Zeitschrift: Outlines

Herausgeber: Schweizerisches Institut für Kunstwissenschaft

Band: 1 (2004)

Artikel: Nähe und Distanz als Herausforderung einer Kunstgeschichte der Gegenwart : Fragen zum Konzept einer erweiterten Dokumentation

Autor: Schneemann, Peter J.

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-872083

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 04.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

PETER J. SCHNEEMANN

Nähe und Distanz als Herausforderung einer Kunstgeschichte der Gegenwart

Fragen zum Konzept einer erweiterten Dokumentation

Einleitung

Als der Student der Kunstgeschichte William Chapin Seitz (1914–1974) an der Universität Princeton 1950 mit seiner Dissertation begann, wählte er die zeitgenössische amerikanische Kunst zu seinem Thema, genauer, eines ihrer «movements».[1] Die Universität reagierte zunächst ablehnend. Alfred Barr, Kurator am Museum of Modern Art in New York, benutzte eine historiografische Begrifflichkeit, um die Zweifel des Department of Art and Archeology an dieser Arbeit zur Kunst der Gegenwart auszuräumen. Der Kurator schrieb dem Chairman des Departments, Baldwin Smith, im November 1950 einen langen Brief, in dem er den Wert einer wissenschaftlichen Bearbeitung des Abstrakten Expressionismus darlegte. Barrs unterstützende Argumente für das Dissertationsprojekt benennen Werturteile, die dem Ergebnis der Analyse vorgreifen und Zielpunkte angeben.

«In fact, I would say that for the first time American painting is as good, if not better, than painting anywhere in the western world.»[2]

Die Arbeit sei dringend benötigt, «to help put in order the history and theory of the recent past». Der Brief legt die Vorstellungen Barrs offen, wie eine kunsthistorische Aufarbeitung des Abstrakten Expressionismus mit den Diskurs-Dokumenten umgehen müsse, die nicht zuletzt durch seine eigene Institution, das MoMA, in Auftrag gegeben worden waren.

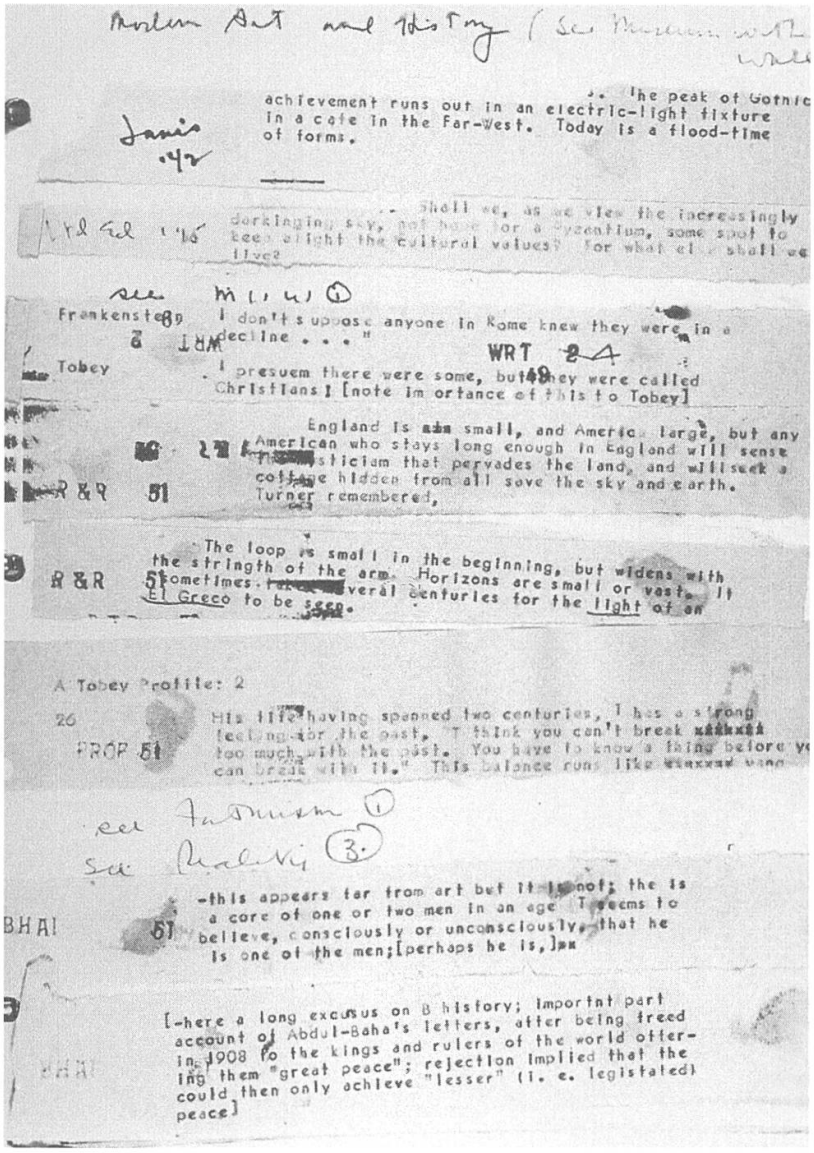
«The movement also has documents of importance quite outside the casual and hurried newspaper criticism of exhibitions. There are numerous statements by the artists themselves, and stenographic reports of symposia, exhibition catalogs etc.»

Barr invertierte die Bedenken der Universität gegen das Thema der Doktorarbeit. Bemängelte man hier die fehlende historische Distanz und die Verflechtung des Kandidaten mit der Kunstszene, betrachtete sie Barr als Chance:

«[...] he participates actively in the movement as well as having a most valuable opportunity to study it from within as it developed.»[3]

Dennoch sah sich Barr gezwungen, zwischen Kunsthistoriker und Künstler zu unterscheiden:

«Yet I gather that he is, primarily, not an artist but a scholar who can be counted on



1 William C. Seitz, Ms., vorbereitende Seite mit Cuttings für seine Dissertation *Abstract Expressionist Painting in America*, um 1952, Archives of American Art, Washington, D.C.

to take an objective and measured view of his subject.»

Die Universität hielt dagegen, dass die Nähe zu den Künstlern eine wissenschaftliche Analyse verhindern könne. Als einzige Möglichkeit, den Gefahren des von den Künstlern selbst dominierten Diskurses zu entgehen, wurde der alte stilgeschichtliche Ansatz gesehen, mit der Frage nach «the historical evolution of style».

