

chen Gesellschaft (München 1993) hervor, in dem der Autor vor allem auf die Durchsetzung und Durchsetzbarkeit bürgerlicher Werte in gesamtgesellschaftlichen Prozessen der Zeit abhob. Das inzwischen verstärkte Interesse der Geschichtswissenschaft an der Funktion von Kunstwerken als historischen Quellen einerseits, ihrer Bedeutung im Rahmen politischer und sozialer Repräsentation und Propaganda andererseits dürfte zudem die Ausgangslage dafür verbessert haben, dass die

obengenannten Fragestellungen im Falle Ohnmachts von Historikern und Kunsthistorikern in enger Kooperation angegangen werden können.

DR. CHRISTIAN M. GEYER

Kunstgeschichte wird gemacht: Künstlerische Selbstverortungen im Diskurs

Kunstgeschichtlichkeit. Historizität und Anachronie in der Gegenwartskunst. Symposium an der Universität für angewandte Kunst Wien, 17.–19. Oktober 2013
Programm: artist.net/archive/6052

Nur auf den ersten Blick erscheint der Titel der von Eva Kernbauer (Wien) veranstalteten Tagung wie eine späte Replik auf Hans Beltings These vom „Ende der Kunstgeschichte“, die er bekanntlich an der Gegenwartskunst festmachte, welche in seiner Deutung keine lineare Fortentwicklung der Kunstgeschichte darstellt (Belting, *Das Ende der Kunstgeschichte?*, München 1983; ders., *Das Ende der Kunstgeschichte. Eine Revision nach zehn Jahren*, München 1995). Im Gegensatz zu Beltings in die Jahre gekommener Diagnose einer posthistorischen, aus der Kunstgeschichte ‚ausgerahmten‘ Gegenwartskunst ging es der Wiener Tagung jedoch nicht primär um Zu- oder Absprache der Zu-

gehörigkeit zu einer Kunstgeschichte im Singular oder um die (Un-)Möglichkeit der Periodisierung bzw. Charakterisierung von Moderne und Postmoderne. Mit dem Neologismus „Kunstgeschichtlichkeit“ wurden vielmehr solche künstlerischen Praktiken in den Blick genommen, die mit (kunst-)historischen Referenzen arbeiten – sei es durch die ‚Wiederentdeckung‘ historischer Bildsprachen oder die gezielte Evozierung und Adressierung besonders kanonisch gewordener Werke vor allem der klassischen Moderne. Als „Antike“ der aktuellen Kunst – wie das erste Leitmotiv der documenta 12 nahelegte – stellt diese einen zentralen Fundus dar.

STRATEGIEN DER RÜCKWENDUNG

Der gewählte Fokus auf künstlerische Praktiken der historisierenden Referenzialisierung schloss damit an eine breite Diskussion der letzten Jahre um Remake, Reenactment und weitere Strategien der Wiederholung an, man denke etwa an die 2010 an der FU Berlin veranstaltete Konferenz zu „Authentizität / Wiederholung: Künstlerische und kulturelle Manifestationen eines Paradoxes“, an die 2011 unter dem Titel „Re*– Ästhetiken der Wiederholung“ stattgefundene Tagung an der



Abb. 1 Honoré Daumier, *La République*, 1848. Öl auf Lw., 73 x 60 cm. Paris, Musée d'Orsay (Stéphane Guégan, *Peinture. Musée d'Orsay*, Paris 2011, S. 24)

mehr richteten sie sich häufig gezielt gegen singularisierende Bildpraktiken, indem sie AutorInnenschaft als Ausdruck radikaler Innovation dekonstruierten. Dabei handle es sich um Formen aktiver künstlerischer „Chronopolitik“, die eine kunsthistorische Selbstkontextualisierung von KünstlerInnen implizierten. Um diese aktive Konstruktionsleistung zu plausibilisieren, die nicht auf ein nostalgisches Schwel-

Hochschule für bildende Künste Hamburg oder aber an die Konferenz zum Thema „Wiederholen/Wiederholung“ am Kulturwissenschaftlichen Institut Essen im vergangenen Jahr. Die mit dem Tagungsthema „Kunstgeschichtlichkeit“ einhergehende Akzentverschiebung rührt an zwei zentrale Fragen: Sie lenkt die Aufmerksamkeit auf spezifische Zeitformen von Kunst – wie bereits im Untertitel mit dem Verweis auf das Anachronische anklingt – und stellt zur Disposition, wer wo Kunstgeschichte schreibt oder macht bzw. wie künstlerische Selbstpositionierungen in Bezug auf die Kunstgeschichte gedacht werden können.

