

vom  
wort  
zur  
kunst

künstlerzeugnisse  
vom frühen mittelalter  
bis zur gegenwart

edition imorde

Vom Wort zur Kunst

**Vom Wort zur Kunst**

**Künstlerzeugnisse vom frühen Mittelalter  
bis zur Gegenwart**

Herausgegeben von  
Helen Barr, Dirk Hildebrandt,  
Ulrike Kern und Rebecca Müller

Edition Imorde

## Inhalt

- 7 Zur Einführung  
Helen Barr, Dirk Hildebrandt, Ulrike Kern, Rebecca Müller
- 37 Bibliographie zu Einleitung und Thematik
- 43 Dank
  
- I. Autorschaft und Autorisierungen**
- 45 Authorship and Memory in Theophilus' *De diversis artibus*  
Heidi C. Gearhart
- 66 Vielstimmigkeit. Alessandro Alloris Nachrichten aus dem Florentiner Cinquecento  
Helen Barr
  
- II. Künstlertexte und Konventionen**
- 91 Das Ende der Welt. Kunst und Natur in Michelangelos *Rime*  
Christine Ott
- 111 «(...) grande Théorie et pratique jointes ensemble». Oder: Korrespondenz als Selbstschulung. Nicolas Poussins Briefe  
Henry Keazor
- 135 Kunsttheorie zwischen Hermetismus und Naturmagie oder: Warum das theoretische Studienbuch des Peter Paul Rubens im Verborgenen blieb  
Berit Wagner
  
- III. Paratexte**
- 169 «Künstlermönche» und die Last des Schreibens. Schreiber- und Malervermerke in Handschriften des frühen Mittelalters  
Bruno Reudenbach
- 190 Leonardo's Childhood Memory: A Textual Analysis  
Johannes Endres
- 210 Paul Klee als Briefschreiber: Postkarten und touristische Imagination (Ägypten 1928/29)  
Johanna Függer-Vagts

#### IV. Subversives Schreiben

- 229 Inoffizielle vs. offizielle Stimmen zur Geschichte der Kunst: William Blake und der Fortschritt der Künste  
Iris Wien
- 260 The Artist as Editor. Kunst, Politik und Magneten bei Paul Chan  
Dirk Hildebrandt

#### V. Sprechen im Diskurs

- 293 «Berichte aus dem schaffenden Alltag». Ateliergespräch und Künstlerauftritt im Rundfunk des «Dritten Reichs»  
Andreas Zeising
- 305 Künstlerische Sprechakte im Internet  
Antje Krause-Wahl

#### Register

- 323 Orte und Personen
- 326 Begriffe, Einrichtungen, Schriften und Sendungen
- 330 Abbildungsnachweis

## Zur Einführung

Helen Barr, Dirk Hildebrandt,  
Ulrike Kern, Rebecca Müller

### Begriffsbestimmungen

Umschreibungen sind oft der direkte Weg in das Zentrum einer Problematik. Dies gilt auch für den Titel des vorliegenden Sammelbandes, denn hier werden schon mit dem Bucheinband (mindestens) zwei Fragestellungen implizit aufgerufen: die zu einer möglicherweise richtungsweisenden Relationalität von «Wort» und «Kunst» wie auch jene, die nach einer präzisen Bestimmung für das untersuchte Objekt forscht. Das komplexe Gefüge, in dem jede ausformulierte – gesprochene wie geschriebene – Äußerung einer Künstlerin oder eines Künstlers steht, gilt es im Folgenden auszudifferenzieren. Sie bestimmt das Kernanliegen unserer Publikation. Der Untertitel eröffnet hingegen eine andere Problematik: Welcher Terminus könnte gleichermaßen zutreffend wie umfassend sein für ein Corpus von heterogenen Dokumenten, deren Schnittmenge allein die Person der Künstlerin oder des Künstlers als die sie verfassende Instanz ist? Kann in diesem Fall die Bezeichnung «Künstlerzeugnisse» als eine hinreichend eindeutige Formulierung aufgefasst werden?

Ein erster Querschnitt durch bisherige Forschungsliteratur zu der Thematik zeigt, dass für das hier in den Blick genommene Quellenmaterial verschiedenartige Begriffe vorliegen, die Terminologie und ihre Implikationen jedoch nur selten einer Betrachtung unterzogen werden. Ältere Publikationen erweisen sich oft als Kompilationen unterschiedlicher Genres, deren notwendige Differenzierung in einer Geste der summarischen Behandlung aller Texte als Beiträge zu einer «Kunsttheorie» aufgehoben wird.<sup>1</sup> Dem gegenüber stehen neuere Veröffentlichungen, die sich auf spezifische Textsorten konzentrieren, darüber aber nicht selten den Zusammenhang von Kategorie, Definition und Erwartung an den Text vernachlässigen. Dabei wird deutlich, dass mit den je selektiven und fokussierenden Perspektiven auch spezifische hermeneutische Konzepte und Vorstel-

<sup>1</sup> Der von Robert Goldwater und Marco Treves edierte Sammelband *Artists on Art* erschien erstmals 1945, danach wiederholt in Neuauflagen und entwickelte sich zu einem internationalen Klassiker (im Folgenden beziehen wir uns auf die 3. Aufl., *Artists on Art* 1976). Stellvertretend für neuere Publikationen, die in dieser Tradition stehen, sei die dreiteilige *Art in Theory*-Reihe von Charles Harrison, Paul Wood und Jason Gaiger genannt; zwei Bände erschienen 1992 auf Deutsch unter dem Titel *Kunsttheorie im 20. Jahrhundert. Künstlerschriften, Kunstkritik, Kunstphilosophie, Manifest, Statements, Interviews*.

lungen im ordnenden Umgang mit den Dokumenten einhergehen. So beschreiben die Bezeichnungen «Künstleräußerung», «Künstlerschrift» und «Künstlerpublikation» zwar unterschiedliche mediale Produkte, treffen sich aber in der absichtsvollen Ausrichtung auf den Künstler als Agens.<sup>2</sup> Der Akzent liegt in allen Fällen auf der speziellen Kompetenz und Rolle, die einer (historischen) Person zugeschrieben wird; entsprechend wird das Dokument in unmittelbarem Bezug zu seinem Sprecher oder Schreiber als *Künstler* ausgelegt.<sup>3</sup> Auch die Bezeichnung «Künstlertheorie» als «das ganze weite Spektrum sprachlicher Äußerungen der Künstler zur Kunst» bleibt durch ihre thematische Festlegung als Erschließungsmittel der werkverbundenen Künstlerkonzeption als Überbegriff unzulänglich.<sup>4</sup>

Diesen Radius erweitert der Begriff vom «Künstlerzeugnis» insofern, als hierunter auch jene Materialien gefasst werden können, die in einer Rohversion vorliegen (zum Beispiel Notizen), die als Paratexte eine – auch ideelle – Präsenz des Verfassers aufrufen (wie Textannotationen oder Werkbeischriften und Signaturen) oder in einem erweiterten Sinne von der Anwesenheit und dem Handeln der Person des Künstlers zeugen (etwa Rechnungen oder Haushaltsbücher einer Werkstatt). Mit der Kategorie der «Künstler selbstzeugnisse» verengt sich der Radius wiederum insofern, als der Terminus prinzipiell einen reflexiven, in der Regel selbstbezüglichen Modus der Äußerung vor-

2 Explizit formuliert dies Dorothee Wagner: «Künstlerschriften implizieren eine ganz spezielle Verfassergruppe – den Künstler oder die Künstlerin» (Wagner 2018, S. 9). Ähnlich argumentiert Anna Thurmann-Jajes in ihrer Definition von «Künstlerpublikationen», für die zudem der mediale Faktor zentral ist: «Künstlerpublikationen umfassen Äußerungen von Künstlerinnen und Künstlern, die potentiell die Multiplizierung intendieren und vom Künstler selbst [...] oder von einem Verleger nach einem maschinellen oder vervielfältigenden Herstellungsverfahren herausgegeben werden» (*Manual für Künstlerpublikationen* 2010, S. 13; vgl. dazu auch *Artists' Publications* 2009).

3 Wenn an dieser Stelle und nachfolgend die maskuline Substantivform «der Künstler» gewählt wurde, so ist dies das Ergebnis einer mehrstimmigen Diskussion. Mit Blick auf den Titel und die Einleitung der Publikation haben wir uns gegen Schreibweisen entschieden, die durch Sonderzeichen eine gendergerechte Sprache abbilden wollen. Eine Ausnahme bildet der Abschnitt in dieser Einleitung, der den «sprechenden» und «schreibenden Künstler\*innen seit dem 20. Jahrhundert» gewidmet ist. Nicht nur, weil Künstler\*innen sich im Laufe dieses Zentenniums immer ausdrücklicher mit identitätspolitischen Fragen auseinandersetzen, sondern auch, weil die Kunstgeschichte in den vergangenen Jahren verstärkt dazu gekommen ist, ihre eigene problematische Rolle, die sie in der Moderne spielt, in diesem Sinne kritisch zu reflektieren. Im Falle der Komposita, die eine konsequent inklusive Schreibweise ebenfalls einschließen würde, haben wir uns allerdings – im Sinne einer einheitlicheren Lesbarkeit der Einleitung – für die maskuline Form des Substantivs (wie «Künstlertexte») entschieden. Die Publikation versammelt Beiträge zu unterschiedlichen historischen Zeiträumen und verschiedenen diskursiven Konstellationen. Diese bringen je eigene Theorietraditionen und methodische Zugriffe mit sich. Entsprechend haben wir es den Autorinnen und Autoren überlassen, eine angemessene Herangehensweise bzw. «Schreibweise» für den Umgang mit ihren Gegenständen zu finden.

4 Bunge 1996, S. 25. Zu Künstlertheorie s. außerdem vor allem Blunck 2014, S. 19–23; Lingner 2006; Lehnerer 1994, S. 8.

aussetzt.<sup>5</sup> Formal hingegen kann der Begriff eine Erweiterung des Spektrums bedeuten, da die hierunter gefassten Zeugnisse nicht ausschließlich wortbasierter Natur sein müssen, sondern auch visuelle Dokumente (beispielsweise Selbstporträts) und sogar das künstlerische Werk partiell oder allgemein einschließen können. Textbasierte Künstler selbstzeugnisse können auf Veröffentlichung ausgerichtet sein (wie Autobiographien und Signaturen) oder in anderer Weise exteriorisiert werden (in Briefen oder in der mündlichen Kommunikation). Der Begriff umfasst aber auch die Zeugnisse, in denen der Verfasser sich selbst adressiert, das heißt sich zunächst und vor allem vor sich selbst «bezeugt» (wie in Tagebucheinträgen). Ein weites Feld eröffnen schließlich die beiden Wortkomposita «Künstlerliteratur» und «Kunstliteratur» aufgrund ihrer Vieldeutigkeit – ersteres, indem Künstler als Produzenten wie als Adressaten, darüber hinaus aber auch als Objekte der Schriften gemeint sein können (etwa in Künstler-Romanen), letzteres durch Entpersonalisierung und eine vollständige Referenzverschiebung in den Bereich der Kunst.<sup>6</sup>

Die Unzulänglichkeit der angeführten Termini als generalisierender Oberbegriff zeigt sich auch an einem konkreten Fall: Welcher Kategorie wären etwa Gespräche mit Künstlern zuzuordnen? Nicht nur die dialogische Struktur und die latente Asymmetrie der beteiligten Akteure – hinsichtlich der Zuordnung als Künstler oder mit Blick auf die Gesprächssteuerung – machen hier eine präzise Verortung schwierig.

## Texte zur Kunst?

Um den bislang angeführten Schwierigkeiten einer zutreffenden und doch weitfassenden Gattungsbestimmung zu entkommen, scheint sich der generische Begriff «Künstlertext» anzubieten. Doch auch er birgt Problematiken: So macht ihn – zumindest in der im Sprachgebrauch damit verbundenen Implikation – eine Beschränkung auf die verschriftlichte Form von Äußerungen unzureichend. Als prinzipielle Kategorie gefasst, müsste die Rubrik «Künstlertexte» daher entgegen ihrer eigentlichen Semantik auf alle Medienformate erweitert werden, also auch Ton- und audiovisuelle Dokumente einschließen. Schwerer noch wiegt eine ausschließlich systemische Verortung des Begriffes, wie sie Michael Glasmeier vor allem mit Blick auf die moderne und zeitgenössische Kunst vorschlägt.<sup>7</sup> Seine Kritik an einer in der Kunstgeschichte verbreiteten Tendenz, Künstlertexte in dienender Funktion und mithin «parapiktural als Bildbestäti-

5 Zu Selbstzeugnissen des Mittelalters, aber auch drüber hinaus vgl. Schmolinsky 2012.

6 Der Begriff von der Kunstliteratur ruft im kunsthistorischen Verständnis zudem beständig das Kompendium von Julius von Schlosser auf, das 1924 als eine Sammlung verschiedener Aufsätze erschien; vgl. Locher 2008, S. 20.

7 Glasmeier 2012, vor allem S. 10–12.

gung»<sup>8</sup> zu lesen, ist vollauf berechtigt. Glasmeier verwehrt sich hier – und diesem Schritt stimmen wir zu – gegen eine methodische Engführung, die im Text nach der Erklärung oder Übersetzung für das sucht, was im Werk nicht <lesbar> scheint. Seine daraus resultierende Forderung, Künstlertexte als «eine eigenständige mediale Form von Kunstwerken»<sup>9</sup> zu etablieren, wirft insofern ein Problem auf, als die hier angenommene (oder postulierte) Autonomie der Texte die formalen, materiellen und strukturellen Bedingtheiten übergeht, denen auch Künstler ihre Texte nicht entziehen können. Ein Künstlermanifest zum Beispiel ist als solches nur dann erkennbar, wenn es die spezifischen Charakteristika dieser Textsorte auch im einzelnen Fall aufweist und nicht, weil es von einem Künstler geschrieben wäre. Der Referenzrahmen kann hier also nicht – oder zumindest nicht allein – das System Kunst sein, denn der Text funktioniert auch in diesem System nur insofern, als er zugleich andere Kontexte erkennbar aufruft. Ein Anliegen unserer Publikation ist daher, in diachroner Perspektive und an konkreten Beispielen zu zeigen, wie formale Kennzeichen einer Textsorte sowie historische Praktiken und Kommunikationswege die vielgestaltigen Äußerungen von Künstlern prägen.

Ein Ausweg aus dem Dilemma der Begrifflichkeiten kann nicht sein, einen neuen Oberbegriff für einen sehr heterogenen Fundus bestimmen zu wollen. Der Vorschlag, der mit diesem Sammelband gemacht und anhand von Fallanalysen vorgestellt werden soll, zielt vielmehr auf eine Perspektiv- und Handlungsverschiebung im Umgang mit dem Material. Eine erweiterte und zugleich präzisierende Lesart rückt den Text in den Vordergrund, der in unserem Verständnis nicht als bloße Bild- oder Werkbestätigung gelesen werden sollte. Der «Künstlerautor» erweist sich damit als eine Konstruktion, die zu der Person des Künstlers gehört, mit dieser aber nicht gleichzusetzen ist.<sup>10</sup> Dieser Perspektivwechsel zielt nicht nur darauf ab, einen permanenten Referenzmodus (Künstlertexte als Aussagen zur Kunst) aufzulösen, durch den schriftliche wie mündliche Aussagen von Künstlern im kunsthistorischen Argumentationspool für die Erklärung von Kunstwerken vereinselt instrumentalisiert werden. Eine Relativierung der Instanz des Künstlers als Autor und die Loslösung von der <permanenten Folie Kunst> als systemischer Bezugsrahmen kann auch den Blick öffnen für andere Kontexte und Praktiken, in denen der einzelne Text steht. Damit einher geht eine kritische Reflexion der eigenen Lesehaltung und Erwartung an eine heuristische Auslegung von Künstlertexten. Eine grundsätzliche Trennung und Unterscheidung von Text und Autor als je eigene Instanz gestatten weiterreichende Überlegungen, die von Fall zu Fall situativ angestellt werden müssen – so etwa eine Kontextualisierung in spezifischen formalen Gattungstraditionen und -konventionen oder ein erweitertes Konzept von Autorschaft,

<sup>8</sup> Ebd., S. 10. Den Begriff des «Parapikturalen» entwirft Glasmeier als bildbezogene Entsprechung zu dem durch Gérard Genette geprägten Begriff des Paratextes und bezeichnet damit z. B. Titel, Widmungen, Vorstudien, schriftliche Dokumente, Künstleräußerungen etc.

<sup>9</sup> Ebd., S. 11.

<sup>10</sup> Vgl. Wetzel 2000.

das beispielsweise einen angemessenen Umgang mit kollektiv oder kompilatorisch verfassten Texten oder Beiträgen anonymer Schreiber ermöglicht.

## Methodische Ansätze

Um Perspektiven für neue Lesarten zu öffnen, halten wir also zwei Prinzipien im Umgang mit Künstleraussagen für wichtig: Zum einen plädieren wir für eine quellenkritische Herangehensweise, die den gesprochenen wie geschriebenen Text nicht auf die erklärende Funktion einer Künstleraussage reduziert. Zum anderen gilt es, den Kontext, in dem die Aussage gemacht wurde, umfassend miteinzubeziehen, um so eine historische Distanz zu gewinnen, die eine Auseinandersetzung mit Künstleraussagen, auch zeitgenössischen, erfordert.

Die für ein Textverständnis grundlegende, im Umgang mit Künstleräußerungen jedoch nicht selbstverständliche Methode der Quellenkritik erlaubt eine thematische Annäherung, die den historischen Kontext besonders gewichtet. Denn diese Herangehensweise nimmt ebenso die Art und Weise in den Blick, in der eine künstlerische Äußerung vorgebracht wird, wie auch das Medium und die Textgattung, in der sich die Aussagen manifestieren. Indem ein Schwerpunkt auf der Textsorte liegt, ergeben sich neue Sichtweisen auf die Dokumente selbst, da wir aus der Form und weniger aus dem, was wir als Künstlerintentionen interpretieren, Erkenntnisse ziehen können. Auch werden dadurch rhetorische Strukturen und Strategien besser nachvollziehbar, denn jede Form, in der eine Äußerung kommuniziert wird, bringt ihre spezifischen Traditionen und Konventionen mit sich. Selbst persönliche Aufzeichnungen können davon nicht grundsätzlich abgesetzt werden, denn auch diese folgen oft einem bestimmten Muster, und wenn es nur die Annotation eines Datums im Tagebucheintrag ist.<sup>11</sup> Ein spezifisches Format und die Umstände der Schreib- oder der Sprechsituation sind also als wesentliche Faktoren für eine Deutung der geäußerten Inhalte mitzudenken. Dabei erfordern nicht nur traditionell, formal kodifizierte Dokumente wie Verträge, Briefe, Verfügungen und Testamente eine quellenkritische Herangehensweise, sondern auch den vermeintlich spontanen, informellen Charakter der Äußerungen im Rahmen eines Interviews gilt es, unter diesem Gesichtspunkt zu hinterfragen.<sup>12</sup>

Die Interpretation des von Künstlern Gesagten und Geschriebenen bedarf einer historisch-heuristischen Distanz. Diese ist im Grunde immer gegeben, wenn wir uns aus kunsthistorischer Perspektive mit Künstleraussagen auseinandersetzen. Bei diesem Ansatz, ebenso wie bei einem kritischen Arbeiten mit Quellen, gibt es keine universelle Leseweise. Letztlich muss jedes Dokument vor dem Hintergrund der Zeit verstanden werden, aus der es kommt, und ein diachroner Blick darf nicht der Gefahr anachronistischer Angleichungen erliegen.

