

Künstler schreiben

Zur Einführung

Michael Glasmeier

1. Künstlertexte

Es ist schon eigenartig, dass das Textmaterial, welches die Autoren dieses Bandes der Schriftenreihe für Künstlerpublikationen zur denkenden Anschauung und Analyse reizt, in Kunstwissenschaft, Bildwissenschaft und Kritik immer noch als exotisch gehandelt wird. Künstlertexte scheinen sich am Rande zu bewegen, nicht Fisch, nicht Fleisch zu sein. Sie scheinen dem berühmten Diktum „Handle Künstler, rede nicht!“ zu widersprechen und ein Sagen zu evozieren, das manchmal kaum die sichtbaren Kunstwerke selbst betrifft oder gar im Widerspruch zu ihnen steht und einer angeblichen Wissenschaftlichkeit, jenem Eigendiskurs der Kunst- oder Bildwissenschaft, nicht genügt.

Warum aber wollen Künstler überhaupt schreiben und sprechen, wenn sie doch das Bild und andere damit verbundene Medien besitzen, um sich auf vielfältigste Weise auszudrücken und zu verbreiten? Besitzt das Bild nicht aus sich heraus seit der Antike und früher jene magische und kultische Präsenz, die heute in den Museen und Kirchen überwintert, und jene Imaginationskraft und Glaubwürdigkeit, deren Kräfte in allen Medien trotz einzelner Kritik zu fassen sind? Ist es also wirklich notwendig, dass wir diese manchmal überheblichen, manchmal vagen, manchmal präzisen, manchmal komischen, manchmal verbitterten oder manchmal verschleiern- den Texte von Künstlern lesen oder gar studieren?

In einem Punkt herrscht in Beantwortung dieser Fragen Einigkeit, auch und gerade in den Kunst- und Geisteswissenschaften: Künstlertexte aller Zeiten sind Dokumente im historischen Prozess, sind Archivmaterialien, um die Zeit und die Position der Künstlers besser durchleuchten zu können und zu verstehen. Sie sind geradezu unerlässlich, nicht nur um die Stimmung, die Auftragslage, die handwerklichen Fähigkeiten, Datierungen, ikonografischen, lokalen und anderen Kontexte näher zu bestimmen, und jeder neue Fund von der Renaissance bis ins 19. Jahrhundert wird freudig als Bereicherung begrüßt. Epochendarstellungen wie Künstlermonografien sind quasi angewiesen auf Künstleräußerungen, wenn sie denn da sind. Spärliche, aber besser noch ausführliche schriftliche Belege können hier zur Offenbarung werden und Neuentdeckungen ganze Ansichten und Meinungen grundlegend verändern. Aus archivarischer und historischer Sicht tragen Künstlertexte als positivistisches Material also durchaus zur Komplettierung wissenschaftlicher Anschauung bei.

Diese Tatsache scheint im Widerspruch zu meiner eingangs gemachten Feststellung zu stehen, dass Künstlertexte in der Kunstwissenschaft eher exotisch behandelt werden. Der Widerspruch löst sich aber schnell auf, schauen wir genauer hin. In der historischen und monografischen Forschung werden Künstlertexte vor allem parapiktural behandelt. Ich leite diese Wort von einem Begriff ab, den Gérald Genette für das Buch- und Bibliothekswesen entwickelt hat: Paratexte.¹ Genette analysiert hier jenes „Beiwerk des Buches“, also Titel, Widmung, Impressum etc., welches das Buch erst letztendlich zum wahren Buch macht. Parapiktural können also in diesem engen Sinn Bildtitel, Widmungen etc. sein, aber im weiten Sinn eben auch jene schriftlichen Dokumente, Vorstudien, Künstleräußerungen, die das jeweilige Bild in ihrem Wesen mitkonstruieren. Sie sind das begleitende Rauschen, das den Kontext bestimmt und ohne das eine Interpretation nicht mehr möglich erscheint. Das heißt letztendlich, dass Künstlertexte zunächst dazu dienen sollten, ein Bild in seiner machtvollen Präsenz weiter zu präzisieren und zum wahren Bild zu machen. Diese Tendenz ist die herrschende in der Kunst- und Geistesgeschichtsschreibung.

Nur werden wir damit aus heutiger Sicht weder dem Anspruch der Künstler gerecht, noch den Künstlertexten selbst, die dann erst ihre vollwertige Wirkung entfalten, wenn sie nicht nur parapiktural als Bildbestätigung, sondern sich eben auch als eine eigenständige Textform innerhalb der Kunst maßgeblich Geltung verschaffen. Und darum soll es hier gehen. Die dramatische Zunahme von eigenständigen Künstlertexten, von theoretischen, poetischen, manifestartigen und selbstreflektiven Künstlertexten seit der Romantik, die sich im 20. Jahrhundert mit Dadaismus, Futurismus, Abstrakter Expressionismus, Fluxus, Minimalismus oder Konzeptkunst bis zur Schärfung eines eigenen Genres entwickelt hat,² zeigt in der Praxis, dass der Künstler eben nicht nur als Bildproduzent begriffen werden kann, ja, dass es im extremen Fall der Konzeptkunst nicht mehr auf die Sichtbarkeit des Bildes selbst ankommt, sondern auf den Text, aus dem sich ein Bild entwickeln mag.³

Die Fülle der Künstlerpublikation gerade seit den 1960er Jahren, die im Studienzentrum für Künstlerpublikation in Bremen versammelt sind, legt beredt Zeugnis ab von einer eher buchorientierten künstlerischen Produktion, in der dann natürlich Künstlertexte ihre bedeutende Rolle spielen. Wenn sie aber kaum und lediglich allein bildbezogen Beachtung finden, dann, weil das Museum als Übervater der Bilder sie aussperrt und ein *pictorial turn* sowie eine entgrenzende Bildwissenschaft ihren Schwerpunkt eben vor allem auf die Sichtbarkeit visueller Medien legen und weniger auf die Denkbareit. Zum Verständnis nicht nur der zeitgenössischen Kunst könnte es aber mehr als hilfreich sein, die verschiedenen Rollen der Künstlerinnen und Künstler zu akzeptieren und damit den herausragenden experimentellen und forschenden Charakter von Kunst. Es geht also um die Position der denkenden und reflektierenden Künstlerinnen und Künstler, eine Tätigkeit,

die sich eben nicht nur und nicht immer im Bild niederschlagen muss, sondern für die der Text ein weiteres oder anderes Medium des Sagens ist. Das betrifft natürlich nicht alle Künstlerinnen und Künstler und sollte auch nicht gefordert werden, aber doch einige, die dieses Genre wählen, um noch mehr zu sagen, um etwas anderes zu sagen, um nebenher oder eigentlich zu sprechen und um unermüdlich medienübergreifend zu produzieren. Und was dabei herauskommt, ist meines Erachtens mehr als parapikturales Beiwerk. Es sollte nicht nur, es muss als eine weitere Produktion von Kunst jenseits des Formats Bild begriffen werden. Künstlertexte sind eine eigenständige mediale Form von Kunstwerken, wenn wir zu der Einsicht gelangen, dass Kunst wesentlich ein intellektuelles Vergnügen ist, sowohl für die Macher wie für die Hingucker.

