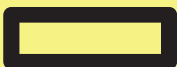


Kunst und Material. Konzepte, Prozesse, Arbeitsteilungen

Medienvielfalt, ein erweiterter Werkbegriff und ein gewandeltes Verständnis von Kreativität prägen die Kunst seit der Moderne. Daraus erwachsen neue, für die Werkerhaltung sowie für den Begriff der Autorschaft und die Idee des Authentischen folgenreiche Fragestellungen. Wertigkeit, Zeitbasiertheit oder prozessuale Veränderungen des Materials etwa bilden Herausforderungen sowohl für die Konservierung wie für die Wahrnehmung eines Werks. Durch das Auseinandertreten von Entwurf und Herstellung im aktuellen Kunstschaffen etabliert sich zudem eine neue Form arbeitsteiliger Produktion mit vielfältigen Implikationen. Solche Entwicklungen verlangen innovative, interdisziplinär abgestützte Herangehensweisen an der Schnittstelle von Technikgeschichte, Konservierungswissenschaft und Kunstgeschichte.



Beiträge von

Sabine Bartelsheim

Christan Berger

Régine Bonnefoit

Stefanie Bründler

Johannes Gfeller

Gabriel Grossert

Florin Gstöhl

Henrike Haug

Adriana Kapsreiter

Jonathan Kemp

Anne Krauter Kellein

Ann-Sophie Lehmann

Martina Pfenninger Lepage und Gerda Kaltenbruner

Artemis Rüstau

Anna Schäffler

Franz Schultheis

Dietmar Stock-Nieden und Anabel von Schönburg

Anna Katharina Thaler

Barbara Tiberi

Monika Wagner

Kunst und Material. Konzepte, Prozesse, Arbeitsteilungen

outlines

herausgegeben vom Schweizerischen Institut
für Kunstwissenschaft (SIK-ISEA)

Band 12

Kunst und Material. Konzepte, Prozesse, Arbeitsteilungen

herausgegeben von Roger Fayet und Regula Krähenbühl



SIK ISEA

Scheidegger & Spiess

Roger Fayet und Regula Krähenbühl Vorwort	9
--	---

I. Konzepte von Materialität

Monika Wagner Staub und Glanz. Konzepte von Materialität und Dematerialisierung	15
Régine Bonnefoit Das Kunstwerk als «fühlbares Ding» – Theorien zu Materialität, Faktur und Dinglichkeit in der russischen Avantgarde und am Bauhaus	37
Florin Gstöhl Der neue Stellenwert des Materials in der Architektur- moderne: Das Beispiel Otto Rudolf Salvisberg	55
Christan Berger «A world of things can be done with this incredible material.» Robert Barrys Arbeit mit ungreifbaren Materialien und Energieformen	73
Ann-Sophie Lehmann Gedankendinge. Semâ Bekirović, Hannah Arendt und das nachhaltige Kunstwerk	97

II. Materialprozesse und Authentizitätsfragen

Anne Krauter Kellein Wie viel Interdisziplinarität braucht die Erhaltung zeitgenössischer Kunst?	123
--	-----

Martina Pfenninger Lepage und Gerda Kaltenbruner (Wieder-)Anfertigen als Erhaltungsstrategie für eine Installation mit Latexhäuten – Annäherung an einen erweiterten Werkbegriff	139
Stefanie Bründler <i>Iglloo Ticino</i> (1990) von Mario Merz: Entstehung und Veränderung im Verlaufe der Zeit. Auf Spurensuche nach Merkmale der Authentizität	157
Artemis Rüstau Das Unfertige als Strategie: <i>Storage Piece</i> von Haegue Yang oder Über das stetige Auspacken	173
Johannes Gfeller Time-based Media: Materialität, Funktionalität und Temporalität als Parameter ihrer Erhaltung	191
Jonathan Kemp Practical Ethics v3.0: Version Control	209
Dietmar Stock-Nieden und Anabel von Schönburg Marktwert und Restwert – Probleme der Wertigkeit von arbeitsteilig hergestellter Kunst bei Restaurierung, Teilersatz und Neuproduktion	227
Anna Schöffler «Total loss» – Vom Kunstwerk zur Materialprobe ... und darüber hinaus	243

III. Arbeitsteilungen

Anna Katharina Thaler Zustand reconsidered. Eingriff und Kommunikation im druckgrafischen Werk von Joseph Mallord William Turner	263
--	-----

Adriana Kapsreiter	279
Von der materiellen «Veredelung» hin zur «Durchgeistigung». Über die Arbeitsteilung im Werkbunddiskurs 1907–1914	
Barbara Tiberi	295
Division of labour and creativity in artistic production: collaboration with artists in European factories in the 1960s	
Sabine Bartelsheim	311
Authentizität und Arbeitsteilung: Künstlerteppiche der Moderne und Gegenwart	
Henrike Haug	335
Handwerkstradition, Materialwissen und Techniknarrative. Zu den Potentialen arbeitsteiliger Produktion von Glas-Kunst-Werken	
Franz Schultheis	351
Kunst-Entrepreneure und ihre Dienstleister. Ethnografische Beobachtungen auf der Hinterbühne der Kunst	
Gabriel Grossert	367
Im Labor der Kunst. Der Fabrikationsprozess in der Kunstgiesserei St. Gallen am Beispiel von Urs Fischer und Hansjürg Buchmeier	

Anhang

Namenregister	385
Kurzbiografien der Autorinnen und Autoren	391
Impressum	397

Vorwort

Roger Fayet und Regula Krähenbühl

Für die Relevanz einer materialfokussierten Kunstgeschichte muss heute nicht mehr mit Nachdruck plädiert werden. Spätestens seit der Rede vom «material turn» in den Geistes- und Kulturwissenschaften ist offenkundig, dass die Materialität der Dinge längst nicht mehr als zweitrangige, aufnehmende, dem Geistigen untergeordnete Qualität verstanden, sondern in ihrer fundamentalen Bedeutung für die Genese, Erhaltung und Wahrnehmung von Kunstwerken erkannt wird. Gründet das Selbstverständnis der Konservierungs-/Restaurierungsforschung und der «Technical Art History» von jeher in diesem Bewusstsein, rückten Materialien und Techniken seit den 1990er Jahren zunehmend auch in den Fokus der Kunstgeschichte. Starke Impulse hierfür gab Monika Wagners Beschäftigung mit Materialien in der Kunst des 20. Jahrhunderts und mit Fragen der Materialikonografie. Vom Raum, den materialbezogene Fragestellungen in der Kunstwissenschaft aktuell einnehmen, zeugen zahlreiche Publikationen, mehrere Forschungsschwerpunkte an Hochschulen und Forschungsinstituten, neu etablierte Weiterbildungslehrgänge und Konferenzen. Warum also, so die berechtigte Frage, ein weiterer einschlägiger Sammelband, wo doch die Auseinandersetzung mit Fragen der Materialität inzwischen gut etabliert ist?

Salopp und dennoch nicht ganz unzutreffend könnte die Antwort lauten: Eben deswegen. Eine erstarkte und zugleich sich wandelnde materialorientierte Wissenschaftspraxis erbringt Ergebnisse, die zur Diskussion gestellt werden sollten. Darüber hinaus sind wir der Ansicht, dass bestimmte übergeordnete Problemstellungen derzeit besondere Aufmerksamkeit verdienen: Erstens haben wir den Eindruck, dass in der Forschung vermehrt Aspekte der Materialveränderung, des Temporalen und Prozesshaften in den Vordergrund rücken, dies nicht zuletzt vor dem Hintergrund des sich

beschleunigenden Medienwandels und der Folgen eines erweiterten Werkbegriffs sowie eines gewandelten Verständnisses von Kreativität.

Zweitens lässt sich seit einigen Jahren eine Veränderung im Verhältnis von künstlerischer Invention und deren Ausführung beobachten: Kunstschaffende konzentrieren sich mehr und mehr auf die Herstellung eines Entwurfs oder die Entwicklung eines Projekts und übertragen die Ausführung an spezialisierte Unternehmen. Gelegentlich vollzieht sich der Austausch zwischen den Beteiligten – durchaus auch im Falle historischer Techniken wie Sgraffito oder die Herstellung von Glasfenstern – bereits auf der Ebene des Entwurfs, indem das Wissen um Materialien und Techniken, das bei den Fachleuten vorhanden ist, die Kunstschaffenden zu neuen Entwürfen anregt und zu Produktionsgemeinschaften führt, die auch inhaltlich-konzeptuell wirksam sind.

Letztlich beschäftigt uns auch die Frage, ob sich in der Diskussion über Materialien und Techniken kunsttechnologischer und kunsthistorischer Herangehensweisen tatsächlich fruchtbar verklammern lassen. Dies ist weniger selbstverständlich, als es den Anschein haben mag. Am Schweizerischen Institut für Kunstwissenschaft (SIK-ISEA) vollzieht sich eine intensive Zusammenarbeit zwischen Kunsttechnologie und Kunstgeschichte fast täglich im Kontext von Authentifizierungsfragen, und beide Herangehensweisen tragen je für sich und im Austausch miteinander auch zur monografischen Forschung bei, etwa im Rahmen von Catalogue-raisonné-Projekten. Dennoch bleibt eine echte Zusammenarbeit, die zur Absicht hat, materialbezogenes und ideengeschichtliches Verständnis eines Werkes in einen wechselseitigen Bezug zu setzen, eine Herausforderung.

Die Beiträge des vorliegenden Bandes entstammen zwei Tagungen, die SIK-ISEA im Rahmen seines Forschungsschwerpunkts «Material und Authentizität» (2018–2021) gemeinsam mit der Hochschule der Künste Bern (HKB) veranstaltete: Das Symposium «Kunst und Material: Repräsentation, Stofflichkeit, Prozesse» vom 1./2. November 2018 richtete den Blick auf die Potenziale und Grenzen einer materialorientierten Kunstgeschichte. Das Hauptaugenmerk galt materiellen Veränderungsprozessen, insbesondere in der zeitgenössischen Kunst, und den Herausforderungen, die sich daraus für den Erhalt wie für die Wahrnehmung des Werks ergeben. Die Folgeveranstaltung «Arbeitsteilung im Schaffensprozess» vom 14./15. November 2019 fokussierte auf das Phänomen des Auseinandertretens von Entwurf und Produktion im aktuellen Kunstschaffen. Dabei ging es auch um die Verortung gegenwärtiger Praktiken in der historisch weit zurückreichenden Geschich-

te künstlerischer Aufgabenteilung, wie sie unter anderem in den druckgrafischen Techniken oder im textilen Bereich seit dem Spätmittelalter üblich ist.

Wir danken den Autorinnen und Autoren sowie den an der Konzeption der Tagungen beteiligten Kolleginnen Karoline Beltinger, Leiterin Abteilung Kunsttechnologie bei SIK-ISEA, und Anne Krauter, Professorin im Fachbereich Konservierung und Restaurierung der HKB – jener Institution, mit der wir die Veranstaltungen gemeinsam ausrichten durften. Dank gebührt der Schweizerischen Akademie der Geistes- und Sozialwissenschaften SAGW, dem Schweizerischen Nationalfonds SNF, der Boner Stiftung für Kunst und Kultur sowie der Grütli Stiftung für ihre wertvolle finanzielle Unterstützung.

