Zeitschrift: Outlines

Herausgeber: Schweizerisches Institut für Kunstwissenschaft

Band: 1 (2004)

Artikel: Der Künstler als Bergmann ohne Licht : über die Grenzen künstlerischer Intention und die Relevanz des Biografischen

Autor: Graw, Isabelle

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-872073

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: 05.07.2025

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

ISABELLE GRAW

Der Künstler als Bergmann ohne Licht

Über die Grenzen künstlerischer Intention und die Relevanz des Biografischen

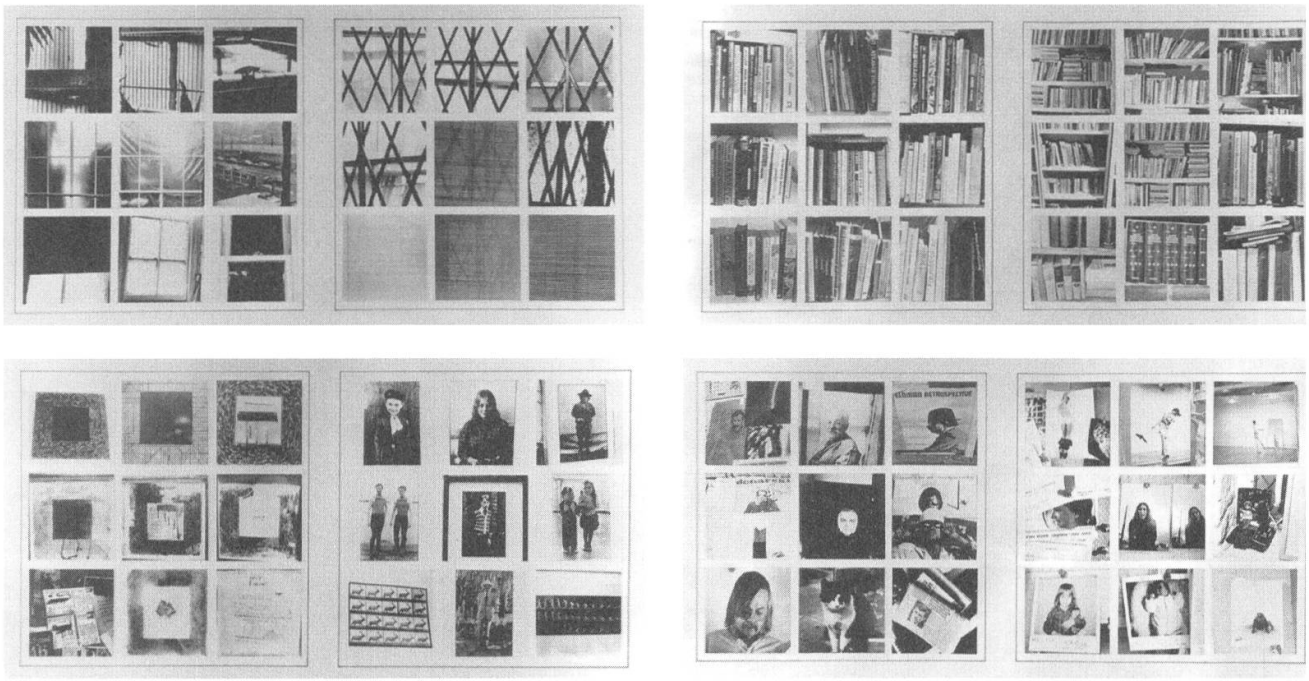
1. Der Künstler als absichtsloser Bergmann?

