hammerschlaglack, außerdem Silikon für die Konturen. Die Lackflächen sind nicht eingegrenzt, sondern fließen oft ineinander über, so dass eine nicht kalkulierbare Komposition entsteht. In speziellen Serien, etwa den so genannten Bastard-Paintings entfernt Drühl sich immer mehr von den Vorlagen, indem er die Farbigkeit zum Teil auf Weißtöne beschränkt (D. R. [Bastard], 2005), oder, wie in der neuen Undead-Serie auf schwarzer Ölfarbe, die monochrom, aber in starkem Duktus die gesamte Fläche einschließlich Silikon überzieht (F. H. [Undead], 2006). Schließlich verlässt er das Medium der Malerei endgültig, indem er das Motiv auf die Konturen reduziert und das Silikon der Gemälde in seinen Lichtobjekten in Neonröhren überführt (S. B. [Neon], 2005).

Das Retro-Prinzip Drühls impliziert nicht nur den Bezug einer ironisch-kritische Distanz bzw. die Existenz einer nicht auf den ersten Blick im Bild erkennbaren Ironie; seine Arbeitsmethode ist mehr noch eine bedachte und wohlüberlegte Wiederaneignung von Zeichen und symbolischen Formen zwecks Einverleibung ihrer Vieldeutigkeit und aufgeladenheit, wie zum Beispiel die Bearbeitung eines Klassikers, dem „Eismeer“ von Caspar David Friedrich, das zu einer leuchtenden Ikone wird (C. D. F. [Neon], 2003). Die Kunstwerke erweisen sich als Mosaik von Zitaten, es handelt sich um eine Form der „Retro-Avantgarde: einen Schritt zurück und zwei nach vorne. Kunst entsteht nicht im luftleeren Raum, sondern stets im Bezug auf frühere Werke und die sie konstituierenden Codes und künstlerischen Konventionen. Jedes Kunstwerk ist ein Konglomerat aus dem Zitatenschatz der Kunstgeschichte. Es entsteht durch Absorption und Transformation anderer Kunstwerke. Das Ziel sollte sein, inmitten dieser unvermeidlichen Appropriationsprozesse, wieder so etwas wie einen er-

kennbaren Stil entstehen zu lassen.“<sup>2</sup>

Drühls Arbeitsweise lässt sich mit dem von Mika Hannula, Juha Suoranta und Tere Vadén eingeführten Begriffspaar „Artistic Research“ umschreiben: „The accumulation of knowledge in the artistic field is a form of research. Artists carry out research about the reality that surrounds them, about themselves, about their instruments of work, and about the complex networks linking these. [...] Artistic research means that the artist produces an art work and researches the creative process, thus adding to the accumulation of knowledge. However, the whole notion of artistic research is a relatively new one, and, indeed, its forms and principles have yet to become firmly established.“<sup>3</sup> Drühl betrachtet Malerei folglich nicht als Medium im klassischen Sinne, sondern vielmehr im Kontext der Konzept-Kunst. Er folgt in dieser Ansicht den künstlerischen Konzepten von Martin Kippenberger und Mike Kelley, bei denen nicht die Dominanz eines Diskurses und eines Stils ausschlaggebend ist, sondern vielmehr ein gattungsübergreifender Ansatz, der intermediäre Felder mit einschließt. Für Drühl heißt das: „Am liebsten hätte ich jemanden bezahlt, mir das abzunehmen.“<sup>4</sup> Seine Haltung, die er in diesem Zusammenhang in einem Interview mit Michael Krajewski anlässlich seiner ersten musealen Einzelausstellung im Museum Morsbroich in Leverkusen formuliert hat, bestätigt den konzeptuellen Gedanken und erinnert an Kippenbergers Aktion ‚Lieber Maler male mir‘ (1981), bei der dieser eine Serie von Arbeiten tatsächlich bei einem Plakatmaler in Auftrag gegeben hatte.<sup>5</sup> Formal weisen Drühls Werke eine Nähe zur Appropriation Art, einer Spielart der westlichen Postmoderne. Mit diesem Begriff wurde in den 1980er Jahre eine Kunstrichtung bezeichnet, die bereits existierende Bilder zitiert und sich vorhandener Ästhetiken bedient. Dieser Richtung sind unter anderem Mike Bidlo, Sherrie Levine, David Salle, Elaine Sturtevant und im erweiterten Sinne auch Hans Haacke und Cindy Sherman zuzurechnen. Ohne an dieser Stelle zwischen diesen unterschiedlichen Positionen differenzieren zu wollen, lässt sich allgemein feststellen, dass diese „Plagiatkunst“ mit ihrer Appropriation einzelner Bilder und ganzer Kunststile und deren Verwendung als „ready esthetics“<sup>6</sup> zu einer wirkungsmächtigen Kunstform wurde. Der Begriff der ready esthetics bezieht sich auf den von Marcel Duchamp zu Beginn des 20. Jahrhunderts geprägten Begriff des Ready-made. Dessen eigentliche Rezeption begann zwar erst mit dem Aufkommen von Fluxus in den 1960er Jahren, war aber seither ein äußerst wichtiger konzeptueller Bezugspunkt für unterschiedliche Strömungen in der bilden-

