

Sebastian Schneider

**EXPANSION IN DIE TRÄGERMEDIEN
BESTIMMUNG DER KONZEPTUELLEN VERFAHREN
IM WERK VON CHRISTOPHER WILLIAMS***

Erschienen 2020 auf ART-Dok

URN: urn:nbn:de:bsz:16-artdok-70817

URL: <http://archiv.ub.uni-heidelberg.de/artdok/volltexte/2020/7081>

DOI: <https://doi.org/10.11588/artdok.00007081>

CURATORIAL STUDIES – STATEMENTS

Goethe-Universität Frankfurt am Main
Hochschule für Bildende Künste–Städelschule

* Der vorliegende Essay ist Teil der Publikationsreihe CURATORIAL STUDIES – STATEMENTS. Dabei handelt es sich um Essays, die auf hervorragende Masterarbeiten zurückgehen. Die 2016 eingereichte Arbeit wurde von Christian Spies und Antje Krause-Wahl betreut.

ABSTRACT: Seit den 1980er Jahren ist der US-amerikanische Künstler Christopher Williams mit seinen Fotografien, die oft kommerzielle Bildsprachen zitieren, international erfolgreich. Formal- und produktionsästhetisch entsprechen seine Arbeiten höchsten Qualitätsstandards – ein Umstand, der es fraglich macht, warum Williams als Konzeptkünstler bezeichnet wird. Anhand der frühen Begriffsbildung der Konzeptkunst, wie sie unter anderem durch Joseph Kosuth vollzogen wurde, untersucht dieser Essay, inwiefern diese Theorien für Williams gültig sind. Es zeigt sich, dass sich die Sphäre von Williams' künstlerischen Zugriffen weit über die Bildebene ausdehnt und in dessen Trägermedien übergreift. Darin liegt der konzeptuelle Kern seiner künstlerischen Praxis. Dass der Fotografie dabei aufgrund ihrer Medienspezifität eine begünstigende Rolle zukommt, verdeutlichen die Überlegungen von Jeff Wall, die am Ende des Essays herangezogen werden.

SCHLAGWÖRTER: Christopher Williams – Konzeptuelle Fotografie – Joseph Kosuth

ABSTRACT: With his photographs that often quote commercial visual languages, the American artist Christopher Williams has enjoyed international success since the 1980s. His works meet the highest standards of quality, both in terms of their formal aesthetics and in the way they are artistically produced. This fact puts Williams' status of a conceptual artist into question. By looking at the early conceptualization of Conceptual Art as it was pursued by Joseph Kosuth among others, this essay will examine the extent to which these theories are valid for Williams. It becomes apparent that the sphere of Williams' artistic approach extends well beyond the pictorial plane and spreads into their supporting media. This is the conceptual core of his artistic practice. At the end of this essay, Jeff Wall's considerations make it clear that photography, as a result of its media-specificity, plays a favorable role in this process.

KEYWORDS: Christopher Williams – Conceptual Photography – Joseph Kosuth

Einführung

Oberflächlich betrachtet scheint es, als würde sich das Werk des US-amerikanischen Künstlers Christopher Williams (geb. 1956 in Los Angeles) auf die Herstellung von handwerklich perfekten Fotografien beschränken. Seit den frühen 1980er Jahren hat Williams eine beeindruckende Anzahl von Werken geschaffen, die sich als oft schattenlos ausgeleuchtete Studiofotografien präsentieren und so einen für sie charakteristischen spröden Charme versprühen. Die Perfektion der Arbeiten wird noch durch die Präsentationsformen verstärkt. Eingelassen in dezente, aber hochwertige Rahmen und Passepartouts, komponiert Williams seine Werke nach strengen Prinzipien im Ausstellungsraum (Abb. 1).

Vor diesem Hintergrund überrascht es, dass Williams häufig als Konzeptkünstler bezeichnet wird. Seine Schwarz-Weiß- und Farbfotografien, die formal-ästhetische Aspekte fast schon obsessiv auskosten, lassen sich nur schwer mit einer Kunstströmung vereinbaren, die in ihrer analytischen Ausrichtung der 1960er und 1970er Jahre das materielle Erscheinen eines Werkes als notwendige Bedingung von Kunst infrage stellte und Formfragen ausklammerte.



