

Aus:

EVA REIFERT

Die »Night Sky«-Gemälde von Vija Celmins

Malerei zwischen Repräsentationskritik
und Sichtbarkeitsereignis

November 2011, 250 Seiten, kart., zahlr. z.T. farb. Abb., 32,80 €,
ISBN 978-3-8376-1907-2

Vija Celmins zählt zu den bedeutendsten amerikanischen Künstlerinnen der Gegenwart. Ihr Schaffen aber entzieht sich gängigen kunsthistorischen Kategorien. Eva Reifert nimmt die besondere Phänomenalität der »Night Sky«-Reihe Celmins' zum Ausgangspunkt, um Bezüge zum zeitgenössischen Kontext herzustellen: Bildtheoretische Fragen im Werk von Gerhard Richter bilden dabei ebenso eine Ebene des Vergleichs wie die Repräsentationskritik amerikanischer Prägung.

Die Reflexionen auf den Stellenwert und die Aussagekraft der stillen, hochkonzentrierten Arbeiten werden ergänzt durch ein ausführliches Interview mit der Künstlerin.

Eva Reifert (Dr. phil.), Kunsthistorikerin, ist wissenschaftliche Volontärin in der Pinakothek der Moderne in München.

Weitere Informationen und Bestellung unter:

www.transcript-verlag.de/ts1907/ts1907.php

Inhalt

I. EINLEITUNG | 11

1. Die *Night Sky-Paintings* in Pittsburgh | 11
2. Literaturlage | 13
3. Fragestellung und Entwurf eines Horizonts | 23
 - 3.1 Die Frage nach dem Stellenwert des Motivs | 25
 - 3.2 Prozesse der Modernisierung und der Emanzipation des Sehens | 26
 - 3.3 Das Gemälde als Ort der Sichtbarkeit | 28
 - 3.4 Die Wahrnehmung als geprägt und beeinflussbar | 30
4. Methodische Überlegungen | 32
5. Struktur der Untersuchung | 38

II. KONTINUITÄT UND ZÄSUR

ZUR ENTSTEHUNG DER BILD- UND WERKFORM | 41

1. Voraussetzungen der Bildform im Frühwerk | 41
 - 1.1 Konzentrationsprozesse: Gegenstandsdarstellung und Reduktion der Ausdrucksmittel | 42
 - 1.2 Der Stellenwert des Motivs und der Umgang mit Vorlagen im Frühwerk | 47
2. Bild- und Werkform des reifen Œuvres | 51
 - 2.1 Das Motivrepertoire des reifen Œuvres. Vorlagen-Auswahl und motivische Spezifik | 53
 - 2.2 Eingrenzung der Motivwelt als Movens der Werkentwicklung | 55
 - 2.3 Das Verhältnis von Motiv und Oberfläche | 58

III. INTENSIVIERTE OBERFLÄCHEN

DIE PHASE DER GRAPHITBILDER AM BEISPIEL VON
OCEAN WITH CROSS | 61

1. Ocean with Cross #1 | 61

1.1 Das Motiv im Bildgefüge der Graphitarbeiten | 63

1.2 Material und Prozessualität der Herstellung | 70

1.3 Die Werkoberfläche als Evokationsebene | 79

2. Die Graphitbilder. Diskursives Niemandsland? | 88

2.1 Motiv und Oberfläche als antagonistische Prinzipien | 89

2.2 Repetition und Individualität, zeitliche Verfasstheit
und Wahrnehmungsorientierung | 90

2.3 Konzeptuelle Aspekte auf dem Weg aus dem Modernismus | 92

IV. „MAKING AND SEEING“

ZWEI WERKKONSTANTEN AM BEISPIEL VON
TO FIX THE IMAGE IN MEMORY | 95

1. To Fix the Image in Memory | 95

1.1 Natur und Kunst in Relation? Die Steine als „Vorlagen“ | 97

1.2 Das Paradoxon der Kunstlosigkeit | 99

1.3 Die Präsentationsform als visuelle Herausforderung | 107

V. DIE NIGHT SKY-GEMÄLDE | 115

1. Motiv – Vorlage – Gemälde.

Eine Frage der Sichtbarkeit | 115

1.1 Die *Night Sky-Paintings* in Pittsburgh | 118

1.2 Die Fotografie im Werkprozess | 129

1.3 Das Verhältnis der Sichtbarkeits- und
Reflexionsebenen der *Night Skies* | 144

1.4 Verhaltenheit und Unentscheidbarkeit:
Die Visualität der *Night Skies* | 161

2. Wahrnehmung und Betrachtersubjekt | 174

2.1 Unentscheidbarkeit als Raum der Reflexion | 175

2.2 Das Verhältnis von Werk und Betrachter:

 Zwischen Entzug und Partizipation | 178

2.3 Entgrenzung der Oberfläche und ein Sehen ohne
externen Referent | 183

2.4 Das Motiv im Werkzusammenhang:

 Ein fragwürdig gewordener Naturbezug | 187

3. Sehen als Kritik? Kritik des Sehens? | 191

3.1 Das kritische Potenzial eines Sehens, das nicht „wiedererkennt“ | 194

3.2 Annäherungen an einen Erfahrungs begriff | 196

VI. VIJA CELMINS

SICHTBARKEITSEREIGNISSE IN MÄLEREI | 203

1. „It's still something human beings do“ | 203

2. Repräsentationskritische Momente
in Motiv und Wahrnehmung | 205

3. Zwischen *perception* und *conception* | 207

Nachwort | 211

Literatur- und Abbildungsverzeichnis | 213

Ein Gespräch mit Vija Celmins | I-XIX

I. Einleitung

1. DIE *NIGHT SKY-PAINTINGS* IN PITTSBURGH

Den Raum mit sieben Gemälden der *Night Sky*-Reihe von Vija Celmins betritt der Besucher der Carnegie International 2008/2009, nachdem er im Kontext der Ausstellung bereits eine Vielzahl raumgreifender Installationen, schnelltaktiger Videokunst und eindrucksvolle Sound- und Farbeffekte erlebt hat.¹ In diesem Umfeld sorgen die kleinformatisch-querrechteckigen, ungerahmten und vorwiegend dunklen Gemälde auf weißer Wand für einen Moment der Irritation. Unwillkürlich wird das Verhaltene und Unaufdringliche in der Art der Ansprache als ungewöhnlich registriert. Während einige Besucher im Vorübergehen „nur Punkte“ oder „Fotos“ identifizieren, stellen andere beim Herantreten fest, dass es sich um Malerei handelt, und beginnen die Gemälde eingehend zu betrachten.²

Das einheitliche Motiv der Werke, so zeigt ein erster Überblick, sind gleichmäßig ausgedehnte Sternenfelder in grauen oder schwarzen Nachthimmeln. Fünf schwarze Versionen von *Night Skies* sind zu sehen, außerdem zwei in lichtem Grau. Das kleine Format der Werke fordert zum Herantreten auf.

In der Betrachtung von *Night Sky* #6 etwa, einem der tiefschwarzen Gemälde der Reihe, sucht der Blick in Erwartung eines Nachthimmels die von den Sternen bezeichnete Tiefendimension des Bildes zu erschließen – doch die Oberfläche des Werks wirkt wie eine Barriere. Dem spürbaren Wechsel im Wahrnehmungsmodus des Auges, der sich daraufhin vollzieht, entspricht eine veränderte Art und Weise der Betrachtung: Ein deutlich verlangsamtes, fokussiertes Sehen

1 Vgl. Life on Mars. 55th Carnegie International, Fogle, Douglas (Hrsg.), Kat. Ausst., Pittsburgh Carnegie Museum of Art 2008/2009, Pittsburgh, Pennsylvania 2008

2 Die Werke sind in folgender Reihenfolge von rechts nach links auf drei Wänden montiert: Untitled (Comet), 1988 (auf der Abbildung nicht zu sehen); *Night Sky* #6, 1993; *Night Sky* #10, 1994/1995; *Night Sky* #17, 2000/2001; *Night Sky* #12, 1995/1996; *Night Sky* #1, 1990/1991; *Night Sky* #14, 1996/1997; *Night Sky* #16, 2000/2001.

registriert beim Näherkommen die vielfältigen Spuren der Herstellung. Das Schwarz besitzt eigenständige Präsenz auf der Fläche, auf der es wie eine verdichtete, abweisende Farbmaterie aufzuliegen scheint. Auch die präzise aufgebrachten weißen und grauen Markierungen unterschiedlicher Helligkeit werden nun nicht als „Sterne“ in einer Tiefendimension aufgefasst, sondern als Teil der Fläche untersucht. Ein prüfender und differenzierender Blick erkennt dabei das Weiß als in die Ebene der schwarzen Farbschicht „eingelassen“ – und nicht etwa als aufgesetzt.

Abbildung 1: Night Sky #6, 1993



© Vija Celmins 2011

Bei der Erweiterung des Blickfeldes wird die gegebene kleinteilige und ausgedehnte Struktur vom Auge als eine nicht zu überschauende Anzahl von hellen Markierungen in dunklem Grund über die Fläche nachvollzogen. Die Verteilung wirkt regellos und disparat, dabei jedoch eher gefügt als intuitiv. Trotz einer leichten Konzentration in der oberen Bildhälfte bietet die Struktur dem Blick keinen Anhaltspunkt zum Verweilen.

Im Prozess dieses visuellen Wanderns und des optischen Abtastens wird die außergewöhnliche Qualität der Gemäldeooberfläche bewusst: ihre Glätte, ihr zuweilen schwarz-bläulicher Schimmer, die Geschlossenheit. Diese vage mit Foto-

grafien assoziierten Eigenschaften erklären die anfängliche Unsicherheit hinsichtlich des Mediums.

An den Begrenzungen von *Night Sky #6* hebt sich gegen die auffallende Glätte der Gemäldeooberfläche einige Millimeter breit ein Randbereich ab, in dem sich die typische Gewebestruktur der Leinwand abzeichnet. Die Fläche erscheint damit einerseits als Resultat eines abtragenden Verfahrens, lässt jedoch in der Präsenz der geschlossenen Farbschicht auf der Gemäldeooberfläche zudem einen hohen Bearbeitungsgrad in der Farbauflage und einen ebenso rigorosen wie kontrollierten Arbeitsprozess vermuten.

Ob die Strukturen des Gemäldes erneut zum Anlass für den Blick werden, sich „in die Tiefe zu denken“, ob die Oberflächenbeschaffenheit präzise nachvollzogen wird oder ob der Eindruck des Fotografischen mit dem des Gemäldes widerstreitet, hängt wesentlich vom räumlichen Betrachter-Standpunkt ab. Im Herantreten aber wird ein Punkt erreicht, an dem die sensibilisierte Wahrnehmung in langsamem Pulsen zwischen dem Sehen des Motivs und dem Sehen des Gemachten des Gemäldes oszilliert, ohne sich in einer Form der Sichtbarkeit zu beruhigen. Der Effekt ist in seinem Charakter weder aufdringlich noch aggressiv; vielmehr erscheint hier ein Moment der „Semantiklosigkeit“ gegeben, das verwundert und Aufmerksamkeit weckt, so dass das Phänomen eine Zeitlang erprobt und befragt wird.