Kunst, so lautet Theodor W. Adornos prägnante Formel, ist «Zuflucht mimetischen Verhaltens». Man stösst bei ihm immer wieder auf Textstellen, die seine Faszination für einen künstlerischen Ansatz belegen, in dem sich der Künstler augenscheinlich seinem Material überlässt: angefangen bei einem Text über Joseph von Eichendorffs Dichtung, die Adorno dafür lobt, dass sie sich vom «Strom der Sprache» treiben lasse,[1] über vergleichbare Aussagen («Erfahrungsstrom») zu Marcel Proust, bis hin zu einer beiläufigen Bemerkung über «action painting und Aleatorik», bei der die «produktive Funktion nicht imaginierter, ‹überraschender› Elemente» nicht geleugnet werden könne.[2] Seine Rezeption der Schriften von Paul Valéry ging in eine ähnliche Richtung, wobei die Methode, für die Valéry gelobt wurde, im Grunde seine eigene war. Mit «unvergleichlicher Autorität», so Adorno über Valéry, habe dieser den «objektiven Charakter» des Kunstwerks, seine «immanente Stimmigkeit» und die «Zufälligkeit des Subjekts» ihr gegenüber dargetan.[3] Mit diesen Worten hätte er auch sein eigenes Anliegen auf den Punkt bringen können. In Valéry sah er einen Vorreiter und Mitstreiter, eine Art Bruder im Geiste, der den Künstler, so wie er es selbst getan hatte, zum «Vollzugsorgan» seines Materials erklärt: «Der Valérysche Künstler ist ein Bergmann ohne Licht, aber die Schächte und Stollen seines Baus schreiben ihm im Dunkeln seine Bewegung vor»,[4] so heisst es an einer Stelle, die über Adornos Zustimmung zu diesem Künstlerbild keinen Zweifel lässt. Hat man sich diesen Künstler als «Bergmann ohne Licht» somit als jemanden vorzustellen, der sich völlig orientierungslos im Dunkeln vortastet; sich blind einer externen Vorgabe überantwortet, einer Vorgabe, von der auch noch implizit behauptet wird, dass ihre Richtung gegeben sei? Keineswegs. Dass der Künstler ohne Licht operiert, ist zunächst einmal eine Metapher dafür, dass er von keiner Absicht dominiert wird. Adorno war kein Freund der Absicht, schon weil er die Überzeugung vertrat, dass die Sprache über die blosse Intention des Dichters «hinausschiessen» würde. Statt ein ästhetisches Objekt auf Intentionen zu verkürzen, sollte man eher untersuchen, inwieweit es «dem Zwang des Gebildes» gehorche.[5] Seine Intentionsskepsis war also Folge eines ästhetischen Ansatzes, der sich gegen subjektzentrierte, bei der subjektiven Erfahrung ansetzende Ästhetiken richtete. Er

hingegen wollte dem Objekt Vorrang einräumen und es keinesfalls auf subjektive Absichten verkürzt wissen. Von Alexander Kluge stammt eine in diesem Zusammenhang aufschlussreiche Anekdote, die Adornos Intentionsphobie aufs Schönste illustriert: Angesichts eines von Kluge und anderen verfolgten Projekts, einen neunstündigen Film über die Studentenbewegung zu drehen, habe Adorno ihm gesagt, man müsse «blind» filmen.[6] Nur dann, wenn er ohne Absicht etwas aufnehme, würde er etwas aufspüren: «Was das ist, werden Sie erst hinterher sehen.» Adorno stellt hier einmal mehr seine Überzeugung unter Beweis, dass es das ästhetische Objekt sei – in diesem Fall die im Film dargestellte Studentenrevolte –, dem der Vorrang gebühre, weil es, wie Adorno nicht müde zu sagen wurde, seine eigene Gesetzmässigkeit besitzt. Somit dürfen sich in ihm auch keine Absichten realisieren.

Diese Vorbehalte gegenüber Intentionen und intentionsbezogenen Erklärungen ziehen sich durch all seine ästhetischen Schriften. Alois Riegls Begriff des «Kunstwollens» hat er zum Beispiel mit den knappen Worten zurückgewiesen, dass selten das über ein Werk entscheide, was damit gewollt war.[7] Und gegen die «unausrottbare Frage» nach der Intention polemisiert er in seinem Text über Eichendorff, dass diese Frage «gleichgültig» gegenüber dem Komponierten wäre. Intention vermag also Adorno zufolge an das, was künstlerisch geleistet wurde, nicht heranzureichen. Muss man so weit gehen? Ich denke ja und nein.

An Adornos Intentionsskepsis heute produktiv anzuknüpfen heisst, die Autorität der Intention, die in der Kunstgeschichte relativ unangefochten zu sein scheint, grundsätzlich in Zweifel zu ziehen. Etwas anderes wäre es jedoch, dem Künstler sein Handlungspotenzial abzusprechen, ihm die programmatische Kompetenz zu entziehen oder ihn aus der Verantwortung für sein Werk zu entlassen. Darum geht es mir nicht. In Anbetracht der Tatsache jedoch, dass in Teilen der Kunstwelt derzeit eine erstaunliche «Intentionsfixiertheit» zu herrschen scheint, eine Fixierung der Interpreten auf das vermeintlich vom Künstler Beabsichtigte, liesse sich mit Adorno zunächst einmal an all jene Aspekte erinnern, die in diesen Absichten eben nicht aufgehen oder über sie hinausschiessen. Gerade in den Pressetexten der Kunstinstitutionen finden sich ja regelmässig Behauptungen wie die, dass der Künstler in seinen Arbeiten «etwas vorführe» oder ein Anliegen verfolge, so als würden diese Anliegen in oder von ihnen umgesetzt. Dort treibt Intentionsfixiertheit ihre Blüten. Auch die Künstlerbiografie ist ein Genre, das den Künstler und das vermeintlich von ihm Beabsichtigte oder Gewollte in den Mittelpunkt stellt und dies trifft paradoxerweise auch auf die Künstlerbiografien von eher konzeptuell arbeitenden KünstlerInnen wie Heimo Zobernig oder Andrea Fraser zu, die die Idee eines einheitlichen oder expressiven Subjekts eigentlich zurückweisen. Selbst dann noch, wenn