Abb. 1: Christopher Williams, *For Example: Die Welt ist schön (Final Draft)*, Installationsansicht Museum Boijmans Van Beuningen, 1997; Foto: unbekannt

Dieser Essay untersucht, wie die Einordnung von Williams in die Konzeptkunst legitimiert werden kann. Dazu führt er mit Joseph Kosuth Überlegungen ein, die für die Begriffsbildung der frühen Konzeptkunst entscheidend waren. In einem zweiten Schritt wird mit einem Text von Jeff Wall die Verbindung von Konzeptkunst und Fotografie untersucht. Auf dieser Grundlage soll nachvollzogen werden, wie die Zuschreibung des Konzeptuellen auf Williams anwendbar ist. Entgegen der weitverbreiteten Tendenz, seine Position vor allem unter bildwissenschaftlichen Fragestellungen zu untersuchen, steht hier Williams' intensive Beschäftigung mit Herstellungs-, Distributions- und Vermittlungsformen seines Werkes im Vordergrund. Dieser Essay weist die Bedeutung dieser Bereiche im Werk von Williams nach, um so zu einem vertieften Verständnis seines Schaffens zu gelangen.

Joseph Kosuth – Apologet der Konzeptkunst

Der Künstler Joseph Kosuth (geb. 1945 in Toledo) wird seit dem Aufkommen der Konzeptkunst in den 1960er Jahren mit dieser Bewegung assoziiert. Dies vollzog sich sowohl aufgrund seines eigenen Werkes als auch wegen seiner theoretischen Überlegungen, die er über das Wesen der konzeptuellen Kunst anstellte. Sein für das Verständnis der frühen Konzeptkunst paradigmatischer Essay *Art after Philosophy, I*

and II¹ soll im Folgenden vorgestellt werden. Darin führt Kosuth Parameter des Konzeptuellen ein, die er am Beispiel künstlerischer Arbeiten verschiedener Zeitgenossen exemplifiziert.

Kosuth konstatiert, dass sich in der Kunst des 20. Jahrhunderts eine Verschiebung von der sinnlichen Erscheinung des Kunstobjekts hin zum Denken vollzogen hätte. Als logische Konsequenz habe eine Kunstkritik, die sich lediglich auf die formalen Erscheinungen von Kunstwerken bezieht, keine Existenzberechtigung mehr. Kosuth benutzt über den gesamten Text hinweg die Gattungen Malerei und Skulptur als Negativfolie, von der er die Konzeptkunst abgrenzt. Der Kunstbegriff, den er verteidigt, beginnt dagegen mit dem Readymade von Marcel Duchamp. Diesem Künstler sei es gelungen, aus dem klassischen Funktionssystem der Künste auszubrechen und eine Beschäftigung mit formalen Kriterien der Kunst durch eine Befragung der ihr eigenen Funktionsweisen zu ersetzen:

With [Duchamp], art changed its focus from the form of the language to what was being said. Which means that it changed the nature of art from a question of morphology to a question of function. This change – one from ‚appearance‘ to ‚conception‘ – was the beginning of ‚modern‘ art and the beginning of Conceptual Art.²

Kosuth schreibt Duchamp das Verdienst zu, vom materiellen Erleben auf das Denken umzuschalten. Damit markiert dieser eine Zäsur, die weit über sein eigenes Werk hinausgeht und in deren Folge sich die Kunst grundsätzlich wandelt: „All art (after Duchamp) is conceptual (in nature) because art only exists conceptually.“³ Was laut Kosuth jetzt entscheidend wird, ist die Idee von Kunst, die durch den Künstler vermittelt wird. Eine solche Konzeptkunst verzichte auf die Notwendigkeit des materiellen Erscheinens eines Kunstwerks und entzöge damit einer Ästhetik, für die der Dingcharakter des Kunstwerks konstitutiv ist, das Forschungsfeld. Anstatt sich in Formalismen zu verlieren, solle sich die von ihrem Darstellungsauftrag entbundene Kunst laut Kosuth einer Erforschung ihrer eigenen Funktionsweise widmen. Anderenfalls liefe sie Gefahr, ausschließlich dekorativen Zwecken zu dienen.⁴

Vor diesem Hintergrund überrascht es nicht, dass Kosuth das Kunstwerk nicht mehr als etwas In-sich-Geschlossenes begreift, sondern ihm ephemere Formen zuge-

¹ Kosuth 1973.

² Kosuth 1973, S. 80.

³ Kosuth 1973, S. 80.