Unser Dank gilt der Swiss Re, die den Forschungsschwerpunkt «Material und Authentizität» während seiner gesamten Dauer massgeblich gefördert hat. Dieser konzentrierte sich während gut dreier Jahre in Projekten, Tagungen, Vorträgen und Publikationen auf die materielle Beschaffenheit von Kunstwerken und ihren Zusammenhang mit Fragen der Authentizität. Den Auftakt bildete 2018 die Publikation *Authentizität und Material. Konstellationen in der Kunst seit 1900*, die als Band II in der Buchreihe «outlines» von SIK-ISEA erschien. Das vorliegende Buch ist nun gewissermassen ihr Pendant in der Schlussphase des Forschungsschwerpunkts – ohne dass damit jedoch der Eindruck erweckt werden soll, die hier verhandelten Fragen seien erledigt, im Gegenteil: Gerade weil materialfokussierte Methoden in der Kunstwissenschaft inzwischen fest verankert sind, wird es immer wieder neuen Diskussionsbedarf geben.

I. Konzepte von Materialität

Staub und Glanz.

Konzepte von Materialität und Dematerialisierung

Monika Wagner

Staub und Glanz scheinen auf den ersten Blick nicht dem zu entsprechen, was man mit Materialien verbindet. Sie sind wenig handfest, eher flüchtig, können aber überall auftreten. Doch haben sie in aller Regel physische Stoffe zur Voraussetzung. In den bildenden Künsten bringen Glanz und Staub das Verhältnis vom Material und seiner Sublimierung beziehungsweise seines Zerfalls, also einerseits seine optische, andererseits seine physische Transformation, geradezu modellhaft zur Anschauung.

Staub ist das Zerfallsprodukt von Materialien und Dingen jeglicher Art und Herkunft.¹ In der Hierarchie der Materialien rangiert Staub als nutzloser Rest auf der untersten Stufe. Seit Jahrtausenden gilt er als armes Material, wie dies bereits die patristische Literatur zum Ausdruck brachte. Wie auch bei anderen traditionslosen künstlerischen Materialien, die erst im 20. Jahrhundert Eingang in den Bereich der Kunst fanden, werden Teile der Funktionen und Bedeutungen aus dem Alltag in den Bereich der Kunst transportiert.

Im Gegensatz zu Staub wird Glanz im Alltag, in der Architektur ebenso wie in den bildenden Künsten, seit jeher hochgeschätzt. Glanz ist ein Phänomen «dazwischen». Glanz ist ungreifbar, er interagiert mit dem Blick und enthalte, wie Walter Grasskamp formulierte, «das Versprechen eines Soziallebens mit den Dingen».² Als medialer Agent operiert Glanz zwischen dem Blickenden und den im Licht reflektierenden Oberflächen. Glanz ist ein absolut gegenwärtiges, blitzartig aufscheinendes Phänomen, dessen Voraussetzungen allerdings hergestellt werden müssen; Staub dagegen ist das Ergebnis eines unaufhaltsamen, selbsttätigen Verfallsprozesses, der uns mit dem Ende

aller Dinge konfrontiert. Staub ist der Feind des Glanzes und wird beharrlich beseitigt. Jeff Wall hat das 1999 in einem Grossbild mit dem Titel *Morning Cleaning* auf den Punkt gebracht. Das Bild zeigt eine Ikone des Neuen Bauens, Mies van der Rohe rekonstruierten Barcelona-Pavillon³ mit seinen glänzenden Oberflächen aus Glas, poliertem Onyx und Marmor, während der allmorgendlichen Reinigung (Abb. 1).⁴ Ohne diese alltägliche Entstaubung würden die Materialien ihren Glanz einbüßen.

Um zu glänzen bedarf es glatter, Licht reflektierender Oberflächen. Der traditionelle Inbegriff eines glänzenden Materials war Gold. Antike Skulpturen von Göttern und Helden ebenso wie christliche Bildwelten göttlicher Sphären waren oft durch den Glanz des Goldes aus dem Alltag herausgehoben. Das Material entsprechender Holz- und Bronzestatuen oder hölzerner Bildträger wurde durch Vergoldungen aufgewertet. Doch nicht nur edle Metalle, sondern auch zahlreiche Steinsorten und Hölzer, Glas und selbst allerlei Kunststoffe lassen sich polieren, so dass Glanz entsteht. Polierte Materialien wurden allgemein höher bewertet als solche mit stumpfen Oberflächen. Schon Plinius wollte den glänzenden Marmor – wie man bis in das 17. Jahrhundert alle polierbaren Steine nannte – den Göttern vorbehalten sehen.⁵

Die optische Dematerialisierung, der Glanz, ist strukturell mit dem Oben, dem Licht, verbunden. Die physische Dematerialisierung, der Staub, tendiert nach unten, zur Sedimentierung auf dem Boden, was zahlreiche zeitgenössische Künstler wie Igor Eškinja oder Naho Kawabe durch Staubteppiche thematisieren.⁶

Glanz für alle

Ohne Übertreibung lässt sich sagen, dass die Zwanzigerjahre des 20. Jahrhunderts, die auch die goldenen genannt werden, Höhepunkte des Glanzes in den unterschiedlichsten Bereichen von Kunst und Alltag waren. Der Glanz dieser Jahre war nicht mehr den traditionellen, kostbaren Edelmetallen geschuldet. Wegen ihrer Affinität zu höfischem Prunk und der Gefahr einer Verwechselung von Kunstwert und Materialwert hatte Friedrich Theodor Vischer als erklärter Demokrat schon im Kontext der 1848er Revolution die Vergoldung von Kunstwerken strikt abgelehnt.⁷ Das galt umso mehr für die Weimarer Republik. Neue Materialien und Herstellungsverfahren versprachen nun den Glanz allen sozialen Klassen zugänglich zu machen. Der neue



Abb. 1 Jeff Wall, *Morning Cleaning*, Mies van der Rohe Foundation, Barcelona, 1999, Cibachrometraparant in Leuchtkasten, 187 × 351 × 26 cm, Auflage: 2 Ex.

Glanz, von der Pomade für den Bubikopf à la Josephine Baker über Glanzshampoo, Schuhcreme oder Bohnerwachs, sprühfähigen Autolack bis hin zur Kunstseide, durchdrang sämtliche Lebensbereiche. Glanz enthielt das Versprechen des sozialen Aufstiegs für alle.⁸ In gigantischen Werbekampagnen propagierte die europaweit führende Kunstseidenfabrik den «metallischen Glanz» der Bembergseide: Glänzende Stoffbahnen umspielen weibliche Körper, und der transparente Glanz kunstseidener Strümpfe lässt die Beine der «neuen Frau» schimmern, ohne dass sie nackt wären (Abb. 2). In Irmgard Keuns Sozialporträt der 1920er Jahre, dem Roman *Das kunstseidene Mädchen*, der 1931 erschien, beschäftigt der Glanz der Industrieseide die Protagonistin, die erklärt, sie wolle «ein Glanz werden».⁹

Auch in der Architektur der 1920er Jahre ging es um Glanz, der, wie Le Corbusier es formulierte, «die mottenzerfressenen Boudoirs»¹⁰ mit ihren plüschigen Teppichen und Gardinen ablösen sollte. Transparenz und Glanz waren die architektonischen Gegenkonzepte zum Verstaubten – und Glas war ihr Medium. «Kein Material überwindet so sehr die Materie wie das Glas», verkündete der expressionistische Kunstkritiker Adolph Behne: «Alle anderen Stoffe wirken neben dem Glase [...] wie Reste, wie Menschenprodukte. Das Glas wirkt ausser-menschlich».¹¹ Der kühle Glanz und die makellose Glätte entsprachen dem Ideal einer sogenannten «Maschinenästhetik», deren perfekte «Mechano-Faktur»¹² keine Spuren händischer Bearbeitung zeigen sollte.



Abb. 2 Werbung für Kunstseide, Deutschland, 1920er Jahre

Steigern liess sich Glanz durch die künstliche Beleuchtung. Mit dem Glanz neuer Materialien, der Neonreklame, der nächtlichen Beleuchtung der Grossstadt und dem Blick des mobilen Betrachters entstand geradezu eine Dematerialisierungseuphorie. Anlässlich der Ausstellung *Berlin im Licht* hiess es 1928: «Ein wahrer Taumel aus Licht, dem kein erträumter Glanz aus alten Märchen gleichkommt, wird die Grossstadt der Zukunft erhellen».¹³ Die durch Licht erzeugten Reflexionen auf den Oberflächen der neuen Glasarchitektur¹⁴ schienen die Grundlagen der Architektur zu erschüttern, so dass der Herausgeber der Werkbundzeitschrift, Walter Riezler, von der «Erscheinung von körperlosen Flächen» sprach, «an deren Stofflichkeit niemand denkt».¹⁵ So löse sich, wie Max Eisler 1928 schrieb, «mit ihrem Glanz und den Reflexen das Feste in ungewisse Lichterscheinungen auf».¹⁶

Entsprechend wählte László Moholy-Nagy in seinem Bauhausbuch *Von Material zu Architektur* 1929 Jan Kammans Foto zweier übereinander liegender Negative für seine Vision interagierender architektonischer Räume (Abb. 3), die künftige Generationen erleben würden.¹⁷ Zahlreiche Zeitgenossen, so auch der Architekt und Kritiker Sigfried Giedion, sprachen von der

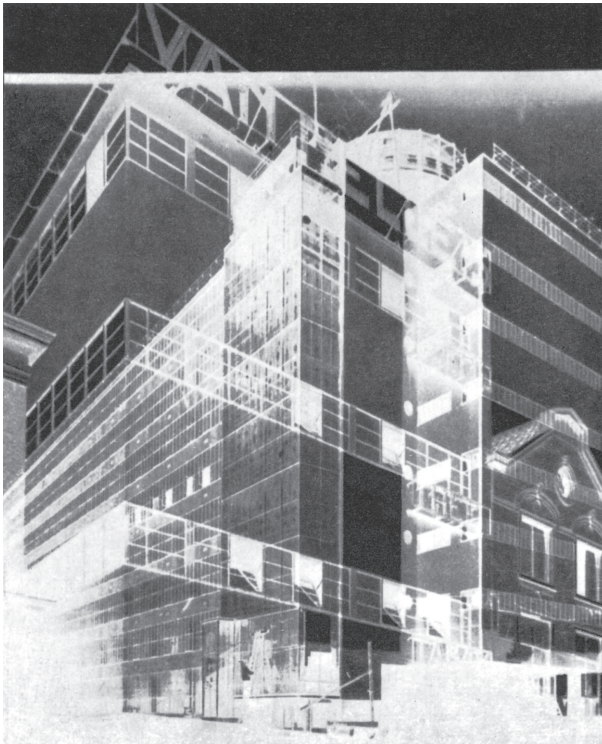


Abb. 3 Jan Kamman, «architektur», zwei übereinandergelegte Negative, in: László Moholy-Nagy, *Von Material zu Architektur*, München: Albert Langen, 1929, S. 236