Seitz selbst sprach dann auch von der «fusion» der «isms». Die Idee, dass eine Ordnung der Gegenwart aufzuspüren sei, wird zur Hauptmotivation: «But to future art historians, I believe, the art of today will appear less chaotic. [...] it will gradually be possible to discent a coherent temporal and geographical pattern.»[4] Die Pluralität der Erscheinungsformen der Kunst der Gegenwart sei nichts anderes als «products of different phases of spirituel and formal development.» Die Überzeugung, in der kunsthistorischen Arbeit Diversität ordnen zu können und zu müssen, mündete in ein entwicklungsgeschichtliches Modell.[5]

1955 promovierte Seitz erfolgreich mit der Arbeit *Abstract Expressionist Painting in America. An Interpretation Based on the Works and Thoughts of Six Key Figures*. Zehn Jahre später wurde er Kurator am Museum of Modern Art. 1983 erschien schliesslich die überarbeitete Fassung seiner Dissertation mit einer Einleitung seines «Mentors» Robert Motherwell.[6]

Die Archives of American Art erhielten 1975 den schriftlichen Nachlass von Seitz, in dem die Arbeitsweise bei der Dissertation durch drei Laufmeter Archivboxen belegt ist. Ersichtlich wird der Übergang von der Dokumentation zur Geschichtsschreibung.[7] Zu-

nächst wählte Seitz eine Gruppe von sechs Künstlern aus: Arshile Gorky, Hans Hofmann, Mark Tobey, Willem de Kooning, Robert Motherwell und Mark Rothko.[8] Seitz schrieb den Malern und bat sie gezielt um Stellungnahmen. Vor allem aber trug er die Versatzstücke der Selbsterklärungen zusammen, die Galerien und Museen veranlasst und genutzt hatten. In hunderten von kleinen Cuttings sammelte und ordnete der Kunsthistoriker die Diskurselemente und klebte sie in Ordnern neu zusammen (Abb. 1). Er selbst reflektierte über diese Tätigkeit als «production of documents». [9] Aus seiner eigenen Vergangenheit als Maler[10] kannte er die Rhetorik dieser Statements, und er scheute auch nicht davor zurück, die Unterscheidung zwischen künstlerischer und kunsthistorischer Tätigkeit bewusst zu vermischen, indem er sich in seinen Anfragen als Künstler und Kollege darstellte.

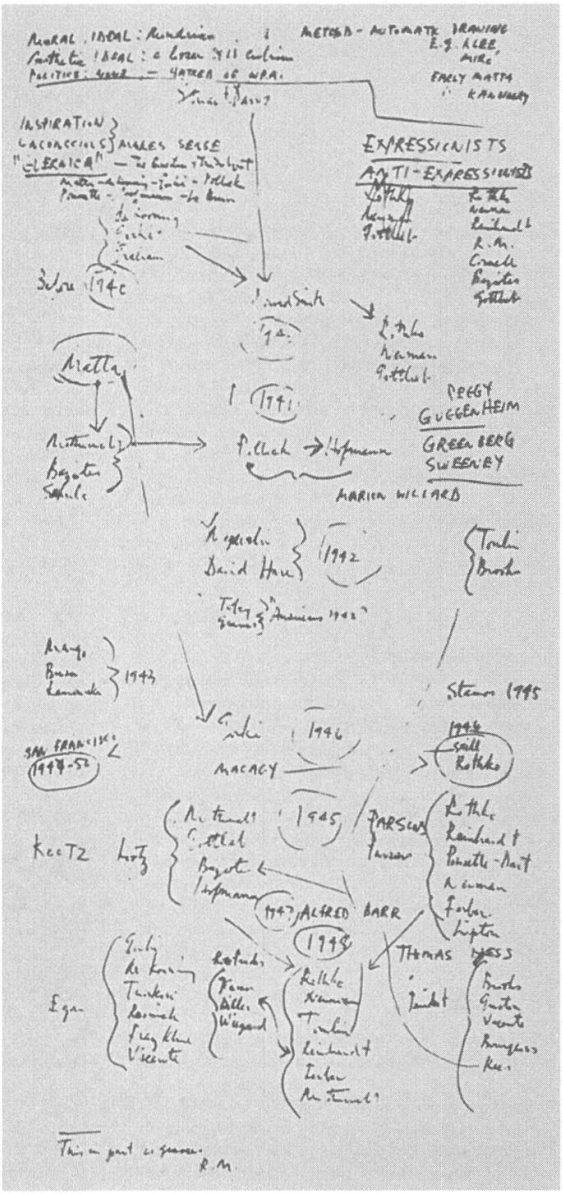
Als Seitz Motherwell über seine Arbeit unterrichtete, wies dieser ihn belehrend auf sein eigenes Publikationsprojekt hin, *Modern Artists in America*, [11] eine Schrift, die eben den objektiven Standpunkt in der Dokumentation der Gegenwart einzunehmen behauptete, den die Universität von der kunsthistorischen Untersuchung einforderte. [12] Die Protagonisten selbst produzierten und sammelten Dokumente in Konkurrenz zum Kunsthistoriker:

«By impartial documentation of the event as it happens, the society in which the artist exists responsibly and the world of imagery and design in which he must exist creatively, stands manifest.»[13] «One can say that by 1950, Modern Art in the United States has reached a point of sustained achievement worthy of detached and democratic treatment.»[14] «In as compact and objective a manner as the situation permits, illustration and text are designed to convey the sense of modern art as it happened.»[15]

Das historische Beispiel einer Kunstgeschichte der Gegenwart, wie es im Projekt von Seitz hervortritt, zeigt ein ganzes Spektrum von methodologischen Konsequenzen und Problemen aus der Situation der Nähe und dem Anspruch der Distanz auf. Das Dokument und der Quellentext, der Künstler als Kunsthistoriker und der zu erweiternde Begriff der Dokumentation als Potenz einer Distanz, die einen eigenständigen Diskurs der Kunstgeschichte ermöglicht, bilden die Eckpunkte der folgenden Ausführungen.

Dokumente und Quellentexte

Die Aussagen der Künstler, ihre Selbsterklärungen, ordnete Seitz abstrakten Problemfeldern zu. Er isolierte sie radikal aus jedem funktionalen Kontext und der Textgattung, in der sie entstanden, ob Round Table, Katalog, Aphorismus oder Fragebogen-Antwort. In einem Prozess der Gleichzeitigkeit durchlaufen die vom Betriebssystem erzeugten und von Seitz gesammelten Dokumente eine entscheidende Transformation. Aus einem Dokument, das in einem komplexen Funktionszusammenhang steht, wird ein Quellentext



2 Robert Motherwell, Diagramm («an impression of the true chronology and of the separate clusters that taken together are sometimes called Abstract Expressionism, sometimes called the New York School»)

künstlerischer Intention. Qualität dieses Quellentextes ist es, dass er, im Sinne Barrs,[16] eine autonome, von den Mechanismen einer gesellschaftlichen Positionierung der Kunst losgelöste Entwicklung, Stildefinition, ja sogar Kunsttheorie belegen soll. Es erscheint dabei wunderbar paradox, dass der Kunsthistoriker, der die Aussagen der Künstler zu Fragmenten einer kunsttheoretischen Grundlage umwertete und diese dann zu einer Geschichte des Abstrakten Expressionismus zusammenfügen wollte, von der Reflexion der Künstler selbst eingeholt wurde. Die Dokumentation der Gegenwart sollte durch die Dokumentation der künstlerischen Intentionen, so etwa der Traum Motherwells, kunsthistorische «Sekundärliteratur» überflüssig werden lassen.[17] Das Konzept der Quellenschrift stellte sich für den Künstler als Alternative zur Konstruktion der Kunstgeschichte durch Historiker dar. Motherwell suggerierte eine faktische Existenz der stilistischen Epochen, die durch die Künstlerschriften unmittelbar zugänglich wären. Dieses Modell liess die Tätigkeit der Kunstgeschichte als obsolet erscheinen, denn die Dokumente erzählten selbst die Geschichte.