⁴ Kosuth 1973, S. 75–77.

steht. In diesem Zusammenhang führt Kosuth für Werke der Konzeptkunst den Begriff *proposition* (Vorschlag) ein. Der Begriff impliziert etwas Vorläufiges und verdeutlicht, dass Kosuth solche Werke als Beiträge zur kontinuierlichen Diskussion über das Wesen der Kunst verstanden wissen will.⁵ Kosuth schreibt, dass die Konzeptkunst nicht mehr um formale und materielle Qualitäten kreist, sondern untersucht, welche Idee ihrer selbst im jeweiligen Werk zum Ausdruck kommt. Damit grenzt Kosuth die Konzeptkunst entschieden von Gattungen wie Malerei und Skulptur ab. Er geht sogar so weit, diesen per se die Fähigkeit abzusprechen, mit dem kritischen Niveau der Konzeptkunst Schritt halten zu können. Schon allein durch ihre Betätigung in diesen Medien würden Maler und Bildhauer eine nicht mehr gebräuchliche Tradition von Kunst fortsetzen und sich damit strukturell der Möglichkeit begeben, zu propositionalen Gehalten durchzudringen:

If an artist accepts painting (or sculpture) he is accepting the tradition that goes with it. [...] If you make paintings you are already accepting (not questioning) the nature of art. One is then accepting the nature of art to be the European tradition of a painting-sculpture dichotomy.⁶

Zwar bezieht sich Kosuth hier nicht auf Fotografie, es ist aber durchaus anzunehmen, dass er gerade die klassische Kunstfotografie als das Malerische imitierend und damit als ein einen reaktionären Kurs fortsetzendes Medium abgewertet hätte. In Bezug auf Williams liefert Kosuth also wohl kaum neue Ansätze – mehr noch, mit seiner Abwertung von formal-ästhetisch operierenden Künstlern scheint er der Zuordnung von Williams in die Konzeptkunst geradezu zu widersprechen.

Herstellung, Distribution und Vermittlung bei Christopher Williams

Allerdings blieb bisher ein entscheidender Aspekt im Schaffen von Williams ungenannt, der die scheinbare Unvereinbarkeit mit Kosuths Thesen in einem neuen Licht erscheinen lässt: Williams fotografiert nicht selbst, sondern beauftragt professionelle Fotostudios mit der Herstellung seiner Fotografien.⁷ Diese Auslagerung des fotografischen Aktes ist keine Nebensächlichkeit, die man als Arbeitsteilung verbuchen könnte, wie sie

⁵ Kosuth 1973, S. 82f.

⁶ Rose 1973, S. 146.

⁷ Im weiteren Textverlauf werden – auch wenn es streng genommen nicht richtig ist – Formulierungen wie ‚Fotografien von Williams‘ oder ‚Williams fotografiert‘ verwendet, um die Lesbarkeit des Textes nicht unnötig zu verkomplizieren.

seit jeher in Künstlerwerkstätten praktiziert wird. Stattdessen muss man dieses Vorgehen als distinguierte künstlerische Methode verstehen, die entscheidender Bestandteil von Williams' Schaffen ist und einen bewussten Rückzug aus der eigenen Autorenrolle darstellt. Damit wendet er sich entschieden gegen ein klassisches künstlerisches Selbstverständnis, auf das man schließen könnte, wenn man nur seine handwerklich perfekten Fotografien betrachtet.

In einem Interview legte Williams dar, welche Ziele er mit seinem speziellen Produktionsverfahren verfolgt. So sei er vor allem daran interessiert, sich sowohl eine nichtkünstlerische Bildsprache als auch deren Herstellungsverfahren anzueignen. Er strebe danach, Dinge so zu fotografieren, wie sie bereits fotografiert worden seien. Dies geschehe vor allem dann, wenn man sich der Herstellungsorte und der Techniken bemächtige, an denen sich die Produktion von kommerzieller Fotografie vollziehe. So hat Williams in Deutschland oftmals mit dem Fotografen Thomas Borho zusammengearbeitet. In den USA hat er häufig die Dienste des renommierten Douglas M. Parker Fotostudios aus Kalifornien in Anspruch genommen, das sich auf die Fotografie von Kunstwerken und Installationsansichten spezialisiert hat.