Sol LeWitt, *Autobiography*, 1980, Schwarz-Weiss-Fotografien auf Papier aufgezogen, LeWitt Collection

ihren künstlerischen Arbeiten von der Kritik abstrakt negative Funktionen («Entleerung», «Entsubstantialisierung», «Negation») zugesprochen werden, schleicht sich der Künstler als Meta-Subjekt durch die Hintertüre wieder ein.[8] Denn da zumeist nicht aufgezeigt wird, wie genau diese epistemologischen Funktionen von den künstlerischen Arbeiten geleistet werden, da sie also nicht im Material selbst verortet werden, ist es am Ende doch wieder der Künstler, dem man diese Funktionen sozusagen zugute hält. Die Zähigkeit solch latent oder explizit intentionsbezogener Erklärungen hat meines Erachtens auch damit zu tun, dass sie die Kunst scheinbar überzeugend – nämlich mit der Individualität des Künstlers – wegerklären. Sie spielen unfreiwillig einem expressiven Ideal in die Hände, das von einem Künstler ausgeht, der sich – oder eben bestimmte Absichten – in seiner Arbeit «ausdrückt», sie in ihr verwirklicht.

Es gibt noch eine andere, produktionsästhetische Seite dieser «Intentionsfixiertheit», die von der Kunst sozusagen bedient wird, worin sich ein verändertes Selbstverständnis des Künstlers niederschlägt. Tatsächlich sehen sich viele von ihnen heute dazu angehalten, ihr Anliegen in möglichst klaren Worten schriftlich zu formulieren und zwar in einer Weise, die oft etwas Rechtfertigendes an sich hat. Das sind Erscheinungen, die sich unter anderem mit Missverständnissen in der Rezeption von Konzeptkunst und Institutionskritik erklären. Was einmal der programmatische Versuch der Konzeptkunst war,

Kunst zu entmystifizieren und als nüchterne Beschreibung eines Vorhabens neu zu bestimmen – wobei diese «Pläne», etwa die von Sol LeWitt,[9] aus heutiger Sicht reichlich versponnen und idiosynkratisch anmuten und keinen Zweifel an ihrer Stilisiertheit lassen –, ist heute zur trüben Konvention pressetextartiger Absichtserklärungen geronnen. So als wäre Kunst eine Mittel-Zweck-Beziehung und der Künstler ein sich selbst transparentes Subjekt, das seine Vorhaben schlicht künstlerisch «umsetzt».