den Kunst. So geht es in der Appropriation Art, die sich durch eine bewusst eklektizistische Haltung auszeichnet, um eine radikale Verweigerung von Begriffen wie Originalität, Authentizität und individueller Kreativität. Anders als den Künstlern der Appropriation Art geht es Drühl jedoch nicht um die Entleerung der Bilder, das heißt auf das Abstreifen der in den Bildern ursprünglich enthaltenen Bedeutungen, sondern vielmehr um eine Rekonstruktion und Erweiterung der unterschiedlichen Bedeutungs- und Kontext-Systeme.

Die historischen Entwicklungen auf dem gesamten Gebiet der Nachahmung bedeutet indes nicht nur eine Neubewertung des Werkbegriffs. Das für die Nachkriegsavantgarden bedeutsame Konzept des Ready-made konkretisiert die bereits in den historischen Avantgarden vorherrschende Omnipräsenz von industrieller (Re-)Produktion im Hinblick auf die Frage nach der Verfasstheit des Künstler-Subjekts. 1957, 40 Jahre nach der Einführung des Ready-made, konkretisierte Duchamp in dem Vortrag ‚The Creative Art‘ seine Auffassung. Der Künstler sei ein „mediumistisches Wesen“, dessen ästhetische Entscheidungen nicht auf Bewusstsein, sondern auf Intuition und nichtwägbareren Begleiterscheinungen beruhten.<sup>7</sup> Die nicht zuletzt in Anerkennung der Bedingungen einer fortgeschrittenen Industriekultur relativierte Rolle des Künstlers bedeutete nach Calvin Tomkins jenen (zum Beispiel den Vertretern des Abstrakten Expressionismus) eine „lange Nase zu machen, die sich wie Hohepriester einer neuen Religion verlautbarten“.<sup>8</sup> In diesem Sinne erhoben sich auch Künstler der Nachkriegsavantgarden, die sich in Abgrenzung zu Clement Greenberg (einem Fürsprecher des Abstrakten Expressionismus) der Massenkultur zuwandten, und die veränderte Position und Rolle des Künstlers thematisierten. Doch gerade den in seriellen Werkkonzepten angelegten Versuchen seiner Entheroisierung scheint stets ein ambivalentes Ringen um Gegenmodelle innezuwohnen. So erklärte der Künstler Sol LeWitt einerseits, „[t]he serial artist does not attempt to produce a beautiful or mysterious object but functions merely as a clerk cataloging the results of the premise“,<sup>9</sup> um andererseits zu behaupten, dass „[c]onceptual artists are mystic rather than rationalists. They leap to conclusions that logic cannot reach.“<sup>10</sup> In Anlehnung an das historische Projekt des Konstruktivismus verstand sich das von seriellen Künstlern in Anspruch genommene Wiederholungsparadigma als eine Antwort auf das als obsolet empfundene Wertesystem der bürgerlichen Moderne. In diesem Sinne lässt sich nicht nur die Ästhetik der Filme Andy Warhols, sondern auch seine Er-

klärung „[t]he reason I'm painting this way is that I want to be a machine“,<sup>11</sup> als eine ironische Distanzierung von der Kunsttradition verstehen, wie sie im Abstrakten Expressionismus weitgehend ungebrochen fortgeschrieben wurden.