Williams' Äußerungen verdeutlichen, dass es ihm nicht darum geht, ein in sich geschlossenes fotografisches Werk zu präsentieren, das ausschließlich durch seine handwerkliche Perfektion besticht. Vielmehr vollzieht er mit seinem bewussten Rückzug aus der Autorenrolle eine im Sinne Kosuths konzeptuelle Strategie, da er so seine Werke bewusst in der Schwebelage zwischen Kunstwerk und Kunsthandwerk hält, und so grundsätzliche Fragen über das Wesen von Kunst aufwirft: Was ist der Unterschied zwischen angewandter und freier Fotografie? Wer ist der Autor eines Werkes? Welche Bilder sind es wert, betrachtet zu werden?

Mit seinen hochwertigen Fotoarbeiten entspricht Williams selbstverständlich nicht einer Abkehr von formalästhetischen Aspekten, wie sie Kosuth einfordert, um eine an propositionalen Gehalten interessierte Konzeptkunst freizusetzen. Jedoch baut Williams genau über diesen Weg eine Fallhöhe auf, die seinem Rückzug aus der Autorenrolle konzeptuelles Gewicht verleiht. Entgegen einem vermeintlichen Widerspruch zur Konzeptkunst ist Williams' Schaffen zutiefst geprägt von einer Selbstbefragung seiner eigenen Herstellungs- und Distributionsverfahren und wird so anschlussfähig an die Theorien Kosuths.

Sprachliche Aspekte

Darüber hinaus hält Kosuth in *Art After Philosophy* auch fest, dass durch die Hinwendung der Konzeptkunst zum Immateriellen der Sprache besondere Bedeutung zukommt. Er schreibt:

[...] the propositions of art are not factual, but linguistic in character – that is, they do not describe the behavior of physical or even mental objects; they express definitions of art, or the formal consequences of definitions of art.⁸

Die Propositionen, die durch Künstler formuliert werden, sind also durch ihre sprachliche Verfassung gekennzeichnet und können eine potenziell unendliche Bandbreite von materiellen Konsequenzen nach sich ziehen. Auch hier ist offensichtlich, dass Williams' Werk nicht Kosuths Thesen entspricht: Das materielle Erscheinen ist bei Williams, wie wir oben gesehen haben, nicht nur eine potenziell beliebige Konsequenz unter zahlreichen anderen Möglichkeiten, sondern eine bewusst gewählte formale Setzung.

Allerdings spielt Sprache auch im Werk von Williams augenscheinlich eine wichtige Rolle, nämlich in Form von Werktiteln, die ungewöhnlich lang sind. So trägt zum Beispiel eine Schwarz-Weiß-Fotografie (Abb. 2), die Schrauben und Scharnierstücke vor dem monochromen Hintergrund eines Fotostudios zeigt, den Titel:

*Detail Number 1, for Swantje Mulzer
Oswald GmbH, Auftrag-Nr. 3152
(Griffstützen aus Stahl [Niro],
Maße: 140 × 40 × 131 mm;
Produkt der Firma KL-Beschläge,
Eitorf-Keuenhof)
Staatliches Museum für Völkerkunde München
August 9–19, 1993*

Das Werk gehört zu einer mehrteiligen Fotoserie mit Aufnahmen von Eisenwaren in Schwarz-Weiß. Williams präsentierte sie unter anderem im Jahr 1997 in seiner Einzelausstellung *For Example: Die Welt ist schön: A Retrospective from the First Draft to the Final Draft* im Museum Boijmans Van Beuningen in Rotterdam (vgl. Abb. 1).⁹ Bei den Eisenwaren handelt es sich um Scharnierstücke einer Glastür, die Williams im Jahr 1993 als Installation in die Räume des Münchener Kunstvereins eingefügt hatte – ein Umstand, der sich aus der Betrachtung der Bilder keinesfalls ableiten lässt. Vielmehr

⁸ Kosuth 1973, S. 84.

⁹ Vgl. Ausst.Kat. Rotterdam, Basel 1997.



Abb. 2: Christopher Williams,
Detail Number 1, for Swantje Mulzer
Oswald GmbH, Auftrag-Nr. 3152
(Griffstützen aus Stahl [Niro],
Maße: 140 × 40 × 131 mm;
Produkt der Firma KL-Beschläge,
Eitorf-Keuenhof)
Staatliches Museum für Völkerkunde München
August 9–19, 1993
Gelatin silver print, 23,5 × 18,4 cm; 54,5 × 47 cm (gerahmt), 1993

fühlt man sich im Kontext der Ausstellung, die durch ihren Titel so offensichtlich Bezug auf den Fotografen Albert Renger-Patzsch und sein berühmtes Fotobuch *Die Welt ist schön*¹⁰ nimmt, an dessen fotografische Praxis erinnert. Um seine Einkünfte zu verbessern, arbeitete Renger-Patzsch häufig als kommerzieller Fotograf und fotografierte Industrieprodukte wie Schrauben – eine Tätigkeit, die einen starken Einfluss auf seine künstlerische Praxis ausübte.