<sup>11</sup> Amelang 1998, S. 31–32.

<sup>12</sup> Lichtin 2004.

Diese Überlegungen kommen im Folgenden in ausgewählten Fallstudien zum Tragen. Unser vorrangiges Anliegen ist es, den zeitlichen Bogen weit zu spannen, um die *longue durée* der Problemstellung zu betonen und Vertreterinnen und Vertreter der Mittelalter-, Neuzeit- und Moderneforschung zusammenzuführen. Doch verbleiben an anderer Stelle einige Desiderate. Die wohl augenfälligste und schwerwiegendste Leerstelle in dieser Publikation betrifft die Künstlerinnen. Natürlich haben auch sie sich schon immer zu Wort gemeldet. Die Schreiberin und Buchmalerin Guda im 12. Jahrhundert spricht in ihren Signaturen.<sup>13</sup> Die Porträtmalerin Sofonisba Anguissola im 17. Jahrhundert oder die Aquarellistin Mary Gartside um 1800 formulierten künstlerische Instruktionen.<sup>14</sup> Andere, wie Maria Sibylla Merian, äußerten sich naturwissenschaftlich, weitere politisch, wie die Künstlerin und Suffragette Barbara Bodichon, und wieder andere unfreiwillig, wie Artemisia Gentileschi, die als Hauptzeugin im Vergewaltigungsprozess gegen ihren Lehrer Agostino Tassi aussagte.<sup>15</sup> Die Tradition ihrer Erforschung reicht nicht so weit zurück wie jene zu ihren männlichen Kollegen und so sind methodisch von vorn herein distanziertere Ansätze möglich. Dasselbe trifft auf weitere aktuelle Forschungsfelder der Kunstgeschichte zu – auf alle Kulturen, die nicht westeuropäisch oder nordamerikanisch sind. Sie bilden eine zweite Leerstelle innerhalb dieser Publikation, in methodischer Hinsicht sind sie jedoch Teil unseres Anliegens.

### Forschungsgeschichtlicher Abriss zur Künstlernaussage

Wenn Max J. Friedländer 1946 die «wohlgesetzten systematischen Darlegungen der Ästhetiker» gegen das «Gestammel der Künstler» ausspielte, impliziert er, dass bildende Künstler zwar etwas über Kunst zu sagen hätten, ihnen aber die sprachlichen und intellektuellen Kapazitäten fehlten, um dies zu tun.<sup>16</sup> Friedländer unterschätzte die Künstler damit in mehrerer Hinsicht, nicht zuletzt in ihren rhetorischen Fähigkeiten. Indem er die Vorstellung vermittelte, dass Kunstschaffende nur authentische Einsichten über ihre Tätigkeit kommunizieren könnten, ist er dieser Rhetorik selbst zum Opfer gefallen. Sämtliche Dokumente von Künstlern hielt er ausschließlich zum Verständnis ihrer bildnerischen Werke relevant, sie werden, mit Michael Glasmeiers Worten, nur parapiktural, mit Bezug auf das Bild, als Bildbestätigung bemüht.<sup>17</sup>

13 Zu Guda s. Burg 2007, S. 109; grundlegend zu Schreiberinnen und Buchmalerinnen des Früh- und Hochmittelalters s. Mariaux 2012.

14 Zu Sofonisba Anguissola s. Tramelli 2016; zu Gartside besonders Loske 2010; zu sprechenden und schreibenden Künstlerinnen sind die Zusammenstellungen bei Kroll 2018 erhellend, bieten methodisch jedoch wenig neue Ansätze.

15 Zu Merian jüngst Kries 2017, S. 132–159; zu Bodichon vor allem Hirsch 1998; Herstein 1985. Artemisia Gentileschi wurde in ihren unterschiedlichen Aspekten ausgiebig besprochen, zu einer neuen Perspektive auf ihre Signaturen s. Mann 2009.

16 Friedländer 1946, S. 129.

17 Glasmeier 2012, S. 10.

Friedländer widerspricht damit nicht der vielzitierten Aussage des Museumsdirektors Hugo von Tschudi, die 1923 von Paul Westheim in einer der frühesten Zusammenstellungen von Künstlerdokumenten festgehalten wurde:

Gewiss das Beste, Inhaltsreichste und Aufklärendste, was über Kunst gesagt wurde, ist von Künstlern selbst gesagt worden – das Beste, was Künstler über die Kunst gesagt haben, das haben sie über die eigene Kunst gesagt.<sup>18</sup>

In diesem Lob auf die Künstleräußerung steckt ihre Reduzierung auf eine kunsterklärende Aussage, aber es ist diese Funktion der Künstleräußerung, die als Rechtfertigung dient, Künstlerzeugnisse ernst zu nehmen. In einem Aufruf an Künstler und Kunstfreunde, nicht zu schweigen und den Kritikern das Wort zu überlassen, führte Walter Ernst 1905 das Argument einer deutenden Funktion von Künstleräußerungen an. Aus dieser Perspektive heraus sah er ein Problem darin, wenn Künstler sich in ihren Äußerungen an der Kunst anderer versuchten, denn «je eigenkräftiger der Künstler, umso fremder steht er jedem anderen gegenüber».<sup>19</sup> Auch Westheim sah die größte Gefahr in der Beschäftigung mit künstlerischem Quellenmaterial noch lediglich darin, dass Künstler in ihren Äußerungen «ungerecht und einseitig autoritativ» wirken könnten.<sup>20</sup> Genauso verortet Erwin Panofskys 1920 geäußerte Beurteilung von individuellen, theoretischen Künstleräußerungen als «Parallelphänomen» zur Produktion bildnerischer Werke die Künstlernaussage in eben diesem Referenzrahmen.<sup>21</sup> Eine bedeutsame Konsequenz der Auseinandersetzung mit künstlerischer Theorie stellt Julius von Schlossers *Die Kunstliteratur* von 1924 dar, die erstmals historische Künstlernaussagen – wenn auch nur fragmentarisch und kaum kommentiert – zur Verfügung stellte. Diese Publikation hat die Formate nachfolgender Arbeiten zu dem Thema in unterschiedlicher Weise geprägt.<sup>22</sup>

Bald ein Jahrhundert später und um einige Kommunikationsformen reicher, können wir uns von der Redegewandtheit von Künstlern in der direkten Anschauung überzeugen und lassen uns kaum von anmaßenden Äußerungen einschüchtern. Doch die sprachlichen Äußerungen der Künstler bleiben noch häufig unhinterfragt. Nach wie vor werden sie meist als eine Komponente zum Werkverständnis und ungern als eigenständige Aussage betrachtet.<sup>23</sup> Die Produktion von *Artists on Art*-Büchern wurde als symptomatisch für den vorgefassten Blick auf Künstler bezeichnet, denn in diesen zeige sich eine Tendenz, sämtliche Aussagen mit Bezug auf das künstlerische

18 Westheim 1925, S. 7; s.a. *Selbstdarstellung* 1973, S. 7.

19 Ernst 1905, S. 233.

20 Westheim 1925, S. 7.

21 Panofsky 1920, S. 327–328.

22 Schlosser 1924. Zu Kritikpunkten s. z. B. Gelshorn 2008, S. 196; Schneemann 2014, S. 36–37; zur *Kunstliteratur* zuletzt Rosenberg 2020.

23 Gelshorn 2008, S. 194.

Werk zu verstehen.<sup>24</sup> Vermutlich um die Aussagen der Künstler für sich sprechen und ungestört mit ihren Werken interagieren zu lassen, bleiben sie oft unkommentiert und werden, wie in Robert Goldwaters und Marco Treves Initiierung des *Artists on Art*-Buches, in Analogie zum bildnerischen Werk interpretiert: Caravaggio sei zu sehr Realist gewesen, um sich auf didaktische Theorie und womöglich noch auf die *Disegno*-Debatte einzulassen, die Impressionisten seien zu sehr mit dem Einfangen flüchtiger Phänomene beschäftigt, um an theoretischen Überlegungen interessiert zu sein.<sup>25</sup> Zu Caravaggios Zeit gab es viele Künstler, die rein praktisch tätig waren und dennoch keinen Hang zu radikal naturalistischen Ausdrucksformen verspürt haben, und den Impressionismus hätte es vermutlich nicht gegeben, wenn seine Vertreter nicht an wissenschaftlichen Erkenntnissen in der Optik interessiert gewesen wären. Schlussfolgerungen dieser Art sind absehbar, bedenkt man die Fragen, mit denen man sich Aussagen von Künstlern nähert. Der relationale Bezug zum künstlerischen Werk ist beispielsweise in die Frage hineingelegt, inwiefern der Künstler, der sich ja in erster Linie visuell ausdrückt, in Worten das Gleiche vermitteln kann wie durch Malerei oder Bildhauerei.<sup>26</sup> Sollte nicht zuerst gefragt werden, ob der Künstler, wenn er sich in Worten ausdrückt, überhaupt das Gleiche ausdrücken möchte wie mittels der Kunst? Und wenn dem so ist, wäre es nicht aufschlussreicher zu fragen, warum er oder sie dann Worte statt bildnerische Mittel wählt?

Angeschnitten wird dieses Problem in der Auseinandersetzung mit dem Stellenwert der Künstleräußerungen, die Max Imdahl 1964 mit einem Hinweis auf die Erklärungsbedürftigkeit moderner Kunst thematisiert hat. Imdahl erwog, dass Künstlernaussage und Künstlertheorie an die Stelle der Ikonographie in der kunstgeschichtlichen Wertung als ein separater, zunächst eigenständig zu interpretierender Bereich getreten sei. Mit diesem Argument versuchte er, den Anstieg an Künstleräußerungen im 20. Jahrhundert zu erklären: Demnach hätte Ikonographie seit der französischen Revolution und durch den Verlust einer Auftraggeberkultur ihre allgemeingültige Verständlichkeit eingebüßt und Künstler seien auf ihre direkte Aussage zurückgefallen, um sich verständlich zu machen.<sup>27</sup> Dieser Vergleich hinkt an mehreren Stellen: Zum einen ist vermutlich die Allegorie gemeint,

24 *Les écrits d'artistes* 2004, S. 14; vgl. *Artists on Art* 1976, S. 8: «Various as it is, all this writing is related to the artist's work». Weitere Beispiele für *Artists on Art*-Bücher sind Langer 1958; Herbert 1964; *Black Artists on Art* 1969–1971; Lippard 1970; *Über Kunst* 1974.

25 *Artists on Art* 1976, S. 9. Ohne weitere Kommentare auch die Anthologie von Künstlernaussagen im Kapitel *Künstler über Kunst* von Martin Wackernagel, s. *Das Atlantisbuch der Kunst* 1952, S. 39.

26 «To what extent does the artist, whose primary means of expression is visual, say in words what he says in his painting and his sculpture?» Andere Fragen, etwa nach den Möglichkeiten, die Künstler haben, um ihre Motivation und Intention zu formulieren, wenn diese sich nicht nach logischen Grundsätzen entwickeln, schlagen in eine ähnliche Kerbe; vgl. *Artists on Art* 1976, S. 18.

27 Imdahls These, die er auf dem Kunsthistorikertag 1964 vorstellte, findet sich zusammengefasst in *Selbstdarstellung* 1973, S. 7–8; eine Verschriftlichung durch Imdahl liegt unseres Wissens nicht vor. Mit einer «Kommentarbedürftigkeit» moderner Kunst setzte sich erstmals Gehlen 1960, S. 53–54 und S. 162–169 auseinander.

denn Ikonographie bezeichnete in vorrevolutionärer Zeit üblicherweise eine Sammlung von Porträts. Allegorien haben bekanntlich die Eigenschaft, komplexe Bedeutungen in sich zu tragen, die sich nicht unmittelbar erschließen, deshalb kann eine direkte Erklärung hierfür keinen Ersatz bieten. Außerdem existieren Ikonographie, Allegorie und Künstlernaussage parallel. Eine Künstlernaussage kann sich mit der Ikonographie auseinandersetzen, wie es Rubens in seinen Briefen vornimmt, um Allegorien in seinen Gemälden zu erklären.<sup>28</sup> Wäre es bei derartigen Erläuterungen des flämischen Künstlers geblieben, hätte seine Korrespondenz kaum sechs Bände gefüllt.<sup>29</sup> Äußerungen von Künstlern beinhalten wesentlich mehr Themen als lediglich die Darlegung ästhetischer Belange, und der Anlass, aus dem Künstler in der Öffentlichkeit sprechen, ist nicht zwingend der, ihre Werke zu beschreiben. Weniger eine Kommentarbedürftigkeit moderner Kunst als die Tendenzen zu einer noch verstärkten Selbstvermarktung scheinen Künstler vermehrt zum Sprechen gebracht zu haben.<sup>30</sup> Wobei auch nach dem Gegenstand der Ausführungen gefragt werden muss, denn wenn es, wie Christoph Lichtin anmerkt, um das Darlegen von Aufgaben und Formen der Kunst und weniger um das bloße Erläutern von Werken geht, können neue Ansätze durchaus größeren Vermittlungsbedarf nach sich ziehen.<sup>31</sup> Als einen wichtigen Grund für eine gesteigerte Präsenz der Künstlernaussage im 20. Jahrhundert muss man sicherlich ein erweitertes Verständnis des Werkbegriffs berücksichtigen.<sup>32</sup>

Pauschalisierungen in der Auseinandersetzung mit Künstlernaussagen sind in der kunsttheoretischen Forschung durchaus nicht unmerklich und ohne Gegenvorschlag geblieben. Um ein Beispiel zu nennen: In dem Tagungsband zu der Konferenz *Les écrits d'artistes depuis 1940* werden Schriften von Künstlern von einer die Kunst deutenden und normativen Perspektive entkoppelt betrachtet und die Affirmation einer ästhetischen Intention in Äußerungen von Künstlern kritisch reflektiert.<sup>33</sup> Der Ansatz ist ein thematischer, der sich an Textgattungen orientiert, was die künstlerischen Intentionen hinter Formen des Schreibens zurückstehen lässt. Eine dezidiert kritische Herangehensweise haben Eva Ehninger und Magdalena Nieslony eingenommen in dem Vorschlag, «die mediale Verschränkung von Theorie und Praxis im Laufe der Moderne» als Potenzierung künstlerischer Theorie zu bezeichnen, dabei aber die Fragen nach den Verschränkungskonditionen und -positionen von Theorie und Praxis immer wieder aufzuwerfen.<sup>34</sup> Durch den in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts gesetzten Rahmen bleiben diese Auseinandersetzungen zeitlich eng fokussiert,

28 S. z. B. Rubens an Justus Sustermans, 12. März 1638, in: *Rubensbriefe* 1881, S. 213–215.

29 Ruelens 1887–1909.

30 Bätschmann 1997, besonders S. 193; s. a. *Leben als Kunstwerk* 2011, S. 18.

31 Vgl. Lichtin 2004, S. 29–30.

32 Gelshorn 2004, S. 128; Gelshorn 2008, S. 197; vgl. Kerber 1971, S. 7–8; Kampmann 2004, S. 153, verweist speziell in Bezug auf die Popularität des Künstlerinterviews auf den vielleicht nicht zu unterschätzenden Unterhaltungswert.

33 *Les écrits d'artistes* 2004, S. 14–15.

34 *Theorie?* 2014, S. 9–10.

eröffnen aber eine konstruktive Sicht auf Wort, Text und Sprache als Medien, mit denen auch Künstler arbeiten.

### Der Künstler als Autor und Sprecher

An Imdahls oben besprochener Bemerkung ist die Beobachtung wichtig, dass wir heute mit einer nie dagewesenen Menge an Künstlerzeugnissen konfrontiert sind. Denn die Art und Weise, wie Künstler mit Sprache umgehen, hat sich verändert. Die Grenzen zwischen visueller Kunst und Sprache verschwimmen, wie etwa im Werk von Marcel Broodthaers, wo sie gar nicht mehr gezogen werden können.<sup>35</sup>

Es ist nicht verwunderlich, dass vor allem Selbstaussagen der Gegenwartskünstler im Visier der einschlägigen Forschung stehen. Zum einen gibt es wesentlich mehr zeitgenössische Künstleraussagen, da sie besser dokumentiert werden können und die Kommunikationsmedien schneller, erreichbarer und unmittelbarer geworden sind. Dennoch setzt auch das voraus, dass ein Interesse an der Dokumentation und an der Vermittlung besteht. Zum anderen musste irgendwann jemand auf die Idee kommen, zu hinterfragen, ob die ultimative Kompetenz, über Kunst zu sprechen, tatsächlich beim Künstler liegt. Bezeichnenderweise scheint diese Frage zuerst vermehrt durch Künstler thematisiert worden zu sein, die sich in reflexiver Weise damit auseinandersetzen, wie beispielsweise Marcel Broodthaers, Bruce Nauman oder Andy Warhol. Die künstlerische Auseinandersetzung mit Künstleraussagen wäre vermutlich ohne die bedeutsamen Verhandlungen der Figur des Autors durch Roland Barthes und Michel Foucault anders verlaufen.<sup>36</sup>

Die Frage nach der Autorschaft stellt sich nicht nur in Kontexten, in denen diese von Künstlern thematisiert wird, sondern auch in Formen, in denen Künstler entscheidend durch ihre Aussagen mitwirken, jedoch nicht Initiatoren sind, zum Beispiel in Interviews. Künstler sprechen hier, weil sie gefragt werden und sprechen über das, was sie gefragt werden. Wobei sie hier natürlich auf beide Aspekte aktiv einwirken oder die Gesprächssituation sogar ganz in die Hand nehmen können.<sup>37</sup> Das Interview muss also in der Regel als eine mehr oder weniger austarierte Kooperation verstanden werden. Doch aufschlussreich ist die Rezeption, denn von Benedetto Varchis *Paragone*-Umfrage bis zu Hans Ulrich Obrists *Interview Project* wird den Herausgebern eine auktoriale Kompetenz zugesprochen, den Künstlern eine sinngebende. Dass die Interdependenzen und die Strategien intentionalen Agierens komplexer sind, wurde verschiedentlich dargelegt.<sup>38</sup>

Literarische Ambitionen (im Gegensatz etwa zu paratextuellem Schreiben) von Künstlern sind in der Kunstgeschichte am besten

<sup>35</sup> S. z. B. Graw 2016.

