

Legitimationen

Künstlerinnen und Künstler als **Autoritäten** der Gegenwartskunst

Julia Gelshorn (Hrsg.)

Autorschaft und Autorität – Schreibt Kunst Geschichte?

JULIA GELSHORN

Den Katalog seiner Ausstellung in der Basler Kunsthalle 1997 gestaltete der deutsche Maler Albert Oehlen eigenhändig als eine Collage aus Bildzitaten von Werken, die er für sein eigenes Schaffen als besonders bedeutend erachtete. Auf der letzten Seite des Katalogs wird vermerkt, die Publikation stelle „eine Untersuchung und ein Manifest des Künstlers dar“ und zeige den „Status quo seiner künstlerischen Recherchen“.¹ Das umfangreiche Buch ist eine reine Bildersammlung und beginnt mit schwarzweissen Abbildungen von Werken Hans Hofmanns, François Bouchers, Maurice Utrillos, Robert Rauschenbergs und anderer Künstler, bis mit der farbigen Reproduktion des Gemäldes *Poet* von 1996 das erste eigene Werk Oehlsens auftaucht. Im Wechsel präsentiert Oehlen farbige Reihen eigener Gemälde mit ihren jeweiligen Bildlegenden und schwarzweisse Reihen von Werken anderer Künstler, die er, ohne Beschriftung, mit eigenen konfrontiert. Die Reihe der ‚Vorbilder‘ reicht von einem spätantiken Bildnis bis zur Malerei der Gegenwart; identifizierbar sind die einzelnen Werke lediglich durch eine Liste sämtlicher Künstlernamen am Ende des Katalogs, die sich auch auf dessen Umschlag findet. Überdies erscheint auf dem Katalogumschlag ein Ritter in Rüstung, der statt einer Lanze einen riesigen Pinsel hält und auf dessen Schild, Brustpanzer und Helm ein Wappen mit einem grossen „Ö“ prangt, das für den Künstlernamen steht. Oehlen erscheint uns als Ritter der Öl-Malerei, der sich im direkten Wettkampf seinen Vorbildern stellt und damit den frühneuzeitlichen *paragone* in Erinnerung ruft. Als einzigen Kommentar des Künstlers lesen wir entsprechend auf der Titel-

1 OEHLEN 1997.

seite den Vermerk „albert vs. history“, mit dem er Ad Reinhardts Befragung der Kunstgeschichte in seinem Artikel „Art vs. History“ von 1966 provokativ auf die eigene Person fokussiert.²

Der Katalog Oehlens ist insofern interessant, als hier ein Künstler der Gegenwart sein Werk – nicht ohne Ironie – in die Geschichte projiziert, um so Antworten auf kunsthistorische Fragen zu liefern. Indem Oehlen für seine eigene Malerei bereits deren ‚Referenzen‘ thematisiert und sie damit einem Kontext zuordnet, nimmt er gezielt Einfluss auf die Rezeption und Legitimation seines Werks. Damit ist er kein Einzelfall. Thomas Crow geht gar so weit zu behaupten, fast jedes ernst zu nehmende Werk der Gegenwartskunst rekapituliere auf eine implizite oder explizite Weise die historische Abfolge von Kunstobjekten, zu der es gehöre: „Das Bewusstsein des Vorhergehenden ist fast zur Bedingung und Definition bedeutender künstlerischer Absichten geworden. Aus diesem Grund sind die Künstler zu passionierten, wenn auch unberechenbaren, Konsumenten der Kunstgeschichte geworden.“³ Entwirft also die Kunst der Gegenwart bereits ihre eigene Geschichte, indem sie sich Erkenntnisse der Kunstgeschichte zunutze macht? Oder nutzen Künstler die ‚Mechanismen‘ der Kunstgeschichte vielmehr, um sich mit gezielten Positionsbestimmungen ihrer Historisierung gerade zu entziehen und auf diese Weise als permanente Zeitgenossen zu erscheinen, wie dies Stefan Germer am Beispiel von Robert Morris dargelegt hat?⁴

Otto Karl Werckmeister bezeichnet die zeitgenössische Kunst als eine „institutionell abgesicherte künstlerische Kultur“ und als „abgeschlossenen Expertenkreis“,⁵ der seine eigene Kunstgeschichte nicht nur schreibe, sondern entwerfe, verwirkliche und vollziehe. Dabei kritisiert Werckmeister, dass die ästhetische Distanz dieser „medialen Ausdruckskultur“ von der visuellen Medienumwelt lediglich noch darin bestehe, dass sie die kritische Reflexion auf sich selbst in ihre Darbietungen einbeziehe und durch sprachliche Kommentare ergänze.