Im Gegensatz zu Renger-Patzsch, der seinen Fotografien sachlich-erklärende Titel gab, fügt Williams seinen Bildern mit Details gespickte Werktitel hinzu. Die Perfektion, die in Williams' Bildern herrscht, setzt sich in der Akribie der Werktitel fort. Sprache scheint bei ihm die Funktion zu erfüllen, das Gezeigte in penibler Art und Weise zu bestimmen. Das geht sogar so weit, dass Ort und Datum der Aufnahme angegeben werden – eine Information, die bei der Betitelung von Kunstwerken eher ungewöhnlich ist. Ebenso verwunderlich ist die Unterbrechung der sachlichen Informationen, die der obige Titel durch den Zusatz *for Swantje Mulzer* enthält. Die persönliche Widmung an eine unbekannte Frau steht in keinem Zusammenhang mit der Abbildung, sondern sie bedient vielmehr klassische Erwartungen an den Titel eines Kunstwerks.

Da man die Funktion des Titels zunächst nicht deuten kann, soll hier nur die Vermutung festgehalten werden, dass wir es offensichtlich mit mehr als einer bloßen schriftlichen Ergänzung dessen zu tun haben, was uns auf der Bildebene entgegentritt. Die Philosophin Juliane Rebentisch liefert im Zuge ihrer Beschäftigung mit der Ästhetik der Konzeptkunst einige wichtige Ansätze zur Bedeutung der Sprache, die durchaus auch auf Williams angewendet werden können.¹¹ Laut Rebentisch sind viele dieser Werke in dem Sinne konzeptuell, „dass sie die Regeln, die sie setzen, transparent machen, indem sie sie exekutieren“.¹² Sie führt weiter aus, dass sich das Setzen von Regeln oftmals in sprachlicher Form vollzieht. Dies exemplifiziert sie am Beispiel von Künstlern wie Kosuth, Sol LeWitt oder von Kunstkollektiven wie Art & Language, deren Kunstwerke mitunter „nur“ aus Wörterlisten oder Handlungsanweisungen bestanden.

Wenn Williams in seinen Titeln die abgebildeten Gegenstände detailgenau benennt und darüber hinaus noch Informationen zu Ort, Datum und ausführendem Fotografen preisgibt, legt er damit auch die ‚Regeln‘ seiner Arbeit schonungslos offen. Dementsprechend kann man behaupten, dass auch Williams' Werk sprachlich verfasst ist

¹⁰ Renger-Patzsch 1928.

¹¹ Rebentisch 2013, S. 135–150.

¹² Rebentisch 2013, S. 142.

und in einer konzeptuellen Tradition steht. Darüber hinaus ist zu vermuten, dass Williams' spezielles Produktionsverfahren zwangsläufig dazu führt, dass er den Fotografen, mit denen er zusammenarbeitet, Regieanweisungen gibt. Auch dies soll hier als Teil einer sprachlichen Verfasstheit seines Werkes ernst genommen werden. Die Bedeutung, die Williams seinen Titeln verleiht, zeigt, dass er diese als Erweiterung seines Schaffens versteht. Sie bildet einen elementaren Teil seines künstlerischen Schaffens und muss als konzeptuelles Verfahren anerkannt werden. Dabei ist nicht von der Hand zu weisen, dass Williams zu Werktiteln gelangt, die nur für sich genommen visuelle und poetische Qualitäten aufweisen. Dem Geist der Konzeptkunst folgend, könnte man sie auch als schriftlich formulierte Regeln bezeichnen, die Williams mit Mitteln der Fotografie ausführt. Im Gegensatz zu dem weitverbreiteten Verfahren, dass Künstler der fertigen Arbeit einen Titel ‚überstülpen‘, hat man es hier also mit einem Titel zu tun, der als Anleitung fungiert. Es muss aber auch darauf hingewiesen werden, dass die Ausführung dieser Anleitung überraschenderweise nicht dazu führt, dass das Benannte mit dem Gezeigten deckungsgleich ist. Die Präzision, die hier herrscht, führt nicht dazu, dass die Abbildung eindeutig bestimmbar wird. Vielmehr scheint zwischen detailgenauem Text und detailgenauem Bild ein Abstand zu herrschen, der durch die Widmung an eine unbekannte Person noch verstärkt wird. Es zeigt sich, dass das sprachlich verfasste Konzept nicht uneingeschränkt in seiner visuellen *Übersetzung* aufgeht, sondern in einem Spannungsverhältnis mit ihm steht. In Bezug auf Kosuths Arbeiten führt Rebentisch aus, dass diese