<sup>36</sup> Barthes 1967; Foucault 1969.

<sup>37</sup> Dazu Lichtin 2004, S. 32–33.

<sup>38</sup> S. z. B. Lichtin 2004; *Das Interview* 2013; *The Conversation Series* 2007–2013; zu Varchis *Paragone*-Umfrage s. Varchi 2013.

erschlossen, was nicht erstaunlich ist, da es sich auch hier um schöpferische Prozesse handelt. Künstler und Autor können beides in einer Person sein, ohne dass man unterscheiden kann, ob es sich um einen schreibenden Künstler oder einen bildnerisch tätigen Schriftsteller handelt. Eine extremere Position nimmt Stefan Ripplinger ein, wenn er zur Debatte stellt, ob diese Kategorien verschiedener Kunstformen, letztlich also ein *ut pictura poesis*-Vergleich, überhaupt nötig sind, denn in jedem Fall handele es sich schließlich um künstlerische Äußerungen.<sup>39</sup> Würden wir diesem Gedanken folgen, müssten wir das Medium zwischen Kunstwerk und Betrachter ignorieren, was kaum möglich scheint, da dieses für die sinnliche und inhaltliche Vermittlung eines Kunstwerks so wichtig ist. Andererseits zeigt Ripplinger auch, wie irreführend dieser Vergleich für die Wahrnehmung eines Dokuments sein kann, indem er ihn für die literarische Entsprechung einer Zeichnung durchspielt. Er hält fest, dass Zeichnungen weithin als spontane Manifestationen gewertet, doch in einer Gegenüberstellung mit literarischen Gattungen häufiger mit Poesie verglichen würden als etwa mit formlosen Schriftstücken, denen sie in Hinsicht auf ihre Unmittelbarkeit am ehesten entsprächen.<sup>40</sup> Ein *ut pictura poesis*-Vergleich kann also leicht zu kurz greifen. Abgesehen davon werden Künstlerzeugnisse nicht nur in künstlerischer Form vorgebracht. Auch Äußerungen, die nicht offensichtlich einem Kunstwerk zugehören, sind es wert, dass sie als Teil des künstlerischen Werkes in Betracht gezogen werden, ohne dass daraus zwangsläufig immer positivistische Schlussfolgerungen gezogen werden müssen. Dieser Gedanke zielt weniger auf den dokumentarischen Gehalt von Künstleräußerungen ab oder auf die Vorstellung, dass alles, was Künstler produzieren, Kunst sei, wie in der berühmten Diskussion um die künstlerische Aufladung von Nietzsches Wäschereirechnung.<sup>41</sup> Vielmehr kann dies einen Versuch darstellen, Künstleräußerungen auch als Teil einer künstlerischen Strategie zu verstehen.

### Historischer Abriss

Der folgende Abriss der Textformen, in denen künstlerische Äußerungen ihren Niederschlag fanden und – als wichtige Einschränkung – uns heute überliefert sind, konzentriert sich auf die in ihrer jeweiligen Zeit neu eingeführten oder mit neuer Bedeutung belegten Genres und ihre Aneignung durch Künstler. Eine historische Perspektive ermöglicht es, Traditionen, Brüche und gattungsimmanente Charakteristika in ihren Veränderungen und Entwicklungen zu verfolgen. Ziel dieses zweiten Teils der Einleitung ist es, einen chronologisch übergreifenden, einführenden Überblick zu bieten, der nicht zuletzt der historischen und thematischen Einbettung der Beiträge dieses Bandes dienen soll.

<sup>39</sup> Vgl. Ripplinger 2013, S. 8–9.

<sup>40</sup> Ripplinger 2013, S. 8.

<sup>41</sup> Foucault 1969.

## Sprechen und Schreiben von Künstlern im 8. bis 14. Jahrhundert

Die bislang zu den Fragestellungen des Bandes zitierten Publikationen setzen entweder mit Cennino Cennini, mit Michelangelo oder mit Künstlerinnen und Künstlern des 18. Jahrhunderts als <sprechenden> und <schreibenden> Akteurinnen und Akteuren ein. Auch wenn explizit «Künstlertexte aller Zeiten» angesprochen sind, bleiben Künstlerstimmen unerwähnt, die vor einer – so als Epoche des Anfangs schlechthin verstandenen – «Renaissance» zu hören und zu lesen waren.<sup>42</sup> Der vorliegende Band gewichtet demgegenüber die vorangehenden Jahrhunderte und generell die Vormoderne stärker und versucht damit nicht nur, das chronologische Spektrum im Rahmen der Kunstgeschichte zu erweitern.<sup>43</sup> Vielmehr soll ein Perspektivwechsel vorgeschlagen werden, der die Fragen nach Textgattungen und spezifischen Medien, nach Autorschaft und nach Autorisierungsstrategien in der *longue durée* erst ermöglicht.

Dabei geht es auch um die Dreiecksbeziehung Künstler – Werk – Text und die Probleme, die diese für die Lektüre und Bewertung der Künstleräußerungen, vor allem der Selbstzeugnisse darstellen. Die Verfasser der wenigen mittelalterlichen Texte, die auf einen Künstler als Urheber schließen lassen, sind häufig nicht eindeutig mit historischen Personen identifizierbar beziehungsweise die Vorstellung von einem als Autor schreibenden, einzelnen Individuum erweist sich als Konstrukt – dies gilt etwa für «Theophilus presbyter» und die *Schedula diversarum artium*, einen der umfangreichsten Texte zur mittelalterlichen Kunst überhaupt.<sup>44</sup> In vielen Fällen ist nur ein Name im Kontext eines Objekts bekannt (etwa aus einer Künstlerinschrift), mit dem biographische Daten nicht oder nicht eindeutig zu verbinden sind. Unter diesen Prämissen können Auslegungen von und zur Kunst von vornherein der Versuchung entgehen, Bildwerke primär aus den Schriften ihrer Urheber zu erklären. Dies soll nicht bedeuten, dass diese nicht erst mühsam zu erarbeitende, sondern oft zwangsläufige «Abwesenheit» des Autors (Barthes)<sup>45</sup> nicht von der kunsthistorischen Mediävistik als schmerzhaft empfunden wurde. Im Gegenteil,

42 Glasmeier 2012, S. 9, mit der irritierenden Äußerung «Künstlertexte aller Zeiten sind Dokumente im historischen Prozess [...] und jeder neue Fund von der Renaissance bis ins 19. Jahrhundert wird freudig als Bereicherung begrüßt»; Kroll lässt ihren Abriss zum «Künstlerinnen-Schreiben» mit Elisabeth Vigée Le Brun beginnen (Kroll 2018, S. 14–18, Zitat S. 14).

43 Die von Nicole Hegener herausgegebene Publikation *Künstlersignaturen von der Antike bis zur Gegenwart* 2013 macht deutlich, dass sich auch Antike (und Spätantike) gewinnbringend einbeziehen ließen, was der vorliegende Band aus pragmatischen Gründen nicht unternimmt.

44 An dieser Stelle sind die zahlreichen Künstlerinschriften an den Artefakten selbst nicht berücksichtigt. – Bei «Theophilus» kann es sich um einen Personennamen (der freilich ohne weitere Zusätze, zumal eine Ortsangabe, bewusst vage gehalten worden wäre) oder – wahrscheinlicher – um ein Pseudonym handeln, das mit der Wortbedeutung «Gottesfreund» spielt. Vgl. Speer 2014, besonders S. XVI–XVIII, sowie Reudenbach 2006; Speer 2006; zu dem Problem der Identifikation und der darauf basierenden Zuschreibungen zuletzt Gearhart 2017, bes. S. 5–6, S. 93–94. – Zu mittelalterlichen, autobiographischen Texten generell Kölmel 1996 und grundlegend Schmolinsky 2012; zu den «Subversionstechniken», mit denen «mittelalterliche Verfasser, ähnlich wie ihre antiken Vorgänger und wie Schriftsteller der Moderne, ihre Eigenständigkeit und zuweilen ihre künstlerische Autonomie» postulieren, s. die Beiträge in: *Inspiration und Adaption* 2008.

45 Vgl. dazu auch die einleitenden Überlegungen von Wenzel 1998.

etwa im Fall der *Schedula diversarum artium* sucht man seit langem und mit bislang nicht überzeugenden Ergebnissen nach der Möglichkeit, über die Identifikation des «Theophilus presbyter» mit einem in einer der Handschriften genannten, aber anderweitig unter anderem als Urheber eines *scriniums* belegten Mönch Roger, dem Verfasser der *Schedula* spezifische Goldschmiedearbeiten zuzuschreiben. Die jüngere Forschung differenziert die Bezüge zwischen Text und Werk, indem die Nennung eines bekannten Goldschmiedes als eine Strategie verstanden wird, die Autorität künstlerischen Könnens und Wissens zu unterstreichen und so das Prestige der Schrift zu erhöhen.<sup>46</sup>

Sind diejenigen, die die Objekte geschaffen haben, die wir unter mittelalterlicher Kunst subsumieren, <stumm> geblieben? Tatsächlich sind (Selbst-)Zeugnisse explizit von künstlerisch Tätigen nur in geringem Maß überliefert.<sup>47</sup> Die Vorstellung, dass Künstler grundsätzlich sogar ihren Namen verschwiegen hätten, geht jedoch in die Irre – Anonymität stellt nur eines von mehreren möglichen Künstlerkonzepten dar. Das Vorurteil des <namenlosen> mittelalterlichen Künstlers wurde durch Giorgio Vasaris Bemerkung in der Vita des Arnolfo di Cambio genährt, in der er seine Verwunderung über die «goffezza e poco disiderio di gloria» der Künstler dieser Zeit und der davorliegenden Jahrhunderte bekundet.<sup>48</sup> In diesem Passus wird Anonymität quasi zu einer Epochensignatur. Unter positivem Vorzeichen, gemünzt auf einen tief religiösen, selbstlosen und in der Gemeinschaft aufgehenden Handwerker, findet sich die Vorstellung des namenlosen mittelalterlichen Künstlers bei Schriftstellern der Romantik wieder.<sup>49</sup> Im 20. Jahrhundert konnte darauf weiterhin als Allgemeinplatz rekurriert werden, und der Bogen lässt sich hier bis zu jenen Künstlern der Moderne schlagen, die für sich in einer moralisch idealisierten Haltung der Rücknahme des Eigenen, Individuellen, ein Vorbild sahen (oder dies zumindest so äußerten).<sup>50</sup> Wie unten noch anzusprechen

46 Gearhart 2017, S. 99.

47 Zu den Gründen dafür s. den Beitrag von Bruno Reudenbach im vorliegenden Band.

48 «[...] i quali tutti edifici avendo io veduti e considerati, e così molte sculture di que' tempi [...] e non avendo trovato mai nonché alcuna memoria de' maestri [...], non posso se non maravigliarmi della goffezza e poco disiderio di gloria degl'uomini di quell'età» – «Nachdem ich mir diese Bauwerke und viele Skulpturen jener Epoche [...] angesehen habe und dabei nie auch nur den geringsten Hinweis auf die Meister finden konnte, [...] kann ich mich nur über die Unbeholfenheit und den geringen Ruhmesdrang der Menschen jener Epoche wundern», Vasari 1966–1997, Bd. 2, 1 (1967), S. 47; die Übersetzung nach Vasari 2014, S. 17–18. Im vorausgehenden Absatz erwähnt er freilich Gebäude, von denen man die Architekten kenne, unter anderem aufgrund der «memorie lasciate da loro nelle opere fatte», «auf ihren Werken hinterlassenen [...] Gedenk-inschriften», s. ebd., die Vasari in wenigen Fällen dann auch zitiert. Zu Vasaris komplexen Mittelalterbild s. zuletzt Refice 2011; Frati 2013.

49 Zum Bild des mittelalterlichen Künstlers in der Romantik s. Niehr 1998.

50 Vgl. Franz Marcs Brief an seine Frau aus dem Jahr 1915: «Die namenlosen gotischen Meister – das sind die reinsten [...] die Kunst ging an der vergiftenden Krankheit des Individualitätskultus zugrunde, am Wichtignehmen des Persönlichen, an der Eitelkeit, davon muss man gänzlich loskommen»; zu dieser Äußerung im Rahmen des Gotikverständnisses der Moderne s. Günther 2012, besonders S. 149 (hier auch das Zitat). Die spätere Signaturforschung hat die Gründe dafür diskutiert, dass die gotischen Kathedralen Frankreichs tatsächlich bemerkenswert selten mit Architekteninschriften versehen sind (vgl. Claussen 1993–1994); Marc macht seinen Eindruck allerdings an der spätmittelalterlichen Kölner Malerei fest.

ist, sind es jedoch gerade die aus heutiger Sicht oft großspurig klingenden Künstlerinschriften und Signaturen und damit die Nennungen des Namens am und auf dem Objekt, die den breitesten Überlieferungsstrang an mittelalterlichen Künstlertexten und inzwischen auch die am besten erforschte Textgattung darstellen.

Eine Sammlung oder auch nur ein Überblick zu Texten, die nachweislich oder zumindest plausibel künstlerisch tätigen Urhebern zuzuschreiben sind, wurde bislang nicht unternommen und kann auch an dieser Stelle nicht geleistet werden. Quellensammlungen wie jene von Julius von Schlosser und Otto Lehmann-Brockhaus erlauben keinen Zugriff über dieses spezifische Kriterium,<sup>51</sup> weshalb es kaum möglich ist, eine lückenlose Zusammenschau über das rare und gleichzeitig disparate Material zu gewinnen. An dieser Stelle soll ein Blick auf die Textgattungen geworfen werden, innerhalb derer das Sprechen oder Schreiben von Künstlern bis zum 14. Jahrhundert greifbar wird.<sup>52</sup> Dabei überrascht es nicht, dass andere Gattungen im Vordergrund stehen als dies später der Fall war, gleichzeitig ist festzustellen, dass sich Künstler auch in individuellen und damit neuzeitlich konnotierten Medien wie dem Brief früh geäußert haben und diese Zeugnisse zumindest vereinzelt auch überliefert sind. Bei einem Großteil der Texte zu im weitesten Sinn technisch-künstlerischen Themen handelt es sich um Zusammenstellungen von Anleitungen und Rezepten, die in der Art ihrer Schreiberintention, in ihrer literarischen Präsentation und in ihren inhaltlichen Kontext unterschiedlichen Charakter annehmen können. Dementsprechend werden ihre Verfasser, wie etwa der erwähnte «Theophilus presbyter», sowohl als praktisch Tätige als auch als in theologischen Fragen versierte Autoren (oder: Kompilatoren) diskutiert, und die Texte dienen als aussagekräftige Quelle für mittelalterliche Künstlerkonzepte.<sup>53</sup> Der Beitrag von HEIDI GEARHART macht exemplarisch deutlich, wie gewinnbringend es ist, den Kontext der jeweiligen Textüberlieferung, in diesem Fall in den spezifischen Handschriften zu berücksichtigen.

Hinzu kommen Einleitungen und Beischriften in Bild-Text-Kombinationen, wie sie das mittlerweile meist als «Portfolio» bezeichnete Kompendium des «Zeichner-Autors»<sup>54</sup> Villard de Honnecourt darstellt. In seinem Fall wurden die Texte von mehreren Händen, darunter wohl Villard selbst, nachträglich den Zeichnungen hinzugefügt, so dass eine spezifische Schreibsituation mitzudenken ist.<sup>55</sup> Für die

- 51 Schlosser 1896 bietet auf S. VIII–XXI einen Abriss zur «Kunstliteratur des Mittelalters», geht jedoch nicht auf Künstler als Verfasser ein; die Quellensammlung selbst ist chronologisch geordnet. Lehmann-Brockhaus 1955–1956 ordnet die Quellen in topographischer Ordnung; der 3. Bd. ist den «Quellen, die sich topographisch nicht einordnen lassen» (Titelseite) gewidmet und benennt hier ein Kapitel «Künstlergeschichten, Künstler- und Handwerkernamen», aber auch hier handelt es sich ganz überwiegend um Erwähnungen von Künstlern, zum Beispiel als Zeugen.
- 52 Vgl. auch die einführenden Überlegungen in dem Beitrag von Bruno Reudenbach in diesem Band.
- 53 Vgl. die in Anm. 43 genannte Literatur.
- 54 Rathmann-Lutz 2017, S. 378.
- 55 Für die eigenhändige Beteiligung Villards vgl. die Diskussion bei Wirth 2015, S. 26; für ein älteres Beispiel der Buchmalerei s. die teilweise in direkter Rede formulierten Beischriften der Bildnisse von Hildebertus und Everwinus (um 1140); dazu Rehm 2013.