Wie Eva Kernbauer in ihrer Einführung darlegte, zeichnet sich die Gegenwartskunst durch Strategien der Rückwendung aus. Diese dürften jedoch keinesfalls als Konservatismus oder Ausdruck von Traditionalität aufgefasst werden. Viel-

gen in der Vergangenheit zu reduzieren sei, sondern auf eine Verortung in der Gegenwart und die Fortsetzbarkeit des eigenen Projekts ziele, führte Kernbauer das unter anderem von Hartmut Böhme ausgearbeitete Konzept der Allelopoiesis an (vgl. Böhme, *Einladung zur Transformation*, in: ders. u.a. [Hgg.], *Transformation. Ein Konzept zur Erforschung kulturellen Wandels*, München 2011, 7–37). Zusammengesetzt aus *allelon* (gegenseitig) und *poiesis* (Herstellung, Erzeugung) bezeichnet das Konzept eine wechselseitige Konstituierung von Vergangenheit (Referenzbereich) und Gegenwart (Aufnahmebereich). Dabei dient das entworfen Bild der Vergangenheit der Selbstbeschreibung der Gegenwart: Die durch historisierende Referenzen retroaktiv belebte Geschichte wird zur eigenen gegenwärtigen Positionierung herangezogen.

Alexander Nagels und Christopher S. Woods an frühneuzeitlicher Kunst entwickeltes Modell der Anachronie (Toward a New Model of Renaissance Anachronism, in: *The Art Bulletin* 87, 2005/3, 403–415; dies., *Anachronic Renaissance*, New York 2010, vgl. die Rezension von Marcia Hall in: *Kunstchronik* 64, 2011/11, 531ff.) bildete schließlich für Kernbauer den Ausgangspunkt, um auch für eine eigene „künstlerische Zeitlichkeit“ in der Gegenwartskunst zu plädieren: Durch wie auch immer geartete Annäherungen an die Vergangenheit entstünden „Faltungen“ von Zeit, die zeitliche Distanz kollabieren ließen und so eigene Formen zeitlicher Modulierbarkeit hervorbrächten.

Mit der Schaffung alternativer, eigenmächtiger historiographischer Modelle in der Kunst gehe einher, dass künstlerische und kunstwissenschaftliche Praxis zusehends ineinandergriffen. Jenes ‚Eindringen‘ künstlerischen Arbeitens in das Feld der Wissenschaft wurde von Kernbauer als ein emanzipatorisches Unterfangen beschrieben. Aufgabe der Wissenschaft sei es nun, für das Phänomen der Kunstgeschichtlichkeit von Kunst ein adäquates theoretisches Vokabular auszuarbeiten, das sich jenseits von etablierten modernistischen und postmodernistischen Begrifflichkeiten bewege.

ÄSTHETISCHE HISTORISIERUNG IM ZITAT

Für eine Annäherung an gegenwärtige historisierende Strategien ist die Frage nach dem Referenzobjekt zitatformiger Kunst und nach der Art und Weise der Bezugnahme grundlegend. Die Beiträge von Christa Blümlinger (Paris) und Beatrice von Bismarck (Leipzig) machten deutlich, wie unterschiedlich Referenzialisierung gedacht werden kann. Blümlinger stellte das Projekt *Uncle Boonmee* des thailändischen Filmemachers Apichatpong Weerasethakul vor, bei dem die im Spielfilm thematisierte Reinkarnation nicht nur die verschiedenen Leben der Hauptfigur betreffen: Ästhetische Historisierung vollziehe sich hier nicht als eine Wiederverwendung von Archivbildern

