

MONA SCHIEREN: AGNES MARTIN. TRANSKULTURELLE ÜBERSETZUNG. ZUR KONSTRUKTION ASIANISTISCHER ÄSTHETIKEN IN DER AMERIKANISCHEN KUNST NACH 1945, MÜNCHEN: VERLAG SILKE SCHREIBER 2016

Agnes Martin (1912–2004) war zeit ihres Lebens und Schaffens eine nicht einfach einzuordnende Künstlerin, weder hinsichtlich ihrer künstlerischen Strategien, ihrer kunstphilosophischen Betrachtungsweisen, noch als Mensch. Das mag mit ein Grund dafür sein, dass die Anerkennung ihres Arbeitens ausgesprochen zögerlich verlief und zudem eine ganze Reihe unterschiedlicher Interpretationsansätze umfasst. Mona Schierens thematisch fokussierte Monographie zu Agnes Martin ergänzt diese Reihe nicht einfach durch die Behauptung einer weiteren Auslegung. Viel mehr, und das ist eine der großen Stärken dieses Buches, ist es ihr darum zu tun, die zahlreichen transkulturellen Verstrickungen in Martins Leben und Werk über kunstwissenschaftliche Kategorien hinweg aufzuspüren und deren je spezifische Bedeutung einzuschätzen. Und unter dem von der Autorin gewählten Zugriff, nämlich nach der „Konstruktion asianistischer Ästhetiken“ insgesamt zu fragen und diese exemplarisch entlang von Agnes Martins Werk und ihrer Rezeption zu zerlegen, ist die Fragestellung auch ausgesprochen aktuell.

— In der zitierten Wendung ist ein zentraler Anspruch dieser Publikation gefasst: Mona Schieren ist es ein großes Anliegen die Komplexität der Konstellation, in der sich Martins Biographie, ihr Schaffen, ein zunehmender transkultureller Austausch und die enge Verschränkung von Kunstproduktion und -rezeption zueinander befinden, nicht in vereinfachende Losungen zu überführen, sondern dafür eine entsprechende kunstwissenschaftliche Erzählweise zu präsentieren. Dieses Ansinnen findet sich denn auch auf zahlreichen Ebenen und in vielen Verästelungen der Argumentation. Allem voran in umfangreichen einleitenden Erläuterungen zum Konzept von Asianismen und den Konsequenzen, die diese konzeptuelle Rahmung etwa für die Lektüre der Künstlerfigur Agnes Martin oder die kritische Rezeption hat. Den Begriff ‘asianistisch’ führt Schieren ein, weil ihm in Absetzung zum gängigeren ‘asiatisch’ ein dekonstruktiver Moment inhärent ist, der auf die diskursive Konstruiertheit kultureller Zuschreibungen verweist. Daran anschließend und mit Verweis auf postkoloniale

(u.a. Said, Faure) und mediologische (Debray) Theorien schlägt die Autorin vor, die kulturellen Verbindungen als Austauschprozesse zu verstehen, deren jeweilige Ablagerung etwa in philosophischen Gedanken, populären Objekten oder künstlerischen Gesten ähnlich einer Übersetzung funktioniert (S. 10–24). Visuellen Trägern (u.a. Filme), kulturellen Praktiken (z.B. Meditation und Tee) und philosophisch-religiösen Schriften kommen dabei aufgrund ihrer weiten Verbreitung besonderes Gewicht zu, wie Schieren entlang ausgewählter Objekte veranschaulicht (S. 54–79).

