

Die Wogen des Methodenstreits schlagen hoch. Kaum, daß das Symposium »Methodenstreit. Was ist linke Kunstkritik?«, das die Redaktion von *Texte zur Kunst* in Zusammenarbeit mit dem DAAD in Berlin gegen Ende des vergangenen Jahres organisiert hatte, aufgearbeitet gewesen wäre, wußte man bereits die nächsten Foren anberaunt. Fast gleichzeitig annoncierten die *kritischen berichte* einen »Kleinen Kunsthistoriker-Kongreß« mit dem Titel »Kunstgeschichte – Selbstdiagnose einer Wissenschaft« im Zentrum für Kunst und Medientechnologie Karlsruhe und die *Kunstchronik* eine internationale Tagung »ART/HISTORY: Objects, Meaning, Judgment« aus Anlaß der Eröffnung des Getty Center in Los Angeles.¹ Auch eine sprunghafte Zunahme methodenkritischer Literatur in den vergangenen zehn Jahren kann als Symptom eines wachsenden Bedürfnisses gedeutet werden, dem Fach Kunstgeschichte eine Orientierungshilfe zu geben.

Diesem Bedürfnis tragen verschiedenartige Publikationsgattungen Rechnung, wobei wir uns daran gewöhnt haben, daß methodologische Leitfäden vor allem US-amerikanischer Provenienz die steigende Nachfrage bedienen. Neben Monographien wie Donald Preziosis »Rethinking Art History. Meditations on a Coy Science«, New Haven/London 1989, W. J. Thomas Mitchells »Picture Theory. Essays on Verbal and Visual Representation«, Chicago/London 1994, und Keith Moxeys »The Practice of Theory. Poststructuralism, Cultural Politics, and Art History«, Ithaca/London 1994, kommen insbesondere Aufsatzsammlungen dem Wunsch nach, eine repräsentative Auswahl unterschiedlicher methodischer Standpunkte zu bündeln: so etwa der von Norman Bryson herausgegebene Reader »Calligram. Essays in New Art History from France«, Cambridge 1988, die von Norman Bryson, Michael Ann Holly und Keith Moxey verantworteten Bücher »Visual Theory. Painting and Interpretation«, New York 1991, und »Visual Culture. Images and Interpretations«, Hanover 1994, oder der von Mieke Bal und Inge E. Boer edierte Band »The Point of Theory. Practices of Cultural Analysis«, Amsterdam 1994. Darüber hinaus führte die Suche nach Orientierungswissen zur Herausbildung einer publizistischen Sonderform, indem Periodika »Diskursinseln« anlegten. Als Reader im kleinen sorgen sie für eine Dynamisierung der Diskussion. Nancy J. Troy regte als Herausgeberin des *Art Bulletin* den Gedankenaustausch über »A Range of Critical Perspectives« an, der von September 1994 bis Juni 1997 stattfand. Und der unter anderem von Rosalind Krauss herausgegebene *October* initiierte 1996 einen »Visual Culture Questionnaire«, der von Kunst- und Architekturhistorikern, Filmtheoretikern, Literaturwissenschaftlern und Künstlern in Form kurzer Statements beantwortet wurde.² Zuletzt vernahm man in den *Texten zur Kunst* »Stimmen zum Methodenstreit« als Reaktionen auf das eigene Symposium.³

Es ist bedenklich, daß jener sensible Austausch durch »heute vielfach auftretende[] Verständigungsschwierigkeiten zwischen einer »amerikanischen« und einer »europäischen« oder »deutschen« Kunstgeschichte«⁴ in Mitleidenschaft gezogen wird. Hier sei nur ein symptomatischer Schlagabtausch gestreift: Auf eine Rezension von Keith Moxeys »The Practice of Theory. Poststructuralism, Cultural Poli-

tics, and Art History« durch Jeroen Stumpel, die die Vorbehalte einer »European art history« gegenüber den in den Vereinigten Staaten geführten »discussions about Theory with a capital T«⁵ artikuliert hatte, antwortete Moxey seinem Rezensenten mit der Reprise: Stumpel schreibe als ein »self-appointed guardian of European art history which, he believes, must be safeguarded from the depredations of ›Theory‹ currently devastating the practice of art history in the United States. Like Chicago gangsters, it seems that ›Theory‹ is something the old world can do without.«⁶ Ungeachtet der Argumente, ist schon die Form der Auseinandersetzung alarmierend. Man wähnt gleichsam eine Lagertheorie in Anschlag gebracht, die die jeweils ›andere Seite‹ inkriminiert und den Glauben an eine strikte Scheidung einer westlichen theoriefreundlichen von einer östlichen theoriefeindlichen Hemisphäre bedrohlich verfestigt.