2. Kein Ende der Strategie

Dabei hatte bereits Marcel Duchamp der Vorstellung, dass in der Kunst etwas vom Künstler Beabsichtigtes ausgedrückt würde, mit seinem «persönlichen Kunst-Koeffizienten» den Wind aus den Segeln genommen. Dieser Koeffizient sei, so lautete seine mit wissenschaftlicher Seriosität kokettierende Formel, als eine «arithmetische Relation zwischen dem Unausgedrückten-aber-Beabsichtigten und dem Unabsichtlich-Ausgedrückten» zu verstehen.[10] Das heisst mit anderen Worten, dass das Ausgedrückte nicht unbedingt das ist, was beabsichtigt wurde und umgekehrt das Beabsichtigte in der Regel unausgedrückt bleibt. Diese Zuspitzung hätte Adorno sicherlich gefallen, zumal sie Intention auf eine Weise relativiert, die auf ihre Aushöhlung hinausläuft. Den Geltungsbereich der Intention auf diese Weise einzuschränken, muss jedoch meines Erachtens *nicht* zwangsläufig bedeuten, dass man das Kind sogleich mit dem Bade ausschüttet und sich von dem in den 80er-Jahren des 20. Jahrhunderts aufgekommenen und in den 90er-Jahren durchgesetzten Bild des *strategisch* operierenden, also eben durchaus Absichten verfolgenden Künstlers zugunsten des «absichtslosen» verabschiedet. Auch wenn man auf den ersten Blick meinen könnte, dass beide Künstlerbilder – strategischer und absichtsloser Künstler – nur schwer miteinander zu vereinbaren sind. Mein Vorschlag wäre jedoch der, die ja die Handlungs- und Interventionsmöglichkeiten des Künstlers anerkennende Idee der «künstlerischen Strategie» dahingehend zu präzisieren, dass man zunächst einmal – ganz in Adornos Sinne – bei den künstlerischen Arbeiten selbst ansetzt und untersucht, inwieweit sie Strategien aufführen und, falls dem so ist, wie diese in ihnen aufgeführt werden. Und bei dieser Gelegenheit würde man zu der Feststellung gelangen, dass sich die betreffenden künstlerischen Arbeiten darin keineswegs erschöpfen. Mehr noch: Die «Strategie», deren Ausdruck künstlerische Arbeiten auch sind oder *sein können*, muss nicht unbedingt deckungsgleich mit dem sein, was der Künstler strategisch zu wollen meint oder zu wollen vorgibt. In dem Moment, wo sich die mit dem Begriff der künstlerischen Strategie verbundene Vorstellung des uneingeschränkt handlungsfähigen und über sich selbst verfügenden Künstlersubjekts als eine Fiktion erweist, wird es mithin möglich, den strategisch operierenden Künstler anders zu bestimmen, ihn mithin in seine Grenzen zu verweisen.

Nebenbei bemerkt: Auf Adorno kann man dafür allerdings nicht zurückgreifen, weil sein Subjektideal dem ebenso diametral entgegensteht wie besagte Intentionsphobie. Ging er doch von einem starken Subjekt aus, das nicht nur dazu in der Lage sein sollte, sich den Gegebenheiten anzuschmiegen, sondern das auch die richtigen Konsequenzen aus ihnen zu ziehen hatte. So musste der besagte «Bergmann ohne Licht» eben auch die Fähigkeit besitzen, das, was die Schächte und Stollen ihm scheinbar objektiv vorschreiben, überhaupt zu erkennen; und er musste sich dieser «Forderung» entsprechend verhalten.

Das zentrale Problem von Adornos Ästhetik sind ihre regulativen Ideen: Vom «Material» zum Beispiel sollen bestimmte Forderungen so ausgehen, als seien diese von vornherein gegeben. Das ist aber auch der Preis, den Adorno für seine normative Ästhetik bezahlt, die auf der Basis bestimmter Annahmen Urteile fällt. Demgegenüber gibt es den Künstler, der, mimetischen Impulsen nachgebend, einer «objektiven» Forderung entsprechen soll – eine ebenfalls mythische Vorstellung, die neben Adorno nur noch der amerikanische Kunstkritiker Clement Greenberg produktiv gemacht hat.

3. Probleme von Biografie und Legendenbildung

Für Adorno waren auch Künstlerbiografien strikt abzulehnen, weil für ihn feststand, dass Werke aus sich heraus verstanden werden müssten, ohne natürlich jemals rein aus sich heraus verstanden werden zu können. Suspekt war ihm der biografische Ansatz wohl auch deshalb, weil er in der Regel eine kausale Verbindung zwischen Leben und Werk zieht oder zumindest suggeriert, dass eine kausale Verbindung besteht, die so natürlich nicht gegeben ist. Keine künstlerische Arbeit resultiert aus dem Leben des Künstlers oder lässt sich hinreichend damit erklären, was jedoch umgekehrt nicht heisst, dass sie gar nichts mit diesem Leben zu tun hätte. Biografische Argumentationen laufen grundsätzlich Gefahr, reduktionistisch zu argumentieren, weil sie die Kunst auf eine biografische Notwendigkeit verkürzen. Was umgekehrt bedeutet, dass die für Adorno ja stets Priorität habende Eigendynamik der künstlerischen Arbeit verfehlt wird, wobei zu fragen wäre, ob dem notwendig so sein muss.