«Entmaterialisierung des Festgefügtens».¹⁸ Der Schriftsteller Joseph August Lux hatte bereits vor dem Ersten Weltkrieg die Tendenz der Architektur zum «Entmaterialisierten und Abstrakten» gewürdigt,¹⁹ der expressionistische Architekt Bruno Taut sprach von einer «immateriellen Materie»,²⁰ ein Begriff, den Hegel ehemals dem Licht vorbehalten hatte,²¹ der russische Avantgardist El Lissitzky sah eine Tendenz zur «amateriellen Materialität»²² und der russische Architekt und Maler Alexander Vesnin propagierte die Idee einer «materialisierten Energie».²³

Auch in den bildenden Künsten entstanden mit den neuen Materialien der industriellen Produktion, mit Platten aus hauchdünn gewalzten Edelstahllegierungen, dem Aluminium oder transparenten Kunststoffen vielfältige Experimente, wie 1926/1927 Naum Gabos und Antoine Pevsners Ausstattung von

Serge Diaghilews Ballett *La Chatte* (Abb. 4). Bespielt wurde das Bühnenbild aus transparenten Cello-Elementen von Tänzern mit Helmen und Beinschienen aus demselben Material, das im Bühnenlicht seinen «immateriellen» Glanz entfaltete. Einem zeitgenössischen Beobachter zufolge wurden die Tänzer «entrückt und schon beinahe vergöttlicht, sobald der Kunststoff in ihren Kostümen das Licht einfiel und in zahllosen Strahlen zurück reflektierte».²⁴

Oskar Schlemmer, bis 1929 Leiter der Dessauer Bauhausbühne, aktivierte unter anderem im *Metalltanz* (Abb. 5) den Glanz polierten Edelstahls. Schlemmer, der Tänzer als «mobile Raumplastiken» bezeichnete, setzte auf die Interaktion der Tänzer und Tänzerinnen mit der Hochglanzreflexion unterschiedlich gebogener und geknickter Metallfolien. Angestrahlt von Scheinwerfern reflektierten die gewellten und gefalteten Metallfolien die tänzerischen Bewegungen auf unterschiedliche Weise und liessen eine dynamische Verschmelzung von realen, reflektierten Bewegungen und Schattenwurf entstehen, die den performativen Charakter des Glanzes hervortrieb.

Für sein legendäres *Lichtrequisit* nutzte auch László Moholy-Nagy Materialien aus der zeitgenössischen industriellen Produktion: glänzende Metallteile, transparente Kunststoffplatten, einen Motor und künstliche Beleuchtung. Die sich gegeneinander verschiebenden, vom Motor angetriebenen Metallelemente erzeugen im Scheinwerferlicht sich permanent verändernde Glanz- und Reflexionsphänomene, die in den Raum strahlen und – Schlemmers *Metalltanz* vergleichbar – mit den bewegten Schatten auf der Wand interagieren.

All diese Inszenierungen von Glanz, Dematerialisierung und «Immaterialität» basierten in den 1920er Jahren auf Vorstellungen von Reinheit,²⁵ Licht und Transparenz. Die Materialien mit ihren perfekten, strahlenden Oberflächen stellten dem alten Goldglanz der Kirchen und der Höfe den neuen, utopisch aufgeladenen Glanz einer demokratischen Gesellschaft entgegen. Seitens der Avantgarden finden sich wenige Gegner solch euphorisch vertretener und mit Fortschritt imprägnierter Glanzvorstellungen. Am ehesten lassen sich wohl die Assemblagen eines Kurt Schwitters mit den ausgedienten Fundstücken des alltäglichen Lebens als Einspruch gegen die Ästhetik des Glanzes verstehen. Auch Schwitters nutzte die zeitgenössische Terminologie der Materialästhetik, als er schrieb, im Sinne ihrer Alltagsexistenz würden die Dinge in seinen Collagen «entmaterialisiert», um stattdessen in «Materialien für das Bild» transformiert zu werden. Doch es war Marcel Duchamp, der den Dematerialisierungen durch Transparenz und Glanz die Dematerialisierung als Akkumulation von Staub entgegensetzte.

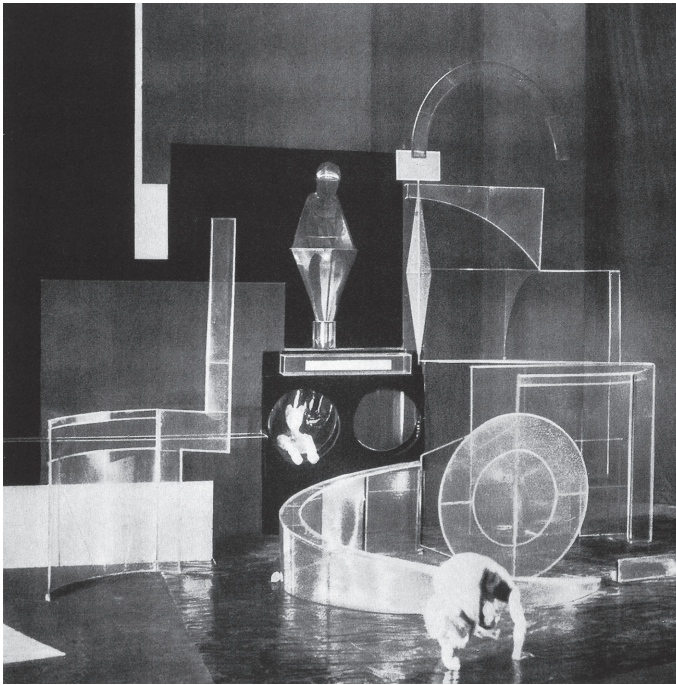


Abb. 4 Naum Gabo / Antoine Pevsner, Bühnenbild für Serge Diaghilews Ballett *La Chatte*, Cellon, 1927, in: László Moholy-Nagy, *Von Material zu Architektur*, München: Albert Langen, 1929, S. 217



Abb. 5 Oskar Schlemmer, *Metalltanz*, 1929

Verstaubungen

Der Aktualität von Glanz und Transparenz entsprechend wählte Marcel Duchamp 1920 als Trägermaterial für ein Bild eine Glasplatte, auf die er die Figuration nicht mit Malwerkzeugen, sondern mit Metalldrähten auftrug. Die glänzende, transparente Glasplatte liess er während seiner etwa sechsmonatigen Europareise aufgebockt in seinem New Yorker Atelier verstauben.²⁶ Duchamp verband also die beiden entgegengesetzten Dematerialisierungskonzepte in einer einzigen Arbeit miteinander, indem er das Ideal der Moderne, dem er durch die Wahl des ungewöhnlichen Bildträgers zugleich huldigte, kontaminierte.

Der amerikanische Fotograf Man Ray fixierte die ephemere *Staubzucht* auf dem Glas, indem er sie fotografierte. Die Textur des losen Staubs war so kompakt, dass sie das Glas in eine vollkommen glanzlose, opake Fläche transformierte. Stattdessen erschien die Abbildung des Staubs nun auf – oder besser in – der glatten, glänzenden Oberfläche des fotografischen Abzugs. 1922 wurde das Foto mit der Bildunterschrift «Vue prise en aéroplane par Man Ray 1921» in der surrealistischen Zeitschrift *Littérature* publiziert (Abb. 6). Ein Streifen Atelierwand als Horizontlinie suggeriert im Querformat den extraterrestrischen Blick auf einen von Staub bedeckten Planeten.

Diesem ungewöhnlichen Gegenentwurf zu den Entstaubungskampagnen der Moderne lassen sich Georges Batailles Äusserungen in seinem provokativen *Dictionnaire Critique* der surrealistischen Zeitschrift *Documents* von 1929 zur Seite stellen. Dort heisst es, dass trotz der «Zimmermädchen, die sich allmorgendlich mit einem grossen Staubwedel oder gar mit einem elektrischen Staubsauger bewaffnen, [...] früher oder später der Staub, der überdauert, wahrscheinlich anfangen wird, gegen die Bediensteten zu gewinnen».²⁷ Batailles Text, der als Intervention gegen die Purifikationen einer rationalistischen Moderne zu verstehen ist, zeigt die Lust am Undefinierten und der unaufhaltsamen Formaflösung.

Duchamps *Staubzucht*, dieses flusige, instabile Sediment, das dem Glas seinen Glanz und seine Transparenz raubte, ist allerdings nur als Foto, Inbegriff eines optischen Mediums, zugänglich. Ohne dass auf den Status der *Staubzucht* als kooperatives Werk von Duchamp und Man Ray oder als Dokument des Zwischenstadiums einer Arbeit von Duchamp eingegangen werden könnte, sei hier nur an die Debatte um Medialität und Materialität der Bilder in den 1920er Jahren erinnert. 1927 charakterisierte der ungarische

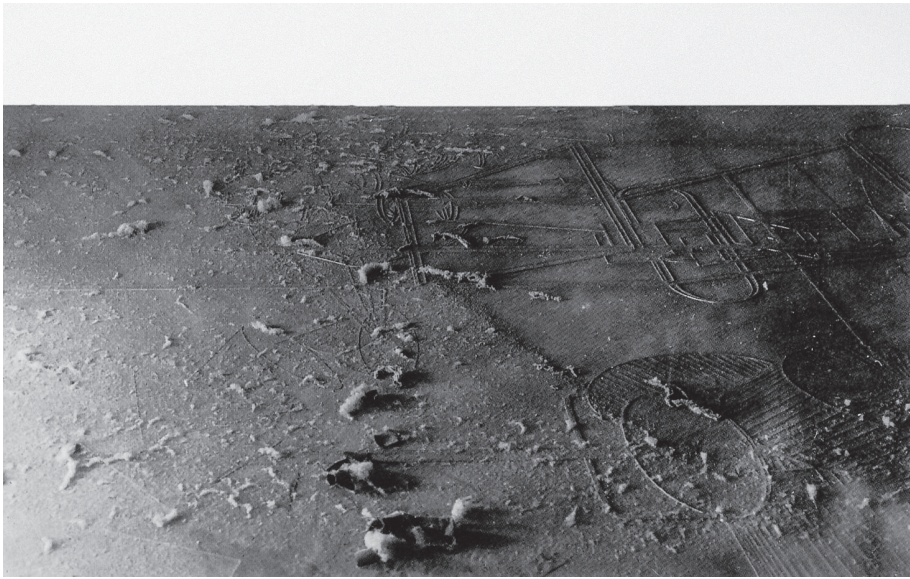


Abb. 6 Marcel Duchamp/Man Ray, *Élevage de poussière/Dustbreeding*, 1920, Fotografie, Gelatineabzug, Sammlung Manfred Heiting, Amsterdam

Kritiker und Theoretiker Ernst Kallai, der unter anderem Herausgeber der Bauhaus-Zeitschrift war, die Fotografie als «überaus arm, fast wesenslos», weil sie «auf den matten Hauch der lichtempfindlichen Schicht [...] und auf die emailhaft glänzende und getönte Textur des Kopierpapiers»²⁸ beschränkt sei. Eine derartige Überführung aller Sinneseindrücke in optische Werte galt Moholy-Nagy hingegen als Ausdruck der «Kultur des Optischen». In seiner Antwort auf Kallai wandte er sich gegen die «rettung der manuellen [...] malerei», ihrer «mittelalterlichen malmethoden» und den Nachvollzug ursprünglicher Weltaneignung anhand physischer Materialien, die er zwar im Grundkurs der Bauhauslehre schulte, die es jedoch durch die «lichtfaktor» zu überwinden gelte.²⁹

Duchamps Inszenierung und Man Rays fotografische Fixierung von Staub als künstlerischem Material blieben in der 1. Hälfte des 20. Jahrhunderts singulär. Von dem als «endgültig unabgeschlossen» deklarierten Werk übernahm Duchamp ein wenig Staub in die gestaffelten Trichterelemente der sogenannten Schokoladenmühle des *Grossen Glases*. In domestizierte Formen gebracht, fixierte Duchamp den Staub zwischen zwei Glasplatten und versiegelte ihn auf diese Weise mit einer glänzenden Oberfläche.