Was aber geben die *Night Skies* zu sehen? Das Motiv des Sternenhimmels? Wenn das Motiv jedoch nicht in der Repräsentation eines unmittelbaren Naturerdrucks aufgeht, welche Form des Erkennens ist dann in den Werken angesprochen? Wie erklären sich die beobachteten Wahrnehmungseffekte und wofür stehen sie? Und schließlich werfen die Gemälde auch Fragen an die Verwendung von Malerei auf: an die Art der Ansprache und das Materialbewusstsein.

In der Begegnung mit den *Night Sky-Paintings* deutet sich an, dass gerade nicht die Wiedergabe des Motivs das Thema der Werke darstellt, sondern das Sehen selbst, genauer: das Ereignis des Sehens zwischen Motiv und Faktur.

2. LITERATURLAGE

Celmins selbst bringt bereits in ihrem ersten größeren Interview 1978 ein Interesse an wahrnehmungsbezogenen Aspekten zum Ausdruck³: Symbolismus,

3 Vgl. Larsen, Susan C.: A Conversation with Vija Celmins, in: Journal, Los Angeles Institute of Contemporary Art, No. 20 (Oktober-November 1978), S. 36-39. Das In-

Psychologie oder politische Themen, so die Künstlerin, spielten für ihr Werk keine Rolle:

„I am interested in seeing and ordering things and structuring things, perception with nuances.“⁴

Auch in den qualitätvollen Katalogpublikationen und Artikeln in internationalen Kunstzeitschriften, die sich seit der ersten Einzelausstellung Celmins' 1973⁵ mit dem Œuvre auseinandergesetzt haben, wird die besondere Bedeutung des Sehens angesprochen, etwa im Katalog der europäischen Retrospektive 1996/1997⁶: Für Lingwood stellen sich die „Bilder des Nachthimmels“ und ihr Spiel zwischen Oberfläche und Abbild als Höhepunkt einer „unaufhörliche[n] Dialektik von Nähe und Ferne“ dar, die das gesamte Œuvre präge.⁷ Der Autor charakterisiert das Werk vage als „Meditation über die Natur des Sehens, über das Problem, aber auch das Vergnügen des Betrachtens.“⁸ Rhodes versteht Celmins' Thematierung des Sehens als Gegensatz zu „anderen postmodernen Konzeptionen der Visualität, die mit Passivität und Opferbereitschaft verbunden“⁹ seien. Das Werk durchlaufe ein „Wunder des Sehens, gleich wie die Gemälde der Vergangenheit“.¹⁰ Ein gewisses Befremden gegenüber der Abbildlichkeit der Werke ist zu

terview, das im Folgenden „Vija Celmins im Gespräch mit Susan Larsen 1978“ zitiert wird, ist nach wie vor einer der wesentlichen Referenzpunkte für die Auseinandersetzung mit dem Œuvre.

- 4 Vija Celmins im Gespräch mit Susan Larsen 1978, S. 39. Das Interview bietet außerdem eine Fülle von aufschlussreichen Details, wie etwa Celmins' Blick auf Giottos Beweinung in der Arena Kapelle. Vgl. S. 36
- 5 1973 zeigt das Whitney Museum of American Art Graphitarbeiten.
- 6 Die europäische Werkschau wurde 1996 vom Institute of Contemporary Arts organisiert und nach London auch in Madrid, Winterthur und Frankfurt am Main gezeigt.
- 7 Vgl. Lingwood, James: Tatsachenbilder. Vija Celmins' Werk seit den sechziger Jahren, in: Vija Celmins. Werke 1964-96, Lingwood, James/Schwarz, Dieter (Hrsg.), Kat. Ausst., Kunstmuseum Winterthur/Museum für Moderne Kunst, Frankfurt am Main 1997, Winterthur 1996, S. 22-43, hier: S. 25
- 8 Lingwood 1996, S. 27
- 9 Rhodes, Richard: Vija Celmins, Malerin, in: Vija Celmins. Werke 1964-96, Lingwood, James/Schwarz, Dieter (Hrsg.), Kat. Ausst., Kunstmuseum Winterthur/Museum für Moderne Kunst, Frankfurt am Main 1997, Winterthur 1996, S. 98-103, hier: S. 100
- 10 Rhodes 1996, S. 101

Beginn des Essays spürbar, wo von „altmeisterlichen“ Qualitäten des Œuvres die Rede ist:

„Klein, konzentriert, vielschichtig und technisch vollendet nehmen Vija Celmins‘ Gemälde gelegentlich das Aussehen vormoderner Werke an. Die Bilder sind Fenster, die einer konzentrierten Wiedergabe dienen. In herkömmlicher Weise bieten sie etwas an, das sich betrachten lässt und durch das man hindurchschauen kann. Hochgemut verteidigen sie eine Kunst der Illusion [...].“¹¹

Beide Aspekte, die Art der Auseinandersetzung mit dem Sehen sowie die Frage nach dem Stellenwert und dem Umgang mit dem Motiv, bilden in der Literatur wiederkehrende Ansatzpunkte der Beschäftigung mit dem Œuvre.

Weitaus größeren Einfluss entwickeln jedoch biografiebezogene Annäherungen, die die Kriegs- und Fluchterlebnisse Celmins‘ vor der Immigration in die USA 1948 zum Anlass nehmen, um zum Beispiel Verbindungen zu Diskursen des *Displacement* herzustellen.¹²

Ausgangspunkt dieser Sichtweisen ist das Gespräch mit dem Künstlerkollegen Chuck Close, das 1991 in der A.R.T. Press-Reihe erschien.¹³ Zwar gibt das Interview wertvolle Einblicke in Celmins‘ künstlerische Haltung, jedoch finden insbesondere die hier angesprochenen biografischen Aspekte Beachtung: Aussagen der Künstlerin wie „Maybe I feel somewhat displaced“ oder das Milosz-Zitat „Imagination can fashion a homeland“¹⁴ werden für viele der nachfolgenden Auseinandersetzungen mit dem Œuvre zu Leitgedanken. Dave Hickey, dessen Essay 1993 im Katalog der Retrospektive des Institute of Contemporary Art der University of Pennsylvania¹⁵ durch seine unakademische Sprache und die

11 Rhodes 1996, S. 98

12 1938 in Riga, Lettland, geboren, floh Celmins 1944 mit ihrer Familie vor der vorrückenden Sowjetarmee nach Deutschland, wo sie die letzten Kriegsmonate und die Zerstörungen der unmittelbaren Nachkriegszeit erlebte. Nach der Immigration in die USA 1948 ließ sich die Familie in Indianapolis nieder.

13 Vija Celmins interviewed by Chuck Close, in: Bartman, William S. (Hrsg.): *Vija Celmins*, Los Angeles 1992. Das Interview wird im Folgenden als „Vija Celmins im Gespräch mit Chuck Close 1992“ zitiert.

14 Vija Celmins im Gespräch mit Chuck Close 1992, S. 23

15 Vija Celmins, University of Pennsylvania (Hrsg.), Kat. Ausst., Philadelphia Institute of Contemporary Art University of Pennsylvania 1992, Philadelphia, Pennsylvania 1992. Die Ausstellung macht unter anderem auch im Walker Art Center, Minneapolis,

ebenso unorthodoxe Herangehensweise inspiriert, stellt seinen literarisch und geschichtsphilosophisch geprägten Überlegungen ein Zitat aus *Mille Plateaus* von Deleuze/Guattari voran; zur Ergänzung einer Geschichtsschreibung, die immer dem Blickwinkel des Sesshaften folge, wird hier eine „Nomadologie“ eingefordert.¹⁶ Den Wandel im Œuvre Celmins‘ um 1968, dem das besondere Interesse Hickeys gilt, beurteilt der Autor entsprechend der von Deleuze/Guattari entlehnten Perspektive wie folgt:

„In this context, I think, the transmutation that takes place in Celmins‘ work can be characterized as a turning outward—as a moral recalibration of interiority and exteriority—a shift of dimension out of ‘history’ and into its opposite—which Deleuze calls ‘nomadic flux’ and Celmins calls ‘real time’—an awakening, as Joyce would have it, out of the ‘nightmare of history’ and the dreamscape of its political geography.“¹⁷

Aufschlussreich für die Wahrnehmung der Kunst Celmins‘ sind die Kontexte, in die das reife Œuvre innerhalb des vergangenen und aktuellen Ausstellungsge- schehens gestellt wird.¹⁸ Welchen Einfluss dabei Hickeys Essay entfaltet, zeigt sich daran, dass die Werke Celmins‘ bald nach dem Erscheinen des Philadelphia-Katalogs in Ausstellungen eingebunden werden, die den Exil- und Territorialitätsdiskursen zugerechnet werden können. Die Einführung zur Ausstellung *About Place: Recent Art of the Americas*¹⁹ des Art Institute of Chicago (1995) versteht den Herstellungsprozess der Arbeiten in Analogie zu anorganischen Formationsprozessen der Natur:

im Whitney Museum of American Art in New York und im Museum of Contemporary Art, Los Angeles, Station.

16 Hickey, Dave: Vija Celmins: The Path Itself, in: Vija Celmins, University of Pennsylvania (Hrsg.), Kat. Ausst., Philadelphia Institute of Contemporary Art University of Pennsylvania 1992, Philadelphia, Pennsylvania 1992, S. 24-35, hier: S. 24. Seine ersten Gedanken beim Anblick einer Ozean-Zeichnung Celmins‘ beschreibt der Autor mit den Worten: „Cézanne meets Shelley“, vgl. Hickey 1992, S. 30

17 Hickey 1992, S. 29

18 Für eine ausführliche Auflistung der Ausstellungsbeteiligungen, wie auch für eine Zusammenstellung der zu Celmins erschienenen Publikationen und Artikel, sei auf die Chronologie und Bibliographie im Anhang des Phaidon-Bandes verwiesen: Relyea, Lane/Gober, Robert/ Fer, Briony: Vija Celmins, London 2004, S. 144-158

19 About Place: Recent Art of the Americas, Grynsztein, Madeleine (Hrsg.), Kat. Ausst., The Art Institute of Chicago 1995, Chicago 1995

,This method of construction or generation seems imitative of nature: as though Celmins would have her work to be every bit as marvellous exacting, comprehensive, and thus finally durable as the process blindly employed by nature for the making of its geological, astrological, or inorganic products.“²⁰

Celmins schaffe einen „alternativen Kosmos“, der eine Verortung des Selbst erlaube, aber auch eine Entsprechung innerer Zustände sei, die als „the most detached and wide-roaming meditation“²¹ umschrieben werden.