«Ultimately I should like to see in print in good English translation every major document in relation to modern art – fauvism, cubism, de Stijl, expressionism, futurism, dada, constructivism, [...] of twentieth-century art. [...] to render unnecessary reading of secondary writings about contemporary art.»[18]

Motherwell versorgte Seitz schliesslich mit einem Diagramm zur Entwicklung des Abstrakten Expressionismus, das in die posthume Publikation von Seitz' Arbeit aufge-

nommen wurde (Abb. 2). Die fragmentarische Skizze geht jedoch über die Fokussierung auf «Werk und Intention» in der Historisierung der Gegenwart hinaus. Motherwells Notizen gruppieren sich nämlich um die Namen von Ausstellungen, Galeristen und begriffsbildenden Kritikern. Seine schematische Skizze des historischen Prozesses der Schul- und Theorieentwicklung verweist auf die Verschränkung der Perspektiven und Interessen, die den Diskurs geprägt hatten. Ansätze einer Dokumentation des Betriebssystems Kunst sind zu erkennen. Vergleicht man dieses Diagramm von Motherwell mit dem Barrs, so zeigt sich bei Motherwell der Verweis auf eine Kunstgeschichtsschreibung, die dem gesellschaftlichen Gefüge Rechnung trägt.

Seitz hätte die «Production and Collection of Documents» in einer solchen Konstellation verorten können. Denn die Fragebögen von Seitz, von Kuratoren und Forschern stehen in einem höchst spannenden Kontext, da sie produziert wurden, um die Kunst gegen einen begrifflich verbindlichen Diskurs zu verteidigen. Die Apologie ist eine der zielgerichteten rhetorischen Gesten dieser Texte, die nur dann beschrieben, gedeutet und für die Kunstgeschichte fruchtbar gemacht werden können, wenn man sie als Phänomen in einer komplexen Vernetzung dokumentiert. Dies ist jedoch so lange unmöglich, wie die Dokumentation des Kunsthistorikers die Selbstkommentierung des Künstlers identisch abbildet. Eine Dokumentation des Gleichzeitigen gerät umso stärker in die problematische Rolle der Affirmation, je konservativer sie ihre Aufgabe fasst.

Welch grundsätzliche Fragen sich die Kunstgeschichte im Umgang mit Künstlertexten stellen muss, demonstrierte Joseph Kosuth mit einer beissenden Polemik. In einem erbitterten Text, der gegen Bemerkungen Yves-Alain Bois' und das Verhalten Benjamin Buchlohs gerichtet war, verwahrte sich Kosuth 1994 gegen eine Interpretation, die seine Schriften nicht ernst nähme. Er untersagte der Kunstgeschichte die Möglichkeit, zwischen der Evidenz des Werkes und der Künstleraussage zu differenzieren.

«So scheint die Schlussfolgerung ziemlich unvermeidbar, dass sich ein zutiefst konservatives Unbehagen im Establishment der Kunsthistoriker und -kritiker breit macht, die aus einem gewissen konventionellen Klischee heraus, Künstler wie mongoloide Kinder ansehen, die mit nassen Lehmklumpen spielen und dringend der väterlichen Kunsthistoriker und -kritiker bedürfen, die sich darauf stürzen und das Ganze flugs mit Sinn versehen. Ich denke hier daran, wie Kunstkritiker und -historiker mit Texten von Künstlern umgehen. Hinter dem Sonderstatus, der solchen Texten (die, wie das bei Kunstwerken der Fall ist, von den Historikern und Kritikern als Natur benutzt werden, um daraus Kultur zu machen) auf oft gönnerhafte Weise zugebilligt wird, verbirgt sich ein gewisses philosophisches Unbehagen, ob dieser schlafende Dracula womöglich erwachen könnte, bei Tageslicht oder nicht, mit einem professionell ins Herz getriebenen Pflock oder nicht, und dann *ihr* Land verwüstet. Nun denn, hier sind wir.»[19]

Beschränkt die Kunstgeschichte ihre Aufgabe auf die Ergründung einer Intention und deutet sie das Werk ausschliesslich in Rückbezug auf den Künstler, versucht sie sich gar über ihn zu legitimieren, gerät sie in eine ausweglose Situation. Die Polemik von Kosuth macht nicht nur das Selbstbewusstsein von Künstlern gegenüber dem Akt der Interpretation und der Historiographie deutlich, sie verweist auch auf eine von der Kunstgeschichte zu leistende Erweiterung ihrer Aufgabe.

Noch immer sind die Koordinaten der kunsthistorischen Dokumentation zu stark auf die Protagonisten, ihre Aussagen und ihre Werke beschränkt, die mit dem Zauberwort der Intention aufeinander bezogen werden. Forderung nach kritischer Distanz muss nicht, wie bei Seitz, in eine Historisierung der Gegenwart münden, indem grosse Stränge hergeleitet und neue Stile behauptet werden. Vielmehr gilt es, solche Konstellationen in die kunsthistorische Analyse einzubeziehen, wie sie Motherwell in seinem skizzierten Diagramm andeutete. Damit ist nichts anderes als Desiderat beschrieben als eine erweiterte, reflektierte Dokumentation des Gleichzeitigen.

Die Suche nach neuen Deskriptoren für eine erweiterte Dokumentation

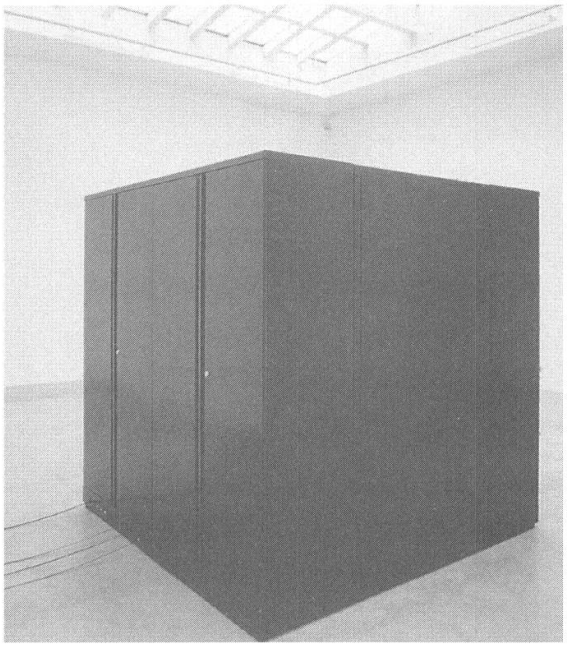
Unternimmt man es, eine Dokumentation der Gegenwart neu zu entwerfen, gilt es, Methoden zu entwickeln, die eine Distanz zu dem von Künstlerinnen und Künstlern dominierten Diskurs ermöglichen. Es geht um Methoden, die eine Dokumentation in «Gegenläufigkeit» zum Werk erproben.