Erinnerungsstaub

In der *Staubzucht* ist vergangene Zeit gespeichert – nicht allein die sechs Monate von Duchamps Europareise, während deren sich der Staub ablagern konnte. Vielmehr zeigt sich darin der unaufhörliche Transformationsprozess aller Dinge und Stoffe. Als scheinbar indifferente Partikel von etwas zuvor Existierendem ist Staub ein entropisches Material. Er enthält, wie der Chemiker Justus Liebig in der Mitte des 19. Jahrhunderts feststellte, «auf unscheinbarer Ebene alles, was uns umgeben hat».³⁰ Das heisst, Staub ist ein materielles Archiv.

Doch die darin enthaltenen Spuren erschliessen sich dem Auge nicht ohne Weiteres. Welche Erkenntnisse daraus in der naturwissenschaftlichen Mikroskopie zu gewinnen waren, wurde in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts deutlich. Christian Gottfried Ehrenberg, der Begründer der Mikrobiologie, konnte anhand zahlloser Staubproben detailreich analysieren,³¹ welch unglaubliche Formenvielfalt Staubpartikel besitzen und was sie über ihre Herkunft und die Ausgangsmaterialien erzählen (Abb. 7). Seinerzeit war das Interesse gross, Winddriften zu verstehen, so dass Staub aus den Segeln von Schiffen gesammelt wurde, der Aufschluss gab, ob Sandpartikel z.B. aus der Sahara oder Pollen aus Spanien stammten. Staub ist das materielle Ergebnis einer Materialtransformation, ein Index, aus dem sich zeitlich und örtlich entfernte Verhältnisse und Ereignisse rekonstruieren lassen. Das machen sich seit dem Ende des 20. Jahrhunderts vor allem Kunstwerke zu eigen, die im Kontext des Memorialbooms entstanden. Staub als im wahrsten Sinne des Wortes abgefallener Rest übernimmt hierbei die Rolle der Zeugenschaft und der Beglaubigung. Dafür ist die tatsächliche oder angenommene Herkunft des Staubs wichtig.

Mit dem Pathos von Vernichtung und Katastrophen operieren zahlreiche Staubarbeiten, wie etwa Agnes Denes' *Book of Dust*³² oder David Maisels *Library of Dust*.³³ Der zeitweise in New York lebende chinesische Künstler Xu Bing, dessen *Dust Project* (Abb. 8) von 2004 hier stellvertretend herangezogen wird, arbeitet mit Staub als physischem Relikt eines konkreten historischen Ereignisses: Nine-Eleven. Xu Bing verwendet Staub, den er eigenen Angaben gemäss nach dem Attentat auf das World Trade Center und dem Zusammensturz der Zwillingstürme 2001 auf den Strassen im südlichen Manhattan einsammelte. Im *Dust Project* fixiert er ein Zen-Gedicht aus Buchstabenschablonen³⁴ auf dem Boden des Ausstellungsraums, verteilt den



Abb. 7 Christian Gottfried Ehrenberg, *Scirocco-Staub*, Radierung, in: Christian Gottfried Ehrenberg, *Passat-Staub und Blut-Regen ...*, Berlin: Königliche Akademie der Wissenschaften, 1849

grauen Staub aus den New Yorker Strassen mit einem umgearbeiteten Laubbläser und lässt ihn 24 Stunden ablagern, bevor er die Schablonen entfernt. Die so entstandene Schrift im Staub ist ohne Informationen über die Herkunft des Materials, die sich optisch nicht prüfen lässt, belanglos. Die zugehörige Information funktioniert wie die Authentik einer Reliquie und lässt den Staub zum physischen Zeugen eines traumatischen Ereignisses von globalen Auswirkungen werden. Diese wechselseitige Bezeugung von Text und Material ist signifikant für Arbeiten der letzten Dezennien des 20. Jahrhunderts, die mit Staub oder Asche als Relikten arbeiten.



Abb. 8 Xu Bing, «Where Does the Dust Itself Collect»,
Staub von 9/11, schablonierter Text, Gerüst, Installation, 2004

Schon in den 1960er Jahren, als Künstler auf breiter Front mit niederen, schmutzigen Alltagsmaterialien zu arbeiten begannen, war der Staub, zu dem sie künftig zerfallen würden, konzeptionell einbezogen: So etwa in Dieter Roths zerbröselnden Lebensmittelhaufen oder Arbeiten mit Naturstoffen wie Michael Heizers *Double Negative* in der Wüste von Nevada. Sofern keine restauratorischen Eingriffe erfolgen, führen sie in Langzeitprozessen die allmähliche Auflösung der Formen und den Zerfall der Materialien zu Staub vor.

Demgegenüber ist in Xu Bings *Dust Project* alles schon geschehen. Die Herkunft des Materials vom Ort des Geschehens soll der Erinnerung Gewicht verleihen. Solche Geschichtsrekurse mittels der Herkunft von Materialien knüpfen an weit verbreitete kulturelle Praktiken des Toten- und Memorialkults an – etwa, wenn Erde von Schlachtfeldern transloziert oder «Heimaterde» von Auswanderern mit in die Fremde genommen und mit Geschichten belegt wird.

Alter und neuer Glanz

Doch sind Staubfokussierungen wie diejenige von Xu Bing in der sogenannten postindustriellen Gesellschaft in ein Meer von Glanz eingebettet. Nicht allein die gentrifizierten Bezirke der Städte glänzen mit polierten Oberflä-

chen. Inzwischen haben die medialen Oberflächen Glanz in jede Hütte gebracht. Mit zunehmender Tendenz erscheinen Bilder unter Glas – und damit sind keineswegs nur diejenigen in Museen gemeint, sondern vor allem unsere alltäglichen Bildsysteme. Der Fernsehbildschirm, der Computer, das Handy – kurz und gut die Bilder der neuen technischen Medien – erscheinen unter oder im speziell entwickelten und gehärteten Glas. Diese Oberflächen werten auch die banalsten Bilder durch brillanten Glanz auf. Hinzu kommt eine Vielzahl neu entwickelter Materialien, deren industriell bearbeitete Oberflächen nahezu beliebige Texturen annehmen können. All dies hat Glanz zu einem ubiquitären Phänomen werden lassen.

Demgegenüber wurde der alte Glanz des Goldes in den Bildkünsten seit geraumer Zeit genutzt, um Machtverhältnisse zu thematisieren oder Wertfragen zu stellen: So liess Yves Klein 1959 zwanzig Gramm Gold in Gestalt dünner Goldfolien in die Seine flattern und händigte den Käufern respektive finanziellen Teilhabern der Aktion lediglich das papierene Zertifikat für eine *Zone de Sensibilité Picturale Immatérielle* aus. Joseph Beuys schmolz die handwerklich hergestellte Replik der juwelenbesetzten goldenen Zarenkrone Iwans des Schrecklichen³⁵ anlässlich der documenta 7, im Jahr 1982, in einen banalen Hasen um. Die historische Grundierung der Herkunft des Goldes mit der Schreckensvision eines Herrschers, der seinen eigenen Sohn erschlug und mindestens drei seiner Ehefrauen ermordete, liess Beuys' Umschmelzaktion geradezu legitim erscheinen. Als Form für das umgeschmolzene Zarengold wählte der Künstler neben einer kleinen Kugel als Sonnensymbol die Backform eines Osterhasen. Er wollte keine von ihm «individuell gemachte, sondern eine richtige Volksform haben, ich würde sagen, Volkskunst».³⁶ Der Glanz des edelsten Metalls, das historisch am meisten zum metaphorischen Glanz der Mächtigen beigetragen hatte, sollte der autorlosen Form dienen und zumindest symbolisch allen gehören.

Arbeit am Glanz

Gegenüber den Aktionen, die Gold als tradiertes Material des Glanzes betreffen, zog mit Jeff Koons ein überwältigender Glanz in die Künste ein. Dem Künstler gelang es, den Glanz der Konzernzentralen oder Hotelfoyers bei Weitem zu übertreffen. Interessanterweise hatte Jeff Koons sich jahrelang auch mit Staub, oder genauer gesagt, mit Instrumenten der Staubbeseitigung



Abb. 9 Jeff Koons, *New Hoover Convertible/New Shelton Wet/Dry 10 Gallon Doubledecker*, 1981, zwei Staubsauger, Acryl und Leuchtstoffröhren, 251,4 × 71,1 × 71,1 cm, François Pinault Foundation

befasst. Während Beuys demonstrativ zum Besen griff, um den öffentlichen Raum nach der 1.-Mai-Demonstration auszufegen, rufen Koons' umfangreiche Staubsaugerserien der 1980er Jahre Staub und Schmutz nur imaginär in Erinnerung. Denn die Staubsauger in kühlem Weiss sind nicht nur fabrikneu und strahlend sauber, sondern wurden auch in transparente, gläserne Vitri-
nen platziert, die mit gleissend weissen Neonlichtröhren ausgestattet sind (Abb. 9). Bei vielen der Glasboxen sind die Leuchtstoffröhren in die sockel-
artigen Kompartimente eingearbeitet, so dass die darüber platzierten Staub-
sauger im kühlen Licht zu schweben scheinen. Im Nachhinein erscheinen die
Arbeiten als Vorgeschmack auf Jeff Koons' folgende Werkserien, die in einem
makellosen, geradezu unwirklichen Edstahlglanz erstrahlen.

In der *Luxury and Degradation*- sowie der *Statuary*-Serie wurden Vorbilder aus unterschiedlichen Materialien in flirrend-harten Edeldstahlglanz übersetzt, der extreme Reflexlichter erzeugt und auf diese Weise eine Destabilisierung der statuarischen Form bewirkt. Edeldstahl, das Gold des kleinen Mannes, bezeichnete Koons als «vorgetäuschten Luxus», mit dem die «unteren Schichten» verführt werden sollten.³⁷ Andere Arbeiten wie der legendäre *Rabbit* von 1986 oder der *Balloon Dog* scheinen aus glanzbeschichteten, aufgeblasenen Luftballons zu bestehen. Während in der alltäglichen Produktion der Industriegesellschaften stets höherwertige Materialien durch preiswertere Kunststoffe ersetzt wurden, verfährt Koons umgekehrt: Der vermeintliche Luftballon erweist sich als hoch verdichteter, solider Edeldstahl, der glänzend poliert wird, so dass eine gezielte Diskrepanz zwischen der Überdosis an Glanz und den banalen Motiven entsteht (Abb. 10).