Textgattung des Briefs ist als bislang vor dem Spätmittelalter vereinzelt Zeugnis der Briefwechsel des Goldschmiedes «G.» mit seinem Auftraggeber Abt Wibald von Stablo zu erwähnen. Sowohl dort, wo der Autor den Konventionen der literarischen Gattung folgt, als auch in den Wendungen, die von Ironie und einer gewissen Widerborstigkeit zeugen, lässt der Brief einen theologisch wie literarisch-rhetorisch geschulten Künstler erkennen.<sup>56</sup>

Weniger bekannt und nicht übergreifend systematisch untersucht sind Äußerungen im Rahmen von Prozessen, wie sie in den Verhörprotokollen des Goldschmiedes Sibon (um 1114) und – bereits jenseits des hier interessierenden Zeitraums – des Buchmalers Jehan Gillemer (1473) sowie auf dem in der Haft verfassten Kerbzettel des Veit Stoß (1506) überliefert sind.<sup>57</sup> Hier sind die besondere «Gesprächssituation» und das asymmetrische Verhältnis der Beteiligten offensichtlich, und wir können diese Quellengattung als einen Extremfall sehen, der fragen lässt, ob das Künstler-Sein in der existentiellen Situation, von der die teilweise unter Folter entstandenen Protokolle zeugen, überhaupt Auswirkungen auf die Texte hat.<sup>58</sup>

Daneben stehen Schriften von Personen, die *auch* als bildende Künstler wirkten, uns aber primär in anderen Funktionen bekannt sind. Zu Einhard, dem als Geschichts- und Briefeschreiber ebenso wie als Bauleiter wirkenden *Beseleel* am Hof Karls des Großen, liegen bereits Untersuchungen vor, während Äußerungen wie jene des im 12. Jahrhundert schreibenden Zwiefaltener Mönches und Chronisten Berthold – er erwähnt als seine Arbeiten zwei Leuchter «von mir mit der Hand des Künstlers (manu artificis) gebildet» und zwei weitere «von außerordentlicher Schönheit und wunderbarer Arbeit, von mir entworfen und ausgeführt (a me excogitata et perfecta)» – bislang weder gesammelt noch in ihren jeweiligen Kontexten ausgewertet wurden.<sup>59</sup>

Die seit den 1980er Jahren verstärkt beachtet und am besten untersuchten mittelalterlichen Künstlertexte sind Namensnennun-

- 56 *Das Briefbuch Abt Wibalds von Stablo* 2012, Brief 96 und 97 (S. 77–80 in der online-Edition (gesehen am 11. 2. 2019) [http://www.mgh.de/fileadmin/Downloads/pdf/Briefe051-100.2009\\_04\\_24.pdf](http://www.mgh.de/fileadmin/Downloads/pdf/Briefe051-100.2009_04_24.pdf)); Rädle 1975; Jülich 1994. Am Ende des an dieser Stelle interessierenden Zeitraums steht der Briefwechsel des Fra Simone Fidati mit einem «Taddeo», der möglicherweise mit Taddeo Gaddi zu identifizieren ist, vgl. Maione 1914, S. 108–112.
- 57 Zu Sibon s. Legner 2009, S. 422; zu Gillemer s. Lecoy de La Marche 1892, S. 406–408; *Verhör des Illuminators Jehan Gillemer* 2010; Rischpler 2014; zu Stoß' Kerbzettel in den Nürnberger Ratsakten s. Pelzl 2017, S. 96 (Stoß' «bekandtnuß» von 1503, Ergebnis des Verhörs wegen eines gefälschten Schuldbriefs, ist in der dritten Person abgefasst).
- 58 Vgl. zu dieser Quellengattung mit Blick auf einen Künstler des 16. Jahrhunderts Roeck 2009 (s. aber auch die Rezension von Rankin 2011).
- 59 «Duo candelabra deaurata in quibus quattuor cherubin super quattuor evangelistas stantes decentissime me patrante manu artificis sunt facta. Item alia duo magna eximiae pulchritudinis et mirifici operis candelabra, a me excogitata et perfecta, deaurata, crystallis insignita», «Zwei vergoldete Leuchter, an denen vier Cherubim, über den vier Evangelisten stehend, von mir mit der Hand des Künstlers gebildet sind. Ferner zwei andere große Leuchter von außerordentlicher Schönheit und wunderbarer Arbeit, von mir entworfen und ausgeführt, vergoldet und mit Kristallen verziert», s. *Die Zwiefaltener Chroniken Ortliebs und Bertholds* 1978, S. 266–267, vgl. Legner 2009, S. 101.

gen an Bauten, Bildwerken und in Handschriften. Es handelt sich auch um die in Zahlen reichste Quelle: Die 2009 von Albert Dietl vorgelegte vierbändige Studie zählt dazu 1237 Katalogeinträge und bleibt mit ihrem Fokus auf Italien, ohne die Tafel- und Buchmalerei miteinzubeziehen, noch explizit exemplarisch.<sup>60</sup> Die Überlieferung ist so breit, dass bereits bestimmte Anbringungsorte, etwa Gebäude und Kanzeln, ebenso wie die Signaturen spezifisch von Künstlerinnen und einzelnen Künstler oder in spezifischen Gattungen von der Forschung in den Blick genommen wurden.<sup>61</sup>

Dabei «spricht» nicht in jeder Künstlerinschrift der Künstler selbst. Wenn etwa eine in Inhalt und Formular gänzlich profane Grabinschrift samt Lobgedicht an der Fassade des Pisaner Doms im frühen 12. Jahrhundert den Architekten Busketus in seinem «ingenium» preist, dann geht es hierbei primär um die Vereinnahmung eines Architekten durch die Kommune. Das Künstlerkonzept, das dahintersteht, ist von großem Interesse, aber ein Selbstzeugnis stellt die Inschrift nicht dar.<sup>62</sup> Nicht wenige Künstlerinschriften, die hingegen als Signatur gewertet werden können und durch den Künstler selbst oder unter seiner Anleitung angebracht wurden, lesen sich aber ähnlich ruhmrednerisch wie die Inschrift auf Busketus (indem sich ein Künstler etwa als «modernus», «doctus» und ähnliches herausstellt) oder unterstreichen durch das rhetorische Mittel der «affektierten Bescheidenheit», der betonten Unzulänglichkeit der eigenen Person oder der eigenen Leistung, einen besonderen Anspruch.<sup>63</sup> In der jüngeren Forschung werden daher Konzepte von künstlerischem Selbstbewusstsein und Ruhmesstreben weit stärker herausgestrichen als das der Anonymität. Die «sprachliche Einkleidung des Rollenbilds <Künstler>» greift dabei auf antike wie auf spätantik-christliche Topoi zurück, die nicht als individuelle Charakterisierungen misszuverstehen sind.<sup>64</sup> Gleichwohl werden auch situationsgebundene, individuelle Umstände zum Tragen gebracht, wenn etwa der Goldschmied Hugo d'Oignies inschriftlich auf einem Prachteinband festhält, dass dieser von ihm gestiftet worden sei, indem er ihn «außen» selbst

60 Dietl 2009. Unter den jüngeren Publikationen sind zu erwähnen Bredekamp 2000; Burg 2007; Donato 2009; *Forme e significati della «firma» d'artista* 2013; Bredekamp 2013; Claussen 2013 und die Beiträge in *Entre la letra y el pincel* 2017 und *The Artist's Signature* 2017.

61 Dies führt Bruno Reudenbach dazu, nun umgekehrt zu betonen, dass die Urheber mittelalterlicher Kunst überwiegend nicht namentlich bekannt sind, vgl. seinen Beitrag im vorliegenden Band. Zu Signaturen an Bauten s. Untermann 2013; Claussen 2015; Untermann 2019; für früh- und hochmittelalterliche Malerinnen s. Mariaux 2012; als jüngere Untersuchungen zu einzelnen Künstlern sind Welzel 2013 zu Konrad von Soest und Riccioni 2016 zu Nicola da Guardiagrele zu nennen.

62 Zu den Inschriften auf Busketus s. Dietl 2009, besonders S. 192–204; zum Begriff des Selbstzeugnisses aus mediävistischer Perspektive Schmolinsky 2012, hier S. 74–79 zu oral-akustischen und bildlichen Selbstzeugnissen.

63 Der Begriff wurde von Eduard Norden geprägt (1958, S. 591, Anm. 1) und breit aufgenommen (Curtius 1993, S. 93–95, s.a. S. 410–415); auf die Künstlerinschriften hat sie, soweit wir sehen, Dietl 2009, besonders S. 112–113, übertragen.

64 Dietl 2009, S. 9.

als Goldschmied, und «innen» finanziert durch seiner Hände Arbeit geschaffen habe.<sup>65</sup>

Von den (teilweise monumentalen) Künstlerinschriften lassen sich Vermerke von Schreibern und Malern in Handschriften absetzen, allerdings nicht scharf trennen. Es gibt Überschneidungen in der Funktion als Signatur; die inhaltliche und formale Variationsbreite und der beschränkte Leserkreis der Notizen erlauben aber den Zugriff auf sie als eine eigene Textsorte. Die oft auf den ersten Blick spontan und individuell wirkenden Äußerungen der mit dem Abschluss ihrer Arbeit zufriedenen, aber auch hungrigen, frierenden oder müden Urheber dieser Paratexte werden im vorliegenden Band durch BRUNO REUDENBACH einer Zusammenschau unterzogen, die übergreifende, gemeinsame Motivationen jenseits des vielzitierten Künstlerstolzes erkennbar werden lässt und eine Neubewertung dieser «Selbstzeugnisse» erlaubt.<sup>66</sup>

Dieser Abriss lässt erkennen, dass einige Textgattungen, die seit dem 15. Jahrhundert als künstlerische Zeugnisse eine zunehmende Rolle spielen, wie etwa Briefe, bereits in früheren Jahrhunderten nachweisbar sind, hier jedoch als überlieferte Zeugnisse rare Ausnahmen bilden, und dass eine andere, jene der Signaturen, quantitativ so dominiert, dass gegenüber der breiten Überlieferung ein Rückgang im 15. Jahrhundert konstatiert wurde.<sup>67</sup> Ihr treten jetzt neue Texte wie die Künstlerautobiographie zur Seite.<sup>68</sup>

## Gesprochenes und Geschriebenes von Künstlern des 15. bis 19. Jahrhunderts

Auch wenn die Frühe Neuzeit nicht in solch einem starken Kontrast zum Mittelalter stand wie seit genau dieser Zeit mit Beharrlichkeit behauptet wird, lassen sich im 15. und 16. Jahrhundert viele Neuerungen beobachten, und gleichzeitig wird die Dokumentation dichter. Da sich darüber hinaus die Selbstwahrnehmung der Künstler und in diesem Zuge auch ihre Außenwahrnehmung zu ändern begann, ist es vielleicht nicht verwunderlich, dass die Forschung sich bisher vor allem auf die Person und Persönlichkeit der Künstler konzentriert hat. Die Formen, in denen sich Künstler ausdrückten, geben uns jedoch weitere Hinweise, nicht nur zu ihrem Selbstverständnis als Künstler, sondern auch zu ihren persönlichen oder gesellschaftlichen Rahmenbedingungen.

65 Der entsprechende Passus auf dem Buchdeckel, auf dessen Rückseite der Goldschmied im Selbstportrait in Form des Stifterbildnisses erscheint (Namur, Trésor d'Oignies aux Sœurs de Notre Dame, um 1230), lautet «LIBER SCRIPTUS INTUS ET FORIS / HUGO SCRIPSIT INTUS QUESTU FORIS MANU», «Das Buch ist innen und außen beschrieben. Hugo schrieb es: innen auf seine Kosten, außen mit seiner Hand [...]»; Text und Übersetzung bei Dietl 2009, S. 1900–1901.

66 Zu dem Begriff vgl. Schmolinsky 2012.

67 Burg 2007, besonders S. 390.

68 Zu mittelalterlichen autobiographischen Texten generell Kölmel 1996 und grundlegend Schmolinsky 2012.

Der von einem Künstler geschriebene Brief (den Begriff «Künstlerbrief» und seine sprachlichen Äquivalente führt Charles Davis auf das 19. Jahrhundert zurück)<sup>69</sup> ist zeitlich übergreifend wie vielleicht keine andere Textgattung, zumindest bis zum Beginn des digitalen Zeitalters. Aber erst in der Frühen Neuzeit wurden Briefe von Künstlern gesammelt herausgegeben, so etwa durch Pietro Aretino, dessen Publikation große Resonanz fand.<sup>70</sup> Von der Forschung mit Interesse beachtet, stellt der durch Künstlerhand verfasste Brief ein komplexes und in seiner Variationsbreite an Formen und Inhalten schwer zu umreißendes Dokument dar; von der Unmöglichkeit, diese Texte vollständig zu erfassen, gar nicht zu sprechen.<sup>71</sup> Gerade hier ist die Frage nach literarischen Konventionen maßgeblich, um den rhetorischen Gehalt einer künstlerischen Aussage zu bestimmen. Die kulturellen Kommunikationsformen müssen in die Analyse einbezogen werden, damit das Geschriebene nachvollzogen und ausgelegt werden kann. So ist in dieser Hinsicht vielsagend, dass in einem Konferenzband zu Gefühlsbekundungen von frühneuzeitlichen Künstlern ein Drittel der Beiträge nach Hinweisen auf emotionale Künstleräußerungen in Briefen sucht, einer in Gedächtnisbüchern, andere in offiziellen Dokumenten wie Anfragen, Petitionen oder Prozessprotokollen.<sup>72</sup> Doch der Brief – in der frühen Neuzeit auch der persönliche – ist ein Dokument, das nicht nur Inhalte vermittelt, sondern auch gesellschaftliche Normative abbildet.<sup>73</sup> Der Beitrag von HENRY KEAZOR in diesem Band befasst sich mit dieser Bedeutung des Briefes in der Poussin-Forschung und kommt damit zu einer neuen Einordnung der Aussagen des französischen Malers. Denn nur isoliert konnten Poussins theoretische Ausführungen als geschlossene Kunsttheorie verstanden werden. Eingebettet in ihren Gattungskontext erweisen sich die Aussagen des Malers vielmehr als Argumente, in denen er Sprache und Inhalte der Briefkonventionen geschickt mit Gelehrsamkeit und Imagination einzusetzen weiß, um seine Interessen als Künstler zu vertreten.

In ihren Anfängen klarer zu verorten sind durch Künstler aufgeschriebene Künstlerbiographien. Die Sammlung von Lebensbeschreibungen zeitgenössischer Künstler durch Vasari, 1550 erstmals und 1568 in einer erweiterten Auflage publiziert, stellte seinerzeit eine neue Form des Künstlertextes dar, denn es ist die in dieser Dimension erste systematische Zusammenstellung von Künstlerbiographien, die von einem Künstler aufgeschrieben wurde. Nördlich der Alpen führte der Maler und Stecher Karel van Mander, durch den Florentiner inspiriert, das biographische Projekt weiter, das 1604 veröffentlicht wurde. Der Künstler spricht hier im Duktus des Gelehrten, aber mit der Einsicht des künstlerisch Schaffenden. Die Textform der Künstlerbio-

69 Vgl. Davis 2009, S. 11.

70 Zu den edierten Briefen Aretinos und weiteren Literaturhinweisen vgl. ebd., S. 12.

71 Für einen anschaulichen, aber nicht erschöpfenden Literaturüberblick s. ebd.; s.a. *Künstlerbriefe über Kunst* 1960.

72 *Facts & Feelings* 2015.

73 Vgl. Bödeker 2004, hier S. 200–201.

graphie wird oft als ein Beleg für ein humanistisches Interesse an Geschichtsschreibung durch Künstler angesehen und hat in der Forschung viel Beachtung gefunden.<sup>74</sup> Beschäftigungen mit der Gattung an sich gibt es weniger, herauszuheben ist hier Karin Hellwigs Entwicklungsstudie *Von der Vita zur Künstlerbiographie*.<sup>75</sup> Dass diese wichtige Textgattung in unserem Band nicht vertreten ist, liegt nicht daran, dass es darüber nichts mehr zu sagen gäbe. Zum einen ist das Thema nach wie vor kontrovers, etwa in der Frage, ob die biographierenden Künstler objektiv berichteten oder rhetorische Strategien überwogen. Außerdem lassen sich noch immer Desiderate finden, vor allem zu späteren Projekten dieser Art, in denen Künstler über die Leben ihrer Vorgänger und Zeitgenossen schreiben. Zu nennen ist beispielsweise das Unterfangen von Roger de Piles, in dem erstmals nationale «Künstlerschulen» eingebracht wurden.<sup>76</sup> Ein weiteres Werk, das in den letzten Jahren mehr Beachtung gefunden hat, ist die Biographiensammlung *De groote schouburgh der Nederlantsche konstschilders en schilderessen* des Niederländers Arnold Houbraken, der 1718 erstmals auch Künstlerinnen im Titel erwähnte und welches in Anschlussprojekten kopiert, plagiiert, verrissen und wieder verteidigt wurde.<sup>77</sup>

Autobiographien von Künstlern gab es vor dem 15. Jahrhundert, soweit wir wissen, nicht. Und doch stehen diese Formen der *Memoria*, allen voran Benvenuto Cellinis abenteuerliche Selbstdarstellung, in einer Tradition – die Rekurse auf mittelalterliche Auto-Hagiographie sind gut belegt.<sup>78</sup> Als Dokumente der Selbstinszenierung von Künstlern ist diese Textgattung im Fokus der Forschung, was aber nicht heißt, dass die rhetorischen Strategien des Künstlers, trotz ihrer augenscheinlich fiktiven Qualität, immer und ausreichend hinterfragt werden. Zudem stehen frühneuzeitliche Quellen dieser Art oft im Schatten Cellinis. So wird sein Vorbild Lorenzo Ghiberti, an dem sich der egozentrische Künstler in seinem literarischen Unterfangen orientiert hat, oft im Zusammenhang mit diesem besprochen.<sup>79</sup> Ähnlich wie im Fall der Künstler-Autobiographien gibt es für die Textsorte des Tagebuches mit dem *Diario* Jacopo Pontormos ein prominentes Beispiel aus dem 16. Jahrhundert, das in der Forschung lange Zeit als spektakulärer Einzelfall und damit isoliert von den literarischen Traditionen, in denen es steht, gelesen wurde. Dabei greift Pontormo nicht nur die Gattung der seit dem Ende des 14. Jahrhunderts in Florenz geläufigen Erinnerungsbücher (*Ricordanzen*) auf, sondern reflektiert auch naturwissenschaftliche Erkenntnisse seiner Zeit, wie zuletzt Cécile Beuzelin überzeugend zeigen konnte.<sup>80</sup> Für vereinzelte Notizen von

74 Vgl. dazu *Die Biographie – Mode oder Universalie?* 2015.

75 Hellwig 2005; *Les «vies» d'artistes* 1996.

76 Piles 1699; vgl. Tuillier 1978, S. 26;

77 Houbraken 1718–1725; Weyerman 1729 und 1769; Gool 1751; s. dazu vor allem Broos 1990, S. 97–113 und Boom 2001. Zu Houbrakens Motiven, Künstlerinnen in Titel und Text einzubeziehen s. Dabbs 2009, S. 158.

78 S. z. B. Mimis 1999, S. 84; Meier 2004. Ein breiterer Abriss zu ego-Dokumenten bei Burke 1997, S. 20–24.

79 Vgl. Bergdolt 1998.

80 Beuzelin 2013.

Künstlern lässt sich kaum mit formalen Konventionen und Traditionen argumentieren, sodass freien Ausdeutungen und Assoziationen Tür und Tor geöffnet scheint. Einen Klassiker unter diesen Erinnerungs-Notaten, Leonardos sogenannter «Geier-Traum», unterzieht JOHANNES ENDRES im vorliegenden Band einer Re-Lektüre, in die er auch die Deutungs- und Rezeptionsgeschichte seit Sigmund Freuds irrtümlicher Übersetzung einbezieht. Endres versteht Leonardos persönlichen Notizen als Peritexte und verweist damit auf die Bedeutung des schriftlichen, zeichnerischen und motivischen Kontextes, in dem der kurze Passus sinnvollerweise zu verorten ist.