Gerade vor dem Hintergrund eines beschleunigten Diskurses ist die Erfolgsgeschichte des von Hans Belting, Heinrich Dilly, Wolfgang Kemp, Willibald Sauerländer und Martin Warnke herausgegebenen Sammelbandes »Kunstgeschichte. Eine Einführung« bemerkenswert. 1985 in Berlin erschienen und für die dritte Auflage 1988 um zwei Beiträge ergänzt, verzeichnet dieser in seiner aktuellen fünften (»verbesserten und in den Literaturangaben aktualisierten«) Auflage von 1996 einen steigenden Absatz. Indem er klar unterscheidbare methodische Ansätze anbietet, wird er in Zeiten einer Verwirrung stiftenden *Anything goes*-Methodologie als ein Hilfsmittel wahrgenommen, das ein übersichtliches und handhabbares analytisches Instrumentarium bereit hält.⁷

Gerecht mit »Kunstgeschichte. Eine Einführung« das, was veraltet schien, wieder zur Orientierung, schlägt ein 1996 erschienener Reader eine andere Schneise durch das hermeneutische Dickicht. Dem Poststrukturalismus verpflichtet, steht er stellvertretend für einen Trend des Faches Kunstgeschichte, dem im folgenden unsere Aufmerksamkeit gelten soll. Die von Robert S. Nelson und Richard Schiff zusammengestellte Anthologie »Critical Terms for Art History« unternimmt es in 22 Beiträgen, ebensoviele *critical terms*, derer sich die zeitgenössische Kunstgeschichte bedient, zu erklären und zu kommentieren.⁸ »Indeed, the terms discussed in this volume help us interpret [...] the art object in the gaze and discourse of the art historian.«⁹ Poststrukturalistischer Doktrin folgend, wird kein *critical term* privilegiert¹⁰, Form und Stil der Beiträge variieren. Deren Heterogenität macht die eigentliche Qualität der Anthologie aus. »But we also went further and encouraged experimentation with styles and formats of presentation, for one of art history's current theoretical concerns is the genre itself and the rhetorical strategies employed in it [...]. Our entries enact diverse modes of explanation and argumentation. Some resemble the encyclopedia; others are more personal, like the narratives of autobiography or lightly veiled fiction; and others still are composed according to genres that we cannot name.«¹¹ So besteht die ›Ordnung‹ der Anthologie in ihrer Absage an bisherige Ordnungsmuster. Robert Nelson und Richard Schiff begegnen dem *Anything goes*, indem sie sich auf kleinstmögliche Einheiten zurückziehen, mit den *critical terms* nurmehr Grundbausteine einer jeden Interpretation propagieren. Was gewinnt die Kunstgeschichte daraus?

Betrachten wir zunächst »Critical Terms for Art History« näher. Robert Nelson stellt seinem Vorwort ein Gedicht von Wallace Stevens voran, aus dessen Analyse er programmatisch die Fragestellungen des Sammelbandes ableitet. »In this position,