Die farbig glänzenden Oberflächen des Stahls verdanken sich Spezialeffekten, die von der Arnold AG, einer im Taunus ansässigen und für ihre robusten Edeldstahlprodukte wie Abfallbehälter oder Flughafeneinbauten bekannten Firma, eigens für Jeff Koons entwickelt wurden. Die entsprechenden Rezepturen sind Firmengeheimnis. Bezeichnenderweise ist der extreme Glanz, der keine Spuren seiner Herstellung zeigt, keiner Maschinenarbeit geschuldet. Vielmehr wird er, wie Barbara Hein dokumentiert hat, in Tausenden von Stunden in der Thüringischen Niederlassung der Arnold AG von deren Arbeitern mit kleinen Schleifbürsten in Handarbeit erzeugt.³⁸ Erst durch intensive Schleifarbeit (Abb. 11) entsteht die perfekte Oberfläche des Metalls, auf die dann ein farbig, transparenter Lack Schicht für Schicht in hauchdünnen Lagen aufgebracht wird. Jede der bis zu zehn Lackschichten muss völlig durchgetrocknet sein und eine Haut gebildet haben, bevor die nächste darübergelegt wird. Dieses Verfahren lässt sich mit der Lasurtechnik von Gemälden eines Tizian vergleichen. Wie bei Öllasuren in der Malerei entsteht der Eindruck einer eigentümlich unfixierbaren Tiefe der Oberfläche; zugleich diffundiert der Glanz in den Raum. Dieser Eindruck verdankt sich der Brechung der Lichtstrahlen an der jeweiligen Haut der übereinandergelagerten, transparenten Lackschichten.

Assoziationen an das Odium schweisstreibender Arbeit, an das Gewicht des Stahls und seine profanen Funktionen werden durch die Perfektion des Glanzes getilgt. Das «Versprechen eines Soziallebens mit den Dingen»³⁹ im Glanz erweist sich als Selbstbegegnung, denn der Blick prallt an den glänzenden Oberflächen ab und wird zurückgeworfen. Koons' Skulpturen erscheinen,



Abb. 10 Jeff Koons, *Tulips*, 2004, hochverchromter Edelstahl mit transparenter Farbbeschichtung, 203,2 × 457,2 × 520,7 cm, ehemals Norddeutsche Landesbank Hannover, Foto: Axel Hindemith



Abb. 11 Polieren von Jeff Koons' *Tulips* in der Arnold AG, Foto: Barbara Hein

als seien sie nicht von Menschenhand gefertigt. In ihrem makellosen Glanz entsprechen sie dem, wofür die Maschinenästhetik der 1920er Jahre nur eine Vorahnung war.

Glanz zielt auf die Überschreitung der optischen Wahrnehmung. Genau das hatte der Hegel-Schüler Friedrich Theodor Vischer 1846 in seiner *Ästhetik* für die ideale Skulptur gefordert: Es komme allein auf die «Wirkung, die reine Grenze [...] an, welche selbst kein Stoff mehr ist».⁴⁰ Zentrales Rea-

lisationsmittel dieser sich selbst überschreitenden Form war der Glanz. Nicht mehr Gott oder dem Herrscher sollte dieser Glanz dienen, sondern der höchsten idealen Schönheit.

Jeff Koons scheint indessen «höhere» Ambitionen als die der Schönheit zu haben und betont die «spirituelle Natur der polierten Objekte».⁴¹ Das mag erklären helfen, warum er zwar äusserte, er messe den Materialien und der Bearbeitung der Oberflächen höchste Bedeutung zu,⁴² Hinweise auf den konkreten Arbeitsprozess in den profanen Arnoldwerken, der erst den spezifischen Glanz erzeugt, jedoch aus den Ausstellungskatalogen tilgt. Die Werke sollen offenbar nicht als materiell fabrizierte wahrgenommen werden, sondern als überwältigender Glanz in Erscheinung treten. Voraussetzung für die Materialsublimierung ist die absolut perfekte, spurlose Arbeit und die penible Entfernung jeden Staubkorns.

Was hier zutage tritt, lässt sich verallgemeinern: Irdischer Glanz ist nicht von Dauer, sondern muss permanent hergestellt werden. Die drohende Beeinträchtigung des Glanzes, seine unvermeidbare Verstaubung ist auch der Grund, warum Jeff Koons die Glanzarbeiten nicht mehr für den öffentlichen Raum freigibt. Der kontrollierte Raum des Museums mit der kuratorischen Betreuung garantiert hingegen die Aufrechterhaltung des Glanzes. Insofern erweist sich Jeff Walls *Morning Cleaning*, jene eingangs erwähnte Arbeit, die die alltägliche Reinigung der glänzenden Wände des musealisierten Barcelona Pavillons zeigt, nicht allein als grundlegend für die Architektur des Neuen Bauens, sondern weit darüber hinaus als Bedingung für die Aufrechterhaltung des Glanzes gegenüber dem allgegenwärtigen Staub.

- 1 Soentgen 2006.
- 2 Grasskamp 2012.
- 3 Der Bau wurde als Ausstellungspavillon Deutschlands für die Weltausstellung 1929 in Barcelona errichtet.
- 4 Wagner 2013 a.
- 5 Plinius Secundus d. Ä. 1992, I, 2.
- 6 Wagner 2013 b.
- 7 Vischer 1846–1858, 3. Teil, 2. Abschnitt, Heft 2: *Die Bildnerkunst* (1853), S. 377.
- 8 Wagner 2021.
- 9 Keun 2017, S. 48, 83, 95.
- 10 Le Corbusier 1963, S. 78.
- 11 Behne 1963, S. 14.
- 12 Berlewi 1924.
- 13 Lotz 1928.
- 14 Wagner 2018 b.
- 15 Riezler 1928, S. 43.
- 16 Eisler 1928, S. 210.
- 17 Moholy-Nagy 1968, S. 236.
- 18 Giedion 1928, S. 85.
- 19 Lux 1914, S. 73.
- 20 Bruno Taut, in: *Alpine Architektur* (1919), zit. nach Hoormann 2007, S. 144.
- 21 Hegel 1985, Bd. 2, S. 15. Ähnlich sprach G. Vantongerloo von Versuchen, «die Materie zu entmaterialisieren», siehe Wagner 2006, S. 236.
- 22 Lissitzky 1984, S. 113.
- 23 Zit. nach Gassner/Gillen 1979, S. 126.
- 24 Zit. nach Berlin et al. 1986, S. 33.
- 25 Fayet 2003.
- 26 Zum Entstehungskontext und künstlerischen Nachleben von *Dust Breeding* siehe Company 2015.
- 27 Bataille 1929.
- 28 Kallai 1979, S. 115.
- 29 László Moholy-Nagy: «Diskussionsbeitrag zur Kallais Artikel «Malerei und Fotografie»», (1927), abgedruckt in: Passuth 1982, S. 318–319.
- 30 Justus Liebig zit. nach Nettelbeck 1979, S. 31.
- 31 Soentgen 2006.
- 32 Denes 1989.
- 33 Maisel 2008.
- 34 Der ins Englische übertragene Text lautet: «As there is nothing from the first, where does the dust itself collect?» Siehe Wagner 2018 a, S. 196.
- 35 Durch Sergej Eisensteins gleichnamigen Film (1943–1945) ist Iwan der Schreckliche auch im Westen ein Begriff.
- 36 Joseph Beuys zit. nach Schneede 1994, S. 385.
- 37 Koons/Haden-Guest 1992, S. 21.
- 38 Hein 2005.
- 39 Grasskamp 2012.
- 40 Vischer 1846–1858, Bd. 1, Teil 1 (1846), S. 147.
- 41 Koons/Politi 1987, S. 72.
- 42 Ebd.

Literaturverzeichnis

Bataille 1929

Georges Bataille, «Poussière», in: *Documents. Doctrines, archéologie, beaux-arts, ethnographie*, 1929, Nr. 5, Oktober, S. 278.

Behne 1963

Adolph Behne, «Glasarchitektur», in: *Bruno Taut. Frühlicht 1920–1922. Eine Folge für die Verwirklichung des neuen Baugedankens* (Bauwelt Fundamente, 8), hrsg. von U. Conrads, Berlin et al.: Ullstein, 1963, S. 12–16.

Berlewi 1924

Henryk Berlewi, «Mechano-Faktur», in: *Der Sturm*, 15 (1924), 3. Vierteljahresheft, Sept. 1924, S. 155–159.

Berlin et al. 1986

Naum Gabo. *Sechzig Jahre Konstruktivismus. Mit dem Œuvre-Katalog der Konstruktionen und Skulpturen*, hrsg. von Steven A. Nash und Jörn Merkert, Ausst.-Kat. Akademie der Künste Berlin, 7.9.–19.10.1986, et al., München: Prestel, 1986.

Company 2015

David Company, *A Handful of Dust – From the Cosmic to the Domestic*, London: Mack, 2015.

Denes 1989

Agnes Denes, *Book of Dust – The Beginning of the End of Time and Thereafter*, Rochester, N.Y.: Visual Studies Workshop, 1989.

Eisler 1928

Max Eisler, «Architekt Ernst Wiesner, Brunn», in: *Moderne Bauformen. Monatshefte für Architektur und Raumkunst*, 27 (1928), Nr. VI, S. 209–210.

Fayet 2003

Roger Fayet, *Reinigungen. Vom Abfall der Moderne zum Kompost der Nachmoderne*, Diss. Univ. Zürich, Wien: Passagen, 2003.

Gassner/Gillen 1979

Hubertus Gassner, Eckhart Gillen, *Zwischen Revolutionskunst und sozialistischem Realismus. Dokumente und Kommentare. Kunstdebatten*

in der Sowjetunion von 1917 bis 1934, Köln: DuMont, 1979.

Giedion 1928

Sigfried Giedion, *Bauen in Frankreich, Bauen in Eisen, Bauen in Eisenbeton*, Leipzig: Klinkhardt & Biermann, 1928.

Grasskamp 2012

Walter Grasskamp, «Versuch über den Glanz. Die Kunst der Oberfläche», in: *Jeff Koons. The Sculptor*, Ausst.-Kat. Liebighaus Skulpturensammlung, Frankfurt a. M., 21.6.–23.9.2012, Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz, 2012, S. 39–42.

Hegel 1985

Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Ästhetik* (1835/1842), 2 Bde., hrsg. von Friedrich Bassenge, Berlin: Verlag «Das europäische Buch», 1985.

Hein 2005

Barbara Hein, «Der weltweit schönste Schein», in: *art. Das Kunstmagazin*, 2005, Nr. 2, S. 32–39.

Hoormann 2007

Anne Hoormann, *Medium und Material. Zur Kunst der Moderne und der Gegenwart*, hrsg. von Dieter Burdorf, Mechthild Fend und Bettina Uppenkamp, Paderborn: Fink, 2007.