Ähnlich gründlich wie die Autorin ihr theoretisches Gerüst vorstellt und gegenüber den herkömmlichen Konzeptualisierungen abgrenzt, seziert sie eingangs die bestehende kunstwissenschaftliche Einordnung von Martin mit besonderer Aufmerksamkeit für Momente asianistischer Zuschreibungen, sei dies bezogen auf das Werk, die Lebensweise der Künstlerin oder ihre schriftlichen Verlautbarungen (S. 84–155). Dominieren in den frühen Kritiken ab den späten 1950er Jahren „phänomenologisch-formalistische Interpretationen“ (S. 89) – dies auch bedingt durch die Dominanz des Greenberg’schen Modus von Kritik – und folgen daraus Zuschreibungen zum Kontext des Abstrakten Expressionismus respektive der Minimal Art, so finden sich ab den 1970er Jahren vermehrt Hinweise auf asianistische Bezüge, dies auch genährt durch Äußerungen der Künstlerin selbst und ihren eremitisch anmutenden Lebenswandel in der Wüste von New Mexiko. Diese meist wenig differenzierenden Verweise (u.a. von Dore Ashton, die Agnes’ Werkentwicklung seit den Anfängen kommentiert hat) führten in ihrer Allgemeinheit allerdings eher zu einer Mythisierung von Künstlerin und Werk, als dass dabei konkrete Schnittstellen auf ihre vielschichtigen Verflechtungen hin untersucht worden wären (S. 103). Zur Legendenbildung trägt allerdings auch die Künstlerin selbst bei, etwa mit der von ihr immer wieder erwähnten, in ihre Kindheit zurückreichenden „All-Einheitserfahrung“ (S. 113) oder durch ihre Zurückweisung von benennbaren Referenzen, anstelle derer sie „Inspiration“ als zentralen Treiber ihres künstlerischen Tuns benennt (S. 118/119); Aussagen, die von der Kritik zuweilen als Bestätigung spezifischer Topoi herangezogen wurden. Mit Verweis auf das kunsthistorische Schlüsselwerk *Die Legende vom Künstler* (1934) von Ernst Kris und Otto Kunz, in dem die Autoren für ihre Argumentation bereits auf asianistische Anekdoten zurückgreifen, belegt Schieren, dass die Adaptionen westlich geprägter Narrationen gegenüber Versatzstücken aus anderen kulturellen Sphären sowohl eine lange Tradition hat, als auch unterschiedlichste Erscheinungsformen aufweist (S. 138): „Dabei

ist es interessant, nachzuvollziehen, wie einerseits tradierte westliche Mythen von Künstlerschaft – wie die Topoi von Unabhängigkeit und Einsamkeit als Intuitionsverstärker, Kindheitslegenden als Basis für den Künstler als genialen Schöpfer, ‘Genie und Wahnsinn’ sowie spirituelle Führerschaft – aufgerufen werden und diese sich andererseits durch asiatische Legenden vom Künstler(-dasein) unterstützen lassen“ (S. 139). Derlei argumentative Verläufe sind kennzeichnend für die hier besprochene Publikation und eines ihrer Qualitätsmerkmale: sie führen vor, dass die Darlegung von Austauschprozessen als wissenschaftliches Resultat gewertet werden kann und nicht nach einer eindeutigen Auflösung gesucht werden muss.

— Vor dem Hintergrund dieses umfangreichen und dichten Netzes an „Fremd- und Selbstzuschreibungen“ (S. 87), an vereinfachenden und damit vereindeutigenden kritischen und kunstwissenschaftlichen Auslegungen unternimmt Mona Schieren im zweiten Teil der Publikation eine äußerst referenzreiche Bildanalyse. Ausgangspunkt dafür sind ihr „ästhetische Kategorien“ (S. 157), die als zentrale Merkmale von Martins Bildgestaltung bezeichnet werden könnten und gleich ihrer Abfolge im Produktionsprozess aufgegriffen werden: so folgt auf die für die Effekte auf die Betrachter*innen relevante Behandlung der „Bildgründe“, also Leinwand und Grundierung (S. 156–203), eine Einordnung der „Linie“ (S. 204–261) als grundlegendes künstlerisches Interesse von Martin; daran schließen Überlegungen zum Raster an, das Martin als Bildthema lediglich während zehn Jahren bearbeitet hat, wohingegen es in ihrer Rezeption eine hohe Prominenz genießt (S. 262–319). Abschließend diskutiert Schieren die Funktion und Effekte von den sich wiederholenden, dabei sich entwickelnden visuellen Motiven (S. 320–375). In allen diesen Bereichen unternimmt Schieren ausgesprochen vielfältige und weitgreifende Kontextualisierungen, die eine Situierung zwischen Jackson Pollock und der Kalligraphie ebenso aufgreift (S. 222), wie sie den, von der Künstlerin zu Lebzeiten dezidiert in Abrede gestellten Bezug zur Webkunst ihrer Kollegin Lenore Tawney bzw. der Textilkunst insgesamt (S. 241–252) als wichtige Inspiration darlegt oder das Konzept der Leere mit kosmologischen Ansätzen wie etwa den tantrischen Yantas aber auch der sogenannten ‘sandpaintings’ der indigenen Bevölkerung abgleicht (S. 282–290). Die erwähnten Einbettungen sind eine minime Auswahl einer enorm reichhaltigen Referenzierung, in der Martins Werk an Dichte und erneuter Aktualität gewinnt, die Bezüge aber nicht in jedem Fall zwingend und ergiebig erscheinen und teils etwas zu ausführlich sind. Dies

beispielsweise dann, wenn die Kerbungen, die Martin in einigen ihren Gemälden durch das Einritzen in die aufgetragene Farbe vornimmt in die Tradition von Rembrandt und später auch der russischen Avantgarde gestellt wird, ohne dass daraus ein überzeugendes und notwendiges Argument abgeleitet wird (S. 234–238). Und so ist meines Erachtens auch die Einordnung des Rasters im damals aktuellen Diskurs nicht restlos überzeugend gelungen, bei der diverse Optionen möglicher Bezugnahmen aufgeführt werden, die Aussage aber insgesamt zu sehr im Ungefähren bleibt (S. 262–282). Ein Verdienst dieses Kapitels ist es aber, die für die Kunstgeschichte zentralen Prozesse stilistischer Zuschreibungen einerseits hinsichtlich ihrer formalästhetischen Voreingenommenheit zu dekonstruieren, zugleich aber auf der Wichtigkeit von konzisen Bildanalysen zu beharren und sie entsprechend vorzuführen. So gehören die klar fokussierten Bildbeschreibungen, von denen ausgehend Schieren ihre Fragen jeweils ableitet, zu den ausgesprochen lesenswerten und gut konzipierten Passagen.

— Insgesamt legt Mona Schieren mit ihrer fundierten und selbstreflexiven Analyse zu Agnes Martin nicht nur ein sehr schön gestaltetes Buch mit vielen und für die Argumentation wertvollen Visualisierungen vor. Es ist auch eine durch die präzisen und gewinnbringenden Bildbeschreibungen, die überaus gründlichen Recherchen und originellen Kontextualisierungen eine lohnenswerte Lektüre. Auch erachte ich sie als beispielhaft hinsichtlich der Umsetzung einer transkulturellen Folie, indem diese nicht zur dogmatischen Leitplanke, sondern selbst Gegenstand kritischer Reflexion wird. Leicht getrübt wird das Lesen durch einen mitunter etwas stark den akademischen Gepflogenheiten verpflichteten Modus des Argumentierens: das zeigt sich unter anderem an den jedem Kapitel vorangestellten Erläuterungen zu den darin verfolgten Absichten, was zu ziemlich vielen, leicht ermüdenden Wiederholungen der Selbstverortung führt. So wird immer wieder betont, dass es sich bei Martins Anleihen an asianistische Konzepte nicht um einfache Übernahmen, sondern um komplexe Formen der Übersetzung und des Austauschs handelt, eine überzeugende These, die aber bereits im ausführlichen Einleitungsteil nachhaltig anschaulich gemacht wird. Zusammengefasst führen die kritischen Einwände abschließend zu einer aus meiner Perspektive relevanten, aber die hohe Qualität der Publikation nicht grundlegend angreifenden Frage, ob dieser wichtige und überzeugend argumentierte Blick auf Leben, Werk und Rezeption von Martin nicht einer anderen, als der hier vorliegenden Struktur bedürft hätte; nämlich einer, die nicht ausgehend von formal-materiellen

Kriterien bzw. bestehenden Topoi aus denkt, sondern die die thematisch ausgerichteten Thesen ins Zentrum setzt. Das hätte, so die Annahme, zu einer Verdichtung der Argumentation geführt, die in der jetzigen Anlage in den zahlreichen Unterkapiteln zeitweilen etwas zerfasert.

// Angaben zur Autorin

Rachel Mader ist Kunstwissenschaftlerin; seit September 2012 Leiterin Forschungsschwerpunkt ‚Kunst, Design & Öffentlichkeit‘ an der Hochschule Luzern – Design & Kunst; Sie studierte Kunstgeschichte, Philosophie und Geschichte an den Universitäten Bern, Basel und Genf. 2009–2014 Projektleitung *Die Organisation zeitgenössischer Kunst. Strukturieren, Produzieren und Erzählen* an der Zürcher Hochschule der Künste (erscheint 2020 bei diaphanes). Sie hatte wissenschaftliche Assistenzen an den Universitäten Bern und Zürich, sowie an der Zürcher Hochschule der Künste. Sie forscht und publiziert zu Kunst und Politik, Ambivalenz in der Kunst, künstlerischer Selbstorganisation und Kulturpolitik, dem performativen Paradigma als neuer Form künstlerischer Forschung, zur institutionellen Landschaft des Kunstbetriebes und dem Selbstverständnis von Kunsthochschulen.

// FKW wird gefördert durch das Mariann Steegmann Institut und Cultural Critique / Kulturanalyse in den Künsten ZHdK

Sigrid Adorf / Kerstin Brandes / Edith Futscher / Kathrin Heinz / Anja Herrmann / Marietta Kesting / Marianne Koos / Mona Schieren / Kea Wienand / Anja Zimmermann // www.fkw-journal.de

// Lizenz

Der Text ist lizenziert unter der CC-BY-NC-ND Lizenz 4.0 International. Der Lizenzvertrag ist abrufbar unter: <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/legalcode.de>