Auch die Analysen im Zusammenhang der *Terra Incognita*-Ausstellung von 1998 folgen im weitesten Sinne geschichtsphilosophischen Versuchen, wenn in Anlehnung an Deleuze/Guattari mit den Begriffen des Außen und des Anderen, der Horizontlosigkeit, Kartografie, Geschichtlichkeit, des Exils und Nomadentums ein Feld der Auseinandersetzung abgesteckt wird. Die fünf präsentierten Positionen, darunter Teile der Ozean- und Kino-Fotoserien Hiroshi Sugimotos, werden darin als Weltbilder, „unabhängig von Strömungen des Zeitgeists“, vorgestellt, als „[...] Ordnungen, die weder mit denen der Naturwissenschaft noch der Politik oder Gesellschaft übereinstimmen“, die einen „Stoffwechsel mit der Wirklichkeit“ betreiben und damit eine „*Terra Incognita*“, eine neue Wirklichkeit schafften.²² Entsprechend erfolgt die Besprechung Celmins‘ unter Rückbezug auf die Einschätzungen Hickeys.

In enger Verbindung mit diesen biografiebezogenen Auseinandersetzungen hat sich ein Topos der Andersartigkeit etabliert. Beispielhaft dafür ist der kennnisreiche und sensible Katalogtext zur Retrospektive des Newport Harbour Art Museums, in dem Susan Larsen 1979 zu der Einschätzung kommt:

„Her work is of this time, this place, this generation, yet somehow out of the continuous flux of style and the imperatives of change. [...] The sense of timelessness in Celmins‘ work, her processes of growth, in her imagery, is the ultimate source of its authenticity and power.“²³

20 About Place 1995, S. 27/28

21 Vgl. About Place 1995, S. 28

22 Vgl. Zech, Hanne/Deecke, Thomas: Vorwort, in: *Terra Incognita*. Alighiero e Boetti, Vija Celmins, Neil Jenney, Jean-Luc Mylayne, Hiroshi Sugimoto, Cooke, Lynne (Hrsg.), Kat. Ausst., Neues Museum Weserburg Bremen 1998, Heidelberg 1998, S. 7-12, hier: S. 9

23 Larsen, Susan C.: Vija Celmins, in: *Vija Celmins. A Survey Exhibition*, Turnbull, Betty (Hrsg.), Kat. Ausst., Newport Harbour Art Museum, Newport Beach, Pasadena 1979, S. 19-33, hier: S. 33. Die Ausstellung reist nach Chicago, New York und Wash-

Die Ambivalenz, die Larsen aufzeigt, spiegelt Celmins' uneindeutige Stellung innerhalb des zeitgenössischen Kunstgeschehens wider, die auch in Roberta Smiths Einleitung einer Ausstellungsbesprechung in der New York Times 1993 anklingt.

„Vija Celmins has never been one of the guys. Her emphasis on painting process might link her to Chuck Close, her meticulous re-creations of photographs in paint and graphite to Gerhard Richter, and the soft, gray backgrounds of her works from the 1960's to Brice Marden.“²⁴

Zwar habe Celmins wohl dazu beigetragen, dem artifiziellen Realismus der 80er Jahre den Weg zu bereiten, und dabei Einfluss auf Künstler wie Jack Goldstein oder Ross Bleckner ausgeübt, so Smith. Dennoch sei sie jenseits dieser Verbindungen „für sich“ geblieben, – „[...] an artist's artist who has quietly pursued her almost obsessive vision without benefit of stardom.“²⁵ Für Adams steht diese „Eigenständigkeit und Integrität des Œuvres“ in Verbindung mit der Autorität und dem Einfluss, den Celmins auf Künstler an Ost- und Westküste ausübe.²⁶

Bei einem öffentlichen Künstlergespräch, das 1997 anlässlich der ersten europäischen Retrospektive in Frankfurt am Main stattfand, bringt der damalige Leiter des Museums für Moderne Kunst, Jean-Christophe Ammann, Celmins' Stellung innerhalb der zeitgenössischen Kunstszene zur Sprache und kontrastiert die hohe Beachtung Celmins' in Künstlerkreisen mit ihrer verhältnismäßig geringen Bekanntheit bei Fachleuten des Museumsbetriebes. Celmins, die Eigenarten ihrer Arbeitsweise als Ursache anführt, bestätigt darin indirekt den Eindruck einer Sonderstellung:

„Ich denke, ich habe meine Arbeit immer sehr bei mir gehalten. Ich hatte keine sehr kommerzielle Einstellung dazu. Ich habe nie in Mengen produziert. Und ich habe nicht sehr

ington weiter, der Text Larsens stellt nach wie vor eine der wichtigsten Referenzen für die Beschäftigung mit den Arbeiten Celmins' dar.

24 Smith, Roberta: The Act of Seeing the Act of Creation, in: The New York Times, 17. September 1993

25 Ebd.

26 Vgl. Adams, Brooks: Visionary Realist, in: Art in America (October 1993), S. 102-109, hier: S. 108: „Finally we are left with a sense of the artist's authority, her power of influence on two coasts, and her relentless quest for meaning and integrity.“

viel ausgestellt, so dass es lange dauerte, bis das Werk bekannter wurde. Im Grunde denke ich nicht zu viel darüber nach.“²⁷

Die *Birth of the Cool*-Ausstellung, die 1997 in Hamburg und Zürich gezeigt wurde, ordnet Celmins entsprechend einer Malerei zu, „die in sanfter Abweichung zu den bekannten Bewegungen des amerikanischen 20. Jahrhunderts entstanden ist, die aber deren Hauptcharakteristika als Referenzpunkte in sich trägt.“²⁸ Programmatisch zeigt der Titel, dass die hier ausgestellten Positionen, darunter auch Georgia O’Keeffe und Alex Katz, als „kühle“ Kunst aufgefasst werden. Dorothée Deyries widmet sich in ihrer *Mémoire de recherche* an der École du Louvre 2004 einerseits dem historischen Umfeld nach dem Zuendegehen des Abstrakten Expressionismus, sie unternimmt es aber auch, Celmins’ Statuts als *artists’ artist* in Bezug auf eine jüngere Generation näher zu beleuchten.²⁹

Erst Lane Relyea hinterfragt im ebenfalls 2004 erschienenen Phaidon-Band die problematische Rezeptionsgeschichte des Werks, in der die Effekte der Kunst allzu oft mit Mutmaßungen über die Persönlichkeit der Künstlerin einhergingen.³⁰ Der Autor bindet das Werk in eine Vielzahl künstlerischer Bezüge ein und spricht erstmals auch ausführlicher die Rolle der Fotografie und das Verhältnis von Motiv und Material an.

Der *Horizonte*-Ausstellung, die 2003 ein Umfeld für Arbeiten Franz Gertschs seit den späten 80er Jahren schaffen will, dient ein Ozean-Holzschnitt Celmins’ als Beispiel für eine meditative Dimension des Naturbezugs und der Her-

27 Vija Celmins im Gespräch mit Jean-Christophe Ammann, Mitschrift des Gesprächs mit der Künstlerin am 29. Juni 1997, Archiv des Museums für Moderne Kunst Frankfurt am Main, S. 24

28 *Birth of the Cool. Amerikanische Malerei von Georgia O’Keefe bis Christopher Wool*, Curiger, Bice (Hrsg.), Kat. Ausst., Kunsthaus Zürich 1997, Ostfildern-Ruit 1997, S. 11

29 Die Arbeit unter dem Titel *Vija Celmins et les avant-gardes américaines: influences et singularité* ist nicht publiziert. Ein Exemplar liegt vor. Außerdem liegt eine an der Rheinischen Friedrich-Wilhelms-Universität zu Bonn eingereichte Magisterarbeit von Cornelia Ramme vor. Vgl. zur Beurteilung Celmins’ als *artists’ artist* Saltz, Jerry: Let Us Now Praise Artist’s Artists, in: Art & Auction, April 1993, S. 74-79

30 Relyea, Lane: *Vija Celmins’ Twilight Zone*, in: Relyea, Lane/Gober, Robert/Fer, Briony: *Vija Celmins*, London 2004, S. 46-99, hier: S. 55: „The effects she so vividly produces in her work are all too often projected back on to her very person, read as part of her innate disposition: she, along with her art, is described as isolated, alone, staring off into the distance, lost in her own world.“

stellungsweise.³¹ Eine Ausstellung des Metropolitan Museum of Art in New York reflektiert 2002 die bedeutende Stellung der Druckgraphik in Celmins' Schaffen, wobei der begleitende Katalog Charakteristiken in Celmins' Gebrauch unterschiedlicher Medien augenscheinlich werden lässt³²: Im Gespräch mit Samantha Rippner zeigt sich, dass Celmins' Motivation nicht in einem speziellen drucktechnischen Interesse oder technischer Innovation begründet ist, sondern dass die Künstlerin auch in den Graphiken einem allgemeineren künstlerischen Anliegen nachgeht: der Untersuchung von „process and mark“ und der Herausforderung durch technisch und konzeptuell schwierige Situationen.³³ Entsprechend nutzt Celmins die traditionellen druckgraphischen Techniken des Intaglio, der Lithographie und des Reliefdrucks – in ihrer Zusammenarbeit mit Gemini³⁴ entstanden dort erstmals auch Mezzotinto-Drucke.³⁵ Jonas Storsve erkennt in der scheinbaren Mühelosigkeit der Arbeitsweise und der Einfachheit der Mittel eine besondere Stärke der Kunst Celmins'. Im Katalog des Centre Pompidou, das 2006 ausschließlich Graphitarbeiten zeigt, spricht der Autor von einer Zusammenführung eines persönlichen Zugangs zur Konzeptkunst mit Motiven aus alter europäischer Tradition.³⁶

In der umfangreichen Ausstellung *Beauty Now* im Jahr 2000 wird Celmins' Position wiederum als Teil einer Standortbestimmung des Ästhetischen in der Gegenwartskunst verstanden. Gassner geht in seiner Einführung auf die gegensätzlichen Ansichten der Kunstkritik zum Thema der Ausstellung ein und verweist unter anderem auf die *October*-Autoren, die seit den 80er Jahren in Schön-

31 Horizonte. Franz Gertsch im Dialog mit Vija Celmins, Thomas Demand, On Kawara, Yves Klein, Wolfgang Laib, Roman Opalka, Gerhard Richter, Thomas Ruff, Piero Steinle, Robert Zünd. Spieler, Reinhard (Hrsg.), Kat. Ausst., Museum Franz Gertsch Burgdorf 2003, Bern 2003

32 The Prints of Vija Celmins, Rippner, Samantha (Hrsg.), Kat. Ausst., The Metropolitan Museum of Art New York, New Haven/London 2002

33 Vgl. Rippner 2002, S. 9

34 Gemini G.E.L (Graphic Editions Limited), Los Angeles

35 A Delicate Balance. An Interview with Vija Celmins, in: The Prints of Vija Celmins, Rippner, Samantha (Hrsg.), Kat. Ausst., The Metropolitan Museum of Art New York, New Haven/London 2002, S. 12-47, hier: S. 23