Kallai 1979

Ernst Kallai: «Malerei und Photographie» (1927), wieder abgedruckt in: Wolfgang Kemp, *Theorie der Fotografie*, Bd. II, 1912–1945, München: Schirmer Mosel, 1979, S. 112–134.

Keun 2017

Irmgard Keun, *Das kunstseidene Mädchen* (1931), Berlin: Ullstein, 2017.

Koons/Haden-Guest 1992

«Jeff Koons – Anthony Haden-Guest. Interview», in: *Jeff Koons*, hrsg. von Angelika Muthesius, Köln: Taschen, 1992, S. 12–37.

Koons/Politi 1987

Giancarlo Politi, «Luxury and Desire. An Interview with Jeff Koons», in: *Flash Art*, Nr. 132, Febr./März 1987, S. 71–76.

Le Corbusier 1963

Le Corbusier, *Ausblick auf eine Architektur*. 1922 (Bauwelt Fundamente, 2), übers. von Hans Hildebrandt, neu bearb. von Eva Gärtner, Berlin: Ullstein 1963.

Lissitzky 1984

El Lissitzky: «K. und Pangeometrie», in: *Europa Almanach. Malerei, Literatur, Musik, Architektur, Plastik, Bühne, Film, Mode. Ausserdem nicht unwichtige Nebenbemerkungen*, hrsg. von Carl Einstein und Paul Westheim (1925), Reprint Leipzig/Weimar: Kiepenheuer, 1984, S. 103–113.

Lotz 1928

Wilhelm Lotz, «Berlin im Licht», in: *Die Form. Monatsschrift für gestaltende Arbeit*, 3 (1928), H. 12, S. 358–359.

Lux 1914

Joseph August Lux, *Otto Wagner. Eine Monographie*, München: Delphin, 1914.

Maisel 2008

David Maisel, *Library of Dust*, San Francisco: Chronicle Books, 2008.

Moholy-Nagy 1968

László Moholy-Nagy, *Von Material zu Architektur* (1929) (Bauhausbücher, 14), Reprint, Mainz/Berlin: Kupferberg, 1968.

Nettelbeck 1979

Uwe Nettelbeck, *Fantômas. Eine Sittengeschichte des Erkennungsdienstes*, Salzhausen: Petra Nettelbeck, 1979.

Passuth 1982

Krisztina Passuth, *Moholy-Nagy*, Dresden: Verlag der Kunst, 1982.

Plinius Secundus d. Ä. 1992

C. Plinius Secundus d. Ä., *Naturalis Historiae – Naturkunde*, hrsg. und übers. von Roderich König, München/Zürich: Artemis & Winkler, 1992, Buch XXXVI.

Riezler 1928

Walter Riezler, «Licht und Architektur», in: Wilhelm Lotz et al. (Hrsg.), *Licht und Beleuchtung. Lichttechnische Fragen unter Berücksichtigung der Bedürfnisse der Architektur* (Bücher der Form, 6), Berlin: Reckendorf, 1928, S. 42–43.

Schneede 1994

Uwe Schneede, *Joseph Beuys. Die Aktionen. Kommentiertes Werkverzeichnis mit fotografischen Dokumentationen*, Ostfildern-Ruit: Hatje, 1994.

Soentgen 2006

Jens Soentgen, «Zur Kulturgeschichte des Staubes», in: *Staub. Spiegel der Umwelt* (Stoffgeschichten, 1), München: Oekom, 2006, S. 15–31.

Vischer 1846–1858

Friedrich Theodor Vischer, *Ästhetik oder Wissenschaft des Schönen. Zum Gebrauch für Vorlesungen*, 4 Teile in 6 Bdn., Reutlingen et al.: Carl Mäcken, 1846–1858.

Wagner 2006

Monika Wagner: «Vom Ende der materialgerechten Form. Kunst im Plastikzeitalter», in: *Stoffe. Zur Geschichte der Materialität in Künsten und Wissenschaften*, hrsg. von Barbara Naumann et al., Zürich: vdf Hochschulverlag, 2006, S. 229–246.

Wagner 2013 a

Anselm Wagner, «Duschen mit Mies. Zu Jeff Walls Morning Cleaning», in: *Mies van der Rohe im Diskurs. Innovationen, Haltungen, Werke. Aktuelle Positionen*, hrsg. von Kerstin Plüm, Bielefeld: transcript, 2013, S. 193–219.

Wagner 2013 b

Monika Wagner, «Künstler als Staubfänger. Staub als Index von Zeit», in: *Staub. Eine interdisziplinäre Perspektive*, hrsg. von Daniel Gethmann und Anselm Wagner, Wien et al.: LIT Verlag, 2013, S. 109–132.

Wagner 2018 a

Monika Wagner: «Dust – Smoke – Soot», in: *Dematerialisations in Art and Art-Historical Dis-*

course Art in the Twentieth Century (Bibliotheca Artibus et Historiae), hrsg. von Wojciech Bałus und Magdalena Kuśnińska, Krakau: IRSA Verlag, 2018, S. 191–202.

Wagner 2018 b

Monika Wagner, *Marmor und Asphalt. Soziale Oberflächen im Berlin des 20. Jahrhunderts*, Berlin: Wagenbach, 2018.

Wagner 2021

Monika Wagner, «Gloss for all. Shiny Cars and Bemberg Silk», in: *Materials, Practices and Politics of Shine in Modern Art and Popular Culture*, hrsg. von Anne Söll, Antje Krause-Wahl und Petra Löffler, London: Bloomsbury, 2021, S. 23–35.

Copyrights/Bildnachweis:

© Association Marcel Duchamp/2022,
ProLitteris, Zurich, Abb. 6

© Man Ray 2015 Trust/2022, ProLitteris,
Zurich: Abb. 6

© 2022, ProLitteris, Zurich, für das Werk von
Antoine Pevsner: Abb. 4

Das Werk von Naum Gabo © Nina & Graham
Williams: Abb. 4

© Xu Bing Studio, New York: Abb. 8

INTERFOTO/Alamy Stock Foto: Abb. 2

Das Kunstwerk als «fühlbares Ding» – Theorien zu Materialität, Faktur und Dinglichkeit in der russischen Avantgarde und am Bauhaus

Régine Bonnefoit

Die vorliegende Studie untersucht Theorien zu Begriffen wie Materialität, Faktur und Dinglichkeit, die in den 1920er Jahren unter den Kunstschaffenden der russischen Avantgarde und am Bauhaus kursierten.¹ Sowohl in Russland als auch in Deutschland experimentierten Künstler und Künstlerinnen mit neuen Materialien, wobei sich ihre Aufmerksamkeit vor allem auf die Wirkung und den Ausdruck von Oberflächentexturen richtete. Entscheidende Impulse für die Wahl von bislang kunstfremden Werkstoffen waren zuvor von den italienischen Futuristen, insbesondere von Umberto Boccioni ausgegangen, der 1912 in seinem *Technischen Manifest der futuristischen Plastik* gegen die Vorherrschaft der sogenannten «noblen» Materialien wie Marmor und Bronze in der Skulptur polemisierte: «Wir behaupten, dass auch zwanzig verschiedene Materialien in einem einzigen Werk zum Erzielen der bildnerischen Emotion verwendet werden können. Wir zählen nur einige davon auf: Glas, Holz, Pappe, Eisen, Zement, Rosshaar, Leder, Stoff, Spiegel, elektrisches Licht usw.»² Einen weiteren Schritt auf der Suche nach neuen Materialien für die Kunst vollzogen in Frankreich die Kubisten, allen voran Picasso und Braque, die «1912 mit ihren Papiers collés die tradierte Form des Tafelbildes» überwandten.³ Wladimir Tatlin gab zwei Jahre später die Tafelmalerei fast völlig auf, um sich der «Arbeit mit den «echten», «handfesten» Materialien» zu widmen. Im Januar 1914 veröffentlichte der lettisch-russische Maler und Kunsttheoretiker Wladimir Markow in St. Petersburg seine für das Thema des Materials in der Kunst wegweisende Schrift *Schaffensprinzipien in den*

*plastischen Künsten. Faktur.*⁴ Damit verankert er die jüngsten Materialexperimente in der Tradition der russischen Ikonen, die ihrerseits Stoffteile, Papierblumen, Inkrustationen und Metallverzierungen enthalten können.⁵ Konstantin Umanski berichtete 1920 in der Zeitschrift *Ararat* über Tatlins Experimentierfreudigkeit mit hauptsächlich industriellen Werkstoffen: «Holz, Glas, Papier, Blech, Eisen, Schrauben, Nägel, elektrische Armaturen, gläserne Splitter zum Bestäuben der Fläche, die Mobilitätsfähigkeit einzelner Teile des Werkes, usw. – alles das wird zu rechtmässigen Mitteln der Kunstsprache erklärt [...]»⁶ Im gleichen Jahr erklärten Tatlin und einige seiner Weggefährten ihre Material-Assemblagen und Konterreliefs für mindestens so revolutionär wie die Oktoberrevolution: «Was im Jahr 17 in Bezug auf die sozialen Verhältnisse geschah, das haben wir 1914 realisiert, als wir das Material, den Raum und die Konstruktion zur Grundlage unseres bildnerischen Handwerks machten».⁷ Wurde in vergangenen Jahrhunderten die Sichtbarkeit der «materiellen Gemachtheit» eines Kunstwerks noch als ästhetisch störend empfunden, so erklärte Henry van de Velde 1910 ganz im Gegenteil, dass erst die Bearbeitungsspuren einem Material Schönheit verliehen: «An sich ist kein Material schön, und es wäre leicht, Beweise hierfür aufzubringen. Holz, Metall, Steine und Edelsteine verdanken ihre eigenartige Schönheit dem Leben, das die Bearbeitung, die Werkzeugspuren, [...] ihnen aufprägt.»⁸ Künstler wie Alexander Rodtschenko stellten die Materialbeschaffenheit nicht nur ostentativ zur Schau, sondern erklärten sie zum eigentlichen Anliegen und Thema ungegenständlicher Kunst.⁹ Paul Klee nutzte im gleichen Zeitraum am Bauhaus geschickt das Material, um aus Bildern fühlbare Dinge zu machen: 1921/1922 arbeitete er ein frühes Ölgemälde auf Kreidegrundierung gänzlich um und montierte es auf einen Karton (Abb. 1). Dabei liess er die Fäden der sich am unteren Bildrand auflösenden Leinwand sichtbar stehen, sodass sie den Eindruck einer ausgefransten Stoffbordüre erwecken. Das abstrakte Muster des Gemäldes und sein Titel *Teppich der Erinnerung* suggerieren dank der Faktizität des Stoffes mehr als nur ein Bild eines abgewetzten, staubigen Orientteppichs. Dieser wird als textiles Gewebe greifbar.¹⁰

Der Kunsttheoretiker Dimitri Alexander Toporkow erklärte 1928 das starke Interesse an der Materialität als Reaktion auf einen Überdruß der Künstler:

Man kann meinen, dass es den Künstlern über geworden sei, sich in ästhetischen Abstraktionen zu bewegen, sich mit Fragen der