oder Found Footage, sondern indem Wahlverwandtschaften etwa mit Andy Warhol, vor allem aber mit Chris Marker und Alain Resnais etabliert würden. Jene Warburg'sche „Bilderwanderung“, so Blümlinger, tangiere allerdings zugleich die Arbeiten Weerasethakuls selbst: Auch zwischen seinem Kurzfilm und dem Spielfilm *Uncle Boonmee* bestünden Korrespondenzen. Blümlinger widmete sich in ihrem Vortrag der spezifischen Problematik der Historizität bewegter Bilder und entfaltete zugleich ein Spektrum unterschiedlicher Referenzmöglichkeiten, zu denen neben der Bezugnahme auf bereits existierende künstlerische Arbeiten auch das Selbstzitat, die Referenz auf das eigene Schaffen, zählt.

Beatrice von Bismarcks Beitrag hingegen behandelte ein Referenzobjekt gänzlich anderen Ausmaßes: Die bis Anfang November 2013 in der Fondazione Prada in Venedig gezeigte Schau *When Attitudes Become Form. Bern 1969/Venice 2013* stellte ein aufwendiges Reenactment von Harald Szeemanns berühmter Ausstellung dar. Dabei, so Bismarck, sei ein Akt des Zeigens dritter Ordnung entstanden, da jede Ausstellung selbst bereits eine Reinszenierung bedeute. Die teils minutiöse Rekonstruktion der Berner Ausstellung in Venedig habe die Diskrepanzen zwischen den beiden Schauen verschleiert, insbesondere die Inszenierung Germano Celants zu einem „neuen Szeemann“ und aktualisierten Künstlerkurator laufe dem scheinbar dokumentarischen Anspruch der Ausstellung zuwider. In leichter Modifikation des Tagungsthemas stellte Bismarck so einen besonderen Fall der Geschichts(um)schreibung im Medium der Ausstellung vor.

Auch der Abendvortrag von Werner Busch (Berlin) widmete sich, allerdings in historischer Perspektive, unterschiedlichen Formen der künstlerischen Referenzialisierung: Gemäß dem Tagungsinteresse an in die Geschichte ausgreifenden ‚Kontaktaufnahmen‘ stellte Busch von Künstlern des 18. Jahrhunderts praktizierte Rekurse auf die Kunst früherer Epochen vor. Während in der klassischen Kunsttheorie die Anverwandlung eines besonders vorbildhaften Werks für neue Kontexte einen Einstieg in eine normative Tradition und de-

ren Fortschreibung bedeutet habe, werde, so Busch, im 18. Jahrhundert der Zitatcharakter im Zitierprozess offenbar. Mit dem Fremdwerden vergangener Kunst bilde sich ein reflexives Verhältnis zur Tradition aus. Busch konnte aufzeigen, wie fein innerhalb der zeitgenössischen Kunsttheorie zwischen unterschiedlichen Möglichkeiten der Bezugnahme auf historische Vorbilder differenziert wird: Der englische Akademiedirektor Sir Joshua Reynolds etwa entwickelte in seinen *Discourses* ein ausgetüfteltes Vokabular, das „plagiarism“ von legitimen Formen der Nachahmung scheiden sollte. In der künstlerischen Praxis, so Busch, trete die Zitatförmigkeit von Kunst zu Tage, indem ikonographisch tradierte Schemata für neue Kontexte verwendet würden und so als Zitate lesbar blieben.