Eine weitere von Künstlern in der Renaissance häufig gewählte literarische Ausdrucksform ist die der Dichtung, vor allem der Lyrik. Wie Thomas Frangenberg bemerkt hat, sind Renaissancegedichte über Kunst (deren Verfasser also nicht notwendigerweise bildende Künstler waren) kaum als eigenständige Textsorte behandelt worden.<sup>81</sup> Das Gleiche lässt sich über Gedichte von Künstlern sagen, von denen nur ein Bruchteil wahrgenommen wird.<sup>82</sup> Dabei hat die Forschung auf diesem Gebiet verschiedene Ansätze zu bieten, vor allem zu dem berühmtesten Künstler-Poeten Michelangelo, aber auch zu seinen Zeitgenossen Benvenuto Cellini<sup>83</sup> und Agnolo Bronzino.<sup>84</sup> Dieser Band fügt der Michelangelo-Forschung einen Beitrag aus literaturwissenschaftlicher Perspektive hinzu, in dem CHRISTINE OTT Michelangelos lyrisches Ausspielen der Kunst gegen die Zeitlichkeit der Natur in einem kunsttheoretischen Bezug der Epoche liest.

Diese literarischen Genres, die sämtlich einen wichtigen Beitrag dazu geleistet haben, dass sich in der Renaissance die neue Gattung der Kunstliteratur herausbilden konnte, die maßgeblich von Künstlern gestaltet wurde, sind beinahe leichter auf die sie verfassende Künstlerpersönlichkeit zu beziehen, als dies nicht zu tun. Sie geben dem Künstler eine regelrechte Bühne zur Selbstdarstellung – besonders natürlich als Autobiographie und Dichtung; während sich der Künstler-Biograph in den gesammelten Lebensbeschreibungen mehr oder weniger zwischen den Zeilen einbringen konnte. Im Fall einer weiteren Errungenschaft der frühneuzeitlichen Kunstliteratur, den didaktischen Kunsttraktaten, die seit Cennino Cennini, Leonardo da Vinci und bis ins 17. Jahrhundert hinein oft von Künstlern verfasst wurden, tritt die Frage nach Autorschaftskonzepten und künstlerischen Inszenierungsstrategien häufig in den Hintergrund. Doch gibt es auch demonstrativ gegenläufige Verfahrensweisen, wie Alessandro Alloris *Libro delle regole del disegno*, in dem sich fiktionale und pseudo-historische Erzählungen mit theoretisch-konzeptionellen und praktisch-didaktischen Elementen vermischen. Der Beitrag von HELEN

<sup>81</sup> *Poetry on Art* 2003, S. 1–2.

<sup>82</sup> S. z. B. Perini Folesani 2003; Quiviger 2003; Cole/Gamberini 2016; Gamberini 2017.

<sup>83</sup> Vgl. Cellini 2014.

<sup>84</sup> Zu Bronzino als Maler und Dichter vgl. *Bronzino* 2010; Zusammenstellungen vor allem seiner burlesken Gedichte gibt es bereits seit dem 19. Jahrhundert (*Sonetti di Angiolo Allori detto il Bronzino* 1823; Furno 1902), neuere Ausgaben und Kommentierungen erfolgten u. a. in *Rime in burla* 1988 durch Franca Petrucci Nardelli und in Geremica 2013.

BARR liest dieses Manuskript gebliebene Zeichenbuch im Zusammenhang mit den verschiedenen «Text-Mitteilungen», die Allori teilweise demonstrativ in seinen Bildwerken platzierte.

Dass die frühneuzeitliche Traktatliteratur eher als die Werke eines «diskreten Autors» gelesen werden, hat womöglich seinen Grund darin, dass die Verfasser sich oft zugunsten ihrer künstlerischen Expertise und im Zeitalter der Aufklärung auch zunehmend einer vermeintlichen Objektivität von allgemeingültigen Kunstregeln zurücknahmen. In diesem Band bespricht BERIT WAGNER Peter Paul Rubens als Autor eines nur in Kopien fragmentarischer Notizen erhaltenen Maleretraktates. Der Beitrag befasst sich mit dem Traktat unter der Frage, zu welchem Teil Rubens sein – in der Forschung erst seit Kurzem präsent – ausführlich thematisiertes Interesse für die hermetischen Wissenschaften in sein intellektuelles und künstlerisches Werk unterbrachte und warum seither existierende Hinweise darauf jetzt erst Beachtung finden.

Nachdem sich ein Status der gebildeten Künstler im 17. und 18. Jahrhundert zunehmend etabliert hatte und durch die Gründung der königlichen Kunstakademien institutionalisiert wurde, stellte die Akademierede eine neue Plattform für Künstler dar, um sich gelehrt und informiert über ihr Fach zu äußern. Erstmals wurden die Sitzungen der Académie Royale de Peinture et de Sculpture ab 1667 durch André Félibien protokolliert und stellen damit eines der frühesten Zeugnisse mündlicher Künstleräußerungen dar, wenn auch indirekt wiedergegeben und daher etwa auf performative Kriterien hin schwer zu untersuchen. Die Akademiereden der Académie Royale und der gut ein Jahrhundert später gegründeten Royal Academy sind in ihrem jeweiligen Kontext gut erschlossen, wobei die Gattung selbst noch nicht separater Forschungsgegenstand wurde. Der Beitrag von IRIS WIEN in diesem Band setzt sich in der Person des vor allem durch seine visionäre Poesie und Bildkunst bekannten William Blake mit dem durch die Autorität der Akademien institutionalisierten Geschichtsbild auseinander. Darin wird ein bisher kaum beachteter Aspekt des vielbesprochenen Engländers vorgestellt, indem Blakes literarische und in einem selbstkommentierenden Ausstellungskatalog gemachte Aussagen als subversive Angriffe gegen das durch die Akademiker vermittelte progressive Geschichtsmodell identifiziert werden.

Seit Mitte des 19. Jahrhunderts verlor die Akademie nicht nur in England an integrativem Charakter und es lässt sich beobachten, dass Künstler sich ab den 1830er Jahren zunehmend Medien privater Natur bedienten, wie etwa persönlichen Briefen oder Tagebüchern – man denke beispielsweise an die zahlreichen theoretischen Äußerungen in Delacroix' *Journal*.<sup>85</sup> Öffentliche Äußerungen wurden in ihrer Gestaltung programmatischer und in der gesellschaftlichen Adressierung integrativer. Man begann, die Formulierungen ästhetischer Maximen als Manifeste zu bezeichnen.<sup>86</sup> Während im 19. Jahrhundert die Pro-

<sup>85</sup> Delacroix 1991. Delacroix machte ab 1822 bis 1824 und wieder ab 1832 bis zu seinem Tod fast täglich Eintragungen.

<sup>86</sup> Malsch 1997, S. 127–128.

klamation vom Werk getrennt wahrgenommen wurde, verwischte die Avantgarde seit dem ersten Futuristischen Manifest bewusst die Grenzen und stellte das Programm in den Dienst der Kunst, wie auch umgekehrt die Kunst in den Dienst einer strategischen Mediennutzung.<sup>87</sup> Das Manifest ist bei weitem nicht die einzige Textform, die Künstler am Beginn der Moderne für sich nutzten, doch eine, in der sich deutlich ein neuer Umgang mit Text und Sprache zeigt, in dem Werk und Wort mit größerem Selbstverständnis als Einheit angesehen werden.

### Schreibende und sprechende Künstler\*innen seit dem 20. Jahrhundert

Im 20. Jahrhundert bricht eine wahre Flut von schreibenden und sprechenden Künstler\*innen in die Kunstwelt herein. Sie artikulieren sich in Atelier- und Künstlergesprächen, Interviews und Vorträgen, Texten, Essays, Umfragen sowie zahlreichen weiteren Formaten. Anstelle eines notwendig unvollständig bleibenden Überblicks über all diese Formate wird im Folgenden der Versuch unternommen, die mit ihrem Aufkommen verbundenen Herausforderungen und strukturellen Verschiebungen für die Arbeit von Künstler\*innen zu beschreiben. In dieser Hinsicht sollen die folgenden Fallbeispiele einzelne Aspekte zum Rollenwandel künstlerischen Sprechens und Schreibens, und zwar im direkten Zusammenhang ihrer jeweiligen historischen Situation aufzeigen.

Ein erstes Beispiel für die mit dieser neuen Vielfalt zusammenhängenden Herausforderungen liefert das vom Feld der Gegenwartskunst nicht mehr wegzudenkende Interview. Es belegt ein anhaltendes, öffentliches Interesse an den Worten von Künstler\*innen, das sich in den späten 1960er Jahren geradezu paradigmatisch in der Zeitschrift *Interview*, die Andy Warhol gemeinsam mit dem Journalisten John Wilcock herausgab, niederschlägt. Man kann die darin publizierten Interviews im Sinne von Informationsquellen lesen, in denen berühmte Persönlichkeiten Auskunft über ihr Leben und Wirken geben. Derweil steht in Frage, unter welchen Voraussetzungen man das, was die Interviewten sagen, kunsthistorisch für bare Münze nehmen darf. Es ist vielfach darauf hingewiesen worden, dass sich das Interview besonders gut zur Verbreitung von künstlerischen Legitimations- und Vermarktungszwecken eignet. Mit der gleichen Aufmerksamkeit hat man sich allerdings auch die Absichten der nur vermeintlich neutralen Fragensteller\*innen vorzunehmen, die ihrerseits mitunter diskursbildende Strategien verfolgen.<sup>88</sup> Als Quellenmate-

<sup>87</sup> *Manifeste und Proklamationen* 1995, S. XVII.

<sup>88</sup> Ganz in diesem Sinne verweist Julia Gelshorn mit deutlichen Worten auf Hans Ulrich Obrists Interview-Projekt. Ihm fehle «jegliche kritische Reflexion über ihre Form der Komplizenschaft», vgl. Gelshorn 2013, S. 275.

rial für die kunsthistorische Forschung steht das Interview jedenfalls zurecht unter «Mystifizierungsverdacht».<sup>89</sup>

Ein wissenschaftlich sinnvoller Umgang mit dem Interview setzt mindestens zweierlei methodische Weichenstellungen voraus: Erstens muss berücksichtigt werden, dass es sich, zumindest im Falle seiner auf Papier gedruckten Form, um eine Übersetzung von mündlicher Rede in schriftliches Zeugnis handelt. Zweitens und eng damit verbunden, muss jedes Interview als das Produkt von Prozessen der Vor- und Nachbereitung gelesen werden.<sup>90</sup> An diese Schnittstelle von Produktionsbedingungen und methodischem Vorbehalt führt uns ANDREAS ZEISING'S Beitrag heran, der das dem Interview eng verwandte Künstlergespräch im Radio der 1930er Jahre zum Thema hat. In seinen Analysen stellt er heraus, dass man in diesen Radiosendungen nicht so sehr die authentische Stimme von Künstler\*innen, sondern das Resultat vielfältiger Formatierungen hört, die einer Ausstrahlung, zumal unter den politischen Bedingungen der von Zeising beschriebenen historischen Gegenwart, vorausgegangen sein musste.

Aus der Vielzahl an Formaten, in denen sich sprechende und schreibende Künstler\*innen artikulieren, lässt sich auf eine Verwissenschaftlichung der künstlerischen Tätigkeit schließen, die sich zu Beginn des 20. Jahrhunderts abzeichnet. Lange bevor er nach Deutschland kam, hatte der Künstler Wassily Kandinsky das juristische Staatsexamen abgelegt und war an verschiedenen Institutionen als Lehrender tätig. Es ist aber nicht allein dieser akademische Ausbildungsweg, der seine Arbeit zu einem guten Beispiel für die Episteme des künstlerischen Schreibens macht. In seinem Buch *Punkt und Linie zu Fläche* hat Kandinsky den Anspruch formuliert, der Kunst «eine wissenschaftliche Basis» zu geben, sie als «Kunstwissenschaft» zu begreifen.<sup>91</sup> Dabei wird diese Zielsetzung nur verständlich, wenn man sich vor Augen führt, dass es dem Künstler vor allem um eine Definition ihrer gesellschaftlichen Funktion ging. Kandinskys Bemühungen verstehen sich in diesem Sinne als eine Entgegnung auf den vielfach geäußerten Verdacht, Kunst sei etwas der Lebenswirklichkeit Ent-rücktes. Gegen diese Vorstellung machte er sich an die Erforschung von kunstimmanenten und -externen Prozessen, deren Ergebnisse er nicht lediglich in Texten, sondern vor allem in Form von «abstrakten» Bildern festzuhalten und zu erweitern suchte.<sup>92</sup> Mit Kollegen wie Kasimir Malewitsch, El Lissitzky und Piet Mondrian teilte er dabei die Absicht, gesellschaftliche Prozesse durch Kunst tätig zu verändern.

Fraglos muss man diesem Reigen auch Paul Klee zurechnen. Derweil konfrontiert uns JOHANNA FÜGGER-VAGTS Beitrag mit einem etwas anderen Blickwinkel auf das, was Klee gesagt und schriftlich festgehalten hat. Mit Hilfe der Postkarten, die der Künstler während seiner Ägyptenreise in den späten 1920er Jahren versendet hat, führt sie uns vor Augen, was seine kunsthistorische Kanonisierung

<sup>89</sup> Vgl. Graw 2013, S. 284.

<sup>90</sup> Vgl. Gelshorn 2012, S. 32.

<sup>91</sup> Kandinsky 1928, S. 12.

<sup>92</sup> Kandinsky 1928, besonders S. 11–16.

als «moderner» Künstler zumeist verdeckt: «Primitivismus», Orientophilie, Kulturpessimismus und Modernekritik sind einige der Wegmarken, die sie in diesen nur vermeintlich randständigen Zeugnissen aufzutreiben, die in Klees bekannten Texten keine ausdrückliche Rolle spielen.

Selbstverständlich darf man schriftliche Zeugnisse nicht ignorieren, wenn man zu einer Deutung der Arbeit von Künstlern wie Klee oder Kandinsky kommen will. Künstlertexte und Postkarten sind weit mehr als bloße Anhängsel oder zufällige Begleiterscheinungen künstlerischer Werkpraxis – sie wirken vielmehr aktiv an der Produktion von künstlerischer «Erkenntnis» mit.<sup>93</sup> Im Hinblick auf die Frage, wie Künstlertext und Werkproduktion zusammenhängen, erscheint Julia Gelshorns Hinweis auf die Statusverschiebung des künstlerischen Zeugnisses – von der Künstlerliteratur zum Künstlertext, vom autonomen Zeugnis zum Element eines «ästhetischen Prozesses», der «innerhalb des künstlerischen Werks» gelesen werden muss – überaus hilfreich.<sup>94</sup> Den Künstlertext als einen Bestandteil des künstlerischen Werkes zu begreifen, heißt freilich nicht, ihm die Kapazität abzusprechen, als an und für sich selbst lesbares und aufschlussreiches Dokument funktionieren zu können. Das hieße wenig mehr, als dem bereits zitierten Panofsky dahingehend zu folgen, dass theoretische Äußerungen von Künstler\*innen als «Objekte, nicht Mittel der sinnsgeschichtlichen Interpretation» behandelt werden sollten.<sup>95</sup> Dem gegenüber zielt Gelshorn auf eine Zusammensicht von Text und Werk, die es erlaubt, beide als nicht hierarchisierte Elemente eines Prozesses zu begreifen, zu dem sie anteilig beitragen.

Angestoßen wird dieses Umdenken nicht zuletzt durch das Misstrauen, das die Kunst der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts dem «Einzelwerk», dieser «gängige[n] Orientierungsgröße der Kunstgeschichte in Forschung und Praxis» entgegengebracht hat.<sup>96</sup> Vor diesem Hintergrund hat man auch Craig Owens Untersuchung zu lesen, in der er sich mit künstlerischen Arbeiten befasst, die offensichtlich nicht mehr als Einzelwerke verstanden werden können. Dabei interessiert sich der Autor nicht in erster Linie für das, was Künstler\*innen seit der Jahrhundertmitte schreiben, sondern wie diese Tätigkeiten in ihre Produktion hineinspielen.<sup>97</sup> Dahingehend zeugt seine eigene Emphase für den Künstler->Text von der Rolle, die (post-)strukturalistische Theorien und Denkfiguren im gleichen Maße für Kunst und Kulturkritik dieser Zeit spielen. Als früherer Derrida-Leser ist Owens dazu gekommen, in Robert Smithsons berühmter *Spiral Jetty* eine Sprengung der Werk-Einheit zugunsten einer Summe von Textbau-

93 Zur Arbeit an der Kunst nach einem kunst-wissenschaftlichen «Erkenntnismodell» vgl. Boehm 2017, besonders S. 175, 177.

94 Vgl. Gelshorn 2008, S. 196.

95 Panofsky 1920, S. 326.

96 Vgl. Kemp 1991, hier besonders S. 89.

97 Vgl. Owens 1979, S. 12.

steinen – Smithsons gleichnamiger Essay, die Vor-Ort-Intervention, ihre medialen Repräsentationen etc. – zu erkennen.<sup>98</sup>

Smithsons eigene, ihrerseits hochgradig theoretisierende Texte werden offensichtlich nicht im direkten Zusammenhang mit Kandinskys Anspruch begreiflich, die Kunst als eine eigene Form von Wissenschaft zu betreiben. Ein Bezug zu den Debatten um eine «Verwissenschaftlichung» der Kunst ergibt sich indessen aus dem katalogisierten Bestand von Smithsons umfangreicher Bibliothek, der uns über seine weit gefächerten Interessen an unterschiedlichen Wissenschaften informiert, die gut nachweisbar in sein Schreiben eingeflossen sind.<sup>99</sup> In Smithsons Fall verträgt sich die Einsicht in die spezifische Wissenschaftlichkeit seiner Texte gut mit der Tatsache, dass die Nachkriegskünstler\*innen zunehmend nicht mehr «nur» künstlerische, sondern vielfach gleichzeitig kunsthistorische Ausbildungen durchlaufen.<sup>100</sup>

Das gilt etwa für Smithsons Zeitgenossen Robert Morris, der seine kunsthistorische Ausbildung am New Yorker Hunter College mit einer Masterarbeit über Constantin Brancusi abschloss. So klärt sich nicht nur, warum Morris Erwin Panofskys Texte kannte; es wird auch nachvollziehbar, wie er dazu kam, sie zum Material seiner künstlerischen Praxis zu machen. 1964 mimte Morris im New Yorker Surplus Dance Theater den zu diesem Zeitpunkt an der New York University lehrenden Professor. Der Künstler stand an einem Rednerpult, imitierte Panofskys Gesten und bewegte die Lippen zu einer Tonbandaufnahme, die den Anwesenden die berühmte Einleitung der *Studies in Iconology* zu Gehör brachte. Dass Morris' Pantomime und die aus Lautsprechern dringende Aufzeichnung im Verlaufe der Performance zunehmend auseinandertreten, kann als direkter Kommentar zu Panofskys Theorie eines stufenweise interpretierbaren Kulturganzes gewertet werden: Der asynchrone Vortrag stellt die Stabilität der materiellen Zeichen – die konventionelle, symbolische und kulturelle Bedeutung des Hutes, den ein Mann zum Gruße hebt – in Frage, die Panofskys Ikonologie tragen.