Der Betrachter muss seine Rezeptionsgewohnheiten angesichts der seriellen Verfahren verändern. So implizieren die Werke der Minimal Art ein auf der körperlichen Erfahrung von realem Raum und realer Zeit beruhendes phänomenologisches Wahrnehmungsmodell. Yvonne Rainers Choreografien, Carl Andrés Bodenplatten oder Sol LeWitts Strukturen können als signifikante Beispiele für die minimalistische Konzeption von „presence“ and „place“ gelten: Der Rezipient konstituiert demnach seinen Subjektstatus über seinen Körper. Im Unterschied zur Körperlosigkeit des cartesianischen Subjekts, welches noch im Abstrakten Expressionismus virulent war, sollte es seinen Existenzbeweis nicht primär im rationalistischen und fantasmatischen Akt des Sehens, sondern im intuitiv-körperlichen, mithin materialisierten Bezug zu den Objekten erfahren. Rosalind Krauss, die in ihrem Buch ‚Passages in Modern Sculpture‘ (1977) die Minimal Art als Ausgangspunkt ihrer historischen Studie nimmt, erkennt in dem minimalistischen Betrachter-Modell ein gesellschaftskritisches Potential. Sie bezeichnet die Verwendung von industriellen Materialien und Verfahren als einen Akt der „Wiedergutmachung gegenüber einem Subjekt, dessen Alltagserfahrung eine der zunehmenden Isolation, Verdinglichung, Spezialisierung ist, einem Subjekt, das unter den Bedingungen einer fortgeschrittenen Industriekultur eine zunehmend instrumentalisierte Existenz führt“.<sup>12</sup> Krauss' Sichtweise liegt demnach die Annahme eines durch die (Erfahrungs-)Realität der kapitalistischen Moderne entfremdeten Subjekts zugrunde, das seinen Zustand respektive den Horizont einer „anderen“ Realität im Akt der Kunstwahrnehmung in Erfahrung bringen kann. Denn die Befähigung zur körperlichen Vergegenwärtigung des industriellen (Re-)Produktionsparadigmas sei eine „Kompensationsgeste“, „die wir als zutiefst ästhetisch erkennen“, insofern sie das Potential eines möglichen Widerstands „gegen die Serialisierung, Stereotypisierung und Banalisierung der Warenproduktion“ berge.<sup>13</sup> Krauss analogisiert somit die industrielle Reproduzierbarkeit des Kunstwerks mit der Fragmentierung und Dezentrierung des modernen Subjekts, wird dieses doch nicht – wie in Transzendentalphilosophien – als eine Entität vorausgesetzt, sondern der Kontingenz des ästhetischen Wahrnehmungsaktes unterstellt.<sup>14</sup> In ihrer 1990 unternommenen Revision des Minimalismus gibt die Kunsthistorikerin jedoch zu beden-

ken, dass „das von ihm aufgestoßene Tor zur ‚Reproduktion‘ das Potential [hatte], diese ganze Welt der spätkapitalistischen Produktion hinterrücks wieder einzulassen.“<sup>15</sup> Die hier enthaltene These der ausweglosen Ambivalenz, die einer kritisch-mimetischen Angleichung an eine „Kultur der Serialität, eine Kultur von Multiples ohne Original, d. h. eine Kultur der Warenproduktion“<sup>16</sup> eigen ist, beruht stets, wie in der Eingangüberlegung angesprochen, auf einer pessimistisch-negativen Bewertung des Wiederholungstopos.