Zunächst einmal ist es ja tatsächlich so, dass der biografische Ansatz dazu neigt, die Aussagen des Künstlers mit der Wahrheit zu verwechseln. Ich würde sogar die These aufstellen wollen, dass «Intention» der blinde Fleck der Kunstgeschichte ist. Auf das von den KünstlerInnen Verlautbarte wird sich ja zumeist so bezogen, als stünde die Autorität dieser Verlautbarungen ausser Frage. Der Künstler hat sozusagen immer das letzte Wort. Ich glaube indes, dass man den Äusserungen des Künstlers stets mit Skepsis begegnen muss, dass sie den Stellenwert einer Diskursstrategie haben, die es zu analysieren gilt. Bedeutung kann hier suggeriert oder eben auch verschleiert werden. Bei jeder Künstler-

aussage wäre demnach zu untersuchen, was sie zu suggerieren versucht und was sie *nicht* sagt, was in ihr unausgesprochen bleibt. Zugleich sollten Künstlerstatements auch als Teil der künstlerischen Arbeit angesehen werden, deren integraler Bestandteil sie sind. Künstler, die sich programmatisch zu ihren Arbeiten äussern, stehen einerseits für die seit den 60er-Jahren vollzogene und durchgesetzte Kompetenzerweiterung des Künstlers und versuchen andererseits auf diese Weise natürlich auch, die Rezeption in eine bestimmte Richtung zu steuern.

Je rarer diese Aussagen sind, desto mehr werden sie in Kunstgeschichte und Kunstkritik wie Orakelsprüche gehandelt. Bei einer Gegenwartskünstlerin wie Rosemarie Trockel zum Beispiel, die so gut wie keine Interviews gegeben hat, lässt sich dies gut zeigen. Ihre Interpreten haben sich stets auf die gleichen, in einem Interview mit Jutta Koether gemachten Äusserungen von ihr gestürzt, so als würden sie Halt in ihnen suchen.[11]

Jede Erklärung, die sich auf die vermeintliche Intention des Künstlers bezieht, neigt Adorno zufolge ausserdem noch dazu, den Künstler zu glorifizieren, ihn «überästhetisch» «als Stifter» zu verherrlichen, und zwar «ohne das Agens der Form konkret zu reflektieren».[12] Adorno benennt hier zwei Probleme, bei denen allerdings zu fragen wäre, ob sie sich wirklich zwangsläufig aus der biografischen Herangehensweise ergeben: die mystifizierende, isolierende Betrachtung des scheinbar herausragenden Künstlers einerseits und die Vernachlässigung der konkreten materiellen Beschaffenheit seiner künstlerischen Arbeit andererseits. In ihrer Mehrheit tendieren Künstlerbiografien durchaus dazu, die Tatsache, dass «der Einzelne unauflöslich mit dem Gesellschaftlichen verknüpft ist»,[13] zu negieren und keine Konsequenzen aus dieser grundlegenden Abhängigkeit vom Anderen zu ziehen. Insbesondere bei Künstler*innen* ist das Interesse der Kunstwissenschaft für ihr «Leben» besonders ausgeprägt. Es mag zwar berechtigt sein, das Werk etwa von Eva Hesse auch im Kontext bestimmter biografischer Daten zu diskutieren, doch gerade im Falle von Hesse hat dies oft zur mangelnden Anerkennung ihrer formal-ästhetischen Leistungen geführt.

Welche Möglichkeiten gäbe es nun, ein Bewusstsein dieser Probleme in die biografische Herangehensweise selbst hineinzutragen? Sind ihr diese Probleme inhärent oder ist ein anderer biografischer Ansatz vorstellbar? Ich denke, dass es keine Lösung ist, auf biografische Informationen ganz zu verzichten, auch wenn dieser Verzicht zuweilen strategisch notwendig sein kann. Dessen ungeachtet würde ich für eine *in sich verkomplizierte* biografische Methode plädieren, die erstens deren konstitutive Unzulänglichkeiten berücksichtigt und beim Namen nennt. Diese nun stets in Klammern gesetzten biografischen Informationen wären zweitens immer nur dann heranzuziehen, wenn die künstle-

rische Arbeit dies erforderlich macht oder nahe legt. Dies bedeutet, dass man ganz im Sinne Adornos von der künstlerischen Arbeit selbst ausgeht. Falls also explizit biografische Anspielungen in dieser gemacht werden oder falls biografisches Material in ihr aufscheint, kann dem nachgegangen werden. Aber auch in einem solchem Fall würde die biografische Erklärung immer nur als eine Deutung neben andere treten und sie würde über ihren spekulativen Zug nicht hinweggehen. Grundsätzlich sind biografische Anspielungen oder Bezüge natürlich nichts, was in der künstlerischen Arbeit «gegeben» wäre; damit sie existieren, sind sie vielmehr auf einen Betrachter angewiesen, der sie aus den Kunstwerken herausliest oder in sie hineininterpretiert. Im Idealfall sollte diese performative Dimension in der biografischen Erklärung selbst zur Sprache kommen.