36 Vgl. Storsve, Jonas: Going from one place to another, in: Vija Celmins. Dessins. Drawings, Storsve, Jonas/Blanchon, Claire/Pérez, Annie (Hrsg.), Kat. Ausst., Centre Pompidou Paris 2006, Paris 2006, S. 17-26, hier: S. 25

heit und Autonomie der Kunst das „Banner des Konservatismus“ sähen.³⁷ Schönheit, so der Autor, sei als Qualitätsmaßstab durch die Begriffe des „Schwierigen“, des „Provozierenden“ und „Kompromisslosen“ ersetzt worden und erst seit Hickeys 1993 erschienenem „Essays on Beauty“³⁸ wieder ein Thema der Kunstkritik. Celmins’ Bilder von „Himmeln und Ozeanen“ werden mit den Meeresansichten Sugimotos zwischen Abstraktion und Darstellung verortet³⁹ und im Katalogteil zusammen mit Turrell und Sugimoto abgebildet. Die Auseinandersetzung mit Celmins im Katalog der *Carnegie International* schließt inhaltlich einerseits an ein Verständnis innerhalb des *Beauty*-Diskurses an, andererseits werden die Motive als Darstellung unspezifischer Orte angesprochen.⁴⁰ Mit Blick auf die *Night Sky-Paintings* heißt es:

„They openly invite myriad connotations, from philosophical meditations on humanity’s place in the cosmos to starry allusions to the ‘final frontier’ in television and cinema.“⁴¹

Die Spannweite an Kontextualisierungsmöglichkeiten zeigt sich schon in Bezug auf das Frühwerk Celmins’, das Lingwood einerseits einem künstlerischen Umfeld zurechnet, in dem „die ausdruckslose Malerei [...] in der Luft“ gelegen habe⁴², für

37 Vgl. Gassner, Hubertus: Einführung, in: *Beauty Now. Die Schönheit der Kunst am Ende des 20. Jahrhunderts*, Hirshhorn Museum and Sculpture Garden (Hrsg.), Kat. Ausst., Haus der Kunst München 2000, Ostfildern-Ruit 1999, S. 12-38, hier: S. 35

38 Hickey, Dave: *The Invisible Dragon. Four Essays on Beauty*, Los Angeles 1993

39 Viso, Olga M.: Das Elend mit der Schönheit, in: *Beauty Now. Die Schönheit in der Kunst am Ende des 20. Jahrhunderts*, Hirshhorn Museum and Sculpture Garden (Hrsg.), Kat. Ausst., Haus der Kunst München 2000, Ostfildern-Ruit 1999, S. 86-133, hier: S. 125

40 *Life on Mars*. 55th *Carnegie International*, Fogle, Douglas (Hrsg.), Kat. Ausst., Pittsburgh Carnegie Museum of Art 2008/2009, Pittsburgh, Pennsylvania 2008. S. 90: „Her art seems to bear witness as well to the very limits of human experience through its predominance of imagery that points toward uninhabitable, desolate, and unbound beauty.“

41 *Life on Mars* 2008, S. 91

42 Vgl. Lingwood 1996, S. 23, Der Autor spricht Ausstellungen der frühen 60er Jahre – etwa der Werke Jasper Johns’ oder Morandis oder die *New Paintings of Common Objects*-Show in Pasadena –, aber auch mögliche surrealistische Einflüsse an.

das Prinenthal andererseits in *Parkett* 1995 literarische Bezüge zu Robbe-Grillet und Borges herstellt.⁴³

Immer wieder sind es jedoch Interviews, wie die Enrights⁴⁴ oder Robert Gobers⁴⁵, die den unmittelbarsten Eindruck von Celmins' künstlerischen Anliegen entstehen lassen. Das Gespräch mit Gober etwa erlaubt Einblicke in die Persönlichkeit der Künstlerin, die es vermeidet, Texte zu ihrer Kunst zu lesen, die eine komplizierte Beziehung zum eigenen Arbeitsprozess hat und die sich nach der Zusammenarbeit im Team, wie sie die Herstellung der Drucke erfordert, im Atelier „wieder selbst finden“ muss.⁴⁶

Dieser Überblick über die Literatur zeigt einerseits, dass sich für das Gesamtwerk thematisch und im Hinblick auf künstlerische Kontextualisierungen eine Vielzahl von Anschlussmöglichkeiten herstellen lassen. Andererseits hat sich aufgrund jener Aspekte des Werks, die nicht unmittelbar kategorisierbar erscheinen, ein Topos der Andersartigkeit gebildet, der sich an Begrifflichkeiten des „Altmeisterlichen“ oder „Vormodernen“ festmachen lässt und der die Verwendung der Malerei ebenso einbezieht wie die „Abbildunglichkeit“ der Werke.

Deutlich wird außerdem, dass sich zwar Thematisierungsstränge gebildet und Betrachtungsweisen herauskristallisiert haben; eine erkennbare diskursive Verortung für das Werk Celmins' ist jedoch noch nicht ausgeprägt. Das Feld, auf das sich diese wissenschaftliche Arbeit begibt, ist also nicht unbearbeitet, aber doch ein noch recht unsicherer Boden, und Anhaltspunkte, sei es zur Anlehnung oder Abgrenzung, sind rar. Wenn im Folgenden die Vorüberlegungen für die Konzeption dieser Arbeit, ihre Fragestellung und das, was sie in einem realistischen Rahmen zu leisten imstande ist, dargestellt werden, so erfolgt dies bereits mit der Entscheidung zur Konzentration auf künstlerische Anliegen und einen starken Werkbezug: Topoi der Andersartigkeit, die implizit oder explizit als biografisch

43 Vgl. Prinenthal, Nancy: Vija Celmins. Materielle Fiktionen, in: *Parkett* (Jg. 44, 1995), S. 29-32, vgl. S. 30 u. S. 31. Im *nouveau roman* habe Celmins eine Form anti-narrativer Wiederholung, aus der sich ein konkretes und detailliertes Bild ergebe, ausgeprägt gefunden. Für die in der Phaidon-Reihe übliche *artist's choice* wählt Celmins Auszüge aus Borges' *Funes el memorioso* (1941).

44 Vgl. Enright, Robert: Tender Touches. An Interview with Vija Celmins (Einführung durch Meeka Walsh), in: *Border Crossings* (87 / 2003), S. 21-35, hier: S. 29

45 Robert Gober in conversation with Vija Celmins, in: Relyea, Lane/Gober, Robert/Fer, Briony: *Vija Celmins*, London 2004, S. 6-38

46 Robert Gober in conversation with Vija Celmins 2004, S. 31 bzw. S. 8

bedingt vorausgesetzt werden, sollen hier ebensowenig weiterverfolgt werden wie geschichtsphilosophische Aspekte oder mögliche literarische Bezugnahmen.

Mit Blick auf die Literaturlage bemerkt Gober, nachdem er alles gelesen habe, was zu Celmins geschrieben wurde, sei ein fadenscheiniger Eindruck zurück geblieben; ihm fehle die Auseinandersetzung mit der Erfahrung vor den Werken. Celmins spricht daraufhin einen wesentlichen Punkt an: Ihre frühen Werke, so die Künstlerin, ließen sich leichter in Abbildungen vermitteln und beurteilen, während dies bei den späteren Arbeiten kaum möglich sei. „It's more about experience“.⁴⁷

3. FRAGESTELLUNG UND ENTWURF EINES HORIZONTS

Die vorliegende Untersuchung widmet sich der spezifischen Phänomenalität der *Night Skies*. Der Kritik Gobers, die nahelegt, die Wahrnehmungserfahrung vor den Werken als Schlüssel für deren Verständnis zu begreifen, ist zuzustimmen: Eine Auseinandersetzung mit den Sichtbarkeitsereignissen, die die Werke zwischen Motiv und Faktur anbieten, erscheint daher dringend geboten; auf diesem Wege könnte auch die Reflexion auf mögliche künstlerische Intentionen eine festere Grundlage erhalten. Nicht nur die unmittelbare Erfahrung vor den Werken deutet darauf hin, dass die Wahrnehmungsthematik von grundsätzlicher Bedeutung für das Werk ist; auch ein 2008 mit der Künstlerin geführtes Gespräch, dessen Ergebnisse in die Arbeit einfließen, lässt darauf schließen, dass Fragen der Gemäldevisualität, der Wahrnehmungserfahrung des Betrachters und grundsätzlicher: des Sehens an sich, im reifen Œuvre eine bedeutendere Rolle zu kommt, als dies in der vorliegenden Literatur bislang widerspiegelt ist. Da der Überblick zur Literaturlage gezeigt hat, dass sich aus der vereinzelten Benennung unterschiedlicher Dimensionen des Sehens, die das Œuvre anspricht, noch kein zusammenhängendes Bild ergibt, soll hier der Versuch unternommen werden, für den Bereich der Wahrnehmungserfahrung eine solche, möglichst umfassende Darstellung zu entwerfen und dafür das Verhältnis der produktionsästhetischen Aspekte, der Visualität des Gemäldes sowie der Wahrnehmungs- und Wirkungsästhetik in die Untersuchung einzubeziehen.

Zum einen wird somit anhand der Werkgruppe der *Night Skies* der Aspekt des Wahrnehmungsbezugs und der Auseinandersetzung mit Weisen des Sehens eingehend in seiner Bedeutung für das Œuvre Celmins' nachvollziehbar gemacht; zugleich aber soll versucht werden, dem Leser einen Überblick über das

47 Robert Gober in conversation with Vija Celmins, in: Relyea/Gober/Fer 2004, S. 10

reife Œuvre, also die ab 1968 entwickelte und über weite Strecken des Werks konstante Bildform⁴⁸, zu geben. Die Ergebnisse der Auseinandersetzung mit den *Night Skies* sind dabei als Beitrag zu einem vertieften Verständnis dieser Werkphase plausibel zu machen.

Diese erste deutschsprachige Dissertation entwickelt ihre Perspektive aus der Betrachtung der *Night Sky-Paintings* in Pittsburgh und widmet sich mit besonderem Interesse deren spezifischer Phänomenalität. Es stellt sich jedoch die Frage, welche Form der Auseinandersetzung die Werke dafür einfordern, welche Art der Erörterung also angemessen erscheint. Die Anlage dieser Untersuchung spiegelt die Überzeugung wider, dass bereits die intensive Beschäftigung mit den Werken und der Nachvollzug der Arbeitsweise Aussagen zu den künstlerischen Anliegen ermöglichen. Die Priorität gilt folglich den Sichtbarkeitsereignissen der Gemälde, ihrer Beschreibung und ihrem Zustandekommen, was bewusste Einschränkungen im Argumentationsverlauf notwendig macht. Die Theoretisierungen von Wahrnehmung, sei es in Bezug auf selbstreferentielle oder auf repräsentationskritische Aspekte, werden als flankierende Diskurse herangezogen, stehen jedoch nicht im Zentrum dieser Untersuchung.