Drühl wehrt sich entschieden gegen diese negative Betrachtungsweise. Seine (Re-)Produktionen bestätigen, dass Serialität nicht allein die industrielle Fertigung bzw. die Kopie, nicht nur eine kritische Wertebefragung bezeichnet, sondern auch „die Wiederholungsstruktur als Konstitutum der Gestaltung“.<sup>17</sup> Drühl richtet sein Interesse darauf, was Jean Baudrillard als „eine subtile Form der Tötung des Originals“ bezeichnet hat, um einen „einzigartige[n] Reiz, bei dem jede Aufmerksamkeit, die sich auf das Objekt richten könnte, durch seine unendliche Brechung in sich selbst abgelenkt wird“.<sup>18</sup> Im Zeitalter des Hyperrealismus ist der Spalt zwischen erlebter und abgebildeter Welt minimal. Baudrillard stellt diese Vision überspitzt dar, mit einem Weltentwurf, in dem es kein Kunstwerk mehr gibt, „nur noch ein planetarisches Simulakrum, durch das eine ganze Welt über sich selbst [...] Zeugnis ablegt im Augenblick eines künftigen Universums“.<sup>19</sup> Drühls Arbeiten sind Simulakren für „Natur“, aber auch für den Kunstgenuss, den man beim Anblick der Originale hätte, auch wenn oder gerade weil der Künstler die Vorlagen in seinen Nachahmungen durch motivische Löschung und Neuerfindungen bis hin zur großformatigen, collageartigen Bastard-Konstruktion, bestehend aus mehreren Motivfragmenten (vgl. I. S. F. H. S. W. S. B. C. D. F. P. V. R. J. A. K., 2005) manipuliert. Vor dem Hintergrund des seriellen Aspekts hat sich seine künstlerische Auseinandersetzung von folgenden Konstituenten befreit:

1. Von der klassischen Ästhetik, das heißt vom Naturschönen und vom primären Anspruch, etwas Schönes für die sinnliche Wahrnehmung darzustellen. In den historischen Vorlagen wurde meist ungebrochen versucht, dieses Anliegen umzusetzen. Drühl selbst geht es nicht um den Aspekt der Schönheit, sondern allein um den Diskurs.
2. Vom Realismus, das heißt vom Anspruch, die Wirklichkeit darzustellen/abzubilden. Die mimetische Funktion der Kunst weicht einer transformatorischen. Kunst wird zum Generator von unabhängiger Wirklichkeit. Drühl abstra-

hiert von den Wirklichkeitskonstruktionen einschließlich der Abstraktionsleistungen der Vorgänger.

3. Von der Materialität, das heißt die Kunst löst sich von ihrer materiellen Basis bzw. von ihren materiellen Substanzen. Drühl verlässt die Malerei nicht; im Gegenteil, er praktiziert sie mit klassischen Elementen wie Öl und Leinwand. Entscheidend ist, dass er Motivfragmente in andere Formen überführt. Die Art der materiellen Auflösung äußert sich dabei nicht nur durch die Einbindung kunstfremder Materialien wie Silikon, sondern auch in deren Überwindung: von der Farbe zum Neonlicht, vom Strich zur Neonröhre.
4. Vom Prinzip der Autorenschaft, das heißt Drühl verwendet eine Strategie der Aneignung, die Begriffe wie Genietum, Autorenschaft und Autorenreferenz generell attackiert. Aufgrund der technisch-stilistischen Ausführung sind Drühls Werke eindeutig identifizierbar und ihm zuzuordnen. Der Urheber der Vorlage bleibt zum Teil unerkant. Lediglich die titelgebenden Initialen verweisen auf den ursprünglichen Autor.