Was bedeutet dies nun für die zentralen Prämissen der Künstlerbiografie und wie wären diese umzuformulieren? Die klassische Künstlerbiografie geht ja von einem kohärenten Künstlersubjekt aus, das ein progressiv und linear sich entfaltendes Arbeitsleben führt – ein Leben, das sich ausserdem noch nacherzählen lassen soll. Die Sache wird jedoch komplizierter, wenn man die Darstellbarkeit dieses Lebens grundsätzlich in Zweifel zieht und einen anderen Subjektbegriff postuliert. Geht man von einem Subjekt aus, das weder «kohärent» ist noch über sich selbst verfügt, ein in seiner Souveränität eingeschränktes Subjekt, das sich selbst in hohem Masse ausgeliefert ist, und nimmt man darüber hinaus noch an, dass der lineare Lebenslauf eine narrative Fiktion ist, in der Brüche und Kontingenzen wie Zufälle oder Glücksfälle ausgespart bleiben, dann wird es – gelinde gesagt – kompliziert. Mit einem solchen Subjektbegriff zu arbeiten, bedeutet für die produktionsästhetische Perspektive, dass man von einem Künstlersubjekt ausgeht, das in eine unvorhergesehene Dynamik hineingezogen werden kann, die aus seinem Material resultiert. Zugleich hat es sich für eine bestimmte Versuchsanordnung entschieden; trägt mithin die Verantwortung dafür. Dieses Subjekt ist sich selbst nicht vollständig zugänglich, was es jedoch nicht seiner Verantwortung enthebt, ein «Subjekt, das sich nicht durch und durch kennt [...], ein fragiles und fehlbares Subjekt der Ethik, charakterisiert eher durch seine Grenzen als durch seine Souveränität.»[14] Butler hat dieses «Subjekt der Ethik» treffend als «sich selbst undurchsichtig» beschrieben und darauf verwiesen, dass es deshalb noch lange nicht tun könne, was es wolle und auch seine verbindlichen Beziehungen zu anderen nicht ignorieren könne.[15] Auf Künstlerbiografien übertragen folgt daraus, dass sich Künstlersubjekte niemals isoliert betrachten lassen. Sie sind notwendig anderen ausgesetzt. Das, was sie tun, wird – anders gesagt – von einem «Raum des Möglichen» (Pierre Bourdieu) bestimmt und begrenzt, ein Set von Normen und Vereinbarungen, mit denen KünstlerInnen zu rechnen haben, die sie aber auch gestalten und verändern.

Zur narrativen Fiktion eines sich linear entwickelnden Lebens gehört in zahlreichen Künstlerbiografien – und das Spektrum reicht hier von Picasso bis zu Heimo Zobernig – auch die Suggestion, dass schon das frühkindliche Gekritzel die spätere Richtung gewiesen hätte. Hier soll der Grundstein für eine progressive Entfaltung liegen, so als wäre die spätere Vorgehensweise in diesen Kindheitsdokumenten bereits vorgezeichnet. Selbst wenn es in einigen Fällen zutreffen mag, dass typische Merkmale für eine spezifische Vorgehensweise in frühen Arbeiten bereits aufscheinen, sitzt man meines Erachtens mit einer solchen Darstellung einer retrospektiven Verklärung auf. Man nährt gleichsam im Nachhinein die Illusion, dass es so und nicht anders hat kommen müssen, unter vollständiger Vernachlässigung von Brüchen und Kontingenzen. Als weitaus schwieriger stelle ich mir die Darstellung eines Lebens vor, dem man die Tatsache zugesteht, dass es auch ganz anders hätte kommen können. Man müsste zeigen, dass und wie KünstlerInnen auch auf Abwege geraten und dass es keineswegs zu jedem Zeitpunkt ausgemacht ist, wohin die Reise geht. Die Vorstellung eines kohärenten Künstlersubjekts, das zielstrebig seinen Weg geht, einen Weg, der noch jeden Umweg und jedes Scheitern im Nachhinein als notwendig und plausibel erscheinen lässt, ist ja ein gängiger Topos der klassischen Künstlerlegende. Nichts weiter als ein Mythos also, den es auseinander zu nehmen gilt?