An dieser Stelle kommt es nun zu einem Konflikt, der nicht verschwiegen werden sollte. Die bestallte Kunstwissenschaft sollte es sich gefallen lassen, in ihrer Sucht nach Überschaubarkeit, systematischer Erfassung und Gier nach einordnenden Begriffen maßgeblich durch die Künstlertexte gestört zu werden. Aus diesen Gründen harren u.a. Dadaismus, Fluxus oder Expanded Cinema trotz einiger Ansätze noch der grundsätzlichen wissenschaftlichen Forschung, für die allerdings der viel beschworene und forschungsmittelbefördernde Begriff der Interdisziplinarität in die Tat umgesetzt werden müsste. Doch bis dahin hält man sich vornehmlich an die Künstlertexte des Minimalismus, deren deutsche, von Gregor Stemmrich herausgegebene Textsammlung sich mittlerweile der dritten Auflage nähert, was für Künstlertexte sensationell ist.⁴ Die dort versammelten Essays und Aufsätze sind mittlerweile zu den Lieblingstexten des augenblicklichen kunstwissenschaftlichen Diskurses avanciert, denn sie bewegen sich auf einem Niveau, das auch ohne künstlerische Werke, die jetzt in einer paradoxen Umkehrung zu marginalen Beiwerken werden, auskommen mag, während beispielsweise für Gedichtbände von Robert Filliou oder Dieter Roth, für Notizbücher von George Brecht, die Tagebücher von Eva Hesse oder poetische Texte von Agnes Martin in ihrer Autonomie ebenso die kunstwissenschaftliche Zuständigkeit zu fehlen scheint wie für die präzisen kunsthistorischen Überlegungen eines Lucio Fontana, Frank Stella oder Nam June Paik. Denn in diesen Texten ist eine Spannung zu spüren, die das Denken über Kunst – jenseits wissenschaftlicher Begriffe und Systematiken betriebspolitischer Korrektheit – zu zerreißen droht.

Es erfordert also einen gewissen Mut, sich von den Bildern weg, hin zu den Texten zu bewegen und diese weniger parapiktural, sondern wesentlich als eigenes und selbstständiges Medium innerhalb einer Entgrenzung der Kunst zu begreifen. Das heißt aber wiederum auch, die Kunst und die Künstler wieder ernst und die Werke wichtig zu nehmen, sie an erster Stelle vor den kunstwissenschaftlichen, gesellschaftskritischen Diskurs zu setzen und ihre anarchistische Würde zu reflektieren. Denn das dem ‚Denkraum‘ der Kunst eigene Potential vermag es, allzu kompatible Begriffe und Diskursträchtigkeiten zu

durchkreuzen und perforieren. Wenn beispielsweise 2007 die Documenta 12 in Kassel es geschafft hat, die Werke in doppelter Weise zugunsten einer nebulösen Nichtigkeit aufzulösen, indem sie diese einerseits in einer Über- und manchmal auch Unterinszenierung gleichsam verschwinden und andererseits diese im begleitenden Katalog durch die diskurshermetische Standard-schreibweise in einer Über- und manchmal auch Unterinterpretation verdampfen lässt, wenn zudem die Kunstwissenschaft Bildwissenschaft werden will und das technische Bild oder die botanische Illustration im Augenblick *vor* den Werken der Kunst diskutiert, dann denke ich wird es Zeit, sich einfach mal wieder mit dem auseinanderzusetzen, was Künstler so machen. Und dazu gehört, dass sie forschend nicht nur malen, zeichnen, bildhauern, designen, fotografieren, filmen, kochen oder Musik machen, sondern eben auch, dass sie schreiben, vielfältig schreiben.

2. Künstler als Wissenschaftler

Wenn wir also die Kunst wieder ins Zentrum der Bildforschung rücken, dann auch, weil wir als Kunst- und Geisteswissenschaftler von ihr lernen, inspiriert werden und unsere eigenen Forschungsansätze erweitern und korrigieren wollen. Denn Künstlerinnen und Künstler sind Spezialisten für Wahrnehmungen aller Art. Sie haben seit der Renaissance ein besonders empfindliches Sensorium für die Natur, die Wahrnehmung, die Physik und zeitliche und visuelle Prozesse entwickelt, die sie in praktischen und künstlerischen Experimenten forschend beobachten oder in Gang setzen. Martin Kemp schreibt zusammenfassend:

„Viele Künstler fragen so beharrlich nach dem Warum wie ein Wissenschaftler. Auch bei ihnen ist jeder Akt des Sehens ein potenzieller Akt der Analyse. Die größten ‚Naturkünstler‘-Künstler, die in ihren Werken, sei es gegenständlich oder abstrakt, die Natur darzustellen trachten – sind ebenfalls damit beschäftigt, die Natur auf der Grundlage rationalen Verstehens nachzubilden beziehungsweise zu rekonstruieren. Aber sie legen darüber auf andere Art Rechenschaft ab. [...] Das vom Künstler als Ergebnis seiner Arbeit präsentierte Kunstwerk bietet dem Betrachter ein offenes, aber nicht unstrukturiertes Feld zur Anwendung ihrer Fähigkeiten und nutzt dabei ganz offenkundig die subjektiven Impulse, die die Wissenschaft aus ihrer trockenen Präsentationsform scheinbar verbannt hat.

Betrachten wir statt der Endprodukte die Verfahren, so zeigt sich, dass Wissenschaft und Kunst viele Vorgehensweisen gemeinsam haben: Beobachtung, strukturierte Spekulation, Visualisierung, Nutzung von Analogie und Metapher, experimentelle Überprüfung und die Präsentation rekonstruierter oder simulierter Erfahrung unter Verwendung spezieller Stilmittel.“⁵

Genau um diese Analogie und wie sie sich in Kunstwerken und eben Texten niederschlägt, geht es in den Studien von Elke Bippus, Thomas Kapielski,

Annelie Lütgens und Annette Tietenberg, zentriert um wahrnehmungsstrategische, paranormale oder spekulative Experimente der Künstler, die unsere wissenschaftlichen Erkenntnisweisen stimulieren und erweitern.

