

Theorie²

Potenzial und Potenzierung künstlerischer Theorie

Eva Ehninger & Magdalena Nieslony
(Hrsg.)

Dank

Unser Dank gilt zuallererst unseren Autorinnen und Autoren, die das kunstwissenschaftliche Potenzial einer Diskussion der Künstlertheorien erkannt haben und den Diskurs im Rahmen unseres Bandes fortführen. Die Mehrzahl der hier versammelten Beiträge geht auf eine Konferenz zurück, die unter dem Titel *Künstlerische Theoriebildung und Praxis in der Moderne/Artistic Theory and Practice in Modern Art* am Kunstgeschichtlichen Institut der Goethe-Universität, Frankfurt am Main stattgefunden hat (2010). Diese Tagung wäre nicht möglich gewesen ohne die kompromisslose Unterstützung unserer Doktormutter Regine Prange, die organisatorische Hilfe durch das Kunstgeschichtliche Institut und die Finanzierung durch die *Freunde und Förderer der Johann Wolfgang Goethe Universität e. V.*, *The John Ernest Foundation* und die *Benvenuto Cellini Gesellschaft, Frankfurt am Main e. V.* Juliane Rebentisch hatte sich bereit erklärt, die Konferenz als Diskutandin zu begleiten und mit ihrem Resümee eine Abschlussdiskussion einzuleiten. Nicht zuletzt ihre messerscharfen Beobachtungen haben uns zur konzeptuellen Schärfung der anschliessenden Publikation animiert.

Der Schritt vom Konferenzprogramm zur Publikation wurde massgeblich von Peter J. Schneemann unterstützt, dem wir für die Aufnahme des Bandes in die von ihm herausgegebene Reihe *Kunstgeschichten der Gegenwart* danken. Die Publikation erscheint dank der finanziellen Unterstützung durch *The John Ernest Foundation* und die *Wilhelm Hahn und Erben Stiftung, Bad Homburg*.

Theorie²

Potenzial und Potenzierung künstlerischer Theorie

EVA EHNINGER UND MAGDALENA NIESLONY

Die Künstlertheorie spielt trotz der postmodernen Kritik an der Autor-schaft und am Intentionalismus nach wie vor eine zentrale Rolle so-wohl in der künstlerischen Praxis als auch in der kunsthistorischen Vermittlungsarbeit. Die Fragen nach der Form, dem Ort, der Autorität und dem Publikum künstlerischer Theorie stellen sich heute im ver-stärkten Masse, und sie haben ihr Streitpotenzial keineswegs einge-büßt: In welchen Medien findet sich künstlerische Theorie? Lässt sie sich aus untypischen Formaten wie beispielsweise dem Tagebuch und Aphorismus oder sogar aus visuellen Medien ableiten? Wer besitzt die Autorität, theoretisch zu arbeiten und wer, über die theoretische Arbeit anderer zu urteilen? Wie verhält sich das verbale *Parergon* zum bild-nerischen *Ergon*? Ist Theorie notwendig ein Äusseres, ein rahmender Kommentar, oder kann sie auch in das Werk selbst integriert sein, so dass sie nur in der jeweiligen Werkerfahrung als solche unterscheidbar wird? Ist künstlerische Theorie gar als Kunst zu betrachten? Wo lie-gen dann die Grenzen zwischen theoretischer und ästhetischer Praxis?

Die Begriffe „Potenzial“ und „Potenzierung“ im Titel dieser Pub-likation beschreiben zwei Aspekte der Beziehung zwischen der theo-retischen Arbeit von Künstlern und jener der Kunsthistoriker. Das Potenzial künstlerischer Theorie für die Kunsthistoriker wird in jenem Moment evident, in dem man sich darauf einigt, dass die häufig verwendete Gegenüberstellung von künstlerischer Theorie und Praxis nicht überzeugt, insofern Theorie Teil einer künstlerischen Praxis sein, und künstlerische Praxis umgekehrt theoretischen Impetus tragen kann. Die Differenzierung von Kunst als sinnlich-unmittelbarem, sprachlosem Phänomen und Theorie als ihrer transpa-renten Vermittlung wird beiden Phänomenen nicht gerecht. Juliane

Rebentisch schlägt deshalb vor, von theoretischer und ästhetischer Praxis zu sprechen.¹ In diesem Sinne zeigen auch die hier versammelten Beiträge, dass sich die beiden Bereiche nicht äusserlich gegenüber stehen, sondern sich jeweils durchdringen und reflexiv transformieren. Der Sammelband bietet unterschiedliche Vorschläge, das offene Verhältnis von theoretischer und ästhetischer Praxis in seiner Historizität zu bestimmen.