Nicht nur. Mit einer Kritik an Mythen und Legendenbildung ist es meines Erachtens auch nicht getan. So notwendig es auch erscheint, sich kritisch mit den teilweise stereotypen und am Ende doch stark voneinander abweichenden Berichten über KünstlerInnen auseinander zu setzen, so sehr würde ich trotzdem dafür plädieren – und dies auch auf die Gefahr hin, dass das jetzt paradox klingt –, diese Legenden ernst zu nehmen, nach ihrer möglichen Berechtigung, ihren materiellen Grundlagen zu fragen. Dies zu tun bedeutet allerdings auch – und ich denke, meine eigenen Katalogbeiträge für Künstler wie Heimo Zobernig sind Fallbeispiele dafür –, aktiv Legendenbildung zu betreiben. Aus der Legendenbildung lässt sich – zumal in der Kunstwissenschaft – nicht heraustreten. Man ist immer in sie verstrickt und schreibt sie mit, was nicht heisst, dass man nicht auch die Möglichkeit hätte, diesen Vorgang der Legendenbildung zu kontrollieren und einzuschränken.

In ihrem unübertroffenen Klassiker *Die Legende vom Künstler* haben Ernst Kris und Otto Kurz eine Reihe von Motiven herausgearbeitet, die sich durch die unterschiedlichsten Künstlerviten seit der Antike ziehen. Waren hier Erweckungserlebnis und der «Hirtenstand» (also das Motiv des Künstlers als Hirte) noch zentral gewesen, so scheint im 20. Jahrhundert der Eintritt des Künstlers in das Kunstmilieu die biografische Formel schlechthin zu sein. Schliesslich wird dieser Moment in zahlreichen biografischen Angaben eigens hervorgehoben. Eine solche Bedeutung hat man ihm meines Erachtens aber

auch zu Recht zugeschrieben, es gibt, anders ausgedrückt, eine materielle Grundlage für diese Legende. Tatsächlich kann man sagen, dass die Zugehörigkeit zu einer Kunstszene zu einer der wesentlichen Voraussetzungen der institutionell organisierten künstlerischen Anerkennung gehört.[16]

Mein Plädoyer gilt also einem kunstwissenschaftlichen Ansatz, der sich nicht nur kritisch mit Legendenbildung befasst, sondern durchaus biografische Daten hinzuzieht, und zwar immer dann, wenn die künstlerische Arbeit dies angemessen erscheinen lässt; ohne dass von einer Gegebenheit dieser biografischen Daten ausgegangen werde könnte. Man müsste zudem untersuchen, inwieweit die künstlerische Arbeit, zu der für mich selbstverständlich auch die programmatischen Verlautbarungen des Künstlers gehören, dieser Legendenbildung Vorschub leistet, sie provoziert und in eine bestimmte Richtung lenkt. Legenden fallen ja so wenig vom Himmel, wie sie die Wahrheit erzählen. Wie bereits angedeutet, läuft dies unweigerlich auf eine Teilhabe an der Legendenbildung hinaus, nur dass man sie auf diese Weise anders schreibt, was gegebenenfalls zu ihrer produktiven Zersetzung beiträgt.

1 Siehe hierzu Theodor W. Adorno, «Zum Gedächtnis Eichendorffs», in: ders., *Noten zur Literatur*, hrsg. von Rolf Tiedemann, Frankfurt a. M. 1974 (Gesammelte Schriften 11), S. 69–94, hier S. 78. Siehe zu Adornos Kunstauffassung und seiner Konzeption von Mimesis auch meine Ausführungen in «Adorno ist unter uns», in: Nicolaus Schafhausen / Vanessa Joan Müller / Michael Hirsch (Hrsg.), *Adorno. Die Möglichkeit des Unmöglichen*, Katalog zur Ausstellung *adorno*, zum 100. Geburtstag Theodor W. Adornos, 2 Bde., Frankfurter Kunstverein 2003–04, Bd. 2, S. 13–26 (Texte dt. und engl.).

2 Siehe hierzu Theodor W. Adorno, *Ästhetische Theorie*, Frankfurt a. M. 1970 (Gesammelte Schriften 7), S. 64.

3 Siehe hierzu Theodor W. Adorno, «Valéry Proust Museum», in: ders., *Kulturkritik und Gesellschaft I. Prismen. Ohne Leitbild*, hrsg. von Rolf Tiedemann, Frankfurt a. M. 1977 (Gesammelte Schriften 10.1), S. 181–194, hier S. 190.

4 Siehe Theodor W. Adorno, «Valérys Abweichungen», in: Adorno 1974 (wie Anm. 1), S. 188.

5 Siehe hierzu Theodor W. Adorno, «Parataxis. Zur späten Lyrik Hölderlins», in: Adorno 1974 (wie Anm. 1), S. 447–491, hier S. 448.