Neben dem schon zitierten Martin Kemp sind es vor allem Eugene S. Ferguson⁶, Barbara Maria Stafford⁷ und besonders früh und eindringlich Paul Feyerabend⁸, die schon vor einer gründlichen Bildwissenschaft den Zusammenhang von naturwissenschaftlichem oder technischem Sehen und Kunst hergestellt und präzisiert haben. Eigenartiger Weise hält die Überraschung, die diese Schriften bereithalten, für die Natur- und Ingenieurwissenschaften einerseits und für die Kunstwissenschaft andererseits immer noch an. Von einer gegenseitigen Anerkennung ist man jedoch noch weit entfernt, obwohl gerade die Ergebnisse der Hirnforschung, was die Wahrnehmung betrifft, durchaus als vermittelnde Instanz ins Spiel gebracht werden könnten. Deshalb muss jetzt der Hirnforscher Wolf Singer auf nahezu jeder bildwissenschaftlichen Tagung einen Vortrag halten. Begriffe von einer „Kunst als Wissenschaft“ oder „Wissenschaft als Kunst“ schweben allerdings leichter in den Räumen der Kunsthochschulen als in denen der Technischen Universitäten. In einem seiner beiseite gesprochenen zahlreichen Sätze seines großartigen, aber von den Bildwissenschaften wegen Anarchismusverdachts dummerweise ignorierten Buchs **Wissenschaft als Kunst**, merkt Paul Feyerabend 1984 an:

„Würden wir in einer Zeit leben, in der man naiv an die heilende Macht und die ‚Objektivität‘ der Künste glaubt, Kunst und Staat nicht trennt, die Künste aus Steuermitteln reich beschenkt, in den Schulen als Pflichtfächer lehrt, während man die Wissenschaften für Sammlungen von Spielereien hält, aus denen sich die Spielenden bald das eine, bald das andere Spiel auswählen, dann wäre es natürlich ebenso angebracht, darauf zu verweisen, daß die Künste Wissenschaften sind. In einer solchen Zeit leben wir aber leider nicht.“⁹

Doch da hat sich inzwischen einiges getan, wie zahlreiche Symposien, Forschungsaufträge, Ausstellungen und Publikationen der letzten Zeit beweisen. Gerade im Rekurs auf das visuelle Potential der Kunst- und Wunderkammern seit der Renaissance, der von Julius Schlosser 1923 prominent eingeleitet und von Horst Bredekamp weiterentwickelt wurde¹⁰, gerade in den Auseinandersetzungen mit den Perspektivexperimenten ebenfalls seit der Renaissance, die mit Erwin Panofsky etwa um die gleiche Zeit begonnen und von Samuel Y. Edgerton und anderen fortgeführt wurde, wird das wissenschaftliche Potential der Kunst mehr als greifbar und sinnfällig.¹¹ Der Künstler, der noch bis ins späte Barock als Mathematiker, Alchimist und Chemiker, als Physiker, Erfinder, Ingenieur und Architekt tätig war, der als Teil des Hofes auch Musik schrieb und Gedichte verfasste, mit Philosophen diskutierte und allgemein der gebildeten Schicht angehörte, diese historische Künstlerpersönlichkeit bleibt allerdings in den Museen ebenso unsichtbar wie der moderne und zeitgenössische Künstler im Umkreis von Dada, Fluxus, Konzept-

oder Kontextkunst mit vergleichbaren, allerdings eher gesellschaftlich orientierten Aktivitäten. Erst langsam dämmert es den Kuratoren, dass es durchaus sinnvoll sein kann (nicht immer), zu den Collagen von Kurt Schwitters auch seine Bücher, zu den Fotogrammen von Laszlo Moholy-Nagy auch die theoretischen Schriften, zu den Werken von Dieter Roth auch seine schriftstellerischen Quantitäten und zu den Objekten und Filmen von Rodney Graham seine präzisen Werkanalysen zu präsentieren. Das schmälert den Eigenwert der Bilder nicht. Im Gegenteil, das Textmaterial erweitert und differenziert ihren Denkraum.

Jene beschriebene Vielseitigkeit der Künstler von Renaissance und Barock präfiguriert geradezu einen Teil der modernen Künstlerpersönlichkeit, die sich eben nicht nur mit der Produktion von Bildwerken in Medien aller Art auszudrücken gewillt ist, der forscht und experimentiert und gleichzeitig Fragen stellt, die den Glauben an die wissenschaftlichen Lösungen nachhaltig erschüttert. Ich verweise nur auf Alfred Jarrys' Pataphysik¹² und auf die schöne, einfache und nachdrückliche Geste der **3 Stoppages Etalon** von Marcel Duchamp.¹³

3. Künstler als Kunsthistoriker

Künstler sind Wahrnehmungsspezialisten, die das Gesehene verarbeiten und fruchtbar machen, aber für das „Gesehene“ (eine Formulierung von Dieter Roth)¹⁴ und Experimentelle ihrer Forschungen in andere Sprachen überwechseln oder sie miteinander verbinden müssen. Grundsätzlich sind also parallele Entwicklungen, beispielsweise in der Kunst der Moderne, zu beobachten, die beide ihren Ursprung in Paul Cézanne finden: Die eine Richtung von Pablo Picasso über Jackson Pollock bis hin zu den heftigen Malern der 1980er Jahre und ihren Nachfolgern betont den malerischen Duktus und bindet ihn an die Intuition, die andere von Marcel Duchamp und Francis Picabia über Barnett Newman, Bruce Nauman oder Agnes Martin bis hin zu Wim Delvoye oder Aernout Mink vermeidet die persönliche Gebärde, reflektiert das Medium selbst und bringt es immer wieder aus neuen Richtungen an ihre Grenzen. Diese vielleicht etwas grobschlächtige Aufteilung soll zunächst kein Qualitätsurteil sein, doch muss ich gestehen, dass mich die Beschäftigung mit der letzteren mehr reizt, zumal diese Künstler zumeist auch Schriften abgedruckt haben, in denen sich das reflektierende Element, das sich in den Bildern schon eindeutig, nochmals anders und manchmal eben auch autonom behauptet. Diese Künstler befinden sich also nicht nur in der Nähe der Wissenschaften, beweisen sich nicht nur als ihre Praktiker, sondern sind auch in der Bestimmung ihres eigenen Tuns, das eben nicht nur aus dem Bauch kommt, wie häufig kolportiert wird, als Reflektierende maßgeblich. Sie sind auch Kunsthistoriker und Theoretiker von Ästhetik.