Drühls Umgang mit Serialität, dessen Resultate transgressive Varianten darstellen, stützt sich auf Erkenntnisse, Leistungen und Archetypen der bildenden Kunst als Basis eines künstlerischen Prozesses, der traditionelle und zeitgenössische Strategien und Bildformen verbindet. Die Einheit von Zeichen und Bedeutung bzw. von Signifikant und Signifikat löst sich auf. Intentionen werden pluralisiert. Kunstwerke stellen in diesem Kontext semantische Spielräume dar, nach Siegfried J. Schmidt „Kommunikate“,<sup>20</sup> die als Auslöser für individuelle kognitive Wirklichkeitsvorstellungen des Publikums dienen können. Indem der Künstler die Formensprache seiner Vorlagen aufgreift und in seinen eigenen Motivfundus übernimmt, ergibt sich für den Betrachter eine Vielzahl an Rezeptionsmöglichkeiten und Bedeutungszusammenhängen, die sich nicht nur an den Werken des Künstlers orientieren, sondern auch an denen der appropriierten Vorläufer.

Drühls konzeptionelle Ausrichtungen zeigt trotz unterschiedlichem künstlerischen Ausdruck, zahlreiche Parallelen zu Duchamps ästhetischer Vorstellung, die er erst im fortgeschrittenen Alter formuliert hat, sehr deutlich auf dem Symposium ‚The Western Round Table on Moder Art‘ in San Francisco 1949.<sup>21</sup> Im Gespräch mit Mark Tobey, Frank Lloyd Wright, Gregory Bateson und anderen unterschied er zwischen zwei

künstlerischen Erfahrungsformen: einer auf Kategorien des Geschmacks basierenden Kunstwahrnehmung einerseits und der Erfahrung des „ästhetischen Echos“<sup>22</sup> andererseits. Als ‚ästhetisches Echo‘ bezeichnete Duchamp die sprachlich und rational nicht fassbare Anziehungskraft eines Kunstwerks. Die Erlebnisstruktur des ästhetischen Echos verglich er mit der Psychologie eines verliebten Menschen oder eines Gläubigen, der sein forderndes Ich aufgibt und sich bereitwillig einem geheimnisvollen Zwang unterwirft. Ganz anders der auf der Affirmation sozialer Konventionen basierende Geschmack, der seiner Meinung nach keine ästhetische, sondern lediglich eine sinnliche Emotion erzeugt. Duchamp suchte mit der Idee des ästhetischen Echos die Erfahrung des Außerordentlichen, Ungewöhnlichen, Seltenen in der Kunst zu benennen. Anders als das Schöne erklärt, integriert und vereinheitlicht das ästhetische Echo nicht nur bestehendes Wissen, sondern transzendiert bekannte Erfahrungen.<sup>23</sup> Eine derartige Ästhetik ist eine Theorie der permanenten Entgrenzung, geht es ihr doch nicht um Definition und Festlegung, sondern um Öffnung, um Bewegung in einem unendlichen Prozess des miteinander Verknüpfens und aufeinander Beziehens.

Der adäquate Ausdruck dieser ästhetischen Denkweise, die auch Drühls künstlerische Herangehensweise kennzeichnet, ist das Spiel mit dem Zufall und den Dimensionen, mit Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit, mit den Kategorien von ‚high‘ und ‚low‘, von Kunst und Nicht-Kunst. Er praktiziert unter dem Aspekt der Serialität die bildende Kunst als Spiel des Möglichen. Die Überraschung bzw. das Duchampsche ästhetische Echo tritt hier durch die Neubewertung künstlerischer Traditionen zutage. Drühls Werke führen uns zu der Einsicht, dass ästhetische Erfahrung die unendliche Möglichkeit von Lebensentwürfen beinhaltet, sich gleichzeitig aber auch immer wiederholt. „Die Welt ist so beschaffen,“ wie Gilles Deleuze die Bewertung des Seriellen darlegt, „dass sie zunächst aus vollendeten stereotypen Wiederholungen besteht. Innerhalb dieser freuen wir uns unaufhörlich über kleine Differenzen, Varianten und Modifikationen.“<sup>24</sup> Die Einschränkung unserer Möglichkeiten, die auf intellektueller Ebene mit der fortschreitenden wissenschaftlichen Erklärung der Natur-Gesetzlichkeit der menschlichen Existenz einhergeht und auf einer individuellen Ebene jeden Schritt unserer Selbstverwirklichung begleitet, wird durch das Spiel mit dem Seriellen konterkariert. In diesem Spiel genießen wir die Möglichkeit, uns dem Ernst des Lebens zu entziehen und in die Offenheit einer nicht determinierten und



nicht gebundenen Existenzweise zu gelangen, verbunden mit der Erkenntnis: „Ein Großteil der Kunst war und ist repetitiv.“<sup>25</sup>