6 Siehe hierzu Peter Laudenbach / Alexander Kluge, «Nur das unsichtbare Bild zählt. Alexander Kluge über den Philosophen Adorno, den 11. September und die Flaschenpost der Kritischen Theorie», in: *Der Tagesspiegel* (Kultur), 11.9.2003, S. 25–26.

7 Siehe hierzu Adorno 1970 (wie Anm. 2), S. 95.

8 Ein Beispiel von vielen: die kürzlich erschienene «Künstlerische Biografie und Werkübersicht» von Heimo Zobernig, in: *Heimo Zobernig*, Ausst.kat. Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien; Kunsthalle Basel; K21 Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf, 2002–03, S. 9–243, 301–374 (engl. Übersetzung).

9 Siehe hierzu Gary Garrels (Hrsg.), *Sol LeWitt, a retrospective*, Ausst.kat. San Francisco Museum of Modern Art; Museum of Contemporary Art, Chicago; Whitney Museum of American Art [New York], 2000–01, etwa die Zeichnung Nr. 60, S. 141 (Untitled, 1967, gedruckte Ankündigung einer Ausstellung von Werken Sol LeWitts in der Dwan Gallery, Los Angeles, April 1967, LeWitt Collection).

10 Siehe hierzu Marcel Duchamp, *Der kreative Akt. Duchampagne brut*, übers. von Serge Stauffer, Hamburg 1992, S. 11–12.
11 Siehe hierzu Anne Middleton Wagner: «Trockel's Promise», in: *The Drawing Center's Drawing Papers*, Bd. 18, New York 2000, S. 7–19.
12 Siehe hierzu Adorno 1974 (wie Anm. 5), S. 452.
13 Siehe hierzu Judith Butler, *Kritik der ethischen Gewalt. Adorno-Vorlesungen 2002*, Frankfurt a. M. 2003, S. 9.
14 Siehe hierzu ebd. S. 10.
15 Siehe hierzu ebd. S. 29.
16 Siehe hierzu Isabelle Graw, «Frauen am Machtpol», in: dies., *Die bessere Hälfte. Künstlerinnen des 20. und 21. Jahrhunderts*, Köln 2003, S. 105–166.

The artist as a miner without a lamp. Beyond the bounds of artistic intent and the relevance of biography

The artist's intent is endowed with undiminished authority within art research – it is, as it were, the blind spot in art history. With Adorno's work on aesthetics, however, reference can be made to a more sceptical stance regarding intent that, in my opinion, can be brought in a productive way into contemporary debates on methods, despite its questionable, normative traits. His portrayal of the artist as a 'miner without a lamp' has the advantage, for instance, that it refers to that aspect of artistic production which did not come about intentionally and thus does not form part of the intent. Precisely in view of what I diagnose as the 'obsession with intention' of the contemporary art world, it appears useful to follow Adorno and put the prestigiousness of intent in its place without, however, rashly taking leave of the image of the strategically operating, capable and active artist that has gained acceptance since the 1990s. Here, one can fall back on philosopher Judith Butler's subject model: a 'subject of ethics' that is exposed to itself and does not possess itself on the one hand, so as to remain perfectly responsible for its actions on the other. How does this subject-critical perspective affect a genre such as that of the artist's biography in which the artist invariably has the last word and his statements are confused with the truth? After all, the problem with conventional artists' biographies is precisely to be seen in the fact that they postulate an unrestrictedly superior subject without pointing out the limits of this superiority. Moreover, in most cases this biographical subject is isolated from and raised above the norms that, according to Butler, presuppose it. Artists' biographies are thus prime examples of the sort of narrative fiction that depicts life as the linear development of an individual who is as independent as he is exceptional. The impression gained is that it *must* have turned out like that and no other way. Considering, however, that lives are marked by breaks and incoherencies and that subjects are linked insolubly with society, then this has drastic consequences for the genre of the artist's biography. In the end, I plead in favour of a biographical approach that, in principle, is based on and oriented towards the artistic material, and that looks into biographical allusions, for instance, that appear in the artistic material itself. Without regarding them as 'given' or that they can be read unambiguously – the performative interpretation of the observer should be acknowledged as such. Nevertheless, such a complication of the biographical approach is also part of legend-building. My conclusion is therefore that art research cannot escape legend-building. It is possible, though, to control this process and offer other interpretations, something that breaks the legend up without, however, destroying it.