Historisch gesehen findet der Künstler als forschender Kunstwissenschaftler seine Leitfiguren in Cennino Cennini, Leonardo da Vinci oder Albrecht

Dürer.¹⁵ In welchem Maße der Künstler nicht erst seit der Moderne, sondern seit der Antike und nicht erst im Bild selbst, sondern in zahlreichen Schriften, Traktaten, Notaten sein Medium immer wieder zum Gegenstand des Denkens macht und hier teilweise gewisse Programmatiken der Konzeptkunst vorweg nimmt, wird aus heutiger Sicht immer gern übersehen. Allein in der Renaissance lassen sich mit den Künstlertexten zur Problematik des Disegno, der Mimesis, der Perspektive ganze Bände füllen,¹⁶ und dankenswerter Weise hat Christiane Kruse in ihrem Buch **Wozu Menschen malen. Historische Begründungen eines Bildmediums** (2003) hier einen Leitfaden vorgelegt, der, wenn man ihn auch von den dort genutzten, etwas modischen Begriffen her kritisieren mag, durchaus als eine materialreiche Zusammenstellung dieses frühen Schriftguts gelesen werden kann.¹⁷ Interessant ist dabei zudem, dass sich die Künstler mit diesen Traktaten behaupten lernten und sich über ihre bis dato zugebilligte Rolle des Handwerkers erheben konnten. Sie waren eben auch Intellektuelle.¹⁸

Mit dem Begriff des „Selbstreferentiellen“, der im Zusammenhang mit diesen Kunst reflektierenden Künstlern immer gern fällt, ist generell eine negative Konnotation verbunden, die auch allgemein jeder substantiellen Erweiterung des parapikturalen Raums gern untergeschoben wird. Es geht aber damals wie heute zunächst weniger um ein inneres Kreisen hausgemachter Probleme oder um eine prinzipielle Überhöhung der eigenen künstlerischen Person, die natürlich immer mitschwingt, sondern es geht um ein Denken, um neue Möglichkeiten und Strategien der Kunst in der jeweiligen Zeitgenossenschaft. Es geht darum, den Denkraum zu erweitern, zu erneuern und mit Ideen zu bereichern. Diese Texte wollen die Stagnation aufbrechen und richten sich, wie die Bilder, auf ein Gegenüber, das aus anderen Künstlern, möglichen Betrachtern und der Gesellschaft besteht. Sie bilden einen eigenen, oft subversiven Diskurs aus, der die Ideen schneller und globaler übermitteln kann, als es die etwas schwerfälligen Bilder vermögen. Das ist der kommunikative Aspekt von Künstlertexten, der bei der Betrachtung auch eine nicht zu unterschätzende Rolle spielt und etwa für das Barock aber auch für Fluxus maßgeblich wurde. So schrieb der barocke Jesuit und Maler Andrea Pozzo seinen Traktat zur Technik der anamorphotischen Deckenmalerei als programmatische Schrift der visuellen Gegenreformation für die jesuitischen Klöster in ganz Europa und den Kolonien.¹⁹ Und so gründeten Georges Maciunas, Dick Higgins, Ian Hamilton Finlay oder William Copley seit den 1960er Jahren eigene Verlage und Vertriebssysteme für sich und ihre Freunde, um u.a. Europa mit Amerika zu verbinden und das Unspektakuläre trotzdem zu verbreiten.²⁰

Natürlich sind alle diese Künstlertexte, welche die Kunst allgemein, die eigene oder die zeitgenössische zum Thema haben, explizit oder implizit immer auch Ausdruck einer Positionierung, Modifizierung oder Ablehnung von Kunstgeschichte. Als parapikturale Texte können sie zwar in die Meinungsbildung der Kunstwissenschaft einfließen, aber als eigenständige

kunsthistorische Überlegungen sind sie – wie gesagt – erst noch zu entdecken. Es könnte sich nämlich zudem herausstellen, dass beispielsweise mit der Klarheit, in der Laszlo Moholy-Nagy in den 1920er und 1930er Jahren des 20. Jahrhunderts sein Verhältnis zum Barock konstatiert,²¹ oder mit der Eindeutigkeit, in der Robert Smithson auf den historischen Manierismus zurückgreift,²² unsere Ansichten von Stilgeschichte und deren Abfolgen auf dem Prüfstand stehen. Und während sich die Kunstwissenschaft mit den Beschäftigungen um den Minimalismus und die Medien- und Bildfragen auf ihrem zeitgenössischen Gipfel begreift, könnte das Studium beispielsweise der bildnerischen, schriftlichen und musikalischen Werke Rodney Grahams dazu führen, dass diese Problematiken als recht überflüssig, bzw. unproblematisch dastehen, dafür aber hier eine gewisse Heiterkeit eintritt.²³

Es wäre also an der Zeit, wieder darauf hinzuweisen, dass es die Künstler waren, die Kunstgeschichte und Kunstwissenschaft überhaupt initiierten. Noch bevor Winckelmann im 18. Jahrhundert seiner Griechenland- und Antikenbegeisterung auch theoretisch Ausdruck verlieh, waren es Künstler wie Leon Battista Alberti, Jacopo De'Barbari, Vincenzio Danti, Filarete, Lorenzo Ghiberti, Leonardo und andere, die schon genuin Kunstgeschichte betrieben,²⁴ bevor Giorgio Vasari mit seinen mehrbändigen Viten, die zudem auch noch die Kunsttheorien seiner Zeit behandelten, den Grundstein legte zu dem, was wir heute als das Fach Kunstgeschichte, bzw. Kunstwissenschaft bezeichnen. Auch wenn wir heute die Viten, „die Lebensbeschreibungen der berühmten Künstler“ mit Vorsicht konsultieren, da in ihnen natürlich der neue Künstlerkultus, der Geniebegriff und zahlreiche dichterische Künstlermythen der Zeit eingeflossen sind, wie wir aus den hoch gescheiterten Büchern etwa von Paul Barolsky wissen,²⁵ wenn wir also säuberlich zwischen Dichtung und Wahrheit trennen müssen, wie es die deutsche, sehr gut kommentierte Ausgabe von Alessandro Nova unternimmt, die jetzt Band für Band erscheint,²⁶ wenn wir also nicht immer mit den Urteilen Vasaris und seiner Geschichtsauffassung übereinstimmen, deren Höhepunkt letztendlich das eigene künstlerische Werk darstellt, wenn wir dies alles abwägen, ist es doch erstaunlich, mit welchem Durchsetzungsvermögen Vasari hier vorgeht, um Kunstgeschichte zu betreiben und eine Entwicklungsgeschichte vorzulegen, ohne die wir heute wesentlich ärmer wären. Interessant ist in diesem Zusammenhang das immense visuelle Gedächtnis des Künstlers, der die meisten seiner Bilder auf unermüdlichen Reisen im Original kennen lernte.