Für unser Themenfeld verweist Morris' Performance auf ein methodisches Problemfeld, das mit dem Verhältnis von schriftlichem Zeugnis und mündlicher Rede zusammenhängt: Ein in kunsthistorischen Kreisen geradezu notorisch bekannter Text wird im Medium des künstlerischen Vortrages nicht bloß ironisiert, sondern in neuer Weise zu lesen beziehungsweise zu hören gegeben. Erst vermit-

98 Zur «dizzying experience of decentering» in Smithsons Texten vgl. Owens 1979, S. 122. Nicht nur ist Owens Argument ohne seine eigene Auseinandersetzung mit Derridas frühen Schriften nicht denkbar; sie macht auch deutlich, wie sich die Rolle von Theorie – sowohl für die künstlerische Produktion selbst, als auch im Hinblick auf ihre Deutung – wechselseitig durchdringen. Zum zeitgeschichtlichen Horizont der Herausbildung des Begriffs Theorie in den intellektuellen Kreisen der 1960er Jahre vgl. Felsch 2015, besonders S. 22–45.

99 Smithsons Bibliothek umfasste Publikationen zu Ästhetik, Anthropologie, Philosophie, Religionswissenschaften, Astrologie und Psychologie, um nur einige Themengebiete zu nennen. Das katalogisierte Inventar ist aufgenommen in die deutschsprachige Übersetzung von Smithsons Schriften, vgl. Smithson 2000, S. 333–350.

100 Vgl. *Künstler als Wissenschaftler, Kunsthistoriker und Schriftsteller* 2012.

tels seiner Übersetzung in wörtliche Rede wird Panofskys textliches Readymade im eigentlichen Sinne zum Element eines ästhetischen Prozesses, das als materieller Textbaustein, (inhaltlicher) Gegenstand und eben auch als Voraussetzung seiner Interpretation, nämlich <innerhalb> eines künstlerischen Werks auftritt.

Seit Morris' Performance ist der mündliche Vortrag zu einem zunehmend wichtigen Instrument sprechender Künstler\*innen avanciert.<sup>101</sup> Bei Andrea Fraser oder Walid Raad ist er als ein künstlerisches Ausdrucksmittel etabliert, das es ihnen erlaubt, politische Zusammenhänge und institutionskritische Absichten offen zu legen. Zugleich sind Künstler\*innen wie Kerry James Marshall dazu gekommen, die Möglichkeiten des öffentlichen Vortrags zu nutzen, um die Kunstgeschichte auf ihre blinden Flecken hinzuweisen. Das hat Marshall anlässlich des Ankaufes eines seiner Werke durch das Kölner Museum Ludwig im Jahre 2014 ausdrücklich getan: «What do we do about those people [...] who want to be part of the narrative of art history, what do they do about it, too?».<sup>102</sup> Marshall spricht hier stellvertretend für afroamerikanische Künstler\*innen, deren Arbeit in der Vergangenheit nur selten den Weg in Museen gefunden hat. In dieser Hinsicht begleiten sprechende Künstler\*innen einen Prozess, der auch die Kunstgeschichte in den vergangenen Jahren dazu gebracht hat, über die machtpolitische Strukturierung ihrer eigenen Narrative nachzudenken.<sup>103</sup>

Dabei darf man nicht vergessen, dass Marshall kaum aus der Position derjenigen zu sprechen vermag, die fernab dieses durch Marktstrukturen bestimmten Parketts der Gegenwartskunst agieren beziehungsweise agiert haben, auf dem das nachträgliche Recht der historisch Marginalisierten immer auch und vor allem ein triftiges Verkaufsargument ist.<sup>104</sup> Eben diese Ambivalenz macht sich ANTJE KRAUSE-WAHL in ihrem Beitrag zum Thema, wenn sie sich mit den Sprechakten des Künstlers Glenn Ligon auseinandersetzt. Sie kann zeigen, wie Ligon sich – in sogenannten *educational clips* und weiteren Formaten des öffentlich-medialen Diskurses – nicht nur als Erklärer seiner eigenen Kunst, sondern als eine Figur in Szene setzt, die sich um die Vermittlung gesellschaftlicher Zusammenhänge durch Kunst bemüht. Befördert sieht Krause-Wahl diese Vermittlungsarbeit durch eine neoliberale Ökonomie, die das Wort von Künstler\*innen zu einer Institution erhebt, die sich mit zunehmender Geschwindigkeit über die Kanäle des Internets verbreitet.

Von hier aus ergibt sich eine spannende Schnittstelle zu jener Art des Schreibens, die DIRK HILDEBRANDT in seinem Beitrag zu Paul Chan verhandelt. Auf dem erweiterten Feld der Kunst agiert der Künstler seit einigen Jahren als Leiter des Verlages *Badlands Unlimi-*

101 Zu den Schnittstellen von künstlerischer und wissenschaftlicher Forschung in dieser Hinsicht vgl. Peters 2014.

102 Kerry James Marshall 2018, S. 12.

103 Zu einer Analyse der Geschichte der Kunstgeschichte in diesem Horizont vgl. Leeb 2015.

104 Zu den damit verbundenen Konsequenzen für die künstlerische Produktion der Gegenwart vgl. Joselit 2013.

*ted*, der vornehmlich E-Books produziert und diese über das Internet zirkuliert. Aus diesem Blickwinkel lässt sich zeigen, welche Artikulationsmöglichkeiten künstlerische Produktion, zumal unter digitalen Vorzeichen hat, wenn sie sich zu den ökonomischen und politischen Anforderungen verhalten will, die nicht nur die Kunstwelt der Gegenwart strukturieren. Hildebrandt bringt das Konzept eines «editorischen Schreibens» ins Spiel, um die Herausforderungen und Möglichkeiten begreiflich zu machen, mit denen Künstler\*innen konfrontiert sind, die sich mit den politischen Gestaltungsmöglichkeiten von Kunst befassen.

Es sind die gewandelten Bedingungen für die Rezeption und Distribution von Kunst, die eine kaum zu überbrückende, nicht zuletzt auch historische Differenz zwischen Chans, Morris' und auch Smithsons künstlerischer Arbeit anzeigt. In gewisser Weise ist es das Internet – verstanden als Bedingung, Medium und Möglichkeit künstlerischer Produktion –, das die Bindung des Geschriebenen und Gesprochenen an den Körper eines Schreibenden wie auch raum-zeitlich lokalisierbare Situationen auflöst, wie sie noch für Craig Owens Verhandlung von Smithsons *Spiral Jetty* wesentlich ist. Zugleich ist klar, dass die Kunst den physischen Eigenschaften der analogen Welt auch weiterhin verbunden bleibt, wie die Künstlerin Hito Steyerl eindringlich beschreibt: «[I]t is» – sie meint das Internet – «expanding in another direction. It has started moving offline».<sup>105</sup> Ihre Diagnose läuft darauf hinaus, dass das Digitale noch in die letzten Winkel unserer Gesellschaften, bis in die private Existenz ihrer Mitglieder hinein expandiert. Ihr Ansatz, das Internet *offline* und als eine Lebensweise «with maximum nontransparency»<sup>106</sup> zu begreifen, richtet sich folglich nicht gegen digitale Technologien als solche, sondern gegen ihre Nutzung durch bestimmte Akteur\*innen unserer <Kontrollgesellschaften>. Diese sollen in gewisser Weise mit ihren eigenen, aber künstlerisch reinvestierten Mitteln entlarvt, umgangen und ausgehebelt werden.<sup>107</sup>

Unter den Vorzeichen des Internets erscheint es nachgerade unmöglich, die Erzeugnisse von Sprechenden und Schreibenden Gegenwartskünstler\*innen als autonome Produkte, als Teile, die in Wechselbeziehung zu anderen Elementen einer Werkpraxis stehen, oder als *Parerga* zu einem <eigentlichen> Werk zu verstehen. Keine dieser analytischen Tropen lenkt die Aufmerksamkeit in hinreichender Weise auf die diskursbildende Kraft, die nicht zuletzt die politischen Absichten von Steyerls Arbeit – sie selbst spricht von einem

105 Steyerl 2015, S. 439.

106 Vgl. ebd., S. 442.

107 Steyerl verwarft sich gegen jene naive Euphorie, mit der das Internet vor allem zu Beginn der 2000er Jahre als Medium eines neuen, nicht-staatlichen Politikverständnisses begrüßt wurde: «The internet was still full of hope and people believed in it. This was long ago», vgl. Steyerl 2017, S. 16.

permanenten «circulationism» der unterschiedlichen Bestandteile ihrer Arbeit – erzeugt und trägt.<sup>108</sup>

Um dem Verdacht vorzubeugen, dass sich die bisher besprochenen Beispiele von schreibenden und sprechenden Künstler\*innen im 20. und 21. Jahrhundert zu einer (von analog zu digital verlaufenden) Entwicklungsgeschichte verdichten lassen, soll ein abschließender Fall auf alternativen Pfaden durch die Gegenwart leiten. Die Arbeit des Künstlers Pjotr Pawlenski ist vor allem eine Erinnerung daran, dass die künstlerische Hoffnung auf das Internet als einem demokratisierenden Werkzeug nicht ohne die Verhandlung analoger und kontextspezifischer Fragen auskommt. Pawlenski ist durch mitunter drastische Aktionen aufgefallen, in denen zumeist die Manipulation oder Verletzung seines eigenen Körpers eine zentrale Rolle spielt. Er hat sich unter anderem den Mund zugenäht, seinen Hoden auf dem Roten Platz in Moskau festgenagelt oder im Zentrum von St. Petersburg, umgeben von brennenden Reifen, zur Revolution aufgerufen. In Pawlenskis Texten ist die Offenlegung der Bedeutung solcher Aktionen bloße Begleiterscheinung einer gesellschaftlichen Diagnose, die das russische Staats- und Rechtssystem betrifft – der Künstler bezeichnet das russische Strafgesetzbuch als einen «ideologischen Apparat», der nicht nur die Bürger\*innen, sondern auch die Bediensteten des Staates zu bloßen Funktionen herabstimmmt.<sup>109</sup>

Um Strategien gegen diesen «Apparat» auszubilden, beruft sich Pawlenski auf die Autonomie der Kunst, deren befreiende Funktion im «Dementi des Narrativs der Macht» liege.<sup>110</sup> Das, was Pawlenski als politische Kunst bezeichnet, ist in diesem Sinne «bestrebt, die Werkzeuge der politischen Kontrolle zu kapern und diese so auszurichten, dass die Kunst ihre Ziele erreicht».<sup>111</sup> Und er fügt etwas, für unseren Zusammenhang Interessantes hinzu: «Die Verwandlung des Lebens in die Sprache des Statements könnte als Ziel der Kunst bezeichnet werden.»<sup>112</sup>

Während die zu seiner Inhaftierung führenden körperlichen Selbstgefährdungen einen direkteren Kontakt zwischen dem Künstler und den Machtstrukturen des russischen Staates herstellen, beginnt erst dort, an den institutionalisierten Orten staatlicher Aufsicht, seine eigentliche Arbeit – der Diskurs mit den Stellvertreter\*innen der Macht. Dieser Diskurs ist ebenso wie Pawlenskis künstlerisches Politikverständnis in emphatischer Weise an das Wort gebunden: «Die Worte der Kunst lauten: <Sprich, widerlege, wehr dich!>».<sup>113</sup>

Wie ernst es dem Künstler mit diesem Appell ist, versteht man spätestens, wenn man sich in die Protokolle der Verhöre vertieft, die

Pawlenski während der Zeit, die er wegen seiner Aktionen bereits im Gefängnis verbracht hat, mit polizeilichen Ermittler\*innen und Anwält\*innen führt. So entsteht eine lose Verbindung zu dem oben skizzierten Fall des Jehan Gillemers, der sich im 15. Jahrhundert dem Verdacht ausgesetzt sah, Spionage zu betreiben. Was Gillemers Fall mit demjenigen Pawlenski vergleichbar macht, sind die auch in seinem Fall bis heute lesbaren Verhörprotokolle. Im Unterschied zu Gillemers nutzt Pawlenski dieselben allerdings als Material für seine künstlerische Arbeit. Um das tun zu können, hat er die Verhöre, die man im Zusammenhang mit seiner Aktion *Freiheit* (2014) mit ihm führte, angeblich heimlich mit seinem Handy mitgeschnitten, um sie dann später in transkribierter Form zu veröffentlichen.<sup>114</sup> An der Authentizität dieser Zeugnisse kann man nicht zuletzt deshalb zweifeln, weil sich diese Gespräche über weite Strecken wie veritable «platonische Dialog[e] über Kunst und Recht» lesen, die letztlich auch noch dazu geführt haben sollen, dass ein gegen Pawlenski ermittelnder Staatsanwalt den Staatsdienst quittierte.<sup>115</sup> Zugleich ist Pawlenskis Diskurs, von seinen realen Folgen her betrachtet, alles andere als fiktiv – immerhin hat er bereits mehrjährige Haftstrafen abgesessen. Und dennoch ist klar, dass sich Pawlenskis politischer Einsatz nicht ohne den Rückgriff auf ein fiktionales Potential begreifen lässt, das der Kunst jene relative Unabhängigkeit von institutionalisierten Machtstrukturen eröffnet, ohne die sein Kampf gegen dieselben von Vorneherein zum Scheitern verurteilt wäre: Gemeint ist die Tatsache, dass sein Fall in der Welt der Kunst ebenso wie öffentlichen Medien besprochen und diskutiert wird. Was für Pawlenski Absicht gilt, die Kunst als eine eigene, in juristischer wie gesellschaftlicher Hinsicht satisfaktionsfähige Macht vorzustellen,<sup>116</sup> gilt *vice versa* für ihn selbst: Pawlenski ist in durchaus existentieller Weise darauf angewiesen, dass über seine Kunst gesprochen wird.

Die Drastik von Pawlenskis Fall hilft, etwas zu unterstreichen, das für die Untersuchung von künstlerischem Sprechen und Schreiben im 20. und 21. Jahrhundert insgesamt gilt. Die Frage, zu welchen Zwecken oder mit welchen Absichten Künstler\*innen sprechen und schreiben, kann sich weder auf intramediale Untersuchungen, noch auf den Umgang mit objekthaften oder textlichen Erzeugnissen beschränken: Kein Text ohne Kontext – kein künstlerisches Sprechen oder Schreiben ohne den Rekurs auf die rahmenden Bedingungen, die die Kunst unter Druck setzen.

108 Vgl. Steyerl 2015, S. 445. Zu den politischen Möglichkeiten digitaler Zirkulation schreibt sie: «If copyright can be dodged and called into question, why can't private property? [...] Why shouldn't data clouds discharge as storming supermarkets?», ebd., S. 446.

109 Vgl. Pawlenski 2016a, S. 8–38, hier S. 16.

110 Vgl. ebd., S. 18.

111 Vgl. Pawlenski, 2016b, S. 98.

112 Vgl. ebd.

113 Pawlenski 2016a, S. 19.

114 «Verhör», in: Pawlenski 2016a, S. 39–103.

115 Vgl. Wladimir Velminski in: Pawlenski 2016a, S. 105–127, hier S. 113.

116 «Ermittler: <Ich verstehe, dass das [die Aktion Freiheit, D.H.] Kunst ist und ich habe nichts gegen Kunst [...] Aber sie müssen zwischen Kunst und der Begehung rechtswidriger Handlungen unterscheiden». Pawlenski: <Da ist in Wirklichkeit kein Unterschied, rechtswidrige Handlungen – das ist eine Rhetorik, in die man die Kunst einzuwickeln versucht>», Pawlenski 2016a, S. 40.

## Zur Struktur dieses Bandes

Die Beiträge der zwölf Autorinnen und Autoren sind nicht chronologisch, sondern unter den Gesichtspunkten gruppiert, in welchen der zugrundeliegenden Quellentexte vergleichbare rhetorische Strategien angewandt wurden, der Status als Text ähnlich erscheint oder ein Gegenüber des Sprechenden/Schreibenden konstituierend für die Textform wird.

Dabei spüren Heidi Gearhart und Helen Barr unter I. **AUTORSCHAFT UND AUTORISIERUNGEN** den Verfahren nach, mit denen im Spannungsfeld von historischer Person und Autorschaft letztere diskursiviert wird und sich eine Aneignung von <Sprecherschaft> vollzieht. Anhand der hochmittelalterlichen *Schedula diversarum artium* und des Malers Alessandro Allori stellen beide Beiträge in unterschiedlicher Weise die Leichtfertigkeit in Frage, mit der man den Autor für gewöhnlich als eine singuläre Figur identifiziert. Zu II. **KÜNSTLERTEXTE UND KONVENTIONEN** folgen drei Aufsätze, die zu einer neuen Bewertung von Texten vielbesprochener Künstler gelangen, indem sie die bislang vernachlässigten Konventionen der jeweiligen Textgattungen aufdecken und die Engführung von Text und Werk nachdrücklich hinterfragen. Christine Ott unternimmt dies zu Sonetten Michelangelos, Henry Keazor anhand der Briefe Nicolas Poussins und Berit Wagner in einer Neubewertung der Traktatfragmente Peter Paul Rubens'. Drei Beiträge zu Notizen, die andere Texte oder Bilder als Vermerke, Anmerkungen oder Beifügungen begleiten, sind unter III. **PARATEXTE** versammelt. Sie machen damit bislang wenig beachtete Medien für die Kunstgeschichte fruchtbar: Bruno Reudenbach untersucht Vermerke von Schreibern und Malern in mittelalterlichen Manuskripten, Johannes Endres geht Leonardos *Geier-Traum* nach und Johanna Függer-Vagts widmet sich den kurzen Texten, die Paul Klee auf Postkarten während seiner Orientreisen verfasst hat. Die unter IV. **SUBVERSIVES SCHREIBEN** folgenden Beiträge stecken das Spannungsfeld von Subversion und einer intensiven Auseinandersetzung mit der Tradition und Geschichtlichkeit bestimmter Formate für unterschiedliche historische Zusammenhänge ab. Sie eröffnen – Iris Wien für William Blake, Dirk Hildebrandt für Paul Chan – neue Perspektiven auf die etablierten Rollen von Künstlern, institutionellem Überbau sowie auf das Verhältnis von Werk und Kontext. Dabei schaffen sie nicht zuletzt Aufmerksamkeit für die Wichtigkeit der Distributionswege künstlerischer Produktion. Im Abschnitt V. **SPRECHEN IM DISKURS** stehen schließlich sprechende Künstler im wörtlichen Sinne im Vordergrund und damit Formate, mit deren ephemeren Charakter die Kunstgeschichte gemeinhin Schwierigkeiten hat. Andreas Zeising analysiert mit Radioformaten der 1930er das Künstlergespräch im Rundfunk, während Antje Krause-Wahl anhand eines Beispiels von audiovisueller Kunstvermittlung durch den Künstler selbst ein Licht auf die Bedingungen wirft, unter denen in unserer Gegenwart Kunst produziert, vermittelt und rezipiert wird.