Mit der Potenzierung künstlerischer Theorie ist eine hier vielfach aufgestellte These beschrieben, dass die mediale Verschränkung von Theorie und Praxis im Laufe der Moderne und verstärkt nach 1960 selbst zum künstlerischen Thema geworden ist und in neuen Formaten verhandelt wird.² Künstler, die explizit kunsttheoretisch arbeiten – wie Kazimir Malevič, Paul Klee, Wassily Kandinsky aber auch Donald Judd oder Daniel Buren – präsentieren mit ihren Arbeiten parallele, aber nicht selten widersprüchliche theoretische Konzepte. Mediale Differenzierungen wie die von Text und Bild werden zudem häufig bewusst unterlaufen: John Baldessari, Lawrence Weiner, Joseph Kosuth oder Cerith Wyn Evans nehmen in ihre Werke Theoriefragmente auf, die in diesen Kontexten ihre Bedeutung verändern. Künstler wie Andy Warhol, Christian Boltanski oder Mark Leckey verwenden Formate der Theorie, wie beispielsweise das Interview oder den Vortrag, für ihre ästhetische Praxis.

Die Potenzierung der Theorie in einer derart reflexiv gewordenen künstlerischen Praxis birgt ein weiteres Potenzial für die Kunsthistorische Theorie, methodisch auf diesen komplexen Prozess zu reagieren. Die Medienpluralität hat spätestens seit den 1960er Jahren die Dichotomie von Sprache und Kunst obsolet gemacht. Zudem führen die parallele Ausbildung von Künstlern und Theoretikern und ihr Rückgriff auf gemeinsame theoretische Eckpfeiler dazu, dass die vermeintlichen Grenzen zwischen künstlerischer Praxis und der akademischen Welt zumindest als verschoben, wenn nicht als aufgehoben gelten können.

1 So Juliane Rebentisch in ihrem Resümee der Konferenz *Künstlerische Theoriebildung und Praxis in der Moderne*, Kunstgeschichtliches Institut der Goethe-Universität, Frankfurt am Main, 19.-20.11.2010.

2 Siehe dazu z. B. KOTZ 2007; HORST 2009.

Die Auslotung dieser Grenzen, die Beschreibung ihrer Mobilität und die Analyse ihrer Reflexion bilden eine besondere Herausforderung.³

Der vorliegende Sammelband ist in drei Teile gegliedert, deren Überschriften den doppelten Anspruch auf sachbezogene Analyse und methodologische Reflexion deutlich machen. Im ersten Teil sind Beiträge versammelt, die vornehmlich die „Potenziale der Theorie“ für die Kunsthistorische Theorie reflektieren. Lars Blunck setzt sich mit methodischen Positionen auseinander, die das Verhältnis des Kommentars zum Werk betreffen. Theorie werde dort tendenziell als *Parergon*, neuerdings verstärkt auch als *Ergon* betrachtet. Für Blunck ist sie hingegen seit Marcel Duchamps konzeptueller Befragung des Werkbegriffs als Teil der künstlerischen Praxis zu betrachten, weswegen nicht mehr zwischen Werk und Beiwerk oder zwischen Theorie und Praxis unterschieden werden kann. Wie Blunck betont auch Peter J. Schneemann die Notwendigkeit, Künstlertheorie historisch zu betrachten. Er plädiert jedoch für deren heuristische Betrachtung als *Parergon* und für eine kritische Analyse sowohl der Formate als auch ihrer Verschränkung mit (gesellschaftlichen, institutionellen, etc.) Funktionen. Die Analyse der Form mache zum einen den hybriden Status der Kunsthistorischen Theorie zwischen Werk und Reflexion sichtbar, zum anderen zeige sie, dass die Gattungswahl interessengeleitet, situativ und diskursiv verortet sei. Am Beispiel von spiritistisch-okkulten Theorien der frühen Abstraktion beschreibt dementsprechend Johannes Meinhardt deren überdeterminierende, äussere Motivation. Er plädiert dafür, Theorie und Praxis zusammen zu denken, ohne die verbalen Äusserungen der Künstler intentionalistisch zu deuten. In einer Fall-