Die universitäre Kunstgeschichte ist sich darin einig, dass diese Viten allein vom Umfang und von der methodischen Konsequenz her den Rahmen eines eher parapikturalen Materials zum Werk des Malers Vasari, das ja für einen Manieristen nicht sonderlich aufregend ist, wie man sich in Florenz überzeugen kann, sprengt. Und so wird Vasari zum Vater der Kunstgeschichte erkoren, werden die Viten in diesem Fall frühzeitig zu eigenständigen Werken der Kunstgeschichtsschreibung.

Dieses prominente Beispiel aus alten Tagen könnten wir zum Anlass nehmen, unsere Beziehung zu Künstlern als Kunsthistoriker neu zu überdenken und damit natürlich auch das Verhältnis von akademischer und künstlerischer Auffassung von Kunst, das aber seit dem Bilderatlas von Aby Warburg meines Erachtens durchlässiger wurde.²⁷ Und es ist an dieser Stelle darauf hinzuweisen, dass es gerade die Kunsthistoriker der Warburg-Schule wie Erwin Panofsky oder Rudolf Wittkower und die der Wiener Schule wie Julius Schlosser oder Alois Riegl waren, die uns in Kenntnis der alten Traktate gesetzt haben, wenn auch zunächst aus parapikturalem Interesse, das dann aber schnell der Betonung der solitären Eigenart dieser Texte Platz machte.

Die Texte von Maike Aden, Sabine Kampmann, Thomas Köhler, Gabriele Mackert und Thomas Wagner setzen nun explizit Künstler als Kunsthistoriker ins Zentrum. Mit ihnen werden exemplarisch Ansätze zu einem in Bild und Text reflektierten Umgang der Künstler mit Kunstgeschichte vorgestellt. Das ist in gewisser Weise ein gefährliches Unternehmen, weil sich natürlich die universitäre Kunstwissenschaft nicht gern die Butter vom Brot nehmen lassen oder ihre Deutungshoheit in Frage gestellt wissen will. Aber vielleicht gibt es auch andere Gründe dafür, dass, abgesehen von den Minimalisten und den hier verhandelten künstlerischen Positionen, genuin kunsthistorische Textwerke wie die von Moholy-Nagy, El Lissitzky, Francis Picabia, Salvador Dalí, Barnett Newman, Ad Reinhardt, Jasper Johns, Dick Higgins, Emmett Williams, Robert Smithson, Daniel Buren, Asger Jorn, Dan Graham, Art & Language, Luis Camnitzer, Franz Mon oder Andreas Seltzer (um nur einige zu nennen und weitere Namen in Spiel zu bringen) nicht in den Kanon der Kunstgeschichtsschreibung und Kunstwissenschaft aufgenommen oder lediglich parapiktural diskutiert werden.²⁸ Vielleicht traut die Kunstwissenschaft keiner Meinung, die nicht durch universitäres Studium erarbeitet wurde, keinem Essay, es sei denn von Walter Benjamin, keinem Traktat, das nicht mindestens einige hundert Jahre auf dem Buckel hat. Wie auch immer: das Material zu unserem Thema würde nicht schwinden, da es kein beiläufiges ist, sondern ein dichtes kunsthistorisches Forschungsfeld beschreibt, das geschichtlich und zeitgenössisch gefasst und zusammengeführt werden kann.

Die Aufgabe der Kunstgeschichte als Wissenschaft lautet qua Lexikondefinition: „Die Kunstgeschichte befasst sich mit der Geschichte der bildenden Kunst, vornehmlich mit europäischer Architektur, Plastik, Malerei und Kunstgewerbe vom frühen Mittelalter bis zur Gegenwart.“ Soweit, so einfach, so falsch, betrachten wir den auch medial erweiterten Kunstbegriff seit der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts und die Auswirkungen weltweiter Vernetzungen. Richtig ist allerdings das kleine Wörtchen „befasst“, und wir können immer wieder gespannt sein, womit und wie sich die Künstler befassen.

4. Künstler als Schriftsteller

So befassen sich einige Künstler zudem mit Dichtungen, die eine eigenständige Poesie behaupten, eine Poesie, die einerseits mit dem, was wir gemeinhin Literatur nennen, mithalten kann, andererseits aber auch als Werk bildender Kunst gesehen werden muss.

Denn ein bildender Künstler bleibt ein bildender Künstler. Der Ausgangspunkt ist also zunächst klar definiert. Und selbst Künstler, die im Laufe ihres Lebens die Fronten wechseln und etwa wie Marcel Broodthaers vom Schriftsteller zum Künstler oder wie Peter Weiss vom mittelmäßigen Künstler zum politischen Schriftsteller werden, definieren sich in einer primären Funktion, d.h. sie agieren von einer Solidität aus, in der ein Medienwechsel lediglich als Strategie erscheint. So leisten Künstler als Wissenschaftler ihren Beitrag zur Wissenschaft, als Kunsthistoriker ihren Beitrag zur Kunstwissenschaft, als Poeten ihren Beitrag zur Literatur, als Musiker ihren Beitrag zur Musik, als Videokünstler ihren Beitrag zum Film, als Performancekünstler ihren Beitrag zum Theater usw. Doch fällt es den jeweiligen Sparten, in denen die Künstler wildern, immer noch schwer, die genuin künstlerischen Formulierungen auf ihrem heiligen Stammgebiet im vollen Umfang und mit allen Konsequenzen anzuerkennen. Kurz: es fühlt sich keiner so richtig zuständig, bzw. es will keiner, oder sagen wir kaum einer, von solchen Zwischendingen etwas wissen.

In diesem Dilemma, in diesem ungeklärten Feld der Zuordnung bewegen sich die Aufsätze von Gaby Hartel, Belinda Grace Gardner, Joseph Imorde, Felix Krämer, Benjamin Meyer-Krahmer und Julia Wallner, ohne allerdings neue Systematiken anbieten zu wollen. Basis bleibt, wie gesagt, die bildende Kunst, und den jeweiligen Geisteswissenschaften ist es überlassen, ob sie diese Impulse aus angeblich fachfremden Richtungen aufnehmen wollen. Zumindest aber die Kunstwissenschaft ist aufgerufen, ihr Rüstzeug beweglicher zu halten, damit ihr Gegenstand, die Kunst, bei aller Methodendiskussion und Entgrenzung in Bildwissenschaft nicht vollends entschwindet.