Während die Wahrnehmungseffekte in ihrer Entstehung zwischen den Sichtbarkeitsordnungen von Motiv und Faktur durch die hinleitende Frage nach dem Stellenwert des Motivs und die Reflexion auf repräsentationskritische Dimensionen Vorbereitung finden, muss sich diese Untersuchung bei der Befragung des Materialbewusstseins ebenso einschränken wie bei der Behandlung der charakteristischen Wiederholung zwischen Empirie und konzipierter Serie und der insgesamt „konzeptuellen“ Seite des Werks. Eine Vertiefung all dieser Aspekte wäre die Voraussetzung, um das Œuvre Celmins‘ nicht allein in seiner repräsentationskritischen Verfasstheit und den wahrnehmungsbezogenen Fragestellungen zu würdigen, wie dies hier in Ansätzen geschehen soll, sondern auch in seinen konzeptuellen oder minimalistischen Bezugnahmen zu untersuchen. Ein Ziel könnte dann sein, den hier nur angedeuteten Zuständen des „Dazwischen“, die das Werk in so charakteristischer Weise bestimmen, die notwendige Aufmerksamkeit zu kommen zu lassen und eine theoretische Fundierung zu leisten.

48 Der Begriff des reifen Œuvres wird hier zur Abgrenzung der Werkphasen vor und nach 1968 verwendet, und nicht, um eine Werkentwicklung in der Trias von Frühwerk, Reifezeit und Spätwerk nahezulegen.

3.1 Die Frage nach dem Stellenwert des Motivs

Vor den Gemälden in Pittsburgh stellt sich mit Unmittelbarkeit die Frage nach dem Stellenwert des Motivs, da die Werke zwar Sternenhimmel benannt sind, das Motiv jedoch nicht im eigentlichen Sinne „Thema“ der Werke zu sein scheint. Schon eine „Abbildunglichkeit“ der Werke vorauszusetzen erscheint problematisch. Verteidigen die Werke also wirklich „hochgemut eine Kunst der Illusion“⁴⁹? Sind Celmins' Motive tatsächlich als „Figuren der Rückkehr zu den früheren, weniger beeinträchtigten Bildvorlagen der figürlichen Malerei“ zu werten?⁵⁰

Die Erfahrung vor den Werken lässt vermuten, dass das Motiv – dieser Begriff bezeichnet in dieser Arbeit die bildliche Information, die im Gemälde wiedergegeben wird – und die Art und Weise seiner Integration ins Werk wesentlich sind für die Wahrnehmungseffekte und Reflexionsprozesse in der Betrachtung. Daher werden die Fragen nach dem Motiv parallel zur Auseinandersetzung mit der Visualität und Wahrnehmung der *Night Skies* entwickelt.

Die Repräsentationsleistung der Malerei scheint für Celmins von besonderem Interesse zu sein. Als Silverthorne im *Parkett*-Interview bemerkt, aufgrund ihrer langen Tradition sei der in der Malerei verbleibende Raum augenscheinlich eng, gerade in dieser „gestörten“ Qualität liege jedoch seine Attraktivität, ergänzt Celmins diese historische Sicht auf die Situation der Malerei wie folgt:

„[T]here is a pressure on the physical thing to be something other than exactly what it is. There are all kinds of impulses, all kinds of experience but it's the translation that's the interesting part.“⁵¹

Die Frage nach der „Abbildunglichkeit“ der Werke oder deren Art der Repräsentation hat außerdem die Verwendung von Vorlagen, wie sie die fotografische Ästhetik der *Night Skies* thematisiert, einzubeziehen und ist auf den Stellenwert der Fotografie im Werkprozess und die damit verbundenen Fragen der Übertragung und Medialität auszudehnen. Was zeigen die Gemälde letztlich? Abgemalte Fotos?

49 Rhodes, Richard: Vija Celmins, Malerin, in: Vija Celmins. Werke 1964-96, Lingwood, James/Schwarz, Dieter (Hrsg.), Kat. Ausst., Kunstmuseum Winterthur/Museum für Moderne Kunst, Frankfurt am Main 1997, Winterthur 1996, S. 98-103, hier: S. 98

50 Rhodes 1996, S. 100

51 Vija Celmins in Conversation with Jeanne Silverthorne, in: Parkett (Jg. 44. 1995), S. 40-43, hier: S. 42

Eine Auseinandersetzung mit dem Stellenwert des Motivs im Gemälde berührt so grundsätzliche Fragen wie „Was ist ein Bild?“. Indem sich hier unabhängig vom Medium der Malerei Diskussionen um die semantische Tragweite bildlicher Information andeuten, sind Erkenntnisinteressen der Bildwissenschaft angesprochen. Dieses verhältnismäßig junge und nach wie vor heterogene Wissenschaftsfeld, das nach der Proklamation des *pictorial turn* Mitte der 80er Jahre durch Boehm und Mitchell in einer deutschsprachigen und einer amerikanischen Tradition weitergeführt wird, befasst sich mit der Eigengesetzlichkeit von Bildern: „What Is a Picture?“ fragt auch Elkins in *The Domain of Images*⁵² und stellt fest:

„The concept of a picture, it turns out, is central to our responses to visual artifacts in general—perhaps even more so than art, since its valence is more securely hidden.“⁵³

3.2 Prozesse der Modernisierung und der Emanzipation des Sehens

Die Begrifflichkeiten von Visualität und Wahrnehmung stehen in Verbindung mit kaum mehr zu überblickenden Feldern gedanklicher Auseinandersetzung, die bis weit in die Geistes- und Kunstgeschichte zurückreichen und methodisch, etwa zwischen formalen und rezeptionsästhetischen Gesichtspunkten, in unterschiedliche Richtungen weisen können. Das Begriffspaar bezeichnet in dieser Arbeit – um einer genaueren Auseinandersetzung vorzugreifen – das zu Sehen Gegebene und das Gesehene auf der Werk- beziehungsweise der Betrachterseite.

Die Entwicklung, die das Sehen als Gegenstand begreifbar und beschreibbar macht, reicht ins 19. Jahrhundert zurück und verbindet sich mit Formen der „Modernisierung“, aber auch der „Emanzipation“ des Sehens.⁵⁴

Das Sehen wird einerseits durch das immer bessere Verständnis der Physiologie des Auges, durch die Entwicklung optischer Instrumente und die Auseinandersetzung mit den physikalischen Eigenschaften von Licht zu einem Feld der Naturwissenschaft und auch zu einem Gegenstand philosophischer, psycho-

52 Elkins, James: *The Domain of Images*, Ithaka 1999, S. 52

53 Elkins 1999, S. 54

54 Vgl. Konersmann, Ralf: „Sehen“, in: Ritter, Joachim/Gründer, Karlfried (Hrsg.): *Historisches Wörterbuch der Philosophie* (1971ff), Bd. 9, Basel 1995, S. 121-162

Abbildung 2: *Night Sky #16, 2000/2001*



© Vija Celmins 2011

analytischer und sozial-politischer Betrachtungsweisen.⁵⁵ Martin Jay umreißt die Vielfalt der sich daraus eröffnenden diskursiven Räume, die das Verständnis der Moderne als visueller Kultur mitbestimmen:

„Whether we focus on ‘the mirror of nature’ metaphor in philosophy with Richard Rorty or emphasize the prevalence of surveillance with Michel Foucault or bemoan the society of the spectacle with Guy Debord, we confront again and again the ubiquity of vision as the master sense of the modern era.“⁵⁶

55 Vgl. Foster, Hal: Preface, in: Foster, Hal (Hrsg.): *Vision and Visuality*, Seattle 1988, S. ix-xiv, hier: S. xiv: „The critique of perspectivalism, the concern with corporeal vision, the analysis of the gaze—these things are not new. Decades have passed since Panofsky pointed to the conventionality of perspective, and Heidegger to its complicity with a subject willed to mastery; years since Merleau-Ponty stressed the bodiliness of sight, Lacan the psychic cost of the gaze, and Fanon its colonialist import.“

56 Jay, Martin: *Scopic Regimes of Modernity*, in: Foster, Hal (Hrsg.): *Vision and Visuality*, Seattle 1988, S. 3-23, hier: S. 3

Andererseits zeigt sich eine Emanzipation des Sehens in der Anerkennung des Gesichtssinns als welterschließendes Erkenntnisinstrument und als Organisationsform des Verstandes neben dessen begrifflicher Weise des Wirklichkeitsaufbaus.⁵⁷ Konersmann verweist für dieses Verständnis des Sehens in seiner „Eigenkraft und Irreduzibilität“ auf den wegbereitenden Einfluss Goethes.⁵⁸

3.3 Das Gemälde als Ort der Sichtbarkeit

Die Auffassung des Kunstwerks als Manifestation der Sehweise einer Zeit, wie sie auch in den aktuellen Diskussionen gegenwärtig ist, lässt sich bis in die Arbeiten Wölfflins und Fiedlers zurückverfolgen.⁵⁹ Bei Fiedler sieht Wiesing die Wölfflin'sche „Logik der Sichtweisen“ überwunden und in eine Auffassung überführt, der das Werk als genuiner Ausdruck einer als „Sichtbarkeit“ visuell angeeigneten Wirklichkeit gilt. Der Leitgedanke, ein Bild aufgrund seiner Sichtbarkeit – und nicht allein aufgrund seines Gegenstandes oder seiner Sichtweise – zu würdigen, ist nach Wiesing geeignet, um von den Experimenten der Avantgarde bis in die Gegenwart Formen der Sichtbarkeit zu differenzieren.⁶⁰

Folgt man diesem Werkverständnis, so kann das Gemälde als „äußere Entsprechung der im Bewusstsein durch visuelle Prozesse vollzogenen Wirklichkeitsaneignung“⁶¹ eine Sichtbarkeit jenseits des Unmittelbaren, Reproduzierten und Assoziierten herstellen.⁶² Dieses produktive Sehen des Künstlers⁶³ erschließt sich dem Betrachter durch „Nach-Sehen“ als Sichtweise im Werk.⁶⁴

57 Vgl. Bischoff, Michael/Struch, Matthias: Kunst, Wahrnehmung und visuelle Erkenntnis, in: Klaus Sachs-Hombach (Hrsg.): Bilder im Geiste. Zur kognitiven und erkenntnistheoretischen Funktion pictorialer Repräsentationen, Amsterdam/Atlanta 1995, 307-320, hier: S. 311

58 Konersmann, Ralf: Kritik des Sehens, Leipzig 1997, S. 37

59 Vgl. Fiedler, Konrad: Über den Ursprung der künstlerischen Tätigkeit (1887), in: Boehm, Gottfried (Hrsg.): Konrad Fiedler. Schriften zur Kunst, Bd. 1, München 1991, S. 111-220. Vgl. S. 184, wo Fiedler die künstlerische Tätigkeit auch als Möglichkeit versteht, das Bewusstsein der sichtbaren Welt zu erweitern und diese neuen Sichtbarkeiten im Werk vorzustellen.