## Bibliographie zu Einleitung und Thematik

- Amelang, James S., *The Flight of Icarus. Artisan Autobiography in Early Modern Europe*, Stanford 1998.
- Art in Theory 1815–1900. An Anthology of Changing Ideas*, hg. von Charles Harrison, Paul Wood und Jason Gaiger, Oxford 1998.
- Art in Theory 1648–1815. An Anthology of Changing Ideas*, hg. von Charles Harrison, Paul Wood und Jason Gaiger, Oxford 2001.
- Art in Theory 1900–2000. An Anthology of Changing Ideas*, hg. von Charles Harrison und Paul Wood, Oxford 2002.
- Artists on Art. From the 14th to the 20th Century*, hg. von Robert John Goldwater und Marco Treves, New York 1976.
- Artists' Publications. Ein Genre und seine Erschließung*, hg. von Sigrid Schade und Anne Thurmann-Jajes, Köln 2009.
- The Artist's Signature. Authorship, Self-Consciousness, Identity and Artistic Legacy*, hg. von Stefano Riccioni, Venedig 2017.
- Das Atlantisbuch der Kunst. Eine Enzyklopädie der bildenden Künste*, hg. von Werner von Matthey, Zürich 1952.
- Barnes, Carl F., *The Portfolio of Villard de Honnecourt. A New Critical Edition and Color Facsimile*, Burlington u.a.O. 2009.
- Bätschmann, Oskar, *Ausstellungskünstler. Kult und Karriere im modernen Kunstsystem*, Köln 1997.
- Barthes, Roland, The Death of the Author, in: *Aspen* 5+6, Nr. 3, 1967 (gesehen am 7.12.2018). <http://www.ubu.com/aspen/aspen5and6/threeEssays.html>
- Bergdolt, Klaus, Ghibertis Lebenserinnerungen, in: *Autobiographie und Selbstportrait in der Renaissance*, hg. von Gunter Schweikhart, Köln 1998, S. 29–36.
- Beuzelin, Cécile, Jacopo Pontormo: A Scholarly Craftsman, in: *The Artist as Reader. On Education and Non-Education of Early Modern Artists*, hg. von Heiko Damm, Michael Thimann und Claus Zittel, Leiden 2013, S. 69–104.
- Die Biographie – Mode oder Universalie? Zu Geschichte und Konzept einer Gattung in der Kunstgeschichte*, hg. von Beate Böckem, Olaf Peters und Barbara Maria Schellewald, Berlin/Boston 2015.
- Black Artists on Art*, hg. von Samella S. Lewis und Ruth G. Waddy, 2 Bde., Los Angeles 1969–1971.
- Blunck, Lars, Theoriebildung als Praxis. Zum kunsthistorischen Stellenwert der Künstlertheorie, in: *Theorie* 2014, S. 17–31.
- Bödeker, Hans Erich, Letters as Historical Sources. Some Concluding Reflections, in: *Reading, Interpreting and Historicizing. Letters as Historical Sources*, hg. von Regina Schulte und Xenia Von Tippelskirch, Florenz 2004, S. 199–202.
- Boehm, Gottfried, Abstraktion und Realität. Zum Verhältnis von Kunst und Kunstphilosophie in der Moderne, in: Ders., *Die Sichtbarkeit der Zeit. Studien zum Bild in der Moderne*, hg. von Ralph Ubl, Paderborn 2017, S. 173–185.
- Boom, Eva, «In de smaak van een Haaze saus». Weyermans denkbeelden over kunst, in: *Mededelingen van de Stichting Jacob Campo Weyerman* 24, Nr. 3, 2001, S. 129–141.
- Bredenkamp, Horst, Das Mittelalter als Epoche der Individualität (Akademievorlesung am 20. Januar 2000), in: *Berichte und Abhandlungen. Berlin-Brandenburgische Akademie der Wissenschaften*, Nr. 8, 2000, S. 191–240.
- Das Briefbuch Abt Wibalds von Stablo und Corvey*, hg. von Martina Hartmann nach Vorarbeiten von Heinz Zatschek und Timothy Reuter, Berlin 2012.
- Bredenkamp, Horst, Die Ich-Werdung des Werkes im Mittelalter, in: *Künstlersignaturen von der Antike bis zur Gegenwart*, hg. von Nicole Hegener, Peterberg 2013, S. 90–99.
- Brisman, Shira, *Albrecht Dürer and the Epistolary Mode of Address*, Chicago/London 2016.
- Bronzino. Pittore e poeta alla corte dei Medici*, Ausst.-Kat. Florenz, Palazzo Strozzi, hg. von Carlo Falciani und Antonio Natali, Florenz 2010.
- Broos, Ton J., *Tussen zwart en ultramarijn. De levens van schilders beschreven door Jacob Campo Weyerman (1677–1747)*, Amsterdam 1990.
- Bunge, Matthias, *Zwischen Intuition und Ratio. Pole des bildnerischen Denkens bei Kandinsky, Klee und Beuys*, Stuttgart 1996.
- Burg, Tobias, *Die Signatur. Formen und Funktionen vom Mittelalter bis zum 17. Jahrhundert*, Berlin 2007.
- Burke, Peter, Representations of the Self from Petrarch to Descartes, in: *Rewriting the Self. Histories from the Renaissance to the Present*, hg. von Roy Porter, London 1997, S. 17–28.
- Cellini, Benvenuto, *Rime*, hg. von Diletta Gamberini, Florenz 2014.
- Claussen, Peter Cornelius, Kathedralgotik und Anonymität 1130–1250, in: *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte*, 46–47, 1993–1994, S. 141–160.

- Claussen, Peter Cornelius, Autorschaft als Egotrip im 12. Jahrhundert?, in: *Künstlersignaturen von der Antike bis zur Gegenwart*, hg. von Nicole Hegener, Petersberg 2013, S. 76–89.
- Claussen, Peter Cornelius, Zu Mateo und seiner Inschrift am Pórtico de la Gloria, in: *Santiago de Compostela. Pilgerarchitektur und bildliche Repräsentation in neuer Perspektive*, hg. von Bernd Nicolai und Klaus Rheidt, Bern 2015, S. 234–251.
- Cole, Michael und Diletta Gamberini, Vincenzo Danti's Deceits, in: *Renaissance Quarterly* 69, Nr. 4, 2016, S. 1296–1342.
- The Conversation Series*, hg. von Hans Ulrich Obrist und wechselnden Ko-Autoren, 28 Bde., Köln 2007–2013.
- Curtius, Ernst Robert, *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, Tübingen u.a.O. 1993.
- Dabbs, Julia K., *Life Stories of Women Artists, 1550–1800. An Anthology*, Farnham 2009.
- Davis, Charles, A *Künstlerbrief* by Valerio Belli and the Genre «Künstlerbriefe», in: *Studien, Bibliographien und Nachschlag-Publikationen zu Quellenschriften und Quellenkunde* 1, Nr. 2 (*Fontes* 37), 2009, S. 11–17 (gesehen am 18.1.2019). <http://archiv.ub.uni-heidelberg.de/artdok/volltexte/2009/789/>
- Delacroix, Eugène, *Journal*, hg. von Hans Platschek, Frankfurt am Main 1991.
- Dietl, Albert, *Die Sprache der Signatur. Die mittelalterlichen Künstlerinschriften Italiens*, 4 Bde., München 2009.
- Donato, Maria Monica, *Forme e significati della «firma» d'artista. Contributi sul Medioevo, fra premesse classiche e prospettive moderne*. Linee di lettura, in: *Opera Nomina Historiae* 1, Pisa 2009, S. I–XI.
- Les écrits d'artistes depuis 1940. Actes du colloque international, Paris et Caen, 6–9 mars 2002*, hg. von Françoise Levaillant, Paris 2004.
- Entre la letra y el pincel. El artista medieval. Leyenda, identidad y estatus*, hg. von Manuel Castiñeiras González, Almería 2017.
- Ernst, W., *Künstler, die schreiben*, in: *Die Kunst für alle* 11, München 1905, S. 227–233.
- Facts & Feelings. Retracing Emotions of Artists, 1600–1800*, hg. von Hannelore Magnus und Katlijne van der Stighelen, Turnhout 2015.
- Felsch, Philipp, *Der lange Sommer der Theorie. Geschichte einer Revolte 1960–1990*, München 2015.
- Forme e significati della «firma» d'artista: contributi sul Medioevo, fra premesse classiche e prospettive moderne*, hg. von Maria Monica Donato, Rom 2013.
- Foucault, Michel, Qu'est-ce qu'un auteur?, in: *Bulletin de la Société Française de Philosophie* 63, Nr. 3, 1969, S. 73–104.
- Frangenberg, Thomas, Bartoli, Giambullari and the Prefaces to Vasari's Lives (1550), in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 65, 2002, S. 244–258.
- Fрати, Marco, Vasari e l'architettura medievale, in: *Bollettino della Società di Studi Fiorentini* 22, 2013, S. 120–133.
- Friedländer, Max J., *Von Kunst und Kennerschaft*, Oxford 1946.
- Furno, Albertina, *La vita e le rime di Angiolo Bronzino*, Pistoia 1902.
- Gamberini, Diletta, The Artist as a Dantista. Francesco da Sangallo's Dantism in Mid-Cinquecento Florence, in: *Dante Studies* 135, 2017, S. 169–191.
- Gearhart, Heidi C., *Theophilus and the Theory and Practice of Medieval Art*, University Park 2017.
- Gehlen, Arnold, *Zeit-Bilder. Zur Soziologie und Ästhetik der modernen Malerei*, Frankfurt am Main/Bonn 1960.
- Gelshorn, Julia, Der Künstler spricht – Vom Umgang mit den Texten Gerhard Richters, in: *Legitimationen. Künstlerinnen und Künstler als Autoritäten der Gegenwartskunst*, hg. von ders., Bern 2004, S. 127–147.
- Gelshorn, Julia, Der Produzent als Autor. Künstlerische Theorie als kunsthistorische Herausforderung, in: *Kunstgeschichte & Gegenwartskunst. Vom Nutzen & Nachteil der Zeitgenossenschaft*, hg. von Verena Krieger, Köln/Weimar/Wien 2008, S. 193–211.
- Gelshorn, Julia, Two are Better than One. Notes on the Interview and Techniques of Multiplication, in: *The Art Bulletin* 94, Nr. 1, 2012, S. 32–41.
- Gelshorn, Julia, Two Are Better than One. Anmerkungen zum Interview und seinen Verfahren der Vervielfachung, in: *Das Interview. Formen und Foren des Künstlergesprächs*, hg. von Michael Diers, Lars Blunck und Hans Ulrich Obrist, Hamburg 2013, S. 263–282.
- Geremicca, Antonio, *Agnolo Bronzino. «La dotto penna al pannel dotto pari»*, Rom 2013.
- Glasmeier, Michael, *Künstler schreiben – Zur Einführung*, in: *Künstler als Wissenschaftler, Kunsthistoriker und Schriftsteller*, hg. von dems., Bremen 2012, S. 9–22.
- Gludovatz, Karin, *Fährten legen – Spuren lesen. Die Künstlersignatur als poetische Referenz*, München 2011.
- Gool, Johan van, *De nieuwe Schouburg der Nederlandsche kunstschilders en schilderessen*, 2 Bde., Den Haag 1751.
- Graw, Isabelle, Reden bis zum Umfallen. Das Kunstgespräch im Zeichen des Kommunikationsimperativs, in: *Das Interview. Formen und Foren des Künstlergesprächs*, hg. von Michael Diers, Lars Blunck und Hans Ulrich Obrist, Hamburg 2013, S. 284–301.
- Graw, Isabelle, Die Verführung durch den Poeten. Sechs Thesen zur Aktualität von Marcel Broodthaers, in: *Texte zur Kunst* 103, 2016, S. 43–75 (gesehen am 13.10.2018). <https://www.textezurkunst.de/103/graw-die-verfuehrung-durch-den-poeten/>
- Günther, Hubertus, Die Gotik als der europäische Baustil, in: *Europäische Erinnerungsorte*, hg. von

- Pim den Boer, Bd. 2: *Das Haus Europa*, München 2012, S. 137–150.
- Hellwig, Karin, *Von der Vita zur Künstlerbiographie*, Berlin 2005.
- Herbert, Robert L., *Modern Artists on Art. Ten Unabridged Essays*, New York 1964.
- Herstein, Sheila R., *A Mid-Victorian Feminist, Barbara Leigh Smith Bodichon*, New Haven/London 1985.
- Hirsch, Pamela, *Barbara Leigh Smith Bodichon. Feminist, Artist and Rebel*, London 1998.
- Houbraken, Arnold, *De groote schouburgh der Nederlandsche konstschilders en schilderessen*, 3 Bde., Den Haag 1718–1725.
- Inspiration und Adaption. Tarnkappen mittelalterlicher Autorschaft*, hg. von Renate Schlesier und Beatrice Trınca, Hildesheim 2008.
- Das Interview. Formen und Foren des Künstlergesprächs*, hg. von Michael Diers, Lars Blunck und Hans Ulrich Obrist, Hamburg 2013.
- Joselit, David, *After Art*, Princeton 2013.
- Jülich, Theodor, Godefroy von Huy, der Goldschmied «G» und vergleichbare Fälle: zur Problematik der Forschung zu Künstlerbiographien im Hohen Mittelalter, in: *Studien zur Geschichte der europäischen Skulptur im 12./13. Jahrhundert*, hg. von Kerstin Hengevoss-Dürkop und Herbert Beck, 1. Text, Frankfurt am Main 1994, S. 193–203.
- Kampmann, Sabine, *Bilde Künstler, rede nicht! Künstler im Interview und Interview-Künstler*, in: *Das Schreiben der Bilder. Texte der Meisterschülerinnen und Meisterschüler 2004. Essays über Künstlertexte*, hg. von Michael Glasmeier, Matthias Langer und Agnes Prus, Köln 2004, S. 149–155.
- Kampmann, Sabine, *Künstler sein. Systemtheoretische Beobachtungen von Autorschaft. Christian Boltanski, Eva & Adele, Pipilotti Rist, Markus Lüpertz*, München 2006.
- Kandinsky, Wassily, *Punkt und Linie zu Fläche*, München 1928.
- Kemp, Wolfgang, Kontexte. Für eine Kunstgeschichte der Komplexität, in: *Texte zur Kunst*, Nr. 2, 1991, S. 89–101.
- Kerber, Bernhard, *Amerikanische Kunst seit 1945. Ihre theoretischen Grundlagen*, Stuttgart 1971.
- Kerry James Marshall, *Inside/Out*, Ausst.-Kat. Köln, Museum Ludwig, hg. von Carla Cugini, Köln 2018.
- Die Klage des Künstlers. Krise und Umbruch von der Reformation bis um 1800*, hg. von Birgit Ulrike Münch, Petersberg 2015.
- Kölmel, Wilhelm, *Autobiographien der Frühzeit*, in: *Individuum und Individualität im Mittelalter*, hg. von Jan A. Aertsen und Andreas Speer, Berlin 1996, S. 667–682.
- Kries, Renate von, *Maria Sibylla Merian. Künstlerin und Forscherin*, Petersberg 2017.
- Kroll, Renate, *Kunsttheorie, die nicht eine ist: Zwischen Manifestation, Reflexion und Konfession*, in: *Künstlerinnen schreiben: ausgewählte Texte zur Kunsttheorie aus drei Jahrhunderten*, hg. von
- Susanne Gramatzki und Renate Kroll, Berlin 2018, S. 7–22.
- Künstler als Wissenschaftler, Kunsthistoriker und Schriftsteller*, hg. von Michael Glasmeier, Bremen 2012.
- Künstlerbriefe über Kunst. Von der Renaissance bis zur Romantik*, hg. von Hermann Uhde-Bernays, Frankfurt am Main 1960.
- Künstlersignaturen von der Antike bis zur Gegenwart*, hg. von Nicole Hegener, Petersberg 2013.
- Kunsttheorie im 20. Jahrhundert. Künstlerschriften, Kunstkritik, Kunstphilosophie, Manifeste, Statements, Interviews*, hg. von Charles Harrison und Paul Wood, für die dt. Ausg. erg. von Sebastian Zeidler, 2 Bde., Ostfildern 1992.
- Langer, Susanne, *Reflections on Art. A Sourcebook of Writings by Artists, Critics, and Philosophers*, Baltimore 1958.
- Leben als Kunstwerk. Künstlerbiographien im 20. Jahrhundert. Von Alma Mahler und Jean Cocteau zu Thomas Bernhard und Madonna*, hg. von Christopher F. Laferl und Anja Tippner, Bielefeld 2011.
- Lecoy de La Marche, Albert, Interrogatoire d'un enlumineur par Tristan l'Ermitte, in: *Revue de l'art chrétien* 5, Nr. III, 1892, S. 396–408.
- Leeb, Susanne, *Die Kunst der Anderen. «Weltkunst» und die anthropologische Konfiguration der Moderne*, Berlin 2015.
- Legner, Anton, *Der Artifex. Künstler im Mittelalter und ihre Selbstdarstellung, eine illustrierte Anthologie*, Köln 2009.
- Lehmann-Brockhaus, Otto, *Lateinische Schriftquellen zur Kunst in England, Wales und Schottland vom Jahre 901 bis zum Jahre 1307*, 3 Bde., München 1955–1956.
- Lehner, Thomas, *Methode der Kunst*, Würzburg 1994.
- Lichtin, Christoph, *Das Künstlerinterview. Analyse eines Kunstprodukts*, Bern u.a.O. 2004.
- Lingner, Michael, Funktionen der Künstlertheorie – Für die Kunst und ihre Vermittlung, in: *Corporate Difference. Formate der Kunstvermittlung*, hg. von Peirangelo Maset, Rebecca Reuter und Hagen Steffel, Lüneburg 2006, S. 50–86 (gesehen am 10.9.2019). [https://ask23.de/resource/ml\\_publicationen/kto6-3](https://ask23.de/resource/ml_publicationen/kto6-3)
- Lippard, Lucy R., *Surrealists on Art*, New Jersey 1970.
- Locher, Hubert, Kommentarbedürfnis und Kommentarbedürftigkeit. Anmerkungen zur Kunstliteratur der Moderne, in: *Grammatik der Kunstgeschichte. Sprachproblem und Regelwerk im «Bild-Diskurs»*. Oskar Bätschmann zum 65. Geburtstag, hg. von Hubert Locher und Peter J. Schneemann, Zürich u.a. 2008, S. 17–30.
- Loske, Alexandra, Mary Gartside – A Female Colour Theorist in Georgian England, in: *St Andrews Journal of Art History and Museum Studies* 14, 2010, S. 17–30.