Soziologisch wurde versucht, die Autorschaft des Künstlers als Schriftsteller, die möglichen medialen Wechsel und Sprünge zwischen Kunst und Literatur innerhalb eines künstlerischen Lebens als Rollenspiel zu interpretieren.²⁹ Es gibt auch Versuche, hier von künstlerischen Doppelbegabungen zu sprechen, um beispielsweise die kunstgewerblichen Produkte so genannter Malerpoeten wie Günther Grass, Kurt Mühlenhaupt oder Wolfdietrich Schnurre zu charakterisieren.³⁰ Oder aber man ordnet die schriftstellerischen Produkte der Künstler einfach einem Geniebegriff unter, behandelt sie also als weiteren Auswurf oder Abfall exzentrischer künstlerischer Persönlichkeiten. Doch ist in solchen Versuchen eines Umgangs mit mehrschichtigen künstlerischen Produktionen immer auch eine Diskreditierung angelegt, die das Bild ins Zentrum stellt und den Rest darum herum lediglich zur Kenntnis nimmt, zumal ein solches Denken natürlich vom 20. Jahrhundert aus gesehen kaum noch Sinn macht. Nachdem Stéphane Mallarmé 1897 den ersten Teil seines großen

symbolistischen Gedichts **Ein Würfelwurf wird niemals den Zufall aufheben** publiziert, damit den Text selbst durch die Typografie und das Mitspielen der leeren Flächen auf der Seite zum Bild erhebt und nachdem Picasso 1913 Textfragmente in seine kubistischen Collagebilder einfügt, ist die Grenze zwischen Bild und Text durchlässig geworden, vermischen sich ihre formalen Bedingungen und Praktiken, um auf der literarischen Seite in visuelle und konkrete Poesie und auf der künstlerischen in Konzeptkunst zu münden, mit der die Schrift das Bild ersetzt.³¹ Ich habe das an anderer Stelle als „Literarisierung des Bildes“ und „Poetisierung der Kunst“ bezeichnet.³² „Das Bild ist, wie Michel Butor es beschreibt, nicht nur von Wörtern umstellt (Titel, Kommentare, kunstwissenschaftliche Literatur), sondern muss sich von eben diesen ‚nützlichen‘ Wörtern lösen, um ihre Poesie leuchten zu lassen. [...] Doch da Mallarmé neben Paul Cézanne der Vater der Moderne ist, haftet gerade der Bildwerdung von Sprache unausweichlich das Poetische an. Und so sind die Museen nicht allein Bildersammlungen. Sie sind Orte der Poesie, der Literatur im Bild. Sie sind Orte der möglichen Zersetzung visueller Kultur.“³³

Oder sollten es sein.

Aber diese schon oft erörterten und schon fast für die Moderne verbindlichen Text-Bild-Problematiken betreffen nur peripher die Textarbeit der Künstlerinnen und Künstler, die wir hier exemplarisch erörtern. Das Exemplarische scheint mir äußerst sinnvoll, um überhaupt für die Forschung einen Ansatz zu finden, diese Positionen im Diskurs denkbar zu machen. Denn die hier verhandelten Künstlerinnen und Künstler beteiligen sich weniger am Text-Bild-Phänomen, das wir wieder einmal locker mit der Renaissance beginnen lassen können, das sich mit der Reformation etwa im Schriftaltar oder der Druckgrafik verstärkt,³⁴ um dann, wie schon gesagt, mit der Moderne eine eigene Strategie auszubilden. Vielleicht könnte hier die alte Horaz-Formel „ut pictura poesis“ etwas erklären, also die behauptete Gleichheit von Malerei und Dichtung im Sinne der Renaissance-Interpretation dieser drei Worte. Doch Lessings **Laokoon** zerstört 1766 diesen Rezeptionsmythos, in dem er die Unterschiede fein herausarbeitet und anmerkt: „Die Zeitfolge ist das Gebiete des Dichters, so wie der Raum das Gebiete des Malers“, also ein Nach und Nach auf der einen Seite und Simultanität auf der anderen, was natürlich auch nicht mehr stimmt, betrachten wir die Simultanität bei Mallarmé und das Nach und Nach etwa schon in den großen Fresken der Renaissance.³⁵ Nein, das Neue, das speziell mit dem 20. Jahrhundert einsetzt, ist die Gleichzeitigkeit der verschiedenen Medien, die nicht mehr im Paragone-Streit liegen, sondern sich durch die Haltung des Künstlers verbunden fühlen. Der Künstler ersetzt weder das eine durch das andere, noch lässt er das eine im anderen aufgehen. Vielmehr steht das eine neben dem anderen, verbunden durch eine persona, die weder schizophran, doppelbegabt noch genial ist, sondern zunächst einfach nur medial differenziert. Und in dieser Differenz blüht, wie Gilles Deleuze schreibt, das Werk, modi-

fiziert und erweitert sich in alle möglichen Richtungen, je nachdem, was zu sagen ist, in den Gesetzen des jeweiligen Mediums.³⁶

Damit sind wir bei einem speziellen Vorwurf der Puristen, die alle Übungen der Künstler jenseits der bildenden als Dilettantismus verwerfen. Dieser Vorwurf wirkt wie ein Schutzmechanismus, um sich nicht weiter damit aufzuhalten. Doch schon der alte Goethe und der junge Schiller erkannten den Wert des Dilettantismus als Erkenntnisweise und werden hier in jüngster Zeit von Paul Feyerabend unterstützt, der klar darlegt, dass auch die großen wissenschaftlichen Entdeckungen seit Galilei Produkte dilettantischer und zufälliger Bemühungen sind.³⁷ Sehr schön hat das der große Denker Egon Friedell, der sich 1938 mit einem Sturz aus dem 3. Stock seines Wiener Wohnhauses (mit der Aufforderung an die Passanten „Treten Sie zur Seite“) auf der Flucht vor den Nazi-Schergen, die an seiner Tür geklingelt hatten, das Leben nahm, in seinem kleinen Essay „Über Dilettantismus“ 1918 zusammengefasst:

„Wir kommen heutzutage mit Gehirnen zur Welt, die gleichsam schon gefächert sind. Wir vermögen uns nicht vorzustellen, daß ein Mensch mehr als *e i n e* Sache kann. Wir kleben jedem eine bestimmte Etiketle auf und sind erstaunt, misstrauisch, beleidigt, wenn er sich nicht an diese Etiketle hält. Wir bemerken jedoch in wirklich kultivierten Zeiten bei sämtlichen begabten Menschen die größte Vielseitigkeit. Sie beschäftigten sich mit allem und konnten auch alles. In Griechenland war ein Mensch, der für hervorragend gelten wollte, genötigt, in nahezu allem hervorstechen: als Musiker und Rhetor ebenso gut wie als Feldherr und Ringkämpfer. Der Spezialist wurde von den Hellenen geradezu verachtet: er galt als ‚Banause‘. Und vollends in der Renaissance war Begabung, *virtù* einfach dasselbe wie Vielseitigkeit. Ein begabter Mensch war damals ein Mensch, der so ziemlich alle Gebiete beherrschte, auf denen sich Begabung zeigen lässt. Nur in entarteten Kulturen taucht der Spezialist auf.“³⁸

Das Signum der Moderne ist die Vielseitigkeit des Künstlers, auch wenn das heute angesichts vermehrter Kunstmarktkunst gern übersehen wird. Der Klassizist Joseph Anton Koch veröffentlicht 1810 seine Satiren und neunzig Jahre später Whistler seine **Die artige Kunst sich Feinde zu machen**. Picasso schreibt Gedichte und ein Theaterstück, Hans Arp, Raoul Hausmann, Hugo Ball, Kurt Schwitters, Francis Picabia, Salvador Dali verfassen Gedichte und /oder Prosa. Was sich hier in der Frühzeit des 20. Jahrhundert wie selbstverständlich etabliert, wird dann in den 1960er und 1970er Jahren mit Fluxus oder Pop zu einer wahren Flut von Poesien unterschiedlichster Macharten, die sich in Künstlerpublikationen verbreiten. Auch hier eine kleine Auswahl von Namen: Robert Filliou, Daniel Spoerri, George Brecht, Tomas Schmit, Andy Warhol, Bruce Nauman, Gerhard Rühm, Ferdinand Kriwet usw. Doch die ganze Dimension dieser schreibenden Künstler wird erst richtig deutlich im Archiv für Künstlerpublikationen, dessen Besuch in Bremen ich nochmals dringend empfehle.

Egon Friedell verwies auf die Renaissance, die Begabung an Vielseitigkeit knüpfte. Und es scheint mir immer mehr, als ob das Leben auf dem kleinen Raum der italienischen Stadtstaaten des 15. und 16. Jahrhundert gerade in der Vielseitigkeit die geistige Dimension von Dadaismus, Surrealismus, Fluxus oder Pop präfiguriert. Daher haben wir in historischer Abweichung einen Essay über Michelangelo im Angebot, auch um darauf hinzuweisen, dass Multitalente sich vor allem in einem intellektuellen und kommunikativen Raum entwickeln, in einer Spannung also, die Überkapazitäten, Unbekümmertheiten und Enthusiasmus möglich machen, auch gegen Politik und Ökonomie. Daraus sollten wir folgern, dass der intellektuelle Künstler der vielseitige sein muss. Auf unsere merkwürdige Zeit übertragen könnte das heißen, dass wir Olafur Eliasson, Neo Rauch, Anselm Kiefer oder Gerwald Rockenschaub durchaus mal vergessen können, um uns desto freudiger neben den hier vorgestellten Positionen auch auf Arthur Köpcke, Rodney Graham, Thomas Kapielski oder Luis Camnitzer einzulassen, zumal wir hier nicht nur durch Vielschichtigkeit verwirrt werden, sondern paradoxerweise auch näher an der Renaissance sind, ganz abgesehen davon, dass ich die Literaturen dieser Künstler jedem deutschen Wenderoman vorziehe (über Durs Grünbein, Martin Walser oder Orhan Pamuk möchte ich hier gar nicht erst reden). Denn es geht um die Erweiterung des Möglichkeitsraums der Kunst und der Literatur durch die Produkte der schriftstellernden Künstler, deren eigenständige, wunderbare Dichtungen endlich die gebührende Anerkennung finden sollte.

5. Dank

Das Symposium *Künstler als Wissenschaftler und Kunsthistoriker* fand am 18. und 19. Oktober 2007 statt, gefolgt vom *Künstler als Schriftsteller* am 13./14. November 2008, jeweils in der Weserburg | Museum für moderne Kunst in Bremen und ausgerichtet vom dort angesiedelten Studienzentrum für Künstlerpublikationen, dem Forschungsverbund Künstlerpublikationen und der Hochschule für Künste Bremen. Ich danke allen beteiligten Institutionen für die organisatorische und finanzielle Unterstützung und mit ihnen den Autorinnen und Autoren für die herausragenden Beiträge, mit denen sie sich mutig auf dieses Abenteuer eingelassen haben. Anne Thurmann-Jajes ermunterte mich zu diesem Unternehmen, Tini Pittasch gestaltete Plakat und Einladung, Carsten Ahrens sorgte für die atmosphärische und kulinarische Rundumbetreuung. Ihnen allen sei gedankt, besonders aber Franziska Rauh, Patrycja de Bieberstein Ilgner und Sarah Rothe für die mühselige Arbeit an dieser Publikation.

- 1 Vgl. Gérard Genette: **Paratexte. Das Buch vom Beiwerk des Buches.** – Frankfurt am Main / New York / Paris, 1989.
- 2 Vgl. u.a. die Anthologie von Kristine Stiles und Peter Selz: **Theories and Documents of Contemporary Art. A Sourcebook of Artists Writings.** – Berkeley, Los Angeles, Cal./London, 1996.
- 3 Vgl. hier insbesondere die schon in den 1970er Jahren publizierten Beispiele und Reflexionen in: Paul Maenz, Gerd de Vries (Hg.): **Art & Language. Texte zum Phänomen Kunst und Sprache.** – Köln,