60 Vgl. Wiesing, Lambert: Die Sichtbarkeit des Bildes. Geschichten und Perspektiven der formalen Ästhetik, Reinbek 1997, S. 19/20

61 Bischoff/Struch 1995, S. 311

62 Vgl. Wiesing 1997, S. 164

63 Vgl. Croce, Benedetto: Die Theorie der Kunst als reiner Sichtbarkeit (1911), in: Schlosser, Julius von (Hrsg.): Benedetto Croce. Kleine Schriften zur Ästhetik, Bd. 2,

Indem Fiedlers Begriff der Sichtbarkeit, wie Croce konstatiert, die Kategorien traditioneller Ästhetik wie Schönheit, Begriff oder Gefühl ersetzt⁶⁵, verschieben sich auch die Ideale der Darstellungsleistung des Gemäldes: An die Stelle des mit dem Nachahmungsgebot assoziierten Fensterblicks trete für die Kunst der Avantgarde das „,Gegenständliche‘ in der Multiperspektivik seiner Ansichten“, so Konersmann.⁶⁶

„Es ist nicht mehr nur das Medium, das dem Wissen zu einer sichtbaren Wirklichkeit verhilft, sondern es wird nun selbst ein Herstellen und Tun. Ebenso das Sichtbare. Statt, wie ehedem, eine Welt vorzustellen, die sich als sichtbare zeigt, deutet es auf das Sehen selbst zurück.“⁶⁷

Schon die Kunst der „ersten“ Avantgarde geht mit aufklärerischem Anspruch gegen überkommene Sichtbarkeiten einem „Neuen Sehen“⁶⁸ nach, wobei die Auseinandersetzung und Abgrenzung von technischem und medialem Fortschritt im Bereich von Fotografie, Film und anderen Medien zu einem wesentlichen Impuls der Entwicklung wird. Bruhn/Hemken konstatieren, die „Durchbrechung und Hinterfragung von Sehweisen und -konventionen [sei] seither Tenor jeder Kunstkritik“.⁶⁹

Tübingen 1929, S. 191-212, hier: S. 194: Das Organ der Sichtbarkeit sei das Auge, so Croce, und „das im Sehen konzentrierte Künstlerauge“ unterscheide sich nicht etwa durch anderes oder besseres Sehen vom Auge des gewöhnlichen Menschen, „sondern weil es in *produktiver* Weise sieht [...].“

64 Vgl. Fiedler (1887) 1991, S. 185: Der Künstler nehme an der Unendlichkeit der sichtbaren Welt „Sichtbarkeitsgestaltungen“ vor (vgl. S. 188).

65 Vgl. Croce (1911) 1929, S. 194: „Das Prinzip der Kunst ist mithin weder die Schönheit, noch der Begriff, noch die Nachahmung, nicht einmal das Gefühl, sondern die *Sichtbarkeit*.“

66 Vgl. Konersmann 1997, S. 38

67 Konersmann 1997, S. 38

68 Der Begriff wird von Moholy-Nagy geprägt und wird mit avantgardistischen Ansätzen der Bauhaus-Fotografie assoziiert.

69 Bruhn, Matthias/Hemken, Kai-Uwe (Hrsg.): Modernisierung des Sehens. Sehweisen zwischen Künsten und Medien, Bielefeld 2008, S. 21: „Richtungen wie Kubismus, Dadaismus, Pop Art oder elektronische Medien haben je auf ihre Weise die Massen- und Neuen Medien zugleich konterkariert und weitergeführt, bis hin zu einem „Ausstieg aus dem Bild“ und seiner Sichtbarkeit in konventioneller Form. Die bildenden Künste entfalten seither als System ihre eigene Logik der Sichtbarkeit.“

Der hier beschriebene Erkenntnisraum und das darin entwickelte „Kunstverständnis“ sind für die vorliegende Untersuchung zugleich Grundlage und Horizont. Die dargestellten Möglichkeiten über die Sichtbarkeit des Bildes nachzudenken geben wichtige Impulse, wenn in der Auseinandersetzung mit den *Night Sky-Paintings* Fragen der Visualität (der Begriff wird synonym für Sichtbarkeit verwendet) und der Differenzierung von Sichtbarkeitsebenen angesprochen sind. Dabei ist vorausgesetzt, dass, um eine Formulierung Geimers aufzugreifen, die ‚Sichtbarkeit‘ der Dinge keine fraglos gegebene Qualität ist, „sondern in Ateliers und Laboratorien gestaltet und experimentell ermittelt werden musste.“⁷⁰

Die innerhalb des Werks eigenständig reflektierbaren, malerisch erzeugten Phänomene werden als „Sichtbarkeitsebenen“ angesprochen. Hierzu zählen die Wiedergabe des Motivs, die fotografische Ästhetik und die sichtbare Präsenz des malerischen Materials.

Mit dem Begriff der „Visualität/Sichtbarkeit“ wird bezeichnet, was das Gemälde zu sehen gibt. Der Begriff fasst also die Sichtbarkeitsebenen des Gemäldes und weniger unmittelbar reflektierbare Ebenen, etwa die Ergebnisse der produktionsästhetischen Prozesse, zusammen.

3.4 Die Wahrnehmung als geprägt und beeinflussbar

Da diese Untersuchung nicht nur die Seite der Herstellung und damit die Entstehung der Visualität der Gemälde in Betracht ziehen möchte, sondern sich gleichermaßen für deren Implikationen in der Betrachterwahrnehmung interessiert, sollen auch die darin gegebenen Annahmen kurz reflektiert werden. „Wahrnehmung“ meint, etymologisch betrachtet, „einer Sache Aufmerksamkeit schenken“ und wird als „psychophysischer Prozess“ definiert, „in dessen Ablauf die physikalischen und chemischen Reize an den Sinnesorganen zu einer Repräsentation der Umwelt verarbeitet werden.“⁷¹

Dass Sehen und Wahrnehmen – „Wahrnehmung“ wird im Rahmen dieser Untersuchung verkürzt für die visuelle Wahrnehmung verwendet und synonym mit Sehen gebraucht – weder natürlich noch spontan, sondern in vielfältiger Weise geprägt sind, zeigt sich auf kunsthistorischer Seite bereits in Wölfflins

70 Geimer, Peter: Einleitung, in: Geimer, Peter (Hrsg.): *Ordnungen der Sichtbarkeit. Fotografie in Wissenschaft, Kunst und Technologie*, Frankfurt am Main 2002, S. 7-25, hier: S. 7

71 Brockhaus Enzyklopädie in 30 Bänden: *Wahrnehmung*, Band 29, S. 336, Leipzig/Mannheim 2006

Feststellung einer Geschichtlichkeit des Sehens⁷² und in Panofskys Befragung des in die Renaissance zurückreichenden Modells perspektivischer Wahrnehmung⁷³.

Als einflussreich haben sich Positionen erwiesen, die das Sehen aus einer rein ästhetischen Reflexion gelöst und entschieden mit technischen und gesellschaftlichen Bedingungen in Verbindung gebracht haben. Der New Yorker Kunsthistoriker Jonathan Crary sieht in seiner 1990 erschienenen Studie zu den *Techniken des Betrachters*⁷⁴ die Formierung des modernen Betrachtersubjekts bereits im frühen 19. Jahrhundert gegeben, eben in jenem Zeitraum, als das Sehen zum Gegenstand der Wissenschaft, technischer Entwicklung, aber auch machtpolitischer Fragen wird, und damit zu einem Feld, auf das sich verändernde Kräfte und Regeln einwirken.⁷⁵

„Though obviously one who sees, an observer is more importantly one who sees within a prescribed set of possibilities, one who is embedded in a system of conventions and limitations.“⁷⁶

72 Wölfflin, Heinrich: *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe. Das Problem der Stilentwicklung in der neueren Kunst*, München 1917, Vorwort, S. VII: „Es muß endlich eine Kunstgeschichte kommen, wo man Schritt für Schritt die Entstehung eines modernen Sehens verfolgen kann [...].“

73 Panofsky, Erwin: Die Perspektive als „symbolische Form“, in: Oberer, Hariolf/Verheyen, Egon: *Erwin Panofsky. Aufsätze zu Grundfragen der Kunsthistorik*, Berlin 1964, S. 99-167 (Erstabdruck: Vorträge der Bibliothek Warburg 1924-25, Leipzig 1927, S. 158-321). Vgl. S. 99, wo Panofsky darauf verweist, dass es neben der „korrekten“ geometrischen Konstruktion eine Projektion durch den unmittelbaren sinnlichen Eindruck gibt. In Anm. 5, S. 127 definiert Panofsky Perspektive: „Die Fähigkeit, mehrere Gegenstände in einem Teile des Raumes, in welchem sie sich befinden, so darzustellen, daß die Vorstellung des materiellen Bildträgers vollkommen durch die Vorstellung einer durchsichtigen Ebene verdrängt wird, durch die hindurch wir in einen imaginären, die gesamten Gegenstände in einem scheinbaren Hintereinander befassenden und durch die Bildränder nicht begrenzten, sondern nur ausgeschnittenen Raum hinauszublicken glauben.“

74 Crary, Jonathan: *Techniques of the Observer. On Vision and Modernity in the Nineteenth Century*, Cambridge, Massachusetts 1990

75 Vgl. Crary 1990, S. 24 und zusammenfassend Bruhn/Hemken 2008, S. 13f.

76 Crary 1990, S. 6

Für die Auseinandersetzung mit den *Night Sky-Paintings* ist damit ein Verhandlungsraum entworfen, in dem Potenziale und Bedingtheiten des Sehens thematisiert werden können. Die Art der Sichtbarkeitsgestaltung im Werk sowie die Wahrnehmungsweisen und Seherfahrungen des Betrachters werden in die Untersuchung einbezogen, um das oben beschriebene Potenzial des Sehens, in gleicher Weise wie die gedankliche Reflexion kritischen Anspruch zu entfalten, nachvollziehbar zu machen.

Das übergeordnete Interesse dieser Untersuchung, das der Entstehung und dem Charakter der auftretenden Wahrnehmungsphänomene gilt, schließt unterschiedliche Teilbereiche ein: Die grundsätzliche Frage nach der Relevanz und dem Stellenwert der vor den *Night Sky-Paintings* beobachteten Phänomene für das Verständnis des Œuvres zieht die Frage nach sich, ob sich Beispiele für eine Thematisierung wahrnehmungsbezogener Aspekte bereits in anderen Werkphasen finden und wenn ja, auf welche Weise sie in Erscheinung treten und mit welchen künstlerischen Anliegen sie korrespondieren. Welche Funktion kommt dem Motiv in diesem Zusammenhang zu? Wie lassen sich die beobachteten Effekte auf der Ebene der Visualität des Gemäldes anbinden? Und schließlich: Wie lässt sich die in den *Night Skies* gefundene Formulierung im Werkverlauf charakterisieren und einordnen und wofür steht sie?

Ziel der Arbeit ist es, eine zusammenhängende Vorstellung der von den *Night Skies* angesprochenen beziehungsweise von den Werken erst hervorgerufenen Arten des Sehens zu geben und den aus Prozessen der Sensibilisierung erwachsenden kritischen Anspruch zu charakterisieren. Wenn diese Auseinandersetzung zu Ergebnissen oder Einsichten gelangt, so sind diese als Angebote gedacht, nicht aber als endgültige Lösungen zu verstehen. Im Gegenteil lässt das Œuvre eher erwarten, dass die Formulierung neuer Fragen dem Gegenstand gemäßer sein könnte als die Präsentation eindeutiger Antworten.