3 „The convergences of purpose between art, art criticism, and theoretical writing suggest that a significant shift in the relationship between artistic production and critical/theoretical activity has occurred. More and more, works of art, criticism, and scholarship have come to define their project as one of cultural analysis. Across these activities, one increasingly finds the deployment of a shared set of analytical tools, or the reference to a common body of authors and texts.“ BERLAND 1996, S. 3–4. Die Tatsache, dass diese Nähe zwischen akademischer Welt und Kunstraxis auch durch die Kunstausbildung produziert wird, wird diskutiert z. B. in SCHNEEMANN/BRÜCKLE 2008. Der Versuch, diese institutionelle Nähe als Phänomen zu analysieren, schlägt sich momentan in einer Fülle von Publikationen zur *artistic research* nieder, z. B. MACLEOD/HOLDRIDGE 2006; SCHMIDT 2007; GRAW 2011.

studie analysiert Magdalena Nieslony die verbreitete Verwendung der Texte von Malevič als eine solche Interpretationshilfe der Gemälde. Nieslony legt offen, dass durch die Auswahl passender Belege geradezu gegenläufige Interpretationen mit Aussagen des Künstlers „autorisiert“ werden. Sie spricht sich hingegen für eine Anerkennung der medialen Differenz und des opaken Verhältnisses zwischen Wort und Bild aus, das sie im Fall von Malevič als komplementär bestimmt.

Die Beiträge des zweiten Teils, „Praktizierte Theorieskepsis“, sind der wortreichen Theorieverweigerung und der theoriekritischen ästhetischen Praxis gewidmet. So plädiert Gregor Wedekind mit Bezug auf Klee für eine gründliche Bestandsaufnahme von dessen schriftlichem Nachlass; erst eine solche verdeutliche, dass Klee eine relativ kleine Anzahl von Aussagen verschriftlicht hat, die zudem kein geschlossenes Theoriegebäude ergeben. Dies hätte auch keineswegs dem Anspruch des Künstlers entsprochen, der sich gegen jede Verselbständigung der Theorie aussprach und seine Theorieskepsis, wie Wedekinds Werkanalysen verdeutlichen, vornehmlich im Gemälde selbst entwickelte. Tobias Vogt thematisiert eine verschärzte Variante der Theorieverweigerung in den Künstlertheorien des Abstrakten Expressionismus und kann am Beispiel von Clyfford Still zeigen, wie dieser Anspruch zu Schweigen durch seine Wechselwirkungen mit der zeitgenössischen Kritik selbst an Bedeutung gewinnt. Sabine Kampmann legt dar, wie sich Warhol und Boltanski dem Informationsanspruch des Künstlerinterviews widersetzen, indem sie gerade dieses Format wählen, um sich in dessen Rahmen einem Kommentar zum eigenen Werk zu verweigern. Kampmann zufolge stellen diese dekonstruktiven Interviews eine Herausforderung an die Kunsthistorik dar, der mit ihrer Bewertung nicht als Quellen sondern als künstlerische Ergänzungen zum Œuvre begegnet werden kann. Den grundsätzlichen Verzicht auf Theorie konstatiert Christian Janecke für die Gegenwartskunst. Er sieht diese Tendenz jedoch nicht als eine ironisch-subversive Haltung, sondern als Ergebnis veränderter Produktions- und Rezeptionsverhältnisse.