Seitz' Vorgehen führte zu einer Geschichtsschreibung, in der die Fragen der Kunstgeschichte und die der Künstler zusammenfallen. Was zunächst als Ideallösung erscheint, entwickelt sich zur Falle, da so der Diskurs um ein Werk nicht als eigenständiges Phänomen zu deuten und zu dokumentieren ist. Das heisst, Seitz dokumentierte vermeintliche Inhalte, verschleierte jedoch ihre Selektion, ihre Formen und Bedingungen völlig.

Das Dokumentationsverständnis der Kunstgeschichte ist besonders anfällig für dieses Problem, da es nicht nur von fixen Kategorien, wie dem physischen «Kunstobjekt» und einem zugeordneten «Autor», ausgeht, sondern diese in eine hierarchische Ordnung fügt. Wie ist eine eigenständige Perspektive möglich?

Der Kontext, der als Mittel der Distanz bei Seitz kritisch eingefordert wurde, erwies sich als ein historiografischer, der die Kunstwerke innerhalb einer Entwicklung verortete. Eine kritische Distanzierung vom Moment der Kunstproduktion, um eine eigenständige kunsthistorische Perspektive zu ermöglichen, schien nur im historischen Rückblick möglich. Dieses Modell wurde von den grossen, kunsthistorisch begriffsbildenden Ausstellungen propagiert, die zum Missfallen der Abstrakten Expressionisten seit den 1960er-Jahren, organisiert wurden.[20]

Allem, was unter einem erweiterten Begriff des «Kontextes» mit Blick auf die gesellschaftliche Einbindung verstanden werden kann, wurde nur eine untergeordnete Rolle zugewiesen.[21] Eine Distanzierung kann aber durch einen analytischen Blick entstehen, der Werk und parallelen Künstlerkommentar in ein Bezugssystem der Gegenwart einbettet. Die Kunstgeschichte der Gegenwart nimmt diese Herausforderung der Dokumentation selten wahr, weil sie Angst hat, Werk und Künstler dann nicht mehr gerecht zu werden. Provokant mag man formulieren, dass eben in dieser Brechung der Affirmation eine neue Chance liegt.



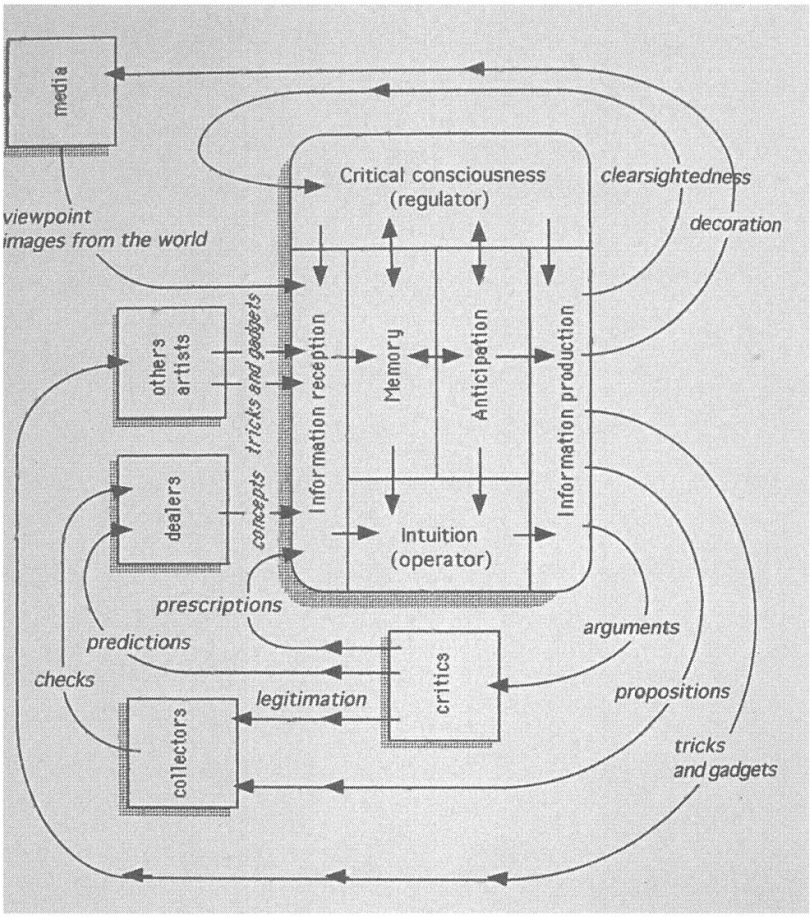
3 «Cercle Ramo Nash», *Black Box*, 1998

Die Kategorie der Protagonisten ist zu erweitern – hin zu den Kritikern, den Händlern und den Rezipienten. Der Ort des Kunstwerkes, vom Atelier über die Galerie bis hin zum Museum, gehört gleichberechtigt in die Dokumentation. Die Interessen, die in die Strategien des Diskurses um ein Werk eingehen, von dem Moment der Gruppenbildung, der Forderung nach eigenen Stilbenennungen über die Beschwörung des Ethos der Werke bis hin zum Beharren einer individuellen Abgrenzung von den Kollegen, gehören zum Moment der Gegenwart, den es deskriptiv zu erfassen gilt.

Vor dem Hintergrund des verstärkten Interesses der zeitgenössischen Kunst am Dokumentieren und Archivieren sind es besonders Künstlergruppen, die auf das Phänomen der Vernetzung aufmerksam machen sowie auf die Bedeutung, den alten Werkbegriff aus wechselnden Perspektiven zu betrachten.