4. METHODISCHE ÜBERLEGUNGEN

Die *Night Skies* sind das Ergebnis komplexer Herstellungsprozesse, und es liegt nahe, diese mit den beim Betrachter evozierten Erfahrungen vor den Werken in Zusammenhang zu bringen: Dem Betrachter steht eine Visualität vor Augen, die er im Rezeptionsprozess „beantwortet“. Der hier angedeutete Perspektivwechsel zwischen Werk- und Betrachterseite wird mit dem aus der Literaturwissenschaft übernommenen, von Kemp für die Kunstgeschichte fruchtbar gemachten Ansatz

der Rezeptionsästhetik handhabbar⁷⁷: Neben den Eigenschaften des Kunstwerks und der künstlerischen Intention ist darin die ästhetische Erfahrung des Betrachters in die Auseinandersetzung einbezogen. Diese erweiterte Perspektive trägt dem Wandel im Verhältnis von Werk und Betrachter Rechnung, in dem der weitgehend passive Rezeptionsmodus modernistischer Prägung von einem partizipatorischen Verständnis des Betrachters, für das die Minimal Art wesentliche Impulse lieferte, abgelöst wird. Wie Zschocke zusammenfasst, werden seither „Wahrnehmung allgemein und die Kunstrezeption im Besonderen [...] nicht mehr als ein passiver, unmittelbarer Abdruck, sondern als mehrschichtiges, prozessuales Geschehen und als aktiver Vorgang verstanden.“⁷⁸ Das dieser Arbeit zugrundegelegte Wirkungsmodell fasst den Wahrnehmungsvorgang entsprechend als aktiv auf und kann sich im Verständnis des Sehens als Hervorbringung, nicht nur als Perzeption, auf Arbeiten Merleau-Pontys oder Boehms berufen.⁷⁹

Die dialektische Annäherung an die *Night Skies*, die Werk- und Betrachterseite berücksichtigt, begründet sich außerdem in der Annahme einer offenen und dialogischen Verfasstheit, in der das Gemälde seinen Abschluss gleichsam in der Wahrnehmung des Betrachters findet.⁸⁰ Im Anschluss an Wolfgang Iser benennt Kemp diesen Ort, an dem das Werk den Betrachter einbindet, als „Leerstelle“, der der intendierte Betrachter mit einer Vorstellung oder einer Leistung begegnet.⁸¹

77 Kemp, Wolfgang: Kunsthistorische und Rezeptionsästhetik, in: Kemp, Wolfgang (Hrsg.): Der Betrachter ist im Bild. Kunsthistorische und Rezeptionsästhetik (1985), Berlin/Hamburg 1992, S. 7-28, S. 7f.

78 Zschocke, Nina: Der irritierte Blick. Kunstrezeption und Aufmerksamkeit, München 2006, S. 18

79 Vgl. etwa Boehm, Gottfried: Sehen. Hermeneutische Reflexionen, (1992), in: Kopersmann, Ralf (Hrsg.): Kritik des Sehens, Leipzig 1997, S. 272-298, hier: 276f. Vgl. auch Merleau-Ponty, Maurice: Phänomenologie der Wahrnehmung (1945), Übersetzung und Vorwort von Rudolf Boehm, Berlin 1974

80 Vgl. Kemp, Wolfgang: Zeitgenössische Kunst und ihre Betrachter. Positionen und Positionszuschreibungen, in: ders. (Hrsg.): Zeitgenössische Kunst und ihre Betrachter, Köln 1996, S. 13-44, hier: S. 22

81 Kemp, Wolfgang: Verständlichkeit und Spannung. Über Leerstellen in der Malerei des 19. Jahrhunderts, in: ders. (Hrsg.): Der Betrachter ist im Bild (1985), Berlin/Hamburg 1992, S. 307-332. Der Begriff der Leerstelle geht auf Wolfgang Iser zurück: Iser, Wolfgang: Der Akt des Lesens, München 1976. Der implizite Betrachter abstrahiert die Individualität eines wirklichen Betrachters. Damit wird ein Mittelweg

Die Orientierung auf den Betrachter hin spiegelt sich auch in den Begrifflichkeiten der Arbeit wider: Mit der „Art der Ansprache“ wird die von der Künstlerin gewählte Form des Gemäldes zusammengefasst – Farbton, Format und Technik – und dabei, durch den impliziten Wahrnehmungsbezug den Bedeutungsbereich des Visualitäts-Begriffs erweiternd, auch in ihren allgemeinen Wirkungskomponenten einer emotionalen oder intellektuellen Dimension beschrieben.

Über die produktions- und rezeptionsästhetischen Fragen hinaus wird das von den Werken zu Sehen Gegebene zudem historisch und diskursiv reflektiert. Vergleich und Kontextualisierung können das Verständnis der Werke in unterschiedlichen Aspekten konturieren. Eigenschaften, die nicht eindeutig kausalierbar erscheinen, werden als Offenheit des Werks akzeptiert.

Mit den folgenden Überlegungen zum Werkverlauf und zum künstlerischen Selbstverständnis sollen nicht nur einige Charakteristika des Œuvres vorab Erwähnung finden, sondern auch Entscheidungen zum Aufbau der Arbeit begründet werden.

Celmins folgt keinem Kunstbegriff, der sich größtmögliche Variation und beständige Originalität zum Ziel setzt; der Werkverlauf gleicht vielmehr einer Entwicklung und Wandlung verwandter künstlerischer Problemstellungen. Close beschreibt diese Befragung und Neuformulierung des eigenen künstlerischen Interesses einmal als die größte Herausforderung von Werkverläufen, die sich über lange Zeiträume hin entwickeln.⁸² Entsprechend stellt Celmins im Interview nicht das Moment der „Kreativität“ heraus, sondern beschreibt bildhaft eine insistierende Qualität und eine repetitive Struktur ihrer Arbeit:

beschritten zwischen einer essentialistischen Betrachter-Konzeption und einer Vorstellung von Wahrnehmung, die individuelle Vorbedingungen und Prägungen berücksichtigen würde. Eine ausführliche Darstellung der kunsthistorischen Auseinandersetzung mit dem „Anteil des Betrachters“ bietet Zschocke 2006, S. 24-46; für physiologische und neurobiologische Modelle des Sehens: S. 47-59

82 Chuck Close in conversation with Richard Shiff, in: Chuck Close. Paintings 1968-2006, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia (Hrsg.), Kat. Ausst., Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia Madrid 2007, Madrid 2007, S. 49-61, hier: S. 61: „I think problem creation is much more important than problem solving. If you can ask yourself an interesting or personal enough question, you'll come up with a personal response. It's difficult to keep all the balls in the air for thirty-plus years, [...] and to keep the search on. It requires an active process.“

„I don't even know whether I would be creative. But I'm somebody who takes a hammer and hammers on the same thing until it begins to form how my intuition tells me it should be.“⁸³

Den eigenen Werkverlauf empfindet Celmins als „Flug durch die Dunkelheit“: Die Frage, ob etwa der Umbruch im Œuvre um 1968 planvoll erfolgt sei, verneint die Künstlerin: „I never recognized anything. I always was like flying in the dark.“⁸⁴ In der Kunstkritik jedoch wird die Auseinandersetzung Celmins' mit einer überschaubar gehaltenen Folge künstlerischer Fragekomplexe als „innere Logik“ und Stringenz bewertet: „The retrospective revealed an inner logic – chronological, technical an imagistic.“⁸⁵ Adams etwa nennt die Schau im Whitney Museum of American Art 1993 „ein Ereignis von atemberaubender Konsistenz“, wie es sich bei Retrospektiven zeitgenössischer Künstler selten finde.

„Retrospectives of contemporary artists are rarely instances of breathtaking consistency. But in the case of Vija Celmins [...] a midcareer survey reveals a hallucinatory calm, a feverish state of wilful serenity.“⁸⁶

Der Eindruck des Zielgerichteten ist jedoch nicht auf ein konzeptbasiertes Vorantreiben des Werks zurückzuführen, sondern scheint im Zusammenwirken künstlerischer Intuition mit einer außerordentlichen visuellen Sensibilität begründet.

Eine weitere Überlegung betrifft das Desinteresse der Künstlerin, ihr Werk in Verbindung mit theoretischen Diskursen zu bringen oder es mit Botschaften zu befrachten.

„I find now a lot of people seem to have messages. I'm not a message artist. ...Messages about the culture? I don't know anything about the culture.“⁸⁷

Die Notwendigkeit, die eigene Arbeit überhaupt auf sprachlicher Ebene zu reflektieren, ergab sich für Celmins erst durch Interviewanfragen und *Artist Talks*:

83 Interview 2008, S. XI

84 Interview 2008, S. VII

85 Armstrong, Richard: Of Earthly Objects and Stellar Sights – Vija Celmins, in: Art in America (Mai 69.1981 No.5), S. 100-107, hier: S. 100

86 Adams, Brooks: Visionary Realist, in: Art in America (October 1993), S. 102-109, hier: S. 102

87 Interview 2008, S. I

„And now that I've given so many talks about ... – It became the fashion in United States for artists to travel to different art schools and talk about their work. Maybe about 30 years ago. I don't really do it hardly at all now. It became the thing to do. When I had to try to figure out what to say, I began to see the things that interested me, but it's still very hard to talk about it, because it's a visual thing.“⁸⁸

Wiederkehrende Formulierungen lassen die sprachliche Reflexion Celmins' daher stellenweise auch als Hilfskonstruktion oder Metapher für ein in kategorien- und zuweilen begriffslosen Bereichen angesiedeltes künstlerisches Tun erscheinen.

So gering Celmins' Interesse an einer theoretischen Auseinandersetzung mit Kunst ist, so groß ist ihr kunsthistorisches Bewusstsein: Die Künstlerin zeigt sich im Interview nicht nur über das zeitgenössische Umfeld informiert, sondern nimmt mit einem sehr persönlichen Blick verschiedentlich Bezug auf die Malerei vergangener Jahrhunderte.⁸⁹

Ein theoriebasierter Zugang erscheint aufgrund dieser Konstellation nicht als die dem Werk angemessene Erkenntnisform. Dort, wo theoretische Überlegungen sich als notwendig oder hilfreich für das Verständnis und die Würdigung des Werks anbieten, soll der Kontakt zu den Werken gewahrt bleiben.

Bevor das nächste Kapitel einen Überblick zum Aufbau dieser Dissertation gibt, ist noch die Entscheidung für die intensive Auseinandersetzung mit den auf der *Carnegie International* gezeigten *Night Sky*-Gemälden zu reflektieren.

Ausschlaggebend für diese Entscheidung ist zuallererst das Interesse an der spezifischen Phänomenalität der Gemälde, die eingangs beschrieben wurde. Die Konsistenz des Werkverlaufs und die Wahl einer späten Werkreihe als Ausgangspunkt und zentrales Interesse der Arbeit eröffnen aber auch die Chance, den angestrebten Überblick über das reife Œuvre in enger Verbindung mit der Darstellung und Herleitung der für die *Night Skies* relevanten Aspekte zu gestalten.