the poem might be read as epigraph. But, though short, it is still longer than the standard epigraph, those textual fragments that in books of history or art history are usually passed over silently, thus becoming unacknowledged metaphors for a chapter that follows. But this is a book of words about images and the artistic practices that are thereby defined. In such a context, words themselves matter and so too do epigraphs, metaphors, and verbal frames of all sorts. Like my colleagues elsewhere in the volume, I choose to ground this foreword in the explication of a single object, only mine is a work of verbal, not visual, art.«¹² Erscheint dieser Schachzug einer kritischen Kunstgeschichte auf den ersten Blick sehr feinsinnig, erweist er sich auf den zweiten Blick als problematisch, insofern er die eigene Stellung schwächt. Mit dem Aplomb des *linguistic turn* übersieht jene das »sprechendste« *bildliche* Motto des gesamten Bandes. Nimmt man denselben zur Hand, sticht zuerst die Umschlagabbildung ins Auge: Jasper Johns' *Painted Bronze* (Savarin) aus dem Jahr 1960.¹³ Bedeutungsvoll neben den Titel montiert, vermag gerade dieser Gegenstand nicht nur die Programmatik des Sammelbandes offenzulegen, sondern auch dessen Schwächen (Abb.).

Die Savarin-Kaffeedose mit den herausragenden Pinselstielen ist eines der bedeutendsten Motive in der Kunst von Jasper Johns, die zu interpretieren »ein tückisches Unterfangen [ist], denn sie ist subtil, introvertiert, hermetisch verschlossen.«¹⁴ Johns modellierte seinen Gegenstand zunächst in Gips, goß ihn dann in Bronze und bemalte ihn schließlich. Es handelt sich um die Nachbildung einer Kaffeedose, wie der Künstler sie in seinem Atelier zur Aufbewahrung seiner Pinsel zu benutzen pflegt. Johns legt nahe, den Gegenstand für eine »reale« Savarin-Kaffeedose zu halten, in der 17 Pinsel stecken. Die Details der Kaffeedose sind exakt nachgebildet. Nicht nur ihr Etikett ist imitiert; ihre Ränder und Nähte sind mit silberner Ölfarbe bemalt, und die Stiele der bronzenen Pinsel sind so bearbeitet, daß sie aus unbehandeltem oder gebeiztem Holz gemacht zu sein scheinen, und mit vielerlei Farbspuren bedeckt, die sie als in Benutzung begriffene Utensilien ausweisen sollen. Noch ein auf das Dosenlabel aufgemaltes Rinnsal bläulichen Terpentins unterstreicht den Willen zum Verismus. Die Illusion wird dadurch verstärkt, daß Johns seiner Bronze keine Basis mitgibt; tatsächlich läßt sich die Dose beliebig aufnehmen und abstellen.¹⁵ Ihr Materialgewicht zerdrückt dann aber die Illusion.

Zwar stellt Johns' *Painted Bronze* (Savarin) einen Zustand her, der dem Originalzustand irritierend nahe kommt¹⁶, doch auf den zweiten Blick erkennt man dessen Konstruiertheit. Der Künstler bedient sich illusionistischer Effekte, doch zerstört er diese unter anderem durch seinen eigenen Daumenabdruck auf der Ölfarbe. »The finger prints on the brushes make the illusion but the ostentatious orange thumb print on the can, wrinkling the red of the label and pushing the black band of ›COFFEE‹ into the ground, unmakes it. [...] There are no accidents here, just a lot of highly self-conscious, self-reflexive hand-of-the-artist facticity.«¹⁷ Die Spur der Autorschaft entlarvt das vermeintlich »reale« Objekt als ein Simulacrum.

Um die Frage beantworten zu können, warum »Critical Terms for Art History« im Zeichen von Johns' *Painted Bronze* (Savarin) steht, sei eine richtungweisende Interpretation des Künstlers von Richard Schiff herangezogen. In einem 1987 erschienenen Aufsatz beurteilt der Herausgeber unseres Sammelbandes die Kunst Jasper Johns' und das Interpretieren des poststrukturalistischen Kritikers als kongenial.¹⁸ Als einen solchen Kritiker entwirft Schiff sich selbst. Nicht nur dieser führe im Zuge



Critical Terms FOR Art History

EDITED BY ROBERT S. NELSON AND RICHARD SHIFF

seines Interpretierens das stete Infragestellen und Revidieren von (eigenen) Bedeutungszuweisungen vor, sondern auch der Künstler: »Johns's lesson is clear: interpretation depends on difference from or relation to an assumed norm; such norms change. Just as Johns breaks his own implied ›rules‹, so the viewer must create new rules in order to interpret. Since Johns creates conditions for the most active and inexhaustible kind of interpretation, the only dependable ›meaning‹ that his art signifies is interpretation itself.«¹⁹