Abb. 1 Paul Klee, *Teppich der Erinnerung*, 1914, 1913, Ölfarbe auf Grundierung auf Leinen auf Karton, 37,8/37,5 × 49,3/50,3, Zentrum Paul Klee, Bern

reinen Malerei, der reinen Plastik und der reinen Architektur zu beschäftigen. [...] Das Thema «Material» kommt deshalb in Mode. Erst vor kurzem fand der Künstler Gefallen an der Arbeit mit Glas, Eisen, Blech, Zement, Asphalt u. a. Der Maler klebt in seine Bilder mutig Ausschnitte aus Zeitungsblättern; dieses unbearbeitete Stück Leben, dieses «Material» steht ihm näher als die Farben auf der Palette [...].¹¹

Selbstverständlich waren die Debatten um das Material in Russland auch ideologisch aufgeladen, gehörte doch die Rede von der materiellen Kultur in der Sowjetunion zur politischen Rhetorik des Materialismus in marxistisch-leninistischer Auslegung.¹² Der aus der materialistischen Philosophie in den Bereich der Kunst übertragene Begriff der «Materialkultur» beziehungsweise der «materiellen Kultur» wurde nach der russischen Revolution durch Tatlin verbreitet, der 1922 an den Freien Künstlerischen Werkstätten (SWOMAS) in Petrograd ein Werkstatt-Labor zur experimentellen Erforschung von Material gründete.¹³

Die Materialität der Farbe

Toporkows Behauptung, das Material stehe dem Künstler näher als die Farbe, bedarf einer kritischen Hinterfragung, besteht doch Farbe als ein vom Künstler oder von der Industrie produzierter Werkstoff ebenfalls aus Materie. Die Wirkung der Farbpaste hängt wesentlich von ihrer stofflichen Zusammensetzung und Bearbeitung auf dem Bildträger ab. 1912 versuchte David Burljuk in seinem Aufsatz mit dem Titel *Faktura* dieser Tatsache gerecht zu werden, indem er die optisch und haptisch wahrnehmbare Farbfaktur von Gemälden durch eine Vielzahl von Adjektiven beschreibt:

Die Oberfläche des Gemäldes kann sein:

- A. Regelmässig und B. Unregelmässig.
- A. Die regelmässige Fläche
 - I. Sie kann sehr glänzend sein – glänzend – wenig glänzend – *funkelnd*.
 - II. Die Oberfläche des Gemäldes kann matt sein.

Je nach Beschaffenheit des Glanzes lässt sich die erste Gruppe unterteilen in:

- 1. Metallglanz
- 2. Glasglanz
- 3. Fettglanz
- 4. Perlmutterglanz
- 5. Seidenglanz
- B. Die unregelmässige Fläche
 - I. Stachelige Oberfläche
 - II. Gewölbte Oberfläche
 - III. Erdige Oberfläche (matt und *staubig*)
 - IV. Rissige Oberfläche (flach, tief...)

stark- oder feinrissig

ganz oder teilweise rissig.

Oberflächenstruktur des Gemäldes

I. körnig. II. faserig. III. blättrig.

Soweit das Grobschema der einzig möglichen Klassifikation
pikturaler Werke nach ihrer Faktur.¹⁴

Alexander Rodtschenko listet in einer Übung zu Faktur-Kontrasten an den Höheren Künstlerisch-Technischen Werkstätten (WChUTEMAS) in Moskau

verschiedene Bearbeitungsmöglichkeiten der Farbe auf wie «Schichten, Abstumpfen, Reiben, Pressen, Überziehen, Schleifen».¹⁵

Wer schon einmal ein schwarzes Quadrat von Malewitsch im Original aus der Nähe betrachten konnte, der weiss, wie vielfältig die Oberflächen gestaltet sind.¹⁶ Auch Rodtschenkos «Schwarze Bilder» sind nicht einfach nur schwarz, sondern zielen auf eine Differenzierung von Oberflächenwerten, wie Varvara Stepanova 1919 in ihrem Tagebuch festhält: «Diese glänzenden, matten, trüben, rauhen, glatten Oberflächen ergeben eine ungewöhnlich starke Komposition, sie sind so stark gemalt, dass sie Farben (Farbigkeit) in nichts nachstehen.»¹⁷ In einem Brief an Alexander Gan erklärt sie, wie Farben durch «Zufügen von Sand, Glas, Sägemehl, Metallstaub u.a.» in ihrer Materialität bereichert und in ihrer Wirkung verändert werden können.¹⁸

Faktura

Der oben zitierte Aufsatz von David Burljuk von 1912 lautet *Faktura* – was im Russischen so viel wie «Gemachtheit» oder «Beschaffenheit» eines Werkes oder eines Gegenstandes bedeutet. Der Begriff leitet sich von dem lateinischen Wort «factum» (= das Gemachte) ab. Burljuk versteht unter Faktura die Struktur einer Bildoberfläche, die ein Kunstwerk zu einem «selbstwertigen, dreidimensionalen Objekt» macht.¹⁹ Wladimir Markow bezeichnet in seiner 1914 in St. Petersburg erschienenen Schrift über die Faktur das Material als «die Mutter der Faktur».²⁰ Ljubov Popova versteht unter dem Begriff die «Materialisierung» beziehungsweise die «Verdinglichung» der Farbe im Bild. Diese sei in der Geschichte der Malerei erstmals durch die impressionistischen Maler erreicht worden: «Im Impressionismus hat sich die Farbe mithilfe ihrer malerischen Mittel aus der Darstellung herausgewunden.»²¹ Die Farbe erobert dadurch den Raum und wird zu einem dreidimensionalen, fühlbaren Ding.

Auch Bauhaus-Meister wie Paul Klee, Wassily Kandinsky²² und László Moholy-Nagy erläuterten in ihrem Unterricht die optischen und haptischen Eigenschaften von Materialoberflächen mit Hilfe der Faktur. Im Kapitel «Gliederung» seiner *Bildnerischen Form- und Gestaltungslehre* zieht Paul Klee als Beispiel für Faktur die Abdrücke der Füße eines Spaziergängers im Schnee heran: «Factur ist die Kennzeichnung der / Entstehung im Vorliegenden / Falle mit den Füßen. Die Faktur des Weges». Danach geht er übergangs-

los zur Faktur im Kunstwerk über: «Bei uns Bildnern wird es sich in der / Regel um eine Manufactur handeln / um die Spur der kleinen handlichen Activen / um die Werk-handliche Entstehungsspur».²³ Wie für Henry van de Velde basiert für Klee die Schönheit eines Materials auf den Spuren der manuellen Bearbeitung:

[...] bei Holz kommt es vor, dass man mit dem / Messer rhythmisch geschnitzt hat. / Oder bei Stein mit dem Meissel sichtbar Schlag / an Schlag gesetzt hat, / um nachher die ganze schöne Arbeitsspur / durch Schleifen wieder zu entfernen. D. h. aus einer / harten Arbeit (Stein) eine weiche (Wachs oder Ton) vorzutäuschen / behält etwas peinliches.²⁴

Die Peinlichkeit besteht nach Klee darin, dass die Wahl der Bearbeitung dem Material nicht gerecht wird.²⁵

Am ausführlichsten geht László Moholy-Nagy in seiner Bauhaus-Schrift *Von Material zu Architektur* auf den Begriff Faktur ein. Diesen scheidet er erstmals von den Bezeichnungen «Struktur» und «Textur», die oftmals als Synonyme für Faktur verwendet werden. Während er unter Struktur die unveränderlichen Eigenschaften eines Materials und unter Textur dessen organisch entstandene Abschlussfläche versteht, ist Faktur die Spur einer von aussen kommenden Krafteinwirkung: «faktur ist die art und erscheinung, der sinnlich wahrnehmbare niederschlag (die einwirkung) des werkprozesses, der sich bei jeder bearbeitung am material zeigt. [...] diese äussere einwirkung kann sowohl elementar (durch natureinfluss), als auch mechanisch, z. b. durch maschine usw. erfolgen.»²⁶ Zu pädagogischen Zwecken führte er am Bauhaus verschiedene Übungen zur Faktur durch. Eine Arbeit seiner Schülerin Gerda Marx zeigt eine Zusammenstellung von Quadraten aus Papier, die durch unterschiedliche Werkzeuge und Techniken bearbeitet wurden (Abb. 2): «herstellung von papierfakturen mittels freigewählter werkzeuge (nadel, zange, sieb) in beliebiger arbeitsweise (stechen, drücken, reiben, feilen, bohren usw.).»²⁷ Ein weiteres Kapitel seines Bauhaus-Buches ist der «faktur in der malerei» gewidmet. In der russischen Avantgarde wurde die Faktura vor allem im Medium der Malerei erprobt.²⁸ Moholy-Nagy konstatiert, dass die Maler früherer Epochen «die material- und werkzeugwerte zugunsten der illusionistisch vollkommenen darstellung» unterdrückt hätten. Erste Versuche einer reliefartigen Auftragung des Pigments, «die im auffal-

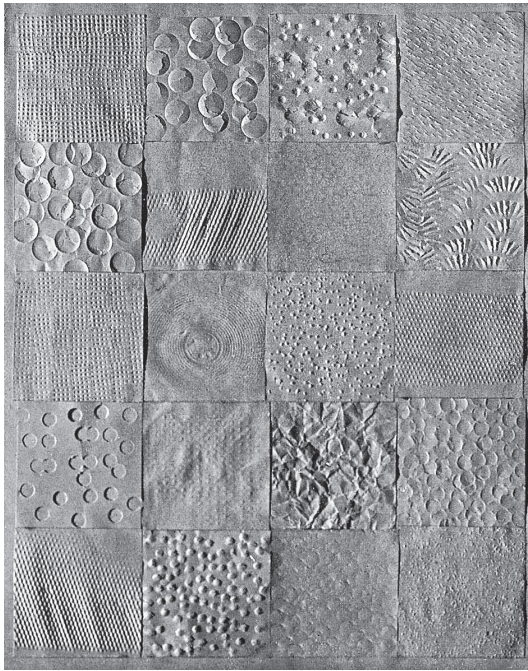


Abb. 2 Gerda Marx, *papier-fakturen*, in: László Moholy-Nagy, *Von Material zu Architektur*, München: Albert Langen, 1929, Abb. 41, S. 57

lenden licht eine selbsttätige brechung der farbtöne ergab [...]», beobachtet auch er bei den Impressionisten. Dennoch seien solche Fakturen für diese Maler nur «ein notwendiges «übel»» gewesen, «das man beherrschen musste, wenn man das licht auf die leinwand bannen wollte». Erst Picasso habe wirklich begriffen, was es bedeutet, «den wünschen des materials nachzugehen, statt es zu vergewaltigen». Durch ihn habe «material und faktur eine verlebendigung erfahren [...]».²⁹

Die immaterielle Faktur

Während der in den 1920er Jahren am Bauhaus tätige Kunstkritiker Ernst Kallai der Fotografie vorwarf, keine Faktur hervorbringen zu können, verneinte Moholy-Nagy die Behauptung, dass diese nur an taktile Qualitäten gebunden sei.³⁰ Sein erstes Bauhaus-Buch *Malerei, Fotografie, Film* enthält