[...] dem Verhältnis zwischen dem Konzept auf der einen und seiner konkreten Materialisierung auf der anderen Seite ausdrücklich Rechnung [tragen]. In solchen Arbeiten geht es [...] nicht zuletzt um das Problem der Übersetzung, der Erweiterungen und Brechungen, die eine Idee durch ihre konkrete Materialisierung erfährt oder erfahren würde.¹³

Es soll im Folgenden aber weniger darum gehen, Williams in eine direkte Verbindungslinie zu Kosuth zu stellen, sondern vielmehr darum, Williams' Schaffen als konzeptuell zu bezeichnen, und zwar in dem Sinne, dass es sich nicht nur auf eine Bildimmanenz reduzieren lässt, sondern durch Werktitel auch gedankliche Anteile aufweist, die den materiell sichtbaren Anteilen seines Werkes ebenbürtig sind.

¹³ Rebentisch 2013, S. 145.

Konzeptkunst und Fotografie

Williams studierte in den späten 1970er Jahren am California Institute of the Arts in Valencia (Kalifornien). Zu seinen Professoren zählten Künstler wie Michael Asher, John Baldessari und Douglas Huebler, die als wichtige Vertreter der Konzeptkunst an der US-amerikanischen Westküste gelten. Williams hat stets betont, dass deren Arbeiten großen Einfluss auf sein Werk ausgeübt haben.¹⁴ Das verdeutlicht abermals, dass Kosuths These, die sich explizit mit Künstlern aus einem anderen Kontext beschäftigt, trotz vieler wichtiger Impulse nicht uneingeschränkt auf Williams angewendet werden kann. Vor allem nimmt Kosuth keinen direkten Bezug auf das Medium Fotografie. Deren Stellung und Bedeutung in der Konzeptkunst darf bei einer Beschäftigung mit Williams jedoch nicht übersehen werden.

Um dies auszugleichen, soll im Folgenden ein Essay des Künstlers und Fototheoretikers Jeff Wall (geb. 1946 in Vancouver) herangezogen werden. Wall untersucht in *Zeichen der Indifferenz: Aspekte der Photographie in der, oder als, Konzeptkunst*¹⁵, wie sich die Fotografie gerade durch ihren Einsatz in der Konzeptkunst zu einer eigenständigen Kunstgattung wandelte und sich von ihrem Dasein im Schatten der Malerei löste. Wall beschreibt die frühe Kunstfotografie als in dem Dilemma gefangen, die Malerei mit bildnerischen Effekten imitieren zu müssen, um nicht in die Kategorie Kunsthandwerk abgeschoben zu werden. Dies habe aber die Fotografie in eine Krise geführt, da sich die Malerei in Form von Abstraktionsbewegungen längst von ihrem Darstellungsauftrag abgewendet und sich so einer radikalen Selbstkritik unterzogen habe. Aufgrund ihres aufzeichnend-mechanischen Charakters könne ihr die Fotografie auf diesem Weg nicht folgen.¹⁶

Laut Wall findet die Fotografie dagegen gerade über den umgekehrten Weg, nämlich durch das schonungslose Bekenntnis zu ihrem abbildenden Charakter, zu einem Maß an Eigenständigkeit, das ihren Status als autonome Kunstform rechtfertigt. Wall plädiert für eine Fotografie, die sich ihrer unpräzisen, aufzeichnenden Natur bewusst ist, anstatt dem Piktorialismus der Malerei nachzueifern. Die Fotografie wird von Wall

¹⁴ Vgl. <https://eastofborneo.org/archives/christopher-williams-on-post-studio-and-michael-asher/> (letzter Zugriff: 21. September 2020).

¹⁵ Wall 1997.