SUBJEKTIVE ZEIT UND INDIVIDUELLE GESICHTE

Dass KünstlerInnen eigene Antworten auf die von Kernbauer in ihrer Einführung aufgeworfene Frage nach einer spezifischen „künstlerischen Zeit“ finden oder gar alternative historiographische Modelle zu schaffen beanspruchen, stand im Zentrum der Vorträge von Sabeth Buchmann (Wien) und Antonia von Schöning (Weimar). Buchmann wählte als Ausgangspunkt die an George Kubler und seine theoretischen Überlegungen in *The Shape of Time: Remarks on the History of Things* von 1962 angelehnte These Thomas Crows, jedes Kunstwerk der Gegenwart rekapituliere vorherige Problemlösungen und mache folglich Künstler zu Kunstgeschichtskonsumenten (Crow, *Unwritten Histories of Conceptual Art: Against Visual Culture*, in: ders., *Modern Art in the Common Culture*, New Haven/London 1996, 212–242). Buchmann hob darauf ab, dass Impulse nicht nur aus Bildwelten, sondern auch aus Sozialwelten stammen könnten. Das Unsicherwerden von Kunst und Geschichte habe zu tun mit einer Verunsicherung im Hinblick auf das Verhältnis von Kunst und Leben. Als Beispiele für künstlerische Strategien der Historisierung stellte Buchmann dementsprechend Arbeiten von KünstlerInnen vor, die das Biographische und die individuelle Lebenszeit zum Aus-

gangspunkt ihrer Auseinandersetzung mit Geschichte wählen, wie etwa On Kawara oder aber der vietnamesisch-dänische Performancekünstler Danh Vo. In ihren Werken entstünden biographisierte, dezidiert subjektive Geschichts- und Zeitentwürfe.

Schöning analysierte die 2007 begonnene Lecture Performance *Scratching on Things I Could Disavow. A History of Art in the Arab World* des libanesisch-amerikanischen Künstlers Walid Raad. Wie bereits im Titel angekündigt, macht Raad hier die (arabische) Kunstgeschichte explizit zum Thema. Er selbst schlüpft in die Rolle eines durch eine mehrteilige Installation führenden Kunsthistorikers, der die gezeigten Werke erklärt. Alle sieben Arbeiten reflektieren in sich die Bedingungen des zeitgenössischen Kunstmarktes sowie Fragen der Historisierung und Kanonisierung: *Index XXVI: Blue and Green and Yellow and Red and Orange* etwa besteht aus nur schlecht lesbaren, da in weißer Farbe an die Wand geschriebenen Namen libanesischer Künstler des vergangenen Jahrhunderts, von denen Raad behauptet, sie seien ihm als künftiger Kanon einer futuristischen Kunstgeschichtsschreibung durch Telepathie von Künstlern aus der Zukunft überliefert worden. Die telepathische Signalübermittlung sei allerdings so stark gestört gewesen, dass sich massive Schreibfehler eingeschlichen hätten, die der Kanonbildung Hindernisse in den Weg legten.

Wie Schöning herausarbeitete, findet Raads Auseinandersetzung mit der Kunstgeschichtsschreibung und ihren Möglichkeitsbedingungen auf zwei Ebenen statt: Zum einen werden in den einzelnen Teilen der Installation verschiedene Zeitmodelle präsentiert, die von simpler Prognostik und der damit verbundenen Vorstellung eines kontrollierbaren, möglichst linearen Anstiegs der untersuchten Größe bis hin zu einer, wie Schöning es nannte, „Archäologie der Zukunft“ reichen, die eine im Futur II vorgetragene Kritik an der Gegenwart impliziere. Zum anderen betreibt Raad mit seiner institutionenkritischen Arbeit eine Selbstverortung in der Tradition der

(westlichen) Moderne, wenn etwa die Bildsprache seines eigenen Diagramms an Malewitschs Lehrtafeln denken lässt, und stellt so die Omnipräsenz jener Moderne-Tradition aus. Raads Revision der Kunstgeschichte liefere folglich keine arabische Kunstgeschichte, so Schöning, sondern mache die arabische Tradition als Nicht-Gegenstand sichtbar.