Abb. 3 Szene aus dem deutschen Spielfilm *Zalamort* von Emilio Ghione (1924), in: László Moholy-Nagy, *Malerei, Fotografie, Film*, München: Albert Langen, 1927, S. 92

die Abbildung einer Szene aus dem deutschen Spielfilm *Zalamort* von Emilio Ghione (1924). Darauf scheinen Partien der Gesichter von Fern Andra und Henry Sze durch hauchdünne, transparente Spitzentücher hindurch (Abb. 3). Es sind die Muster dieser Textilien, die der Aufnahme eine Faktur verleihen. In der Bildlegende bezeichnet Moholy-Nagy die von ihm gewählte Filmsequenz als «Porträtaufnahme mit Darstellung von Fakturenwirkungen».³¹ Ein in seinem zweiten Bauhaus-Buch abgebildetes Fotogramm gilt ihm als Beispiel für eine «fotografische Faktur».³²

In dem bereits zweifach erwähnten Werk von Markow aus dem Jahr 1914 findet sich ein eigenes Kapitel über «Die immaterielle Faktur», wo zu lesen ist: «Es wäre ein Irrtum anzunehmen, dass nur das Material, die Art seiner Bearbeitung und Kombination die Faktur eines Gegenstandes entstehen» lasse:

Wenn wir auf der sauberen Oberfläche eines Blattes Papier einen Strich ziehen, dann verändern wir schon allein dadurch die Faktur der gegebenen Fläche, weil jeder Fleck, jeder feine Strich auf der leeren und glatten Oberfläche ausser einer faktischen auch

noch eine scheinbare Unebenheit darstellt – eine Verletzung von Ebenmass und Stille.³³

Materielle und nichtmaterielle Faktoren können nach Markow auch Geräusche suggerieren. Davon abgesehen kann ein Geräusch selbst eine Faktur haben.³⁴

Auch Clemens Rathe bemerkt in seinem Werk *Die Philosophie der Oberfläche*, dass «die haptische Wahrnehmung eines Gegenstandes» oftmals weitere Wahrnehmungen nach sich ziehe, «wie etwa die olfaktorische und auditive Wahrnehmung».³⁵ Nikolaj Tarabukin schrieb 1923 zu diesem Phänomen in seinem *Entwurf einer Theorie der Malerei (Opyt teorii živopisi)*:

Wir behaupten, dass man die Malerei erspüren, riechen muss, das heisst man muss sie so nah betrachten, als ob man die Farbe riechen wollte, als ob man Geschmacks- und Geruchsempfindungen hervorrufen wollte, (die man auch tatsächlich gewinnt, wenn man die «Glätte» solch dickflüssiger, dichter und glatt gemalter Farbe geniesst, oder das «Rauhe» eines «trockenen» Tons, oder die seidige Trockenheit einer Farbe «mit Beimischung».³⁶

Am Bauhaus war neben Moholy-Nagy auch Klee überzeugt, dass Faktur nicht ausschliesslich das Resultat haptisch wahrnehmbarer Bearbeitungsspuren sei. Klee zeichnet in seiner bildnerischen Gestaltungslehre die Spuren nach, die der Taktstock eines Dirigenten in die Luft zeichnet, und nennt diese «Facturale Rhythmen».³⁷

«Unter die Kontrolle des Tastsinns mit dem Auge!»

Die Fähigkeit, auch eine immaterielle Faktur zu fühlen, erklären Künstler durch die Theorie eines Tastsinns, den nicht nur die Hand, sondern auch das Auge besitze. Der russische Kunsthistoriker Nikolai Punin führt 1920 aus, dass man, um ein Bild zu verstehen, dieses nicht nur betrachten, sondern «mit den Augen befühlen, d. h. Zentimeter für Zentimeter verfolgen» müsse, «wie sich die Fakturen und Oberflächen der Leinwand verändern [...]».³⁸ Die scheinbar paradoxe Rede vom fühlenden Auge und von dem zeitlichen Nacheinander der apperzeptiven Tätigkeit konnte Punin der von Wladimir

Faworski besorgten russischen Übersetzung von Adolf von Hildebrands Schrift *Das Problem der Form in der bildenden Kunst* (1893) entnehmen, die 1914 in Moskau erschien.³⁹ Das Auge vereinigt nach Hildebrand den Tastsinn mit der visuellen Wahrnehmung, was der Künstler mit dem Diktum des «tastenden Auges» auf den Punkt brachte. Konrad Fiedler entwickelte in seiner Schrift *Über den Ursprung der künstlerischen Tätigkeit* (1887) viele Gedanken des mit ihm befreundeten Hildebrand weiter. Für ihn hat im künstlerischen Schaffensprozess nicht das Auge, sondern die Hand das letzte Wort.⁴⁰ Auch Tatlin folgte seit 1913 in seinem Schaffen dem Motto: «Unter die Kontrolle des Tastsinns mit dem Auge!»⁴¹

Zur Kultivierung des Tastsinns führten die Bauhaus-Meister Johannes Itten und nach dessen Ausscheiden aus dem Lehrkörper Moholy-Nagy Tastübungen an verschiedenen Materialien durch. Itten verlangte von seinen Schülern, die konträren Eigenschaften von Materialien wie «glatt – rau, hart – weich, leicht – schwer» nicht nur zu sehen, sondern auch mit geschlossenen Augen mit den Fingern zu erfühlen. Zu diesem Zweck liess er sie kontrastierende Materialien zu sogenannten «Texturmontagen» kombinieren. Verschiedene Holz- und Metallarten, Glas, Wolle, Pelz, Federn, Konservenbüchsen und vieles mehr wurden zu Übungsobjekten für den Tastsinn verarbeitet.⁴² «Zur Vertiefung und Kontrolle des Erlebens mussten die Schüler Materialien wie Holz, Rinden und Felle solange anschauen, betasten und zeichnen, bis sie diese Materien auswendig, ohne das Naturvorbild, aus der inneren Empfindung heraus zeichnerisch wiedergeben konnten [...]»⁴³

Moholy-Nagy beschreibt diese Konstruktionen in seinem Bauhaus-Buch *Von Material zu Architektur* wie folgt:

der bauhäusler befasste sich also in seinen anfangsübungen mit dem material vorwiegend mittels seiner tastorgane (das tastorgan ist gleichzeitig organ für druck-, stich-, temperatur-, vibrations- usw. empfindungen). er holt sich die verschiedensten materialien zusammen, um mit ihrer hilfe möglichst viele verschiedene empfindungen registrieren zu können. er stellt sie zu tasttafeln zusammen, die teils verwandte, teils kontrastierende tastempfindungen enthalten.⁴⁴

Das Kapitel über die Tastübungen illustriert der Bauhaus-Meister mit Schülerarbeiten, die viereckige oder kreisförmige Tasttafeln sowie eine drehbare

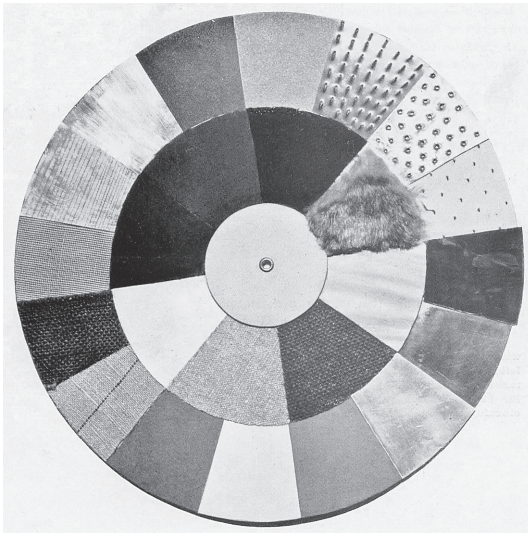


Abb. 4 Walter Kaminski, *zweizeilige, drehbare tasttafel*, in: László Moholy-Nagy, *Von Material zu Architektur*, München: Albert Langen, 1929, Abb. 7, S. 27

Tasttrommel darstellen. Der Bauhaus-Schüler Walter Kaminski montierte eine aus acht Materialien zusammengesetzte Scheibe auf einen grösseren, in 16 Materialfelder unterteilten Kreis (Abb. 4). Durch die Drehung einer der beiden Scheiben ergibt sich stets ein neuer Faktur-Kontrast durch zwei nebeneinanderliegende Materialien wie Pelz, Stoff, perforiertes Metall, usw.⁴⁵ Moholy-Nagy beruft sich in seinen Übungen auf Marinettis Manifest *Le Tactilisme* von 1921, der sich für eine Kunst eingesetzt habe, «die sich auf dem tastgefühl aufbauen sollte. er schlug taktile bänder, teppiche, betten, räume, teater [sic!] usw. vor.»⁴⁶ David P. Sterenberg zeigte ein Jahr nach dem Erscheinen von Marinettis Manifest auf der Ersten Russischen Kunstausstellung in der Berliner Galerie van Diemen eine Serie von Faktur-Kontrasten in Form von Gemälden, deren materielle Oberfläche das eigentliche Bildthema war.⁴⁷

Die Faktur als Handschrift eines Individuums

Michail Larionov schreibt in seinem 1913 veröffentlichten Manifest *Rayonistische Malerei*: «Jedes Bild besteht aus einer farbigen Fläche, der Textur (dem Zustand dieser Farbfläche, ihrem Klang) und aus der Empfindung, die diese

beiden Gegebenheiten hervorrufen.»⁴⁸ Ähnlich wie Farben und Linien können auch Materialien und deren Fakturen im Betrachter Gefühle auslösen.

Ein Jahr nach dem Erscheinen von Larionovs Manifest erklärte Markow in seinen *Schaffensprinzipien in den plastischen Künsten*, dass jedes Individuum «ein eigenes Wesen» besitze, «das von dem Material, welches dieses Individuum als Schöpfer bearbeitet, wie von einem Schwamm aufgesogen wird.»⁴⁹ Die Bearbeitungsspuren eines Objekts zeugen somit ähnlich wie eine Handschrift vom Wesen seines Herstellers.

Zwischen 1923 und 1929 erarbeitete die Staatliche Akademie für Kunstwissenschaften in Moskau ein Lexikon der Kunstterminologie (*Slovar' chudožestvennoj terminologii*), das sämtliche Fachbegriffe der Diskurse über die Kunst kritisch überprüfen und neu systematisieren sollte, mit dem Ziel, den revolutionären Entwicklungen in Kunst, Wissenschaft und Philosophie Rechnung zu tragen.⁵⁰ Der Kunsthistoriker und Archäologe Dmitrij S. Nedovič schrieb für dieses Lexikon den Artikel über die Faktura, die er als «Art und Weise der Bearbeitung des Kunstwerks von einem Meister» definiert. Anschliessend bringt er den Vergleich mit der Handschrift ins Spiel, denn die Faktura zeige, indem sie «jeden Schritt der Arbeit an dem Kunstwerk deutlich mache, die Spuren der Bearbeitung, die der Handschrift des Künstlers gleichkommen.»