Shiff versteht die Kunst Jasper Johns' als poststrukturalistisch. Ihre wesentlichen Merkmale bestätigten die »analogy between postmodernist art and post-structuralist critical practice«²⁰: »Johns acts in the negative. He fails to indicate a single position from which to view the changes his representations undergo; [...] Johns's representations remain signs when interpreted, instead of resolving into meanings in order to reenter a ›real‹ world. He neither asserts the control and mastery that transforms reality, nor does he indulge in (signifying) the finding of his own person, his individual point of view. No central authority seems to guide his practice, neither the external authority of classicism (God's law, the king's law, the law of nature) nor the internal authority of modernism (one's self).«²¹ Für die Analogie spreche als weiteres Tertium ein Gefühl für das Spielerische: »Johns speaks of observing the ›play‹ between two of his images, as if standing at an ironic remove from his world of representation, and as if to assert no final control over the meanings that his representations will generate, even for himself. The ›play‹ of post-structuralist representation, like that of postmodernism, is participatory and constitutes a subject who experiences signs through an interminable process of interpretation.«²²

Überträgt man die Interpretation Shiffs, dann problematisiert *Painted Bronze* (Savarin) mit der Differenz zwischen Signifikant und Signifikat²³ das Interpretieren selbst, indem die Bronze sich an der Verwechslung illusionistischer Kunst mit einem konkreten Objekt weidet. Gemäß Shiffs Interpretation der Kunst des Poststrukturalisten *avant la lettre* Jasper Johns als einer Metakunst (›the only dependable ›meaning‹ that his art signifies is interpretation itself‹) läßt sich *Painted Bronze* (Savarin) als eine Allegorie der Interpretation verstehen. Es liegt auf der Hand, daß diese Deutung das Werk als Titelabbildung für einen Grundwortschatz kunstwissenschaftlichen Interpretierens empfiehlt. Darüber hinaus ist die Montage von Titel und Titelabbildung bedeutungsvoll. Die elliptische Form, die die Präposition »for« birgt, korrespondiert mit der perspektivisch verkürzten Dosenöffnung. Und ihr dunkles Englischrot ruft die Farbe des Dosenlabels auf. Strukturell gekoppelt, verweisen Abbildung und Titelzeilen aufeinander: So, wie die Pinsel in der Savarin-Dose stecken, haften die *critical terms* an der Kunstgeschichte. Allerdings fällt die Künstlichkeit des Arrangements aus Pinseln auf das Konvolut der *terms* zurück. Schon die Johns'schen Pinsel bergen die Gefahr, sich nicht als benutzbare Werkzeuge des Künstlers zu erweisen, sondern als »Gegenstände [...], die ihrer Wirksamkeit [...] beraubt sind.«²⁴

Die sinnvolle und sympathische Weigerung, einen interpretatorischen Standpunkt zu privilegieren, kennzeichnet mit Richard Shiff²⁵ und Jasper Johns auch »Critical Terms for Art History« – und einen gegenwärtigen Trend der Kunstgeschichte. Leider kommt das Buch seiner Forderung nach Wirksamkeit, »to ›do‹ theory, not just write about it [...], to ground [...] theorizing in the interpretation of

some work of art«, nur unzureichend nach.²⁶ Einige Essays, denen Abbildungen beigegeben sind, die kaum erwähnt, geschweige denn analysiert werden, setzen es Vorwürfen aus, die VerfechterInnen eines *pictorial*, *iconic* oder *optical turn* mittlerweile deutlichst artikulieren. Barbara Stafford hält in ihrem »konstruktivistischen Manifest« dem Dekonstruktivismus entgegen: »I am arguing that we need to disestablish the view of cognition as dominantly and aggressively linguistic. It is narcissistic tribal compulsion to overemphasize the agency of *logos* and annihilate rival imaginaries. [...] Semiotic, poststructuralist, and deconstructivist translations of the pictorial can be equally self-protective and unidirectional. Typically, these interpretive systems do not allow the »reader« of the depiction to be changed or gain insight through an avenue of expression different from the literariness of the criticism.«²⁷ Anders ausgedrückt: Ein Überstrapazieren des *linguistic turn* kommt einer Ohrfeige auf die Augen des Kunsthistorikers gleich.