Maione, Italo, Fra Simone Fidati e Taddeo Gaddi, in: *L'arte. Rivista di storia dell'arte medievale e moderna* 17, 1914, S. 107–119.

Malsch, Friedrich Wilhelm, *Künstlermanifeste. Studien zu einem Aspekt moderner Kunst am Beispiel des italienischen Futurismus*, Weimar 1997.

*Manifeste und Proklamationen der europäischen Avantgarde (1909–1938)*, hg. von Wolfgang Asholt und Walter Fähnders, Stuttgart/Weimar 1995.

Mann, Judith W., Identity Signs: Meanings and Methods in Artemisia Gentileschi's Signatures, in: *Renaissance Studies* 23, Nr. 1, 2009, S. 71–107.

*Manual für Künstlerpublikationen. Aufnahme-regeln, Definitionen und Beschreibungen*, hg. von Anne Thurmann-Jajes in Kooperation mit Lilijana Stepančić und Sylvie Boulanger, Bremen 2010.

Mariaux, Pierre Alain, Women in the Making. Early Medieval Signatures and Artists' Portraits (9th–12th c.), in: *Reassessing the Roles of Women as «Makers» of Medieval Art and Architecture*, hg. von Therese Martin, 2 Bde., Leiden u.a.O. 2012, Bd. 1, S. 393–427.

Meier, Franziska, Überlegungen zum autobiographischen Schreiben in der Renaissance. Benvenuto Cellinis «Vita» und Girolamo Cardanos «De Vita Propria», in: *Romanische Forschungen* 116, Nr. 1, 2004, S. 34–65.

Mimis, Jean, La Vita de Benvenuto Cellini: espace de la mémoire, espace du récit, in: *Littératures* 40, 1999, S. 79–93.

*Narratologie und mittelalterliches Erzählen: Autor, Erzähler, Perspektive, Zeit und Raum*, hg. von Eva von Contzen und Florian Kragl, Berlin/Boston 2018.

Niehr, Klaus, Der mittelalterliche Künstler und sein Werk in der Sicht der Romantik, in: *Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums* 1998, S. 97–102.

Norden, Eduard, *Die antike Kunstprosa. Vom VI. Jahrhundert v. Chr. bis in die Zeit der Renaissance*, Bd. 2, Leipzig 1958.

Nova, Alessandro, «Vasari» versus Vasari – Die doppelte Aktualität der «Vite» (2013), in: Ders., *Bild/Sprache. Kunst und visuelle Kultur in der italienischen Renaissance*, hg. und übers. von Matteo Burioni, Katja Burzer, Sabine Feser, Hana Gründler und Victoria Lorini, Berlin 2014, S. 139–169.

Owens, Craig, Earthwords, in: *October* 10, 1979, S. 120–130.

Panofsky, Erwin, Der Begriff des Kunstwollens, in: *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft* 14, 1920, S. 321–339.

Parshall, Peter W., Albrecht Dürer's «Gedenckbuch» and the Rain of Crosses, in: *Word & Image* 22, Nr. 3, 2006, S. 202–210.

Pawlenski, Pjotr, *Der bürokratische Krampf und die neue Ökonomie politischer Kunst*, Berlin 2016 [Pawlenski 2016a].

Pawlenski, Pjotr, *Aktionen*, Berlin 2016 [Pawlenski 2016b].

Pelzl, Inés, *Veit Stoß. Künstler mit verlorener Ehre*, Regensburg 2017.

Perini Folesani, Giovanna, Poems by Bolognese painters from the Renaissance to the late Baroque, in: *Poetry on Art* 2003, S. 3–28.

Peschel-Rentsch, Dietmar, *Gott, Autor, Ich. Skizzen zur Genese von Autorbewußtsein und Erzählerfigur im Mittelalter*, Erlangen 1991.

Peters, Sibylle, *Der Vortrag als Performance*, Bielefeld 2014.

Piles, Roger de, *Abrégé de la vie des peintres*, Paris 1699.

*Poetry on Art. Renaissance to Romanticism*, hg. von Thomas Frangenberg, Donington 2003.

Quiviger, François, The Brush in Poetry and Practice: Agnolo Bronzino's «Capitolo del pennello» in Context, in: *Poetry on Art. Renaissance to Romanticism*, hg. von Thomas Frangenberg, Donington 2003, S. 101–113.

Rädle, Fidel, Abt Wibald und der Goldschmied G., in: *Mittellateinisches Jahrbuch* 10, 1975, 74–79.

Rankin, Alisha, Rezension zu: Roeck, Bernd, *Ketzer, Künstler und Dämonen. Die Welten des Goldschmieds David Altenstetter. Eine Reise in die Renaissance*, München 2009, in: *Renaissance Quarterly* 64, Nr. 1, 2011, S. 199–201.

Rathmann-Lutz, Anja, Ordnen und Verstehen – Die Zeichnungen des Villard de Honnecourt in einem diagrammatischen Denkmodell, in: *Das Mittelalter* 22, Nr. 2, 2017, S. 377–391.

Refice, Paola, Firenze, 1250. Vasari e gli artefici del riscatto delle arti, in: *Il primato dei toscani nelle Vite del Vasari*, hg. von ders., Florenz 2011, S. 73–78.

*Reflections on Art. A Source Book of Writings by Artists, Critics, and Philosophers*, hg. von Susanne Langer, Baltimore 1958.

Rehm, Ulrich, Lieber Brot als Mäuse! Das Bild von Hildebertus und Everwinus als visuelles Exemplum (Prag, Bibliothek des Metropolitankapitels, Ms. A. XXI/1, ca. 1140), in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 76, Nr. 1, 2013, S. 1–11.

Reudenbach, Bruno, Werkkünste und Künstlerkonzept in der Schedula des Theophilus, in: *Schatzkunst am Aufgang der Romanik. Der Paderborner Dom-Tragaltar und sein Umkreis*, hg. von Christoph Stiegemann und Hiltrud Westermann-Angerhausen, München 2006, S. 243–248.

Riccioni, Stefano, Nicola da Guardiagrele: le firme e le opere, in: *Arte medievale* 6, 2016, S. 255–266.

*Rime in burla. Agnolo Bronzino*, hg. von Franca Petrucci Nardelli, Rom 1988.

Ripplinger, Stefan, *Schiefe Bahn. Künstler, die schreiben*, Berlin 2013.

Rischpler, Susanne, Die Verhörprotokolle des Illuminators Jehan Gillemer als Quelle für Kunsthistoriker, in: *Wege zum illuminierten Buch*, hg. von Christine Beier und Evelyn Theresia Kubina, Wien 2014, S. 66–79.

Roeck, Bernd, *Ketzer, Künstler und Dämonen. Die Welten des Goldschmieds David Altenstetter. Eine Reise in die Renaissance*, München 2009.

Rosenberg, Raphael: Die Kunstliteratur – Nach Epochen oder Gattungen?: in: Julius von Schlosser. Akten der Tagung zu seinem 150. Geburtstag, erscheint in: *Wiener Jahrbuch* 66 [voraussichtlich 2020] (gesehen am 3.1.2020) [https://kunstgeschichte.univie.ac.at/fileadmin/user\\_upload/i\\_kunstgeschichte/Bilder\\_IKG/Bilder\\_Personenseiten/Rosenberg\\_Personenseite/Rosenberg\\_Schlosser\\_-\\_Die\\_Kunstliteratur\\_Version\\_Preprint.pdf](https://kunstgeschichte.univie.ac.at/fileadmin/user_upload/i_kunstgeschichte/Bilder_IKG/Bilder_Personenseiten/Rosenberg_Personenseite/Rosenberg_Schlosser_-_Die_Kunstliteratur_Version_Preprint.pdf)

*Rubensbriefe*, hg. von Adolf Rosenberg, Leipzig 1881.

Rubin, Patricia Lee, *Giorgio Vasari. Art and History*, New Haven/London 1995.

Ruelens, Charles Louis, *Correspondance de Rubens et documents épistolaires concernant sa vie et ses œuvres*, 6 Bde., Antwerpen 1887–1909.

Schlosser, Julius von, *Quellenbuch zur Kunstgeschichte des abendländischen Mittelalters. Ausgewählte Texte des 4. bis 15. Jahrhunderts*, Wien 1896.

Schlosser, Julius von, *Die Kunstliteratur. Ein Handbuch zur Quellenkunde der neueren Kunstgeschichte*, Wien 1924.

Schmolinsky, Sabine, *Sich schreiben in der Welt des Mittelalters. Begriffe und Konturen einer mediävistischen Selbstzeugnisforschung*, Bochum 2012.

Schneemann, Peter J., Formate künstlerischer Theoriebildung, in: *Theorie2* 2014, S. 33–48.

*Selbstdarstellung. Künstler über sich*, hg. von Wulf Herzogenrath, Düsseldorf 1973.

Smithson, Robert, A Museum of Language in the Vicinity of Art (1968), in: *Robert Smithson. The Collected Writings*, hg. von Jack Flam, Berkeley u.a.O. 1996, S. 78–94.

Smithson, Robert, *Gesammelte Schriften*, hg. von Eva Schmidt, Köln 2000.

*Sonetti di Angiolo Allori detto il Bronzino ed altre rime inedite di più insigni poeti*, hg. von Domenico Moreni, Florenz 1823.

Speer, Andreas und Hiltrud Westermann-Angerhausen, Ein Handbuch mittelalterlicher Kunst? Zu einer relecture der «Schedula diversarum artium», in: *Schatzkunst am Aufgang der Romanik. Der Paderborner Dom-Tragaltar und sein Umkreis*, hg. von Christoph Stiegemann und Hiltrud Westermann-Angerhausen, München 2006, S. 249–258.

Speer, Andreas, Zwischen Kunsthandwerk und Kunst. Die «Schedula diversarum artium» als «Handbuch» mittelalterlicher Kunst?, in: *Zwischen Kunsthandwerk und Kunst: die «Schedula diversarum artium»*, hg. von dems., Berlin 2014, S. XI–XXXVII.

Steinmann, Martin, *Handschriften im Mittelalter. Eine Quellensammlung*, Basel 2013.

Steyerl, Hito, Too Much World. Is the Internet Dead? (2013), in: *Mass Effect. Art and the Internet in the Twenty-First Century*, hg. von Lauren Cornell und Ed Halter, Cambridge/London 2015, S. 439–446.

Steyerl, Hito, *Duty Free Art. Art in the Age of Planetary Civil War*, London/Brooklyn 2017.

*Theorie2. Potenzial und Potenzierung künstlerischer Theorie*, hg. von Eva Ehninger und Magdalena Nieslony, Bern 2014.

*Theorien und Praktiken der Autorschaft*, hg. von Matthias Schaffrck und Marcus Willand, Berlin 2014.

Tramelli, Barbara, Sofonisba Anguissola, «Pittora de Natura»: A Page from Van Dyck's Italian Sketchbook, in: *Women Artists in Early Modern Italy. Careers, Fame, and Collectors*, hg. von Sheila Barker, Turnhout 2016, S. 37–43.

Tuillier, Jacques, Poussin, französischer oder römischer Maler, in: *Nicolas Poussin (1594–1665)*, Ausst.-Kat. Düsseldorf, Städtische Kunsthalle, hg. von Pierre Rosenberg und Katharina Schmidt, Düsseldorf 1978, S. 24–31.

*Über Kunst. Künstlertexte zum veränderten Kunstverständnis nach 1965*, hg. von Gerd de Vries, Köln 1974.

Untermann, Matthias, Inschriften der Bauleute der Salierzeit, in: *Der Dom zu Speyer. Konstruktion, Funktion und Rezeption zwischen Salierzeit und Historismus*, hg. von Matthias Müller, Darmstadt 2013, S. 206–221.

Untermann, Matthias, Schrift und sakraler Außenraum. Tempelfassaden und monumentale Friesinschriften im Mittelalter, in: *Sacred Scripture/Sacred Space. The Interlacing of Real Places and Conceptual Place in Medieval Art and Architecture*, hg. von Tobias Frese, Wilfried Keil und Kristine Krüger, Berlin/Boston 2019, S. 245–286.

Varchi, Benedetto, *Paragone. Rangstreit der Künste*, hg. von Oskar Bätschmann und Tristan Weddigen, Darmstadt 2013.

Vasari, Giorgio, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori: nelle redazioni del 1550 e 1568*, hg. von Rosanna Bettarini und Paola Barocchi, Florenz 1966–1997.

Vasari, Giorgio, *Kunstgeschichte und Kunsttheorie. Eine Einführung in die Lebensbeschreibungen berühmter Künstler*, hg. von Matteo Burioni und Sabine Feser, Berlin 2010.

Vasari, Giorgio, *Die Leben der Bildhauer und Architekten des Duecento und des Trecento*, hg. von Henrike Haug und Sabine Feser, Berlin 2014.

Velminski, Wladimir, *Zum Sprechen bringen. Der Fall «Freiheit» und die Medien der Wahrheitsfindung*, in: Pawlenski, Pjotr, *Der bürokratische Krampf und die neue Ökonomie politischer Kunst*, Berlin 2016, S. 105–127.

*Verhör des Illuminators Jehan Gillemer*, Tours 1472, übers. von Susanne Rischpler, Wien 2010 (gesehen am 15.1.2019). [http://www.ksbm.oew.ac.at/kat\\_illumHss\\_gillemer.html](http://www.ksbm.oew.ac.at/kat_illumHss_gillemer.html)

- Les «vies» d'artistes. Actes du colloque international organisé par le Service Culturel du Musée du Louvre les 1er et 2 octobre 1993, hg. von Matthias Waschek, Paris 1996.
- Wagner, Dorothee, *Schreiben in der Kunst. Amerikanische Künstlertexte der 1960er Jahre*, Bielefeld 2018.
- Welzel, Barbara, Namensnennung und Memoria bei Conrad von Soest, in: *Künstlersignaturen von der Antike bis zur Gegenwart*, hg. von Nicole Hegener, Petersberg 2013, S. 116–125.
- Westheim, Paul, *Künstlerbekenntnisse. Briefe, Tagebuchblätter, Betrachtungen heutiger Künstler*, Berlin 1925.
- Wenzel, Horst, Autorenbilder. Zur Ausdifferenzierung von Autorenfunktionen in mittelalterlichen Miniaturen, in: *Autor und Autorschaft im Mittelalter. Kolloquium Meißen 1995*, hg. von Elizabeth Andersen, Jens Haustein, Anne Simon und Peter Strohschneider, Tübingen 1998, S. 1–28.
- Wetzel, Michael, Lemma «Autor/Künstler», in: *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden*, hg. von Karlheinz Barck und Martin Fontius, Stuttgart/Weimar 2000, S. 480–543.
- Weyerman, Jacob Campo, *De Levens-Beschryvingen der Nederlandsche Konst-Schilders en Konst-Schilderessen*, 3 Bde., Den Haag 1729, Bd. 4, Dordrecht 1769.
- Wirth, Jean, *Villard de Honnecourt. Architecte du XIIIe siècle*, Genf 2015.
- Die Zwiefaltener Chroniken Ortliebs und Bertholds*, neu hg., übers. und erläutert von Luitpold Wallach u. a., Sigmaringen 1978.

## Dank

Der vorliegende Band ist aus einem Seminar und einer im Sommersemester 2017 von uns gemeinsam unter dem Titel «Der Künstler spricht» organisierten Ringvorlesung am Kunstgeschichtlichen Institut der Goethe-Universität Frankfurt hervorgegangen. Wir danken den beiden Geschäftsführenden Direktoren, Hans Aurenhammer und Carsten Ruhl dafür, dass sie uns in unseren Bemühungen um die Mittel zur Qualitätssicherung von Studium und Lehre unterstützt haben, die diese Veranstaltung mit ihrem neuen Format für das Institut erst ermöglichten. Christian Spies ermutigte und unterstützte uns dankenswerterweise in der Vorbereitung und Umsetzung der Vortragsreihe; er und Hans Aurenhammer haben sich zudem für die Finanzierung des vorliegenden Bandes eingesetzt. Für sein spontanes Engagement danken wir Thomas Kirchner. Ein besonderer Ansporn war uns die Diskussionsfreude der Studierenden; die daraus gewonnenen Fragestellungen und Überlegungen sind in die Konzeption dieses Bandes mit eingeflossen. Für die Finanzierung der Publikation sind wir dem ProPostDoc-Förderprogramm des Forschungszentrums Historische Geisteswissenschaften der Goethe-Universität zu großem Dank verpflichtet, ebenso der Schleicher-Stiftung, dem Deutschen Forum für Kunstgeschichte (DFK) Paris, der Dr. Marschner Stiftung, der Richard Stury Stiftung und der Geschwister Boehringer Ingelheim Stiftung für Geisteswissenschaften. Dank des Engagements von Aurelio Fichter, Geschäftsführer der Benvenuto Cellini-Gesellschaft e. V., konnte auch die letzte finanzielle Lücke geschlossen werden. Hannah Rhein sowie Lara Frentrop und Maëva Lacotte danken wir für die Mitwirkung bei den Korrekturen. Für die Ringvorlesung entwarfen Anna Ranches und Helene Uhl (Bureau Mitte, Frankfurt) Plakate und Flyer; sie verhalfen damit unserem Projekt wesentlich zur Sichtbarkeit. Die grafische Gestaltung der Buchpublikation verdanken wir Andreas Trogisch (Troppo Design, Berlin). Joseph Imorde von der Edition Imorde danken wir für seine stete Hilfsbereitschaft bei der Realisierung des Bandes.