Vernetzungen

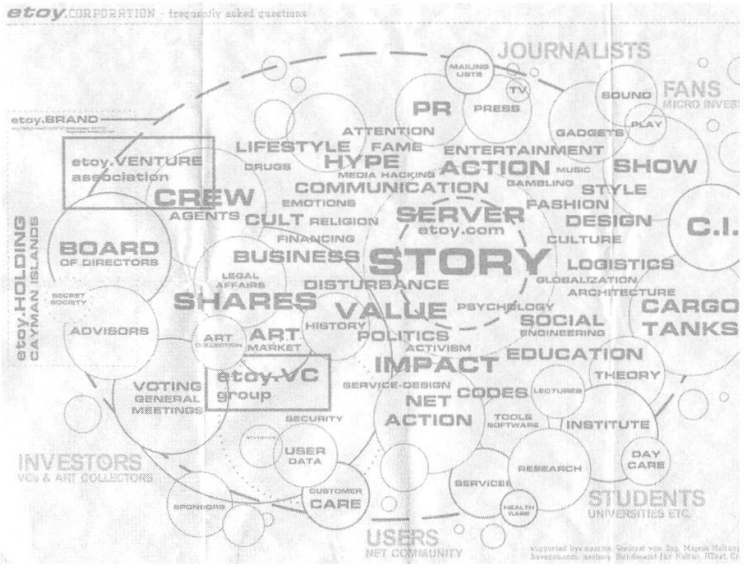
Black Box nennt die 1987 in Nizza gegründete Künstlergruppe «Cercle Ramo Nash» einen geschlossenen schwarzen Stahlkubus mit den Seitenmassen von 183 x183 x 183 Zentimetern.[22] Erstmalig präsentiert wurde diese *Black Box* 1998 im vollendeten «White Cube» der Pariser Galerie Chantal Crousel. Die BesucherInnen sind mit einem hermetischen Block konfrontiert, betrachten ihn als geometrischen Körper im Raum. Eines der zentralen Referenzsysteme versagt, das Künstlerkollektiv bleibt anonym, verweigert sich der Annahme einer Individualität als Autor (Abb. 3).



4 «Cercle Ramo Nash», Diagramm zur Arbeit *Black Box*

Das Werk bezieht sich sowohl formal wie auch analytisch auf die exakt gleich dimensionierte Minimal-Arbeit *Die* des amerikanischen Architekten, Malers und Bildhauers Tony Smith aus dem Jahr 1962. Der französische Kunsthistoriker Georges Didi-Huberman legte 1992 in seiner Publikation *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*[23] eine Diskussion des Werkes von Smith vor, die besonders das Spannungsfeld zwischen Objekt und wechselnden Betrachtungsweisen untersucht; sie unterscheidet zwischen dem «glaubenden Sehen», wie er es nennt, das heisst einem sinnkonstituierenden Sehen, und dem «tautologischen Sehen», das er mit dem Diktum «what you see is what you get» beschreibt. Didi-Huberman thematisierte den schwarzen Block als ein Volumen, das in seinem schwarzen Inneren Bedeutung verberge und sich damit dem tautologischen Sehen «what you see is what you get» widersetzen würde. Didi-Huberman bezeichnet die Black Box von Tony Smith als «Frage-Objekt».[24]

Der Stahlkubus des Künstlerkollektivs «Cercle Ramo Nash» hat das von Didi-Huberman bei Smiths Skulptur emphatisch hervorgehobene unbekannte «Innere» der Box zu einer systemanalytischen Reflexion ausgebaut. *Black Box* und weisser Galerieraum werden in ihrer Wechselwirkung aufeinander bezogen: Der weisse, objektivierte Ausstellungsraum beruht auf der Vorstellung einer idealen Betrachtersituation, indem die Bedingungen, unter denen das Werk seinen Platz eingenommen hat und wieder verlassen wird, verschwiegen werden. Die *Black Box* von «Cercle Ramo Nash» umschliesst einen Computer, der den verschwiegenen Diskurs um ein Werk verarbeitet. Über externe Terminals können dem «Generator of Specific Problems» Fragen gestellt werden. Was in dem Kubus passiert, ob etwa ein Künstler am Terminal in der *Black Box* die Fragen beantwortet oder ob unser eigener Diskurs nur zerstückelt an uns zurückgesendet wird,

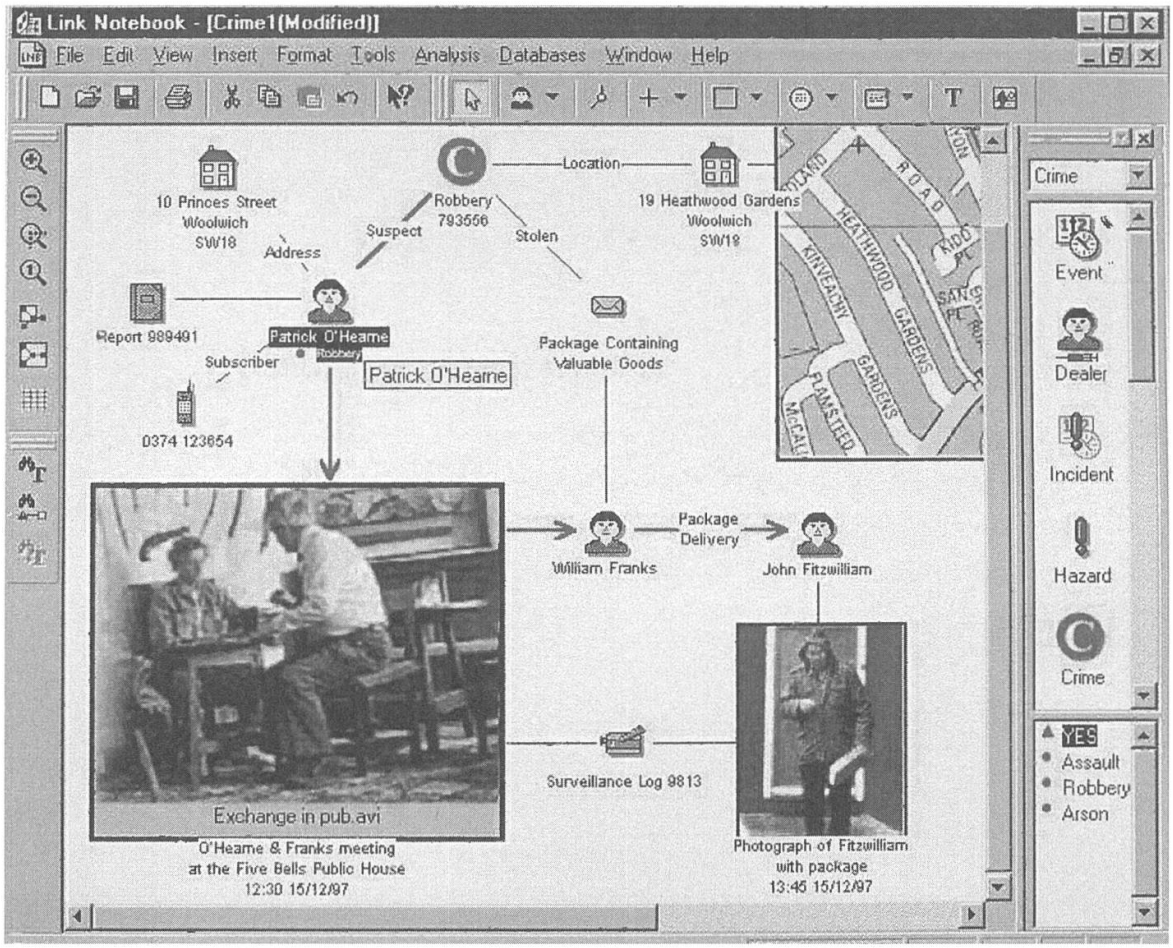


5 «etoy», Einladung zur Ausstellung, Kunsthalle St. Gallen 2002–03

bleibt offen. Eine Projektskizze von 1993 (Abb. 4) zeigt in einem Diagramm den Anspruch dieser Box als Schnittstelle im zeitgenössischen Kunstsystem: Künstler, Kritiker, Sammler und die Welt der Medien als notwendige Faktoren, die das Umfeld des Werkes konstituieren; kritisches Bewusstsein, Intuition, Erinnerung und Teilnahme als künstlerische Prozesse.[25]