¹⁶ Wall 1997, S. 410–414.

als Zeigemedium vorgestellt, das etwas Dagewesenes abbildet und dabei auf handwerkliches oder subjektives Investment verzichtet.¹⁷

Dies verdeutlicht Wall am Beispiel verschiedener künstlerischer Positionen, deren Einsatz von Fotografie auf eine „Selbstentthronisierung oder Dekonstruktion“¹⁸ derselben hinausläuft. Konkret bezieht er sich auf Künstler, die ab den 1960er Jahren die Reportagefotografie umfunktionierten und dabei bewusst technische Fertigkeiten zugunsten einer Amateurisierung des Handwerks aufgaben. Laut Wall kommt bei diesem Vorgehen eine künstlerische Selbstreflexivität und -kritik zum Ausdruck, mit der die Fotografie Anschluss an das kritische Niveau tradierter Kunstgattungen wie Malerei findet und – einer medienspezifischen Argumentationslinie folgend – ihre Stellung als eigenständige Kunstform behauptet.

Mit seinem Lob der Reportagefotografie bezieht sich Wall einerseits auf das künstlerische Verfahren, die Bildsprache des Journalismus oder der Werbung in die Kunstfotografie zu inkorporieren. Andererseits bezieht er sich mit der Reportage auch auf einen Einsatz der Kamera in der Kunst zu dokumentarischen Zwecken: Wie er an Werkbeispielen vorführt, werde die Fotokamera hier verwendet, um Kunstpraktiken zu dokumentieren, die – einem erweiterten Werkverständnis entsprechend – zeitbasiert sind oder zum Zeitpunkt ihres Vollzugs ohne Publikum stattfinden.

Als konkretes Beispiel für diese Grenzgänge bezieht sich Wall unter anderem auf den Künstler Richard Long (geb. 1945 in Bristol) und dessen Performances in der freien Natur. Für *England 1968* (1968) rupfte Long Gänseblümchen aus einer Wiese, so dass zwei sich überkreuzende Linien entstanden. Die Spur seines Eingriffs blieb in der Natur nur so lange bestehen, bis die Pflanzen nachwuchsen. Long fertigte allerdings eine Fotografie an, die nichts weiter zeigt als das X auf der menschenleeren Wiese. Das aufzeichnende Potenzial der Fotografie kommt dem Künstler zugute, um ein temporäres Ereignis, das jenseits der Kunstwelt und ohne ihr Publikum stattfand, festzuhalten. Dass diese Aufnahme eher laienhaft ist, tut der Bedeutung, die Wall der künstlerischen Qualität der Fotografie zuschreibt, keinen Abbruch. Im Gegenteil, erst durch die fotografische Dokumentation tritt das Werk in Erscheinung. So werde die Fotokamera in der

¹⁷ Wall 1997, S. 378–383.

¹⁸ Wall 1997, S. 376.

fotografischen Konzeptkunst eingesetzt, um neuartige performative Praktiken zu bezeugen – und nicht, um eine möglichst spektakuläre Bildlösung hervorzubringen.¹⁹

Wall beschreibt hier einen bestimmten Umgang *mit* Fotografie, der über die Abbildungsebene hinausgeht. Damit gibt er Hinweise, die auch für die Auseinandersetzung mit Williams' Praxis instruktiv sind, selbst wenn zwischen ihm und Long inhaltlichen und formalen Gesichtspunkten keine Ähnlichkeiten auszumachen sind. Beiden ist aber zu eigen, dass das fotografische Werk ein Fragment eines erweiterten künstlerischen Prozesses ist, das performativen Charakter hat. Während Longs Vorgehen im klassischen Sinne performativ ist, handelt es sich bei Williams um ein erweitertes Verständnis des Performativen, das durch das Auslagern des Produktionsprozesses, das Zitieren kommerzieller Bildsprachen oder die schriftlichen Referenzen in den Bildtiteln Themen wie Herstellung, Produktion und Distribution seines Werkes adressiert und offenlegt. Die Analyse von Wall aufgreifend, handelt es sich auch dabei um ein konzeptuelles Verfahren, das im Zeichen einer Selbstkritik steht, der Williams das Medium Fotografie unterzieht.