#### Anmerkungen

- 1) Katharina Sykora, Das Phänomen des Seriellen in der Kunst, Würzburg 1983, S. 6.
- 2) Der Künstler im Gespräch mit dem Autor am 26.09.2003 in Berlin.
- 3) Mika Hannula/Juha Suoranta/Tere Vadén, Artistic Research – Theories, Methods and Practices, Helsinki/Gothenburg 2005, S. 5.
- 4) Michael Krajewski im Gespräch mit Sven Drühl. „Am liebsten hätte ich jemanden bezahlt, mir das abzunehmen.“, in: Oliver Zybok (Hrsg.), Sven Drühl – Die Aufregung, Ausst.Kat. Museum Morsbroich/Museum am Ostwall, Dortmund, Leverkusen 2002, S. 34.
- 5) Vgl. hierzu Oliver Zybok, Die Allgegenwärtigkeit der Aktualität, in: ders., Colours and Trips, Ausst.Kat. Künstlerhaus Palais Thurn und Taxis, Bregenz/Museum der Stadt Ratingen, Frankfurt am Main 2005, S. 9-20.
- 6) Vgl. Nena Dimitrijevic, Alice in Culturescapes, in: Flash Art, Nr. 129, Summer 1986, S. 51.
- 7) Marcel Duchamp, Der kreative Akt [1957], in: Calvin Tomkins, Marcel Duchamp. Eine Biographie, München/Wien 1999, S. 572.
- 8) Ebenda, S. 461 f.
- 9) Sol LeWitt, Serial Project No. 1 (ABCD) [1966], in: Adachiara Zevi (Hrsg.), Sol LeWitt, Critical Texts, Rom 1994, S. 75.
- 10) Sol LeWitt, Sentences on Conceptual Art, in: Adachiara Zevi (Hrsg.), Sol LeWitt, Critical Texts, Rom 1994, S. 88.
- 11) Zit. nach Gene R. Swenson, What is Pop Art? Answers from 8 Painters, Part I, in: Artnews, No. 62, November 1963.
- 12) Rosalind E. Krauss, Die kulturelle Logik des spätkapitalistischen Museums [1990], in: Texte zur Kunst, 2. Jahrgang Nr. 6, Köln 1992, S. 137.
- 13) Vgl. ebenda.
- 14) Vgl. ebenda. „Weder altes cartesianisches noch traditionelles biographisches Subjekt ist das minimalistische Subjekt [...] ein radikal von den Bedingungen des räumlichen Feldes abhängiges Subjekt, das sich im Akt der Wahrnehmung konstituiert, aber immer nur vorläufig, von Augenblick zu Augenblick.“
- 15) Ebenda, S. 137 f.
- 16) Ebenda, S. 135 f.
- 17) Elke Bippus, Serielle Verfahren, Berlin 2003, S. 192.
- 18) Jean Baudrillard, Der symbolische Tausch und der Tod [1976], München 1991, S. 89.
- 19) Ebenda, S. 114.
- 20) Vgl. Siegfried J. Schmidt, KUNST: Pluralismen, Revolten, Bern 1987.
- 21) Bonnie Clearwater (Hrsg.), West Coast Duchamp, Miami Beach 1991, S. 106-114.
- 22) Vgl. ebenda, S. 110.
- 23) Vgl. Pierre Cabanne, Gespräche mit Marcel Duchamp, Köln 1972, S. 104-110.

24) Gilles Deleuze, Differenz und Wiederholung, München 1992, S. 12.

25) Umberto Eco, Serialität im Universum der Kunst und der Massenmedien, in: ders., Streit der Interpretationen, Konstanz 1987, S. 60.