Betrachtet man die Geschichte der künstlerischen Reflexion dieser Produktions- und Rezeptionsprozesse, so wird ein entscheidender Wandel deutlich. Während etwa in den 1950er-Jahren Ad Reinhardt[26] ganz ähnliche Diagramme als Verbildlichung der die Kunst gefährdenden Abhängigkeiten ausgearbeitet hat, demonstrieren sie nun eine zentrale künstlerische Auseinandersetzung. Auch die Dokumentationstätigkeit, die Bewertung der Medien, durch die der Diskurs hervortritt, vom Interview bis zur Einladungskarte, sind von der zeitgenössischen Kunst sehr viel stärker und genauer thematisiert worden als von der kunsthistorischen Methodendiskussion. In diesem Zusammenhang ist etwa auf das Projekt «interarchive» zu verweisen, das mit der Materialsammlung seinen Ausgangspunkt nahm, die der Kurator Hans Ulrich Obrist zur Kunst der 1990er-Jahre angehäuft hatte.[27]

Zunächst scheint also die Forderung nach einem neuen Dokumentationsbewusstsein für den Diskurs durch eine Kunstentwicklung legitimiert, die gesellschaftliche Prozesse selbst thematisiert. Künstlerische Projekte, die performativen Charakter haben, die durch interaktive Prozesse mit den Institutionen und den Rezipienten operieren, können nicht mehr adäquat durch Kategorien wie Autorschaft und Objektbeschaffenheit deskriptiv erfasst werden. Ich verweise hier nur auf die Aktivitäten der Netz-Künstlergruppe «etoy» und ihren Einsatz von Diagrammen (Abb. 5) in der Selbstdarstellung.[28] Mit



6 Screenshot *Analyst's Notebook*, Software der Firma «i2 Ltd»

der *Black Box* von «Cercle Ramo Nash» ist die Bedeutung des Diskurses um das hermetische und auratische Werk angesprochen, das im institutionellen Rahmen von Museum und Kunstgeschichte isoliert wird.

Aber auch Arbeiten, die sich diesen vernetzten Fragen zu entziehen scheinen, wie eine minimalistische Skulptur, vermag die Kunstgeschichte mit einer erweiterten Dokumentation zu bearbeiten, die keine Hierarchie mehr kennt; eine Dokumentation, die nicht nur Objekte, sondern auch Ereignisse berücksichtigt, die nicht nur einen Autor benennt, sondern Interaktionen als Phänomen beschreibt; eine Dokumentation schliesslich, die Künstlertexte nicht nur als Quellentexte der Intention auffasst, sondern als Kommunikationsmedium, das mit anderem Quellenmaterial in Beziehung zu setzen ist.

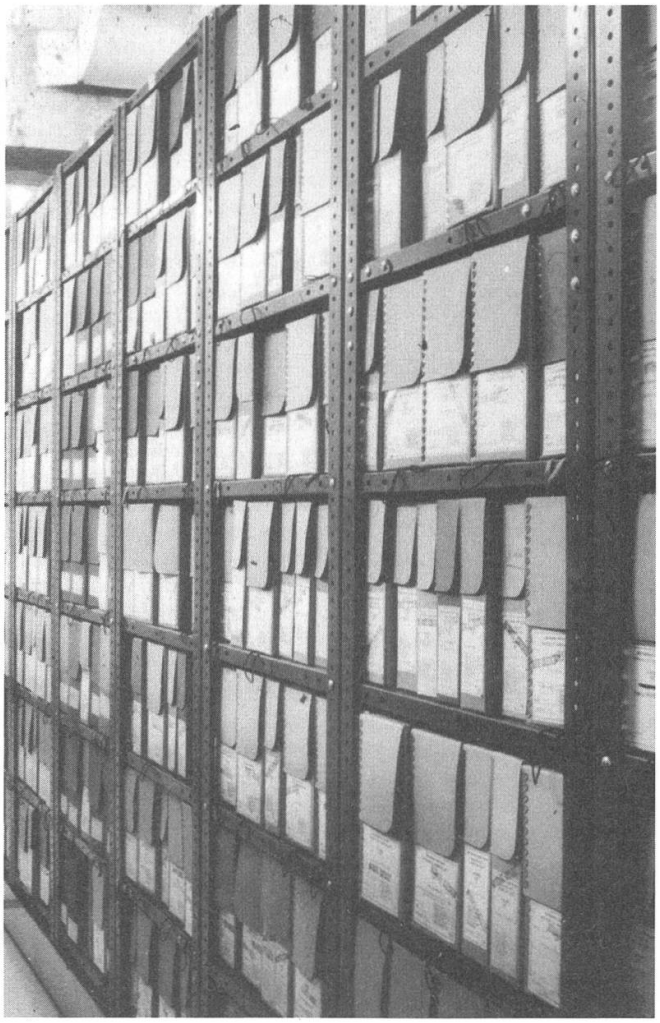
Die Dokumentation wird um so potenter, je breiter sie ist und je resistenter sie sich gegenüber frühzeitig projektierten Ergebnissen erweist, die den zu dokumentierenden Einzelaspekten Wertigkeiten verbindlich und endgültig zuschreiben. Es ist die Rede von der Suche nach Dokumentationsmodellen, die so transparent und offen sind, dass sie

spätere, neue Fragestellungen zulassen. Sucht man nach Beispielen, in denen die kunsthistorische Dokumentation einen solchen Systemgedanken aufgreift, ist man ernüchtert. Herkömmliche Inventarisierungs- und Datenbankstrukturen versagen hier immer noch kläglich.[29]

Eine Software, die von umfassender «Beobachtung» ausgeht und Befunde in ein «Netzwerk», wie ich es für die Kunst skizziert habe, zu stellen vermag, ist bezeichnenderweise für Kriminologen entwickelt worden (Abb. 6). Die Firma «i2 Ltd» entwickelt seit 1990 in Cambridge Software, die für die Sammlung von Indizien und zur Analyse einer «Szene» Ereignisse, Protagonisten, Werkzeuge und Motivationen miteinander verknüpfen kann.[30]

Nicht nur die Concept Art legt es nahe, Kunstwerke weniger als Objekte, sondern mehr als Ereignisse zu denken; als Ereignisse, die in einem Bezugssystem von Örtlichkeit, Zeugen, Instrumentarien, Kommunikation und Komplizenschaft «abgebildet» werden können. Dabei kann auf die folgenreiche Beschränkung einer hierarchischen Gliederung der Daten verzichtet werden, weder der Autor noch die Chronologie müssen absolut gesetzt werden. Auf einer zusätzlichen und notwendigen Reflexionsebene werden der Ursprung und die Bedingungen des Sammelns von Daten transparent. Endlich würde es möglich, die gesellschaftlichen Prozesse in ihrer Konstituierung eines «Werkes» in die Dokumentation gleichberechtigt zur Geste des Künstlers aufzunehmen. Endlich würde es möglich, Kommunikationsmedien der künstlerischen Intention, wie etwa das Interview, als eine Quellengattung mit ihren eigenen Gesetzmässigkeiten differenziert anzuzeigen.