Aus dem Selbstverständnis Celmins' als Malerin lässt sich für die in Pittsburgh gezeigten Gemälde außerdem ein besonderer Stellenwert im Œuvre ableiten, der hier noch näher zu charakterisieren ist.

Zwar weist der Werkverlauf eine auf den ersten Blick recht heterogene Nutzung unterschiedlicher Medien auf: Im Frühwerk entstehen Malerei und Objekte, ab 1968 ausschließlich Arbeiten in Graphit, schließlich das Steinensemble *To*

88 Interview 2008, S. VII

89 Vgl. Interview 2008, S. XVIII, Piero della Francesca wird dabei zum *hard-edge*-Künstler: „I do love Piero della Francesca, mostly because he is just one of the best.“

Fix the Image in Memory, bevor mit dem erneuten Übergang zur Malerei seit Mitte der 80er Jahre Ölfarbe, Graphit, Druckgraphik und Kohle auch parallel zur Anwendung kommen. Dennoch handhabt Celmins jedes Medium in malerischer Weise. Die Arbeiten mit Bleistift, für die im Folgenden die Bezeichnungen als „Graphitarbeit“ oder als „Arbeit auf Papier“ dem Begriff der „Zeichnung“ vorgezogen werden, da jener stärker an einen „linearen“ oder „skizzenhaften“ Einsatz des Mediums denken lässt, bezeichnet sie entsprechend als „Malerei in Graphit“ und bekräftigt Enright gegenüber:

„In fact, I always thought these were paintings that were just done with graphite. I expected them to be in with the other paintings.“⁹⁰

Dass auch die Objekte als „malerische Werke“ zu betrachten sind, betont Celmins beim Zusammentreffen 2008.

„I'm not really a sculptor, although I make things sometimes, but they are all painted. I'm primarily a painter.“⁹¹

Setzt man für die Graphitarbeiten, für die Bemalung eines Objekts wie *To Fix the Image in Memory* und für die Gemälde ab Mitte der 80er Jahre ein gemeinsames „malerisches“ Anliegen voraus und zieht zudem die Konsistenz des Werkverlaufs in Betracht, so erscheint es nicht abwegig, in der ab 1991 entstehenden und seither fortgesetzten Werkreihe der *Night Sky-Paintings* ein künstlerisches „Bei sich selbst Sein“ zu vermuten. Ohne damit eine teleologische Interpretation nahezulegen, können die *Night Skies* als eine zur Reife gekommene künstlerische Formulierung aufgefasst werden, in der im Medium der Malerei wesentliche Fragestellungen des Werks aufgegriffen und zusammenführt werden.

Für die Auseinandersetzung mit der knapp 25 Werke umfassenden Reihe der *Night Skies* werden die in Pittsburgh gesehenen Gemälde als exemplarisch aufgefasst. Zwar kann eine gewisse Verallgemeinerbarkeit der Ergebnisse hinsichtlich der künstlerischen Intentionen und der Wirkungsebene ebenfalls für andere

90 Enright, Robert: Tender Touches. An Interview with Vija Celmins, in: Border Crossings (87/2003), S. 21-35, hier: S. 35

91 Vgl. Vija Celmins im Gespräch mit Chuck Close 1992, S. 11. Die Skulpturen des Frühwerks wertet Celmins als dreidimensionale Versionen der von ihr in Gemälden festgehaltenen Gegenstände: „I think of them as having fallen out of the picture plane. They are not really sculpture.“ Vgl. auch Enright 2003, S. 34

Werke der Reihe, auch für die darunter befindlichen Kohlezeichnungen, angenommen werden; in spezifischer Form gilt das Gesagte jedoch nur für die in Augenschein genommenen Gemälde der *Carnegie International*.

Von der sicherlich reizvollen Idee der Erstellung eines Werkverzeichnisses wurde zugunsten des hier vorgestellten Werkzugangs über die *Night Sky-Paintings* Abstand genommen.

5. STRUKTUR DER UNTERSUCHUNG

Die bei der Betrachtung der *Night Sky-Paintings* entwickelten Fragen hinsichtlich des ambivalenten Stellenwerts des Motivs und der Zusammenhänge von Visualität und Wahrnehmung haben eine Befragung des Werkverlaufs sinnvoll erscheinen lassen, um die an den *Night Skies* beobachteten Phänomene auf ihre Relevanz für das Verständnis des Gesamtwerks zu überprüfen und ihre Stellung im Werkzusammenhang einschätzen zu können. Die Untersuchung konzentriert sich auf die bedeutendsten Motivbereiche, den Ozean und den Sternenhimmel: Die Beispiele von *Ocean with Cross*, *To Fix the Image in Memory* und die *Night Sky*-Gemälde repräsentieren drei wesentliche Arbeitsbereiche und Medien Celmins' – die Arbeiten in Graphit, in Malerei sowie das wichtigste skulpturale Werk.

Kapitel II stellt die zur Behandlung des Themas notwendigen Grundlagen vor: Die Entwicklung der Bild- und Werkform wird aus dem Frühwerk heraus nachvollzogen, wobei den werkbestimmenden Entscheidungen des realistischen Rückbezugs, der Beschränkung hinsichtlich der Ausdrucksmittel und einem objektivierenden Umgang mit dem Motiv, das von Vorlagen übernommen wird, besondere Aufmerksamkeit zukommt; auch den Veränderungen um 1968 und Charakteristika der Werkentwicklung gilt das Interesse.

Auf eine Darstellung des Frühwerks in seiner Gesamtheit wird verzichtet, da die Einflüsse künstlerischer Vorbilder der Studienzeit Celmins' und des zeitgenössischen künstlerischen Umfeldes von Los Angeles – wie etwa die Nähe zu surrealistischen Methoden oder zur *Pop Art*, die Lucy Lippard in ihrer einflussreichen Anthologie für die Stilleben anspricht – über das Frühwerk hinaus keine signifikante Wirkung entfalten und in der Literatur zudem bereits verhältnismäßig breite Beachtung gefunden haben.

Kapitel III widmet sich der Zeichnung *Ocean with Cross*, die zu Beginn der 70er Jahre entstand und für mehr als eine Dekade des malerischen Umgangs mit dem Graphit exemplarischer Anhaltspunkt sein kann. Anhand dieses Werks werden zentrale künstlerische Interessen des reifen Œuvres eingeführt, wobei die

besondere Aufmerksamkeit der Umgehensweise mit den Vorlagen und der Relation von Motiv, Oberfläche und künstlerischem Herstellungsprozess gilt.

Während das argumentative Interesse der Besprechung von *Ocean with Cross* in der Verallgemeinerbarkeit des Beispiels liegt, richtet es sich bei der in Kapitel IV folgenden Darstellung von *To Fix the Image in Memory* auf die herausgehobene, singuläre Stellung des Steinensembles: Mit dem Entstehen dieses Objekts findet die Nutzung des Graphits ihren vorläufigen Abschluss, das Ensemble verdichtet jedoch wesentliche Dimensionen des Gesamtwerks, das intensivierte Sehen und die intensivierte künstlerische Tätigkeit, zu einer extremen Formulierung. Die Konfrontation von natürlichen und mit den Mitteln der Kunst nachgeschaffenen Steinen in *To Fix the Image in Memory* lenkt den Blick erneut auf das Verhältnis von Vorlage und Artefakt. Die Bezugnahme zum Konzept der Mimesis und die Auseinandersetzung mit der Präsentationsform werden dabei auf Wahrnehmungsfragen perspektiviert.

Kapitel V kehrt auf der Grundlage der durch den Werk-Rückblick gewonnenen Erkenntnisse zu den *Night Skies* zurück. Die eingangs erfolgte Beschreibung der Wahrnehmungserfahrung wird für die in Pittsburgh gesehenen Gemälde differenziert und mit der genauen Untersuchung und Charakterisierung der Visualität der Werke fortgesetzt.

Für die Behandlung der *Night Skies* ist die Reflexion auf die malerisch erzeugte Sichtbarkeitsebene der Fotografie von besonderer Wichtigkeit – da hier, wie zu vermuten steht, der in *Ocean with Cross* dargestellten eigenständig sichtbaren Materialität eine Form bildlicher „Selbstreflexion“ hinzugefügt wird.

Die in der Konfrontation von Motiv und Faktur entstehende Überlagerung von Sichtbarkeitsebenen und deren Auswirkung auf die „Lesbarkeit“ eines Werks werden anhand einer Gegenüberstellung mit Arbeiten Hanne Darbovens untersucht, während das Verhältnis von Fotografie und Malerei Gegenstand des Vergleichs mit Gerhard Richter ist.

Der Auseinandersetzung mit der komplexen Visualität der *Night Skies* und Überlegungen zu deren Art der Ansprache folgt der angekündigte Perspektivenwechsel zur Betrachtererfahrung. Die zuvor herausgearbeitete Spezifik der Visualität wird in Bezug zu den Vorgängen der Rezeption gestellt, um im Anschluss daran die Ergebnisse zum Stellenwert des Motivs im Werkzusammenhang und seiner Funktion in der Wahrnehmung zu reflektieren.

Der letzte Abschnitt des *Night Sky*-Kapitels widmet sich der Darstellung und Charakterisierung der Wahrnehmungserfahrung im Spannungsfeld zwischen einem „Sehen als Kritik“ und einer „Kritik des Sehens“.

Kapitel VI fasst die Ergebnisse der Arbeit unter der im Argumentationsverlauf entwickelten theoretischen Perspektive der Repräsentationskritik zusammen

und verortet die künstlerischen Interessen, die sich in den *Night Skies* widerspiegeln, in einem Verhandlungsraum zwischen Wahrnehmungsfragen und Konzeptualität. Zuvor noch werden die *Night Skies* als Formulierungen in einer malerischen Tradition reflektiert, wobei diese Überlegungen inhaltlich an das in dieser Einleitung dargestellte künstlerische Selbstverständnis Celmins' als Malerin anknüpfen.

Die Arbeit schließt mit einem Ausblick zur weiteren Werkentwicklung: Die Exponate der im Frühjahr 2010 in New York gezeigten Galerie-Ausstellung der Künstlerin machen eine Beurteilung des Stellenwertes der *Night Sky*-Gemälde im Werkzusammenhang möglich.

Die Sichtbarkeiten und Wirkungen, die ein wesentliches Erkenntnisinteresse dieser Dissertation bilden, sind nur vor den Originalen erfahrbar. Über Reproduktionen lässt sich zwar das Motiv transportieren und der unterschiedliche Charakter der Werke erfassen, für die Wahrnehmungserfahrung können jedoch auch die Illustrationen dieser Arbeit nur einen Anhaltspunkt bieten. Die Ausführlichkeit, mit der die *Night Skies* behandelt werden, und die Konzentration auf wenige Beispiele tragen der Notwendigkeit zur Präzision in der Beschreibung der Visualität und deren Phänomenalität in der Wahrnehmung Rechnung und bilden einen nicht unwesentlichen Teil der Erschließung der Werke.