2 REINHARDT 1966.

3 CROW 1996, S. 212: „Consciousness of precedent has become very nearly the condition and definition of major artistic ambition. For that reason artists have become avid, if unpredictable, consumers of art history.“

4 GERMER 1999, bes. S. 221–223.

5 WERCKMEISTER 1998, S. 4.

Die Beurteilung durch die Beschauer nehme sie demnach vorweg und programmiere somit ihre eigene Kritik vor.⁶ Werckmeisters Vorwurf einer nur „scheinbar kritischen, tatsächlich aber affirmativen“ Gegenwartskunst spricht das Problem an, welches sich im künstlerischen Schwanken zwischen einer kritischen Opposition zur Kunstinstitution und einer die Institution legitimierenden Partizipation auf tut. Es lässt sich feststellen, dass sich die zeitgenössischen Taktiken nicht mehr durch eine behauptete Autonomie ausserhalb der hegemonialen Kulturindustrie positionieren, sondern durchaus am Markt und der Konsumideologie teilhaben.⁷ Die Kunstwelt erweist sich hier auf verzwickte Weise als „geschlossenes“, „selbstbeschreibendes“ und „selbstförderndes“ System, indem die Kunst trotz ihrer oft institutionskritischen Reflexion immer auch Teil des untersuchten Feldes ist.⁸

Während Hans Belting in *Das Ende der Kunstgeschichte* 1995 die These aufgestellt hat, dass angesichts derartiger Tendenzen der Gegenwartskunst die traditionellen Kategorien der Kunstgeschichte versagen, fragt Werckmeister in seiner Reaktion auf Belting vielmehr, ob die zeitgenössische Kunst selbst überhaupt vor diesen traditionellen Kategorien der Kunstgeschichte bestehen könne.⁹ Angesichts derartiger Uneinigkeit scheint es, als erfordere die Art und Weise, in welcher Gegenwartskunst und Kunstgeschichte miteinander in Konflikt geraten, noch weitere Diskussion. Ist eine Zeitgenossenschaft und eine entsprechend geringe Distanz zum Gegenstand hinderlich bei der Ausübung der traditionellen kunsthistorischen Aufgabe, künstlerische Kulturen an Eckdaten der politischen, wirtschaftlichen oder gesellschaftlichen Zeitgeschichte zu messen? Können Kunsthistorikerinnen und Kunsthistoriker nur noch als ‚Sprachrohre‘ der Künstlerinnen und Künstler agieren und sich damit begnügen festzustellen, dass die Gegenwartskunst sich bereits selbst kunsthistorisch reflektiert? Und falls es tatsächlich künstlerische Ansätze gibt, die tra-

6 WERCKMEISTER 1998, S. 4–5.

7 Siehe dazu auch RÖMER 2001, S. 276–277.

8 Zur „Kunstwelt“, siehe DANTO 1964; zum Kunstsystem als sozialem System gesellschaftlicher Kommunikation siehe LUHMAN 1995. Kunsthistorische Auseinandersetzungen mit dem Phänomen der Kunstwelt finden sich z. B. bei BRACHT 2002; URSPRUNG 2003; ZINGGL 2001.

9 BELTING 1995; WERCKMEISTER 1998, S. 5.

ditionelle Kategorien der Kunstgeschichte ausser Kraft setzen, wie wäre mit diesen umzugehen?