Die Verbindungen zwischen den Evidenzfragmenten und Indizien sind jeweils Arbeitshypothesen eines Individuums, das selbst in den Prozess, etwa durch seine Wertvorstellungen, eingebunden ist und sich über seine Mutmassungen, Projektionen und Vorurteile Rechenschaft ablegen muss. Dem Dokumentierenden wird ausserdem deutlich, dass die



7 Archives of American Art, New York

Ausgrenzung von Evidenz ebenso folgenreich ist wie die Aufnahme zusätzlicher Informationen.

Ich votiere hier keinesfalls nur für eine Ausweitung der Dokumentationstätigkeit,[31] sondern für die Reflexion eigenständiger kunsthistorischer Zielsetzungen. Noch immer wird der Übergang von Dokumentation in die daraus entstehende historiographische Tätigkeit in seinen Implikationen verschleiert (Abb. 7). Gleichzeitig sind eben die Interessen, die in die Kunstgeschichtsschreibung prägend und wechselnd einfliessen, in das Zentrum der Forschung gerückt.[32] Auch wenn die Kunstgeschichte in den letzten Jahren über den Begriff der «Bildwissenschaften»[33] ihr Kompetenzfeld abstecken möchte, kommen wir nicht umhin, dem Problem der Nähe und Distanz in einer Kunstgeschichtsschreibung der Gegenwart mit einer Textkompetenz zu begegnen und Instrumentarien der Diskursanalyse stärker in unsere Arbeit zu integrieren.[34]

1 Seitz war nicht der Einzige, der in den 1950er-Jahren eine Dissertation über die aktuelle amerikanische Kunst schrieb, siehe auch Malcom H. Preston, *Contemporary Painting in America. An Interpretation*, Diss. Columbia University New York 1951, Typoskript. Prestons Arbeit stellte 24 zeitgenössische amerikanische Künstler vor und stützte sich auf einen detaillierten Fragebogen mit 27 verschiedenen Aspekten.

2 Garnett McCoy, «A Continued Story: Alfred H. Barr, Jr., Princeton University, and William C. Seitz», in: *Archives of American Art Journal* 21 (1981), S. 8–13, hier S. 8. Der Artikel verweist ausschliesslich auf die Dokumente im Nachlass von Barr.

3 Siehe auch Barr: «[...] there is a whole potential body of material of documentary nature which no previous period can possibly afford. I mean the careful, systematic questioning of the living artist, with the resulting notes or written statements which would document the investigation. Seitz would, in other words, be providing his own documentation with the help of the living subjects of his thesis.» Zit. nach McCoy 1981 (wie Anm. 2), S. 9.

4 Seitz hatte bereits früher in einem Artikel nach Grundlagen einer Theorie der Abstrakten Expressionisten gefahndet: William C. Seitz, «Spirit, Times and Abstract Expressionism», in: *Magazine of Art* 46 (1952), Februar, S. 80–87.

5 Zum Problem des Stilbegriffes in diesem Zusammenhang siehe auch Peter J. Schneemann, «‹There is no Style.› Der Diskurs als Krise der 50er Jahre», in: *Masterplan. Konstruktion und Dokumentation amerikanischer Kunstgeschichten*, hrsg. von Peter J. Schneemann und Thomas Schmutz, Bern u. a. O. 2003, S. 191–206.

6 William C. Seitz, *Abstract Expressionist Painting in America*, Cambridge, Mass./London 1983 (The Ailsa Mellon Bruce studies in American Art).

7 *William Chapin Seitz Papers*, Archives of American Art, Washington D.C., nicht verfilmt.

8 Die Gliederung nach den Helden wurde für das endgültige Manuskript fallen gelassen. Am auffälligsten mag das Fehlen Jackson Pollocks anmuten. Sieht man die Korrespondenz durch, trifft man auf den Versuch des Studenten, auch von Pollock ein Statement zu erlangen. Pollock antwortete wohl nicht, er eignete sich nicht als Held, der eine Theorie des Abstrakten Expressionismus bezeugen könnte. Sein früher Tod bestimmte mit den Figuren des tragischen Helden einen eigenen Diskurs.

9 Siehe Seitz' Brief an Barr, 2.1.1951, Seitz Papers (wie Anm. 7): «Friend [Albert Friend, kunsthistorische Fakultät Yale] balked, perhaps rightly, at the idea of ‹creating› documents. I surely agree that conversations or correspondance with contemporary artists is

complicated evidence, and that it cannot have the naiveté [sic] of appoee [sic] historical document. As a matter of fact, I had already planned to have no direct contact with artists until other sources had been exhausted.»

10 In seinem Nachlass findet sich allerdings kein Hinweis auf seine Bilder, nur der Verweis auf seine künstlerische Tätigkeit, und zwar in den Briefen an die von ihm in die Arbeit aufgenommenen Künstler.

11 Robert Motherwell u. a. (Hrsg.), *Modern Artists in America. First Series,* New York 1951. Der Umschlag wurde von Motherwell gestaltet. Die Publikation war als «biennial» angelegt, es erschienen jedoch keine weiteren Bände.

12 Siehe Motherwells Brief an Seitz, 12.4.1952, Seitz Papers (wie Anm. 7): «Ad Reinhardt and I are editing a biennial Modern Artists in America, [...] it has a transcript in it of three meetings among the abstract expressionists that should help you a lot.»

13 Motherwell 1951 (wie Anm. 11), S. 6–7.

14 Ebd., S. 6.

15 Ebd., auf dem Umschlag.

16 Siehe auch das berühmte Diagramm von Barr auf dem Umschlag des Katalogs *Cubism and Abstract Art*, Ausst.kat. The Museum of Modern Art, New York 1936; dazu auch A. Schmidt Burkhardt, «Shaping Modernism: Alfred Barr's Genealogy of Art», in: *Word and Image* 16 (2000), Nr. 4, S. 387–397.