Insoweit die Sammlung von *critical terms* durch Symptome eines so garteten »deskilling«²⁸ geschwächt wird, errichtet sie zwar eine Plattform elementaren Orientierungswissens, auf der sich die Kunstgeschichte immer neu wird ausrichten lassen können. Allerdings eröffnet sie keinen Ausweg aus dem Methodenstreit im Sinne eines richtungsweisenden hermeneutischen Programms. – »To presume to master representation is to deny the lessons of poststructuralism«²⁹: Unhintergebar und von großer erkenntnistheoretischer Tragweite, beschwört das Credo des Poststrukturalismus doch nur Präliminarien kunstwissenschaftlicher Analyse, die Möglichkeitsbedingungen des Interpretierens überhaupt. Häufig wird dieses Bekenntnis zu einer hermeneutischen Fußangel, in der sich der Interpret verfängt, bevor er den Gegenstand seiner Forschungen auch nur zu Gesicht bekommen hat. Zu oft begegnet man traditionellen Bildanalysen, denen dekonstruktivistisch-poststrukturalistische Einlassungen lediglich aufgefropft sind. Die Kunstgeschichte weiß mittlerweile um die Bedingtheit des »interminable process of interpretation«. Jetzt gilt es, wieder die Augen zu öffnen.

Anmerkungen

- 1 Siehe kritische berichte, Heft 1/1998, S. 96, und Kunstchronik, Heft 3/März 1998, Umschlaginnenseite.
- 2 Visual Culture Questionnaire. In: October, Nr. 77/Summer 1996, S. 25-70.
- 3 Alice Creischer, Lukas Duwenhögger, Susanne v. Falkenhausen, Roberto Ohrt, Stefan Richter, Stefan Römer, Alexandra Trencsényi und Ulf Wuggenig: Stimmen zum Methodenstreit. In: Texte zur Kunst, Nr. 29/März 1998, S. 79-93.
- 4 Karen Michels: Transfer und Transformation: die deutsche Periode der amerikanischen Kunstgeschichte. In: Exil – Flucht und Emigration europäischer Künstler 1933-1945 (Ausst.-Kat. Neue Nationalgalerie, Staatliche Museen zu Berlin), hrsg. von Stephanie Barron mit Sabine Eckmann, München 1997, S. 304-316, hier: S. 304.
- 5 Jeroen Stumpel: Keith Moxey, The practice of theory: poststructuralism, cultural politics, and art history, Ithaca & London (Cornell University Press) 1994. In: Simiolus, Heft 4/1995, S. 280-284, hier: S. 280.
- 6 Keith Moxey und Jeroen Stumpel, an exchange. In: Simiolus, Heft 1/1996, S. 85-86, hier: S. 85.
- 7 Eine Aktualisierung und Fortführung versucht ein Band von Marlite Halbertsma und Kitty Zijlmans (Hrsg.): Gesichtspunkte. Kunstgeschichte heute, Berlin 1995 (niederländische Originalausgabe: Gezichts-punten. Een inleiding in de methoden van de kunstgeschiedenis, Nijmegen 1993).

- 8 Robert S. Nelson und Richard Shiff (Hrsg.): *Critical Terms for Art History*, Chicago/London 1996. – Siehe auch die Rezension von Hubert Locher: *Postmoderne Kunstgeschichte oder kritische Kunstgeschichte »american style«?* Robert S. Nelson und Richard Shiff: *Critical Terms for Art History* (1996). In: *kritische berichte*, Heft 4/1997, S. 61-69.
- 9 Robert S. Nelson: *At the Place of a Foreword: Someone Looking, Reading, and Writing*. In: Nelson und Shiff (wie Anm. 8), S. ix-xvi, hier: S. xi.
- 10 Diese Absicht wird leider durch einen etwas willkürlich anmutenden Systematisierungsversuch verwässert, der jeweils mehrere *terms* durch fünf Ober(?)-Begriffe zusammenfaßt. – Zur Einführung in poststrukturalistische Denkweisen siehe beispielsweise Keith Moxey: *The Practice of Theory. Poststructuralism, Cultural Politics, and Art History*, Ithaca/London 1994, S. 1-19.
- 11 Nelson (wie Anm. 9), S. xiv.
- 12 Ebd., S. ix.
- 13 *Painted Bronze* (Savarin), 1960. 34,3 x 20,3 cm, Öl auf Bronze. Sammlung des Künstlers. Leihgabe an das Philadelphia Museum of Art.
- 14 Richard Francis: *Jasper Johns*, München/Luzern 1985, S. 7.
- 15 Vgl. Fred Orton: *Jasper Johns: The Sculptures* (Ausst.-Kat. The Menil Collection, Houston und Leeds City Art Gallery, Leeds), Leeds 1996, S. 35.
- 16 »I am concerned with a thing's not being what it was, with its becoming something other than what it is, with any moment in which one identifies a thing precisely and with the slipping away of that moment, with at any moment seeing or saying and letting it go at that.« Jasper Johns im Gespräch mit Gene R. Swenson (1964), zitiert nach Orton (wie Anm. 15), S. 33.
- 17 Orton (wie Anm. 15), S. 35.
- 18 Richard Shiff: *Anamorphosis: Jasper Johns*. In: *Foirades/Fizzles: Echo and Allusion in the Art of Jasper Johns* (Ausst.-Kat. Wight Art Gallery, University of California, Los Angeles), Los Angeles 1987, S. 147-166.
- 19 Ebd., S. 158.
- 20 Ebd., S. 161.
- 21 Ebd., S. 160 f.
- 22 Ebd., S. 161.
- 23 Siehe Orton (wie Anm. 15), S. 36.
- 24 Francis (wie Anm. 14), S. 9.
- 25 »In accord with a Johnsian ethic, my argument has not been a positivistic explanation of meaning, but a critical interpretation. Such an essay performs an anamorphosis, an exchange of positions; critical writing displaces a work of art just as the work reorients the writer.« Shiff (wie Anm. 18), S. 162.
- 26 Nelson (wie Anm. 9), S. xiv. Mustergültig dagegen Bradford R. Collins (Hrsg.): *Twelve Views of Manet's Bar*, Princeton 1996; vgl. auch David E. Wellbery (Hrsg.): *Positionen der Literaturwissenschaft. Acht Modellanalysen am Beispiel von Kleists »Das Erdbeben in Chili«* (C. H. Beck Studium), 3. Auflage, München 1993.
- 27 Barbara Maria Stafford: *Introduction: Visual Pragmatism for a Virtual World*. In: *Good Looking. Essays on the Virtue of Images*, Cambridge/Mass. 1996, S. 2-17, hier: S. 7. Vgl. auch Marsha Meskimon: *Visuality: The New, New Art History?: Languages of Visuality: Crossings between Science, Art, Politics and Literature*, edited by Beate Allert; *Good Looking: Essays on the Virtue of Images* by Barbara Stafford. In: *Art History*, Heft 2/June 1997, S. 331-335. Ferner etwa Horst Bredekamp: *Metaphern des Endes im Zeitalter des Bildes*. In: Heinrich Klotz (Hrsg.): *Kunst der Gegenwart. Museum für Neue Kunst, ZKM/Zentrum für Kunst und Medientechnologie Karlsruhe*, München/New York 1997, S. 32-37, sowie Hans Dieter Huber und Gottfried Kerscher: *Kunstgeschichte im »Iconic Turn«*. Ein Interview mit Horst Bredekamp. In: *kritische berichte*, Heft 1/1998, S. 85-93.
- 28 Vgl. u.a. Rosalind Krauss: *Der Tod der Fachkenntnisse und Kunstfertigkeiten*. In: *Texte zur Kunst*, Nr. 20/November 1995, S. 61-67.
- 29 Shiff (wie Anm. 18), S. 161.