Zusammenfassung

Der vorliegende Essay hat gezeigt, dass dem Kunstwerk vermeintlich untergeordneten Bereichen wie Produktion, Herstellung und Distribution im Schaffen von Williams größte Bedeutung zukommt. Williams' künstlerische Betätigung beschränkt sich nicht nur auf das fotografische Bild, sondern greift in diese Bereiche über und erklärt sie zur Sphäre seiner Kunst. Dieses Verfahren kann als Expansion in die Trägermedien des modernen Kunstbetriebs bezeichnet werden und wird unter Zuhilfenahme der Überlegungen Kosuths als konzeptuelles Verfahren gedeutet, das propositionale Gehalte aufweist. Mit Walls Essay wurde ein jüngerer Text herangezogen, der Williams und seinem Schaffen zeitlich näher steht. Die Analyse einiger darin vorgebrachter Thesen trug dazu bei, die Entgrenzung, die bei Williams stattfindet, als performative Strategie zu begreifen, wie sie Wall in seinem Text in Bezug auf andere Künstler beschreibt. Gleichzeitig rücken mit Walls Aufmerksamkeit für das aufzeichnende Potenzial der Kamera die Bildinhalte wieder stärker ins Zentrum, und damit eine Ebene, die gerade bei Williams nicht vernachlässigt werden darf. Eine bildwissenschaftliche Auseinandersetzung mit Williams' Werk ist unerlässlich, um ein umfassendes Verständnis

¹⁹ Wall 1997, S. 395.

seiner Position zu entwickeln. Aufgrund des gegebenen Umfangs wurde hier die Funktionsweise seiner Kunst in den Vordergrund gestellt. Eine Zusammenführung der methodischen und inhaltlichen Fragestellungen bei Williams muss in einer umfanglicheren Studie vollzogen werden.

So lässt sich am Ende dieser Untersuchung zusammenfassend sagen, dass Williams' Schaffen in dem Sinne als konzeptuell zu bezeichnen ist, dass es sich nicht nur auf seine Bildimmanenz und physische Präsenz reduzieren lässt. Vielmehr weist es gedankliche Anteile auf, die dem materiellen Erscheinen des Werkes ebenbürtig sind. Ebenso muss festgehalten werden, dass Williams gerade hinsichtlich seines enormen Investments im Bereich des Formal-Ästhetischen nur schwer mit der frühen Konzeptkunst vereinbar ist, die dem materiellen Erscheinen des Kunstwerks völlig abschwor. Treffender ist es daher, Williams als postkonzeptuell arbeitenden Künstler zu bezeichnen, der ähnlich wie Bas Jan Ader, Christopher D'Arcangelo oder Jeroen de Rijke und Willem de Rooij der Orthodoxie der analytischen Konzeptkunst dadurch entkommt, dass er sein Werk um konkrete kontextuelle und institutionelle Bezüge erweitert.

LITERATURVERZEICHNIS

- Ausst.Kat. Rotterdam, Basel 1997** Christopher Williams 97. For Example: Die Welt ist schön (Final Draft), Museum Boijmans Van Beuningen, Rotterdam, 15.03.–26.05.1997; Kunsthalle Basel, 06.09.–10.11.1997, hg. v. Karel Schampers, Rotterdam 1997.
- Battcock 1973** Gregory Battcock (Hg.), *Idea Art. A Critical Anthology*, New York 1973.
- Heiser 2010** Jörg Heiser, *As We Speak*, in: *frieze* 134 (2010), S. 178–187.
- Kosuth 1973** Joseph Kosuth, *Art After Philosophy, I and II*, in: Battcock 1973, S. 70–101.
- Rebentisch 2013** Juliane Rebentisch, *Theorien der Gegenwartskunst zur Einführung*, Hamburg 2013.
- Renger-Patzsch 1928** Albert Renger-Patzsch, *Die Welt ist schön*, München 1928.
- Rose 1973** Arthur Rose, *Four Interviews*, in: Battcock 1973, S. 140–148.
- Wall 1997** Jeff Wall, *Zeichen der Indifferenz: Aspekte der Photographie in der, oder als, Konzeptkunst*, in: ders., *Szenarien im Bildraum der Wirklichkeit. Essays und Interviews*, hg. v. Gregor Stemmrich, Amsterdam u. a. 1997, S. 375–434.

ABBILDUNGSNACHWEIS

Abb. 1: Museum Boijmans Van Beuningen, Rotterdam. – Abb. 2: © Christopher Williams, Courtesy Galerie Gisela Capitain, Cologne and David Zwirner, New York/London/Hong Kong.