17 Zwischen den Künstlern Robert Motherwell, Barnett Newman und auch Ad Reinhardt entbrannte ein erbitterter Streit, der vom Wissen um die Macht der kunsthistorischen Konstruktionen zeugte. Die Reflexion und der Streit drehten sich um Begriffszuschreibungen und die Entwürfe von Rollen innerhalb der Geschichte. «Motherwell continues to be preoccupied with the strategy of constructing his own epitaph, which he confuses with history». (Offener Briefwechsel zwischen Newman und Motherwell, in: *Art International*, 1967–68, abgedruckt in: Barnett Newman, *Selected Writings and Interviews*, New York 1990, S. 225–233). Newman selbst glaubte an die Geschichte als «natürliche» Richterin in dem Wettstreit. Sie würde die notwendige Differenzierung zwischen den wahren Erneuerern und den zahllosen Epigonen leisten. Siehe auch Peter J. Schneemann, *Who's Afraid of the Word. Die Strategie der Texte bei Barnett Newman und seinen Zeitgenossen*, Freiburg i. Br. 1998.

18 Robert Motherwell, «‹A Personal Expression›, Lecture Delivered under the Auspices of the Seventh Annual Conference of the Committee on Art Education Sponsored by the Museum of Modern Art Central High School of Needle Trades, New York City 1949», in: ders., *The Collected Writings of Robert Motherwell,* hrsg. von Stephanie Terenzio, New York 1994, S. 60. Er bezieht sich auf seine Herausgeberschaft der Reihe *Documents of Modern Art* bei Wittenborn.

19 Joseph Kosuth, «Über das Spiel des Unsagbaren und des Unerwähnbaren», in: *Kunstforum International*, Jan./Febr. 1994, Bd. 125, S. 63–67.

20 «New York School. The First Generation – Paintings of the 1940s and 1950s», die 1965 in Los Angeles gezeigt wurde, siehe *New York School. The First Generation. Paintings of the 1940s and 1950s*, hrsg. von Maurice Tuchman, Ausst.kat. Los Angeles County Museum of Art 1965. Maurice Tuchman wollte die historische Distanz nutzen, um ein historisches Phänomen nachzuzeichnen. Als verbitterter Kritiker der Retrospektive trat Newman auf: «It seems to me that the attitude towards the show by those who organized it is as if we were all dead», siehe «The New York School Question. Barnett Newman interviewed by Neil A. Levine», in: *Art News* 64 (1965), Nr. 5, September, S. 38–41 und 55–56, hier S. 38. Die Künstler waren, wohl das erste Mal, nicht um ein neues Statement und auch nicht um ihre Version der Geschichte gefragt worden. Die Ausstellung schloss die Darstellung der «New York School» mit dem Jahr 1959 ab. Der Text des Kataloges bestand aus einer reinen Dokumentation: 33 Seiten alte Statements, einige Seiten Gruppenstatements (Artists Session und P. G. Pavia über «unwanted title»), Motherwells Benennung der «New York School» für die Pearls Gallery und sieben Seiten Zitate der Kritiker Lawrence Alloway, Robert Goldwater, Clement Greenberg,

Harold Rosenberg und Meyer Schapiro.

21 Siehe zum Begriff des Kontextes etwa Peter Weibel (Hrsg.), *Kontext Kunst* (Katalog zur Ausstellung «Trigon '93», Neue Galerie am Landesmuseum Joanneum Graz, Steirischer Herbst '93), Köln 1994.

22 Siehe *Premises. Invested Spaces in Visual Arts, Architecture, & Design from France. 1958–1998*, Ausst.kat. Guggenheim Museum SoHo, New York 1998–99, S. 312–315.

23 Georges Didi-Huberman, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Paris 1992 (dt.: *Was wir sehen blickt uns an. Zur Metapsychologie des Bildes*, München 1999).

24 Didi-Huberman 1999 (wie Anm. 23), S. 90.

25 Das Diagramm von «Cercle Ramo Nash» weist Parallelen auf zu Modellen in der Kommunikationswissenschaft, siehe Heinz Pürer, *Einführung in die Publizistikwissenschaft. Systematik, Fragestellungen, Theorieansätze, Forschungstechniken*, München [4]1990, S. 145–146.

26 Thomas B. Hess, «The Art Comics of Ad Reinhardt», in: *Artforum* 12 (1974), Nr. 8, S. 46–51; ders., *Art Comics and Satires of Ad Reinhardt*, Ausst.kat. Kunsthalle Düsseldorf 1975.

27 Beatrice von Bismarck, *interarchive. Archivarische Praktiken und Handlungsräume im zeitgenössischen Kunstfeld* (Ausstellungsprojekt «interarchive», Kunstraum der Universität Lüneburg 1997–2002), Köln 2002; siehe auch Paolo Bianchi (Kurator) / Elisabeth Madlener (Hrsg.), *Archiv X. Ermittlungen der Gegenwartskunst*, Ausst.kat. Linz O.K. Centrum für Gegenwartskunst 1998; Ingrid Schaffner / Matthias Winzen (Hrsg.), *Deep Storage. Arsenale der Erinnerung. Sammeln, Speichern, Archivieren in der Kunst*, München 1997; *Wiedervorlage d5. Eine Befragung des Archivs zur documenta 1972*, hrsg. von Roland Nachtigäller, Ausst.kat. Museum Fridericianum, Kassel 2001.

28 www.etoy.com (letzter Zugang 14.5.2004).

29 Siehe Hans-H. Clemens, *Inventur im Museum. Rekonstruktion und Modernisierung traditioneller Sammlungsverwaltung. Ein Praxisleitfaden*, Bielefeld 2001.

30 Es handelt sich um die Software *Analyst's Notebook*.

31 Rebecca Comay (Hrsg.), *Lost in the Archives*, New York 2002; «Following the Archival Turn: Photography, the Museum and the Archive», Themenheft, *Visual Resources* 18 (2002), Nr. 2.

32 Hayden White, *Tropics of Discourse. Essays in Cultural Criticism*, Baltimore 1978.

33 Gottfried Boehm, *Was ist ein Bild?*, München 1994.

34 Barbara Johnstone, *Discourse Analysis*, Oxford 2002; Stefan Germer, «Mit dem Auge des Kartographen – Navigationshilfen im Posthistoire», in: Anne-Marie Bonnet (Hrsg.), *Kunst ohne Geschichte?*, München 1995, S. 140–151; Christian Bracht, *Kunstkommentare der sechziger Jahre*, Weimar 2002.

Proximity and distance as a challenge to an art history of the present. Questions on the concept of expanded documentation

Proximity to and distance from the object for investigation constitute a challenge for the 'art history of the present'. Taking the historiography of Abstract Expressionism as its starting-point, the author shows how art-history writing borrows, without thinking, discourse fragments of artistic self-explanation for its narrative. This gives rise to a situation of competition between the artist and the art historian. At a time when artistic production and historiography are concurrent, the method of art history can no longer invoke the moment of historising. Rather, an expansion of the documentation is due which grants an increased relevance to discourse and context. The author votes in favour of a documentation model that countermands the hierarchical orientation towards the notion of a work purely as an object.