- 1972; Gerd de Vries (Hg.): **Über Kunst. Künstlertexte zum veränderten Kunstverständnis nach 1995.** – Köln, 1974. Für beide Bücher könnte eine Neuauflage mehr als lohnend sein.
- 4 Vgl. Gregor Stemmrich (Hg.): **Minimal Art. Eine kritische Retrospektive.** – Dresden/Basel, 1995;
- 5 Martin Kemp: **Bilderwissen. Die Anschaulichkeit naturwissenschaftlicher Phänomene.** – Köln, 2000, S.15.
- 6 Vgl. Eugene S. Ferguson: **Das Innere Auge. Von der Kunst des Ingenieurs.** – Basel/Boston/Berlin, 1993.
- 7 Vgl. Barbara Maria Stafford: **Kunstvolle Wissenschaft. Aufklärung, Unterhaltung und der Niedergang der visuellen Bildung.** – Amsterdam/Dresden, 1998.
- 8 Vgl. Paul Feyerabend: **Wissenschaft als Kunst.** – Frankfurt am Main, 1984. (Vgl. dazu Michael Glasmeier: „Erkenntnis und Bilder. Paul Feyerabend.“ In: **Hochstapler II/II.** (Themenheft) Kultur und Gespenster, Nr. 9, 2009, S. 27-39; gekürzte Fassung in: Jörg Probst, Jost Philipp Klenner (Hg.): **Ideengeschichte der Bildwissenschaft. 17 Porträts.** – Frankfurt am Main, 2009, S.338-359.
- 9 Ebd. S.78.
- 10 Vgl. u.a. Horst Bredekamp: **Antikensehnsucht und Maschinenglauben. Zur Geschichte der Kunst- kammer und die Zukunft der Kunstgeschichte.** – Berlin, 2000 (überarbeitete Neuauflage).
- 11 Vgl. u.a. Jean-Luis Déotte: **Video und Cogito.** – Berlin, 2006.
- 12 Vgl. u.a. Klaus Ferentschik: **Pataphysik. Versuchung des Geistes.** – Berlin, 2006.
- 13 Vgl. u.a. Herbert Molderings: **Kunst des Experiments. Marcel Duchamps „3 Kunststopp-Normal- maße“.** – München, 2006.
- 14 Vgl. Dieter Roth: **Mundunculum.** – Köln, 1967.
- 15 Vgl. u.a. Wolf-Dietrich Löhr, Stefan Weppelman (Hg.): **Fantasie und Handwerk. Cennino Cennini und die Tradition der toskanischen Malerei von Giotto bis Lorenzo Monaco.** (Ausstellungskatalog) Gemäldegalerie, Staatliche Museen zu Berlin, 2008; **Leonardo da Vinci: Sämtliche Gemälde und die Schriften zur Malerei.** Hg. v. André Chastel. – München, 1990; **Albrecht Dürer: Schriftlicher Nachlaß.** Hg. v. Hans Rupprich, 3 Bde., Berlin 1959-1969.
- 16 Vgl. zur Einführung die kleine Textauschnittsammlung, die von Ulrich Pfisterer herausgegeben wurde: **Die Kunstliteratur der italienischen Renaissance. Eine Geschichte in Quellen.** – Stuttgart, 2002, vgl. auch Anthony Blunt: **Kunsttheorie in Italien 1450–1600.** – München, 1984.
- 17 Vgl. Christiane Kruse: **Wozu Menschen malen. Historische Begründungen eines Bildmediums.** – München, 2003.
- 18 Vgl. zu diesem Status insbesondere Michael Baxandall: **Die Wirklichkeit der Bilder. Malerei und Erfahrung im Italien des 15. Jahrhunderts.** – Berlin, 1998; Anthony Grafton: **Leon Battista Alberti. Baumeister der Renaissance.** – Berlin, 2002.
- 19 Vgl. Felix Burda-Stengel: **Andrea Pozzo und die Videokunst. Neue Überlegungen zum barocken Illusionismus.** – Berlin, 2001.
- 20 Vgl. u.a. Johanna Drucker: **The Century of Artists' Books.** – New York, 1995.
- 21 Vgl. Krisztina Passuth: **Moholy-Nagy.** – Dresden/Weingarten, 1987.
- 22 Vgl. Robert Smithson: **Gesammelte Schriften.** Hg. v. Eva Schmidt u. Kai Vöckler. – Köln, 2000.
- 23 Vgl. u.a. Rodney Graham: **A Little Thought.** (Ausstellungskatalog) Art Gallery of Ontario, Toronto 2004 u.a.O.
- 24 Vgl. Ulrich Pfisterer (wie Anm. 13); Julius von Schlosser: **Die Kunstliteratur. Ein Handbuch zur Quellenkunde der neueren Kunstgeschichte.** – Wien, 1924.
- 25 Vgl. Paul Barolsky: **Warum lächelt die Mona Lisa? Vasaris Erfindungen.** – Berlin, 1995; Paul Barolsky: **Giottos Vater. Vasaris Familiengeschichten.** – Berlin, 1996.
- 26 Unter der Herausgeberschaft von Alessandro Nova erscheinen die Viten Vasaris neu übersetzt und hervorragend kommentiert seit einigen Jahren im Wagenbach Verlag, Berlin, vgl. Giorgio Vasari: **Kunstgeschichte und Kunsttheorie. Eine Einführung in die Lebensbeschreibungen berühmter Künstler.** – Berlin, 2004.
- 27 Vgl. u.a. Ulrich Raulff: **Wilde Energien. Vier Versuche zu Aby Warburg.** – Göttingen, 2003.
- 28 Vgl. für den deutschsprachigen Raum auch das Kapitel „Schriftsteller und Theoretiker“ in: Michael Glasmeier: **Die Bücher der Künstler.** – Stuttgart, 1994, S.84-109.
- 29 Vgl. u.a. Sabine Kampmann: **Künstler sein. Systemtheoretische Beobachtungen von Autorenschaft.** – München, 2006.
- 30 Vgl. u.a. Aldona Gustas (Hg.): **Berliner Malerpoeten. Bilder und Texte.** – München, 1977.
- 31 Vgl. u.a. Wolfgang Max Faust: **Bilder werden Worte. Zum Verhältnis von bildender Kunst und Literatur im 20. Jahrhundert oder Vom Anfang der Kunst im Ende der Künste.** München/Wien, 1977.
- 32 Vgl. Michael Glasmeier: „Zersetzungen. Zu Schrift und Bild“. In: Ders.: **Üben. Essays zur Kunst.** – Köln, 2000, S. 107-113.
- 33 Ebd. S.108.
- 34 Vgl. u.a. Michael Glasmeier: „Protestantische Schriftaltäre und andere Sprachen im Raum“. In: Ders.: **Das Ganze in Bewegung. Essays zu einer Kunstgeschichte des Gegenwärtigen.** – Hamburg, 2008, S. 255–294.
- 35 Vgl. u.a. Rensselaer W. Lee: **Ut Pictura Poesis. The humanistic theory of painting.** – New York: Norton, 1967.
- 36 Vgl. Gilles Deleuze: **Differenz und Wiederholung.** – München, 1992.
- 37 Vgl. Paul Feyerabend: **Wider den Methodenzwang.** – Frankfurt am Main, 1995.
- 38 Egon Friedell: „Über Dilettantismus“. In: Ders.: **Abschaffung des Genies. Essays bis 1918.** – Hidelberg bei Wien, 1993, S. 266-270, hier S. 269 f.