KÜNSTLERISCHE SELBSTREFLEXION

Die beiden Wiener KünstlerInnen Tanja Widmann und Florian Pumhösl präsentierten jeweils eigene Arbeiten und leisteten so ganz unmittelbar Beiträge zu einer Künstlerhistoriographie. Widmann setzte sich in ihrem Beitrag mit dem, wie sie es ausdrückte, „beschleunigten Referenzialismus der Gegenwart“ auseinander, der zumeist als kritische Reflexion oder Revision der Kunstgeschichtsschreibung aufgefasst werde. Dabei würden jedoch über solche Bezugnahmen zumeist glatte, ‚einwandfreie‘ Genealogien und Netzwerke gebildet. Auf diese Weise fände dasjenige Eingang in die Werke, was auch den Kunstbetrieb selbst kennzeichne: das Künstlersubjekt als Unternehmer seiner selbst, als ein ‚Beziehungsgeflechtbündel‘, dessen Wert sich nach der Menge seiner Kontakte zu anderen KünstlerInnen, KunsthändlerInnen etc. bemesse. Unter diesen Prämissen betrachtet, wird der Referenzialismus zu einer Fortsetzung des *networking* im Werk. In der in Ausschnitten gezeigten, zum Ausstellungsprojekt *eine von euch* (2012) gehörenden Videoperformance von Tanja Widmann wird nicht zuletzt jene Verweiswut als Pointe vorgeführt: Der von drei jungen KünstlerInnen „performte“ Text entstammt so unterschiedlichen Quellen und heterogenen Kontexten wie frühen Reden von Margret Thatcher, einem Songtext von Britney Spears und sogenannter Spam Poetry.

Pumhösl stellte zu Beginn seiner Präsentation die Frage, was überhaupt das Gegenteil von expliziter Historizität sein könne. Gegenüber zwei momentan stark dominierenden Erwartungshaltungen, die entweder das Historische als Wert an

sich propagierten oder aber das Zeitgenössische feierten, beharrt Pumhösl auf der Notwendigkeit, das Verhältnis zur Geschichte als ein intimes zu behaupten. Bei dem von ihm gemeinsam mit der amerikanischen Künstlerin Liz Deschenes 2012 im Art Institute in Chicago realisierten Ausstellungsprojekt *Parcours* entschieden sich die beiden, Photographien aus der ständigen Sammlung der Institution gemeinsam mit eigenen, das Medium Photographie und die Bedingungen der Präsentation im Museum reflektierenden Arbeiten auszustellen. Entstanden sei, so Pumhösl, eine Korrespondenz mit denjenigen Dingen der Ausstellung, die „Geschichte speicherten“.

DIE GESCHICHTLICHKEIT DER GEGENWART

Einen ganz anderen Zugang wählten Helmut Draxler (Nürnberg), Eric de Bruyn (Leiden) und David Joselit (New Haven), indem sie in ihren Beiträgen beim Begriff der Gegenwart ansetzten. Draxler machte Honoré Daumiers Gemälde *La République* (Abb. 1) zum Ausgangspunkt seiner Überlegungen, das als Beitrag zum 1848 ausgeschriebenen Wettbewerb mit dem Thema „La Figure peinte de la République“ unmittelbar Zeitgeschichte reflektiert und, so Draxler, den letzten Versuch darstelle, eine Allegorie der Gegenwart zu schaffen. Die heutige Kunst erwecke den Anschein, besessen von Geschichte zu sein. Nachdem die großen geschichtsphilosophischen Narrative der Moderne, die der Gegenwart einen Platz innerhalb der Transformation von Vergangenheit in Zukunft sicherten, ebenso ihre Attraktivität verloren hätten wie die Vorstellung einer erfüllten Jetztzeit, präsentiere sich die Gegenwart zusehends als Geschichte. Die Herausforderung liegt nach Draxler nun darin, das Verhältnis von Geschichte und Gegenwart wiederum als ein historisches zu denken: Gegenwart als Konzept hat (wie die Moderne) selbst eine Geschichte, auch seine aktuelle Ausprägung ist ein Indikator für Geschichtlichkeit und steht nicht jenseits von dieser.