Der dritte Teil des Bandes ist schliesslich künstlerischen Positionen gewidmet, die die noch in der klassischen Moderne zumindest formal abgrenzbare Theorie innerhalb ihrer jeweiligen Medien verorten und dadurch potenzieren. Regine Prange stellt mit Jean-Luc Godard einen Filmemacher vor, der eine alternative Position zum Kon-

zept der „Kommentarbedürftigkeit“ moderner Kunst vertritt, das etwa zeitgleich mit den ersten Filmen Godards von Arnold Gehlen formuliert wurde und den Diskurs über die Künstlertheorie weiterhin dominiert. In seinen Texten und Filmen äussert Godard, wie vor ihm schon Klee, eine grundlegende Skepsis gegenüber dem Primat des „Wörtersystems“ als Medium der Kunst- bzw. Filmkritik. Stattdessen erhebt er Film selbst zur „wahren Geschichte des Kinos“. Iris Wien zeigt in ihrer Analyse ausgewählter Werke von John Baldessari, dass auch dieser Künstler Theorie in der Praxis selbst verortet. Wien spricht in Bezug auf Baldessaris Werke von „vermittelter ästhetischer Präsenz“, der paradoxen Struktur ästhetischer Objekte, die diese sowohl von blossem Dingen als auch von blossem Konzepten unterscheidet. Insbesondere Format und Grösse in ihrer Funktion als Zeichenträger wirken transformativ auf die Dinghaftigkeit des Werkes, das dadurch reflexiv wird. Eva Ehninger erkennt in Bruce Naumans paralleler Verwendung des Dialogformats sowohl für seine konzeptuellen Arbeiten als auch für deren kommentierende Rahmung im Interview seine künstlerische Strategie, Theorie in der Praxis aufgehen zu lassen. Anders als die von Sabine Kampmann diskutierten Künstler dekonstruiert Nauman das Interviewformat nicht, sondern verwendet es als „Aufführung“ seiner ästhetischen Theorie. Im Rahmen einer vergleichenden Analyse der Form filmischer Dokumentationen einer Performance von Marina Abramović und eines Events von Pierre Huyghe kritisiert Marcel Bleuler die Verwendung dieser Vermittlungen als „Deutungsvorschriften“. Antje Krause-Wahl nimmt schliesslich das relativ neue Format des Vortrags in den Fokus ihrer Ausführungen. Ihre Ausdifferenzierung unterschiedlicher Vortragsformen nach Funktionen verdeutlicht den institutionell gewachsenen Anspruch an Künstler, Theorie zu produzieren. Zugleich stellt Krause-Wahl, ähnlich wie Janecke, einen wachsenden Theorieüberdruss der Künstler fest, die zunehmend auf den von Kritik und Kunst geteilten theoretischen Referenzrahmen blos verweisen, anstatt in ihren Vorträgen selbst Konzepte diskursiv zu entwickeln.

Die hier versammelten Beiträge demonstrieren die methodologische Vielfalt im Umgang mit der mobilen Grenze zwischen der theoretischen und der ästhetischen Praxis der Künstler. Die Autorinnen und Autoren sind sich aber in einigen Punkten einig, vornehmlich in der Anerkennung der Historizität nicht nur der hier thematischen Phä-

nomene, sondern auch der eigenen Arbeit: der gestellten Fragen und gegebenen Antworten, die vom jeweiligen Erfahrungshorizont abhängig sind.⁴ Im Gesamtbild des Bandes zeigt sich, dass gerade die Gegenwartskunst mit ihrer Annäherung und Vermischung von Kunst und Theorie die Neubefragung von deren Verhältnis animiert und mitbestimmt. Die Auseinandersetzung mit der Theorie zeigt sich so als produktiv sowohl für die Beschäftigung mit einzelnen künstlerischen Positionen als auch für die Reflexion der eigenen Disziplin. Darüber hinaus macht sie deutlich, dass auch unsere theoretische Arbeit in erster Linie eine „Praxis“ ist, deren Thema (die künstlerische Theorie), Format (der wissenschaftliche Sammelband) und Anspruch (Argumente für das Potenzial und die Potenzierung künstlerischer Theorie), im zeitgenössischen institutionellen und diskursiven Rahmen verortet sind.⁵ Das Nachdenken über künstlerische Theoriebildung ist von deren Produktion nicht weit entfernt; sie bedingen sich gegenseitig und liegen auf derselben intellektuellen Ebene.

4 Die Notwendigkeit, die jeweiligen institutionellen und sozialen Ökonomien, innerhalb derer Theorie neue Beziehungen zur künstlerischen Praxis eingeht, zu berücksichtigen, formulieren auch STRAW 1996, S. 28 und DAVEY 2006, S. 21, 25–26.

5 Siehe MOXEY 1994. Zu dieser Diskussion ausserdem ELKINS 1988 und MELVILLE 1990.