Der vorliegende Band versucht sich diesen Fragen zu stellen, indem er unterschiedliche Selbstpositionierungen von Künstlerinnen und Künstlern zum Thema macht und dabei fragt, wie diese Ansätze im jeweiligen Einzelfall von der Kunstgeschichte gelesen und innerhalb ihrer historischen und sozialen „Rahmung“ verstanden werden können.¹⁰ Statt von einer „künstlerischen Expertenkultur“ wird hier von ‚Autoritäten‘ ausgegangen, als die Künstlerinnen und Künstler in der Gegenwart auftreten, um ihre Werke im Kunstbetrieb zu legitimieren. Wie Albert Oehlens Katalog erweisen sich dabei zahlreiche künstlerische Positionen als Recherchen und Kommentare zum ‚Betriebssystem Kunst‘ oder als explizite Bezüge auf die Tradition der Kunstgeschichte, wodurch sie eigene Werkprozesse dokumentieren und auf eine spezifische Weise für das Publikum lesbar machen.¹¹ Craig Owens hat diesbezüglich festgestellt, dass die Aufmerksamkeit der ‚postmodernen‘ Kunst sich vom Werk und seinem Produzenten auf den „Rahmen“ verlagert habe.¹² Geht man jedoch von Boris Groys’ Definition: „Ein Autor ist jemand, der sich selbst autorisiert. Er ist der Kritiker seiner selbst. Er ist der Kurator seiner selbst [...]“ aus,¹³ so müssen die hier beschriebenen künstlerischen Ansätze zugleich als eine deutliche Rückkehr zur Autorschaft gelesen werden. Die von Groys beschriebene Autorisierung und Selbstkritik eines Autors entspräche damit genau Werckmeisters Vorwurf an die Gegenwartskunst, ihre Rezeption in die Darbietung der Werke einzubeziehen und damit jede Kritik bereits vorweg zu nehmen. Groys selbst glaubt zwar immer noch, eine „starke Sehnsucht“ der Künstler nach Subjektlosigkeit und Anonymität zu beobachten,¹⁴ zeigt jedoch an anderer Stelle am Beispiel Ilya Kabakovs, dass die zeitgenössische künstlerische Haltung zur Autorschaft vielmehr von einer Ambivalenz geprägt wird:

10 Zum Begriff der „Rahmung“ vgl. GERMER 1999, S. 232: Germer bezeichnet die historischen und sozialen Institutionen als Rahmung, wobei diese Rahmung sowohl die Produktion wie auch die Rezeption der Werke betrifft.

11 Vgl. dazu den Begriff der Kontext-Kunst bei WEIBEL 1994 und GERMER 1995.

12 OWENS 1992 [1980].

13 GROYS 2003a, S. 65.

14 GROYS 2003a, S. 66.

Während Kabakov mit seiner umfangreichen Textproduktion seine künstlerische Autorität unterminiert und den Diskurs über sein Werk selbst führt, distanziert er sich andererseits von seiner Schöpferrolle, indem er immer wieder fiktive Persönlichkeiten als Autoren seiner Werke ausgibt.¹⁵

Es scheint, als sei es gerade diese Ambivalenz, die den hier postulierten autoritären Impetus der Künstler unterstreicht: Groys selbst bemerkt, die künstlerische Autorschaft könne heute nur als performativer Begriff verstanden werden, da sie einen institutionellen Rahmen wie den des Kunstbetriebs voraussetze, innerhalb dessen sie definiert, bestätigt oder bestritten werde.¹⁶ Die Positionierungen der Künstler wären demnach performative Stellungnahmen zum Topos der Autorschaft, wobei sich die spielerische Ambivalenz zwischen Unterminierung und Distanzierung als Teil einer Selbstinszenierung verstehen liesse.

Die Beiträge des Bandes widmen sich diesen künstlerischen Inszenierungen und Reflexionen in drei Kapiteln aus je unterschiedlicher Perspektive anhand von Fallbeispielen. Dabei spiegeln die von den Autorinnen und Autoren vertretenen Positionen durchaus kontroverse Ansichten in Bezug auf Aufgaben, Methoden oder Zugänge von Kunstgeschichte und Kunstkritik zur Kunst der Gegenwart.

Das erste Kapitel *Lebensform* untersucht, inwiefern in der Gegenwartskunst der eigene Lebensentwurf des Künstlers immer stärker als Teil der Kunstproduktion inszeniert und entsprechend rezipiert wird. Philipp Kaenel begegnet in seinem Beitrag zum Maler Balthus in besonderem Masse der angesprochenen Ambivalenz von Selbstdarstellung und Selbstentzug, da der Künstler eine sich geradezu aufdrängende biografische und erotische Lesart seines Werks zeitlebens unterbunden hat. Kaenel widersetzt sich nun der künstlerischen Autorität, indem er nach Gründen für die Unterdrückung der Biografie sucht und diese in Balthus' aristokratischem Verständnis seiner Künst-

15 GROYS 2003b. – Eine ähnlich ambivalente Wirkung deutet Kristina Stiles in Bezug auf Andy Warhol und seine Texte an: „Although Warhol tried [...] to create a persona of ‚no there, there‘, the scrapbook, like his writings, refutes his absence and retains the authority to connect metonymically to the material evidence of life – however constructed that image“; STILES 1996, S. 7.

16 GROYS 2003b, S. 34.

lerrolle und dem damit verbundenen taktischen Streben nach einer nichtanekdotischen und nichterotischen, dafür aber zeitlosen und intellektuellen Rezeption als Maler findet. Auf ähnliche Weise zeigt auch Hubertus Butin in seiner Beschäftigung mit der Künstlerfreundschaft von Gerhard Richter und Sigmar Polke, dass die Künstlerbiografie nicht nur kontextuelle Fakten zu den Werken liefert, sondern zugleich einen Selbstentwurf der Künstler für ihr Publikum zutage treten lässt, der bei der Betrachtung ihrer Künstlerkarrieren als entscheidender Faktor berücksichtigt werden muss. Dass eine solche künstlerische Selbstinszenierung geradezu exzessive Formen in der Zurschaustellung des Persönlichen und Intimen annehmen kann, untersucht Rachel Mader am Beispiel der Künstlerin Elke Krystufek. Statt der bisherigen Lesart von Krystufeks Werk im Kontext weiblicher Identitätsdiskurse stellt Mader die Künstlerin jedoch vor allem als professionelle Strategin des Kunstsystems dar, die geschickt auf dessen Mechanismen zu reagieren und sich entsprechend als Star in Szene zu setzen weiss.

Das zweite Kapitel geht davon aus, dass die Selbstinszenierung der Künstlerinnen und Künstler zu einem wesentlichen Teil durch deren sprachliche Äusserungen, Texte und Interviews übermittelt wird. Unter dem Titel *Kommunikation* steht daher die Frage im Vordergrund, wie die Kunstgeschichte dem zunehmenden Anspruch der Künstler auf Diskurs- und Theoriebildung begegnen kann. Christina Végh plädiert dafür, in der Beschäftigung mit der Gegenwartskunst alternative Textformen zuzulassen und in teilnehmender Beobachtung von der Zeitgenossenschaft und einer ‚oral history‘ zu profitieren. Auch Michael Diers möchte eine Kunstgeschichte der Gegenwart im Austausch mit den Künstlern entwickeln, indem er am Beispiel des grossen Interview-Projekts von Hans-Ulrich Obrist die Kunstgeschichte der Gegenwart als ein sich fortsetzendes Gespräch begreift. Dass diese Ernennung des Künstlers zum ‚kompetentesten‘ Interpreten des eigenen Werks jedoch für die Kunstgeschichte durchaus Probleme mit sich bringen kann, spiegelt sich in einer Äusserung von Marie-Louise Lienhard, die anlässlich der von ihr kuratierten Ausstellung des Künstlers Thomas Huber im Helmhaus Zürich darüber klagte, dass man in der Beschäftigung mit Hubers Bildern früher oder später einsehen müsse, dass er „selber schon alles, mindestens

alles Kluge, über seine Bilder gesagt hat“.¹⁷ Die Herausgeberin des vorliegenden Bandes schlägt daher in ihrem Beitrag vor, den vom Künstler geführten Diskurs vielmehr als künstlerisches Erzeugnis zu interpretieren, verschiedene Funktionen von Künstlertexten und -äusserungen voneinander zu trennen und den künstlerischen Anteil an der Theoriebildung in seinem jeweiligen historischen und funktionalen Kontext zu untersuchen. Samuel Herzog fragt schliesslich danach, welche Rolle dem Kunstkritiker in dieser Kommunikation zwischen Künstlern, Publikum und Kunsthistorikern zuteil wird. Ist er derjenige, der eine erste Wertung der Werke vornimmt, oder besteht seine Rolle vielmehr in der Entschlüsselung oder Vermittlung von Gegenwartskunst für das Publikum?

Das Kapitel *Werkprozesse* geht davon aus, dass Künstlerinnen und Künstler diese Vermittlungsarbeit bereits selbst innerhalb ihrer Werke anstreben. Die unterschiedlichen künstlerischen Versuche, mit der Werkstruktur in den Rezeptionsprozess einzugreifen, ihn einzuschränken und zu lenken, werden damit geradezu als Gegenentwurf zum von Umberto Eco beschriebenen „offenen Kunstwerk“ verstanden.¹⁸ Im Gegensatz zur von Eco untersuchten, gezielt offenen, in „Bewegung“ begriffenen Struktur von Werken der Literatur, Musik und Kunst, für die ihm die „informelle Malerei“ als Paradigma galt, das dem Betrachter nur ein „Feld interpretativer Möglichkeiten“ für eine „Reihe stets veränderlicher Lektüren“ vorschlägt,¹⁹ greifen die hier beschriebenen Werke vielmehr gezielt in ihre Lektüre ein. Stefan Gronert macht dies am Beispiel Gerhard Richters deutlich, der in seinen Bildern die Medien Malerei und Fotografie in vielschichtigen Bezügen gegeneinander ausspielt, um die traditionelle Wahrnehmung von Bild, Werk, Kunst oder Original konzeptuell in Frage zu stellen. Sehr viel stärker zeigt sich eine gezielte Steuerung der Rezeptionsmöglichkeiten eines Kunstwerks jedoch in dessen Ausrichtung auf einen spezifischen Ort, wie Wolfgang Kersten in einem Fallbeispiel von Kunst im öffentlichen Raum schildert, das den Arbeitsprozess des Künstlers und seine Ausrichtung auf die Anforderungen einer Wettbewerbs-

17 LIENHARD 2000.

18 ECO 1998 [1962].

19 ECO 1998 [1962], S. S. 154–185, bes. S. 154 u. 167.

jury verfolgt. Valérie Mavridorakis und Peter J. Schneemann zeigen in ihren Beiträgen schliesslich, dass die Reflexion der Produktions- und Rezeptionsbedingungen bei einigen Künstlerinnen und Künstlern zum direkten Aufgreifen und Verarbeiten kunsthistorischer Theorien oder Arbeitsweisen führt. Während Mavridorakis untersucht, inwiefern historiografische Modelle der Kunstgeschichte, wie die Geschichtsschreibung George Kublers, auf die Werke der amerikanischen Kunst zurückgewirkt haben, legt Schneemann dar, dass zahlreiche Künstlerinnen und Künstler der Gegenwart mit eigenhändigen Werkverzeichnissen nicht nur traditionelle Aufgaben der Kunsthistoriker übernehmen, sondern ihre Rezeption auf diese Weise auch gezielt kontrollieren.

Wenn Kunsthistorikerinnen und Kunsthistoriker an dieser Stelle feststellen, dass sie traditionelle Aufgaben wie das Katalogisieren, Historisieren, aber auch etwa das Kuratieren von Ausstellungen an die Gegenwartskunst selbst abtreten müssen, schliesst sich der Kreis wieder. Die Abhängigkeit der Entwicklung von Kunst und der Disziplin Kunstgeschichte erweist sich als reziprok und führt zurück zum bereits angesprochenen ‚geschlossenen System‘. Der vorliegende Band ist ebenso Teil jenes Systems, versucht aber in der Blosslegung und Analyse eben dieses Phänomens Distanz zu gewinnen. Ein kleiner Vorsprung wäre somit bereits ein Erfolg.