De Bruyn untersuchte in seinem Vortrag Hologramme und ihr Verhältnis zur Gegenwart. Als erstes Fallbeispiel zog er den Pepsi-Cola-Pavillon

auf der Expo '70 in Osaka heran: Der verspiegelte Kuppelraum produzierte einen überraschenden Effekt, der zeitgenössisch mit dem Begriff der „Echtbilder“ beworben wurde. Mittels Spiegelreflexionen und Hologrammtechnik entstanden dreidimensionale Bilder der Besucher an der Kuppeldecke. De Bruyn deutete jene Faszination für die „Echtbilder“ als Nukleus des utopischen Entwurfs der aufkommenden Informationsgesellschaft, haftete ihnen doch das Versprechen an, ohne zeitlichen oder anders gearteten Reibungsverlust Informationen übermitteln, unmittelbare, synchrone Bilder des Jetzt schaffen zu können. Anschließend widmete er sich den Arbeiten Hito Steyerls über forensische Anthropologie, in der die Hologrammtechnik zur Untersuchung von Schauplätzen von Kriegsverbrechen eingesetzt wird. Statt der futuristischen Dimension des „hologrammatischen Universums“ von 1970 entstehe hier eine kategorial andere Verknüpfung von Vergangenheit und Gegenwart: Steyerls Arbeit *The Kiss* etwa befasst sich mit einem unaufgeklärten Verbrechen des Bosnien-Krieges von 1993. Mit Hilfe forensischer 3D-Technik zeigt die Künstlerin jedoch nicht das Ereignis selbst, sondern die Abwesenheit verlässlicher Informationen über seinen Ablauf.

Joselit schließlich ging in seinem Vortrag von der Beobachtung aus, dass „contemporary“ im kunsttheoretischen Diskurs von einem Adjektiv zu einem Substantiv avanciert sei. Wie das englische Wort nahelege, stehe in Diskussionen um das Zeitgenössische dessen synchrone Dimension, das Mit-der-eigenen-Zeit-Sein im Vordergrund und verdecke auf diese Weise uneinheitliche Geschichtsverläufe und unterschiedliche Grade wirtschaftlicher und ästhetischer Modernisierung. Joselit schlug vor, die Moderne stärker als einen internationalen Stil denn als primär zeitlich strukturierte Epoche zu denken, da so deren Anpassung an präexistente lokale Idiome von vorneherein im Konzept angelegt sei. Im Sinne der Entwicklung eines angemessenen Vokabulars zur Beschreibung von Gegenwartskunst sprach sich Joselit für den Begriff des „Aggregators“ aus: Die im Englischen

als „content aggregators“ bezeichneten Portaldienste wie e-flux sammeln und filtern Informationen und liefern so ein Modell für die Erfassung asynchron verschobener weltweiter Entwicklungen. Nicht nur KünstlerInnen agierten heutzutage als Aggregatoren, Aggregation könne selbst zu einer künstlerischen Strategie werden.

Für das über die gesamte Konferenz hinweg immer wieder aufscheinende Thema der Verortung gegenüber der Tradition der Moderne lieferte der Tagungsort einen wunderbar korrespondierenden Paratext: Die Räumlichkeiten der Ausstellung *Moderns* hielten mit den dort gezeigten Werken der Sammlung der Lalit Kala Akademi in New Delhi stets vor Augen, dass es sich bei der Frage nach Bezugnahmen auf die Moderne um eine gleichermaßen zeitlich wie räumlich zu reflektierende Kategorie handelt. Die Wiener Tagung bot vielfältige Antworten, wie sich „Kunstgeschichtlichkeit“ im Bezug auf Gegenwartskunst denken ließe. Offen und vor allem anschlussfähig für weitere Diskussionen blieb, wie die beschriebenen künstlerischen Zeitformungen in der Gegenwartskunst sich unterscheiden von den etwa von Nagel und Wood entwickelten Modellen für den frühneuzeitlichen Umgang mit Zeit – eine Frage freilich, die von einem nicht geringen disziplinarischen Ordnungswillen im gemeinsamen künstlerisch-kunsthistorischen Diskursfeld zeugt.

LÉA KUHN, M.A.