

# Künstlerische Theoriebildung und Praxis in der Moderne

Johann Wolfgang Goethe-Universität, Frankfurt a.M.,  
19.-21. November 2010  
Programm: <http://www.kunst.uni-frankfurt.de/files/pdfs/Programm.pdf>

**B**eginnt künstlerische Theoriebildung, sobald ein Künstler zum Stift greift? Oder bedarf es bestimmter Formen, damit eine Äußerung als theoriehaltig gelten kann? Ist sie überhaupt an die sprachliche Form gebunden, oder vollzieht sich theoretische Reflektion nicht auch und gerade im Werk(prozess) selbst? Ist eine Unterteilung in „Werk“ und „Theorie“ überhaupt noch haltbar, wenn Kunstwerke in Anlehnung an Bazon Brock als „theoretische Objekte“ begriffen werden können (vgl. *Ästhetik als Vermittlung. Arbeitsbiographie eines Generalisten*, hg. v. Karla Fohrbeck, Köln 1977, Bd. III, 499f.; vgl. auch: ders., *Die Warenwunder vollbringt die Madonna erst im Museum. Objekte aus dem Museumsshop. Eine Ausstellung, Online-Dokumentation* 1996, <http://www.brock.uni-wuppertal.de/Projekte/Warenwunder/warenwun.html>)? Diesen und weiteren Fragen zur künstlerischen Theoriebildung ging eine von Eva Ehninger und Magdalena Nieslony konzipierte internationale Tagung nach.

Einige der zentralen Fragestellungen wurden bereits im einführenden Vortrag von Peter Schneemann (Bern) aufgeworfen, der für eine Ty-

pologie der künstlerischen Theoriebildung nach Funktionen sowie eine Trennung von Künstlertheorie und Werk plädierte. Am Beispiel von Thomas Hirschhorn und Ad Reinhardt unterstrich Schneemann die Notwendigkeit einer Kategorisierung von Künstlertheorien, zeigte verschiedene Erscheinungsformen auf und warnte ausdrücklich vor der analytischen Gleichbehandlung aller Ausdrucksformen durch die Forschung. Die künstlerische Theoriebildung sei als Schnittstelle zu verstehen, an der künstlerische Fragen neu verhandelt werden.

Wo aber ist die Theorie verortet – außerhalb oder innerhalb des Werkes? Im Hinblick auf die zeitgenössische Kunst entschied sich Julia Gelschhorn (Wien) bei der amerikanischen Künstlerin Renée Green für die Beantwortung dieser Frage mit einem „Dazwischen“. Green spiele in ihren Arbeiten konsequent mit der Problematik von Fiktion und Faktizität. So entstehe ein dritter Raum, der sich mit Bruno Latours Begriff des „faitiche“, in dem Wahrheitsgehalt und Artefaktcharakter eine unauflösbare Verbindung eingehen, treffend beschreiben lasse (vgl. z.B. *Die Hoffnung der Pandora. Untersuchungen zur Wirklichkeit der Wissenschaft*, Frankfurt a.M. 2002 [engl. EA 1999], 334-337). Green versuche, jenen dritten Raum erfahrbar zu machen, um weder eine Ablösung der Theorie vom Werk noch eine Integration der Theorie in das Werk zu bewirken. Die Theorie spiele sich in dem Dazwischen ab, das stark von der subjektiven Ausdeutung des Betrachters abhängig sei. Problematisch, dies zeigten Vortrag und Diskussion, wird hingegen die Rolle des Kunsthistorikers oder -kritikers als übergeordnetem Interpretieren, einer Instanz, die Green zu unterlaufen bzw. zu kontrollieren und damit letztlich zum Teil des Werkes zu machen versucht.

## THEORIEBILDUNG ALS KÜNSTLERISCHE PRAXIS

Nicht so sehr um die Verortung, als vielmehr um die Glaubwürdigkeit künstlerischer Theorieansätze ging es Johannes Meinhardt (Schwäbisch Hall): Theoretische Texte von Künstlern könnten häufig nicht überzeugen, wenn man sie einer kritischen Analyse unterzöge, wie Meinhardt anhand von Kandinsky, Malevič und Mondrian vorführte. Dies hänge mit ihrer Funktion zusammen, einem den Künstlern von ihren Werken gleichsam aufgezungenen Erläuterungsbedarf zu genügen, der nicht so sehr als Ausdruck persönlicher Überzeugungen, vielmehr als Suche nach neuen Erklärungskategorien für Phänomene im Werk zu sehen sei, vor denen die vorhandenen Interpretationsmuster versagten. Selbst wenn ein solcher Ansatz das komplexe Wechselverhältnis von „Theorie“ und „Werk“ nicht erschöpfend erklären kann, so erscheint es doch als anregender Gedanke, Theorie auch als Bedingung weiteren Arbeitens zu begreifen. Die Vorstellung einer strengen Dichotomie von Theorie und Praxis freilich wird dem Umstand nicht gerecht, dass die Theoriebildung selbst auch als Praxis anzusehen ist und künstlerische Schaffensprozesse bereits theoriehaltig sein können.

Exemplarisch vorgeführt wurde dies in Michael Zimmermanns (Eichstätt) Vortrag über Umberto Boccioni: Der Futurismus sei als Kunstbewegung zu sehen, in der sich Werk, Theorie und Lebenskunst zu einer dreiteiligen künstlerischen Strategie vereinigten, wobei die Lebenskunst als die übergeordnete Kategorie zu begreifen sei. Keinesfalls könne im Œuvre Boccionis zwischen programmatischen Werken wie der Plastik „Forme uniche della continuità nello spazio“ (1913) und solchen eher privaten Charakters wie den Porträts der Mutter kategorisch unterschieden werden, wie Zimmermann anhand vergleichender Werkbetrachtungen vorführte: Vielmehr fließe beides in einem „theurgischen“ Lebenskunstmodell (vgl. Schamma Schahadat, *Das Leben zur Kunst machen. Lebenskunst in Russland vom 16. bis zum 20. Jh.*, München 2004, 47-52) zusammen, innerhalb dessen dem Werk die Rolle des Rituals zukomme,

wohingegen die Theorie zu einem Werk wie Leben umfassenden Mythos werde.

Während Boccioni sich eindeutig auch als Theoretiker verstand, präsentierte Gregor Wedekind (Mainz) Paul Klee als einen Künstler, der einer expliziten künstlerischen Theoriebildung ablehnend gegenüberstand. Ein Großteil der Forschung habe den Künstler bislang als Theoretiker eher abgewertet. Wedekind griff die Frage nach dem intellektuellen Gehalt von Klees Schriften auf und untersuchte, wie diese in Zusammenhang mit seiner Kunst zu bringen seien. Anhand exemplarischer Werkanalysen entwickelte er die These, dass ein Hauptanliegen des Künstlers die Infragestellung der Hierarchie des Bildraumes gewesen sei. Im Sinne eines Experimentierfeldes sei Klees Kunst der Ort, an dem der Künstler über dieses und weitere für ihn relevante bildtheoretische Probleme reflektiert habe, nicht aber in seinen Schriften. Diese habe Klee stets nur für spezifische Anlässe verfasst, so dass weder die Theorie das Werk erkläre noch umgekehrt.

In der nachfolgenden Diskussion wurden zentrale Fragen der Tagung deutlich: Ab wann stellt ein Kunstwerk einen künstlerischen Theorieansatz dar? Ist jede Reflexion über einen bestimmten Themenbereich schon eine Theorie und jede Skizze, jede Randnotiz bereits als solche zu verstehen?

## THEORIEVERWEIGERUNG

Die Tragfähigkeit und die Notwendigkeit einer Unterscheidung zwischen bildnerischen und sprachlichen Artikulationsformen wurde von Magdalena Nieslony (Frankfurt a.M.) in ihrer mit „Apologien des Quadrats“ betitelten Fallstudie über Kasimir Malevič diskutiert. Nieslony führte vor, wie zwei diametral entgegengesetzte Interpretationsrichtungen des Œuvres eines Künstlers jeweils durch Künstlerselbstäußerungen belegbar sein können – in Malevičs Fall einerseits die „weltanschaulich-visionäre“ Richtung, wie sie insbesondere Felix Philipp Ingold vertritt (vgl. „Welt und Bild. Zur Begründung der suprematistischen Ästhetik bei Kasimir Malevič“, in: Gottfried Boehm (Hg.), *Was ist ein Bild?*, München 2001, 367-410), sowie andererseits die modernistisch

formal-selbstbezügliche Auslegung von Yves-Alain Bois (vgl. „Malevich, le carré, le degré zéro“, in: *Macula* 1 [1976], 28-49). Damit trat wiederum die Problematik des Umgangs mit Künftleraussagen und ihren Mechanismen der Selbststilisierung als Kernfrage der Tagung in den Fokus, wie auch das hiermit verbundene Problem der stets unzureichenden Unterscheidung zwischen „Werk“ und (schriftlich niedergelegter oder zumindest sprachlich verfasster) „Theorie“.

Wie künstlerische Strategien, die um grundlegende Konzepte des Kunstwerks selbst kreisen, als theoriebildend begriffen werden können, zeigte David Joselit (Yale). Exemplarisch führte er Marcel Duchamps Strategien des Sich-Entziehens und, dem entgegengesetzt, Andy Warhols mediensprengende Überpräsenz vor. Er zeigte damit, wie im Verlauf der Moderne der traditionelle Wert der Knappheit („scarcity“), Einzigartigkeit und Singularität von Kunstwerken teilweise durch den Gegen-Wert der Sättigung („saturation“) ersetzt wurde, wie ihn auch populärkulturelle Phänomene zelebrierten.

Weitere Beispiele für eine solche Theorieverweigerung, wie sie auch Warhol praktizierte, finden sich im unmittelbaren Vorfeld der Pop Art: Tobias Vogt (Paris/Berlin) stellte die These auf, dass es im Abstrakten Expressionismus um 1950 eine regelrechte „Künstlertheorie der Theorieverweigerung“ gegeben habe. Neben der Aussageverweigerung von Jackson Pollock und der Vermittlungsverweigerung von Mark Rothko habe Clifford Still eine „Theorie der Verweigerung des Wortes“ entwickelt. Vogt stellte dies in den Kontext der Schriften von Max Horkheimer, Theodor W. Adorno und Arnold Gehlen. Das Sprachverbot, das Still aufgrund der vermeintlichen Unausdeutbarkeit seiner Kunst über seine Bilder verhängt und immer wieder wortreich verfochten hat, kann selbst als eine Theorie interpretiert werden, die sich der Ausdeutung durch andere Instanzen als den Künstler konsequent verweigert.

Zugleich als Anknüpfung an und als Abgrenzung von dieser Problematik lässt sich der An-

spruch von Künstlern, Theoretiker nicht nur ihres eigenen Werkes sein zu wollen, begreifen, wie er in der nachmodernistischen US-amerikanischen Kunst deutlich hervortritt. Damit stellt sich in besonderem Maße die Frage nach der Korrelation von Werk und Theorie bzw. von Werk und als theoretisch deklariertem Text, der Eva Ehniger (Frankfurt a.M.) in ihrem Beitrag über Praxis und Theorie der amerikanischen Minimal Art anhand von Donald Judds grundlegendem Aufsatz „Specific Objects“ (zuerst in: *Arts Yearbook* 8 [1965], 74-82; dt. in Gregor Stemmerich [Hg.], *Minimal Art. Eine kritische Retrospektive*, Dresden/Basel 1995, 59-73) und seinen plastischen Arbeiten nachging. Beide Ausprägungen der künstlerischen Praxis befragte sie nach Nähe und Distanz zum modernistisch-formalistischen Diskurs, also danach, wie sich Judd in jeweils unterschiedlicher Weise mit Formen und Konventionen visueller Wahrnehmung und Bildlichkeit auseinandersetzte.

Das Verhältnis zwischen programmatischen Texten und theoriehaltiger Praxis berührte auch Dominic Rahtz' (Canterbury) Untersuchung über Daniel Buren. Rahtz zeigte, dass einerseits im Werk selbst eine Reflexion über grundlegende Probleme der Kunst performativ vollzogen wird, etwa wenn Buren, Olivier Mosset, Michel Parmentier und Niele Toroni ihre Werke gegenseitig oder von den Ausstellungsbesuchern malen lassen. Zugleich wird in Texten Burens, im Rekurs auf Louis Althusser, die Theorie als „eine spezifische Form von Praxis“ begriffen (Buren, „Achtung!“ [1969/70], in: *Achtung! Texte 1967-1991*, hg. v. Gerti Fietzek/Gudrun Inboden, Dresden/Basel 1995, 59-84, hier 84), die wiederum auf die eigentliche, nämlich die politisch-revolutionäre Praxis bezogen sei. Untersuchten Ehniger und Rahtz anhand von Judd und Buren das Verhältnis von Text und Werk, so fragte Dieter Schwarz (Winterthur) nach dem Status der Texte innerhalb des Werkes von Giulio Paolini und Lawrence Weiner: Während für Paolini die materiellen Träger der sprachlichen Zeichen zentral sind, erscheint Weiner die Ausführung seiner Textkunstwerke an der Ausstellungswand nicht zwingend notwendig; auch sind mitunter programmatische Texte im

Ausstellungskontext als Werke inszeniert worden, so dass die Unterschiede zwischen theoretischer Äußerung, Konzept und Werk verschwimmen.

### ORAL HISTORY UND DER ZUFALL

An diese Diskussion über Künstlertexte schlossen sich zwei Vorträge über mündliche Formen der Künstleräußerung, deren mögliche Theoriehaltigkeit und oftmals problematischen Quellencharakter an. Wie Künstler das mit der Gattung des Interviews assoziierte Versprechen, über Intentionen und Motivationen Aufschluss zu geben, bewusst unterlaufen und das Interview im Gegenteil in eine Art „Tarnkappe“ verwandeln, führte Sabine Kampmann (Braunschweig) anhand von Andy Warhol und Christian Boltanski vor. Dabei differenzierte sie unterschiedliche Formen, Funktionen und Strategien ebenso wie mögliche Rollenverteilungen. Vortrag wie Diskussion verwiesen auf den nach wie vor dringend notwendigen Klärungsprozess für den kritischen Umgang mit Künstleräußerungen, die eben niemals als transparente Manifestationen dessen begriffen werden können, was der Künstler „wirklich meint“ – so sehr sich die Interpreten auch nach einer solchen Transparenz sehnen mögen.

Antje Krause-Wahl (Mainz) konzentrierte sich auf die Frage nach einer übergeordneten künstlerischen Theoriebildung in Künstlervorträgen. Sie analysierte über achtzig Vorträge von Künstlern, die in den letzten Jahren an der Städelschule in Frankfurt gehalten worden waren. Wie Krause-Wahl am Beispiel von Tal R und Cerith Wyn Evans aufzeigen konnte, entwickeln Künstler konsequent Strategien, um sich klassischen Erwartungen an die Gattung Vortrag zu entziehen. Am Beispiel Mark Leckey wurde auch die „Lecture Performance“ als eigene Form diskutiert. Die auf den ersten Blick konzeptionslos wirkenden Künstlervorträge verfolgen laut Krause-Wahl die Aufbrechung bestehender Rollenbilder.

Die zunächst ebenfalls ungeplant wirkende Anordnung von Fotografien in Wolfgang Tillmans' Ausstellungsinstitutionen stand im Fokus von Felix Thürlemanns (Konstanz) Beitrag. Untersucht

wurden die künstlerisch-theoretischen Strategien und die Pluralität von Tillmans Werken, die von Thürlemann hermeneutisch als „hyperimages“ interpretiert wurden (zum Begriff: David Ganz/Felix Thürlemann [Hg.], *Das Bild im Plural. Mehrteilige Bildformen zwischen Mittelalter und Gegenwart*, Berlin 2010, 14f.; 313-315). Durch die scheinbar freie Hängung, die der Künstler arrangiert, löse er einen interpikturalen Diskurs und Metadiskurs über das künstlerische Werk und die Welt zugleich aus. Die unterschiedlichen Konstellationen von Fotografien in wechselnden Ausstellungs- und Publikationskontexten seien damit als (bild-)theoretische Reflexionsprozesse zu begreifen.

Als einziger Beitrag zur künstlerischen Theoriebildung im Film untersuchte Regine Prange (Frankfurt a.M.) Jean-Luc Godards filmisches Œuvre als ästhetische Theorie. Ausgehend vom Stummfilm habe Godard in Filmen wie „À bout de souffle“ (1960) und „Une femme mariée“ (1964) die Verknüpfung von dokumentarischem und fiktionalem Bild offengelegt. Im Fiktionalen werde das Dokumentarische angedeutet und umgekehrt. Das Dazwischen weite sich nicht zu einem dritten Raum, wie ihn Julia Gelshorn bei Renée Green aufgezeigt hatte; die künstlerische Theoriediskussion werde bei Godard vielmehr im Medium selbst geführt. An dieser Stelle wäre es interessant gewesen, die mediale Differenzierung der Künste in der Moderne (die auf der Tagung allerdings ausschließlich im 20. Jh. gesucht wurde) und Gegenwart und mit ihr verbunden die kontinuierliche Gegenstandserweiterung des Faches stärker abzubilden, etwa durch Vorträge zur Video- bzw. Medienkunst oder zur Performance.

### EIN FAZIT

Wie Juliane Rebentisch (Frankfurt a.M.) in ihrem Résumé nochmals hervorhob, ist eine Unterteilung in „Theorie“ und „Praxis“ nicht haltbar; an deren Stelle setzte sie eine Unterscheidung von theoretischer und ästhetischer Praxis, deren Differenz in ihrer Erkenntnis- bzw. Erfahrungsstruktur

bestehe. Die Frage nach der Rolle des Interpretieren und damit der Kunstwissenschaft im Umgang mit diesen Formen künstlerischer Theorieproduktion stellt sich dadurch mit umso größerer Brisanz: Je mehr Werk und Interpretation bzw. Lektürevorgabe durch den Künstler zu einer unauflöselichen Einheit verschmelzen, desto dringlicher sind Wissenschaft und Kritik aufgefordert, Distanz zu wahren und ihren eigenen methodischen Standpunkt explizit zu reflektieren. Diese in der Kunstwissenschaft immer noch zu selten thematisierten Probleme herauszuarbeiten und Ansätze zu einem produktiven Umgang mit der permanenten „Zumutung“ aufzuzeigen, dass Künstler sich nicht da-

mit zufrieden geben, ästhetische Objekte zu schaffen und die theoretische Reflektion Dritten zu überlassen, ist der Tagung in anregender Weise gelungen.

---

**CHRISTIAN BERGER, M.A.**

Institut für Kunstgeschichte der Johannes Gutenberg-Universität Mainz, Binger Str. 26, 55122 Mainz, christian.berger@uni-mainz.de

**SYLVIA METZ, M.A.**

Institut für Kunstpädagogik, Abteilung Kunstgeschichte, Justus-Liebig-Universität Gießen, Karl-Glöckner-Str. 21 H, 35394 Gießen, sylvia.metz@kunst.uni-giessen.de

## Neues zur kunsthistorischen Frankreichforschung

DFG-Rundgespräch,  
11.-13. November 2010, DFK Paris

---

**D**as auf Initiative des Deutschen Forums für Kunstgeschichte in Paris von Andreas Beyer und Johannes Grave organisierte Rundgespräch versammelte 28 Vertreterinnen und Vertreter der kunsthistorischen Frankreichforschung an deutschen Universitäten zu einem Austausch über die Perspektiven, Potentiale und Probleme dieses Arbeitsgebiets. Eine Fortsetzung dieses Austauschs unter Beteiligung von Kollegen aus den Museen, aus Österreich, der Schweiz, insbesondere aber auch aus Frankreich ist ein dringliches Desiderat und beabsichtigt. Ziel des Rundgesprächs war zunächst eine

Verständigung über den derzeitigen Stand der Frankreichforschung in Deutschland, über ihre strukturellen und institutionellen Voraussetzungen sowie über aktuelle Herausforderungen und Probleme. Auf eine erste Sektion, die der Bestandsaufnahme diente, folgten Diskussionsrunden über das Verhältnis von materialerschließenden und theoretisch orientierten Forschungen, über Orte und Institutionen der Frankreichforschung, über deren Verankerung in der Lehre sowie über aktuelle Perspektiven.

### BESTANDSAUFNAHMEN

Am Beginn des Austausches über aktuelle Schwerpunkte und Methoden stand eine Diskussion des Begriffs „Frankreichforschung“. Eine kunsthistorische Forschung, die sich vorrangig an nationalen ‚Erzählungen‘ orientiert, erscheint weder zeitgemäß noch produktiv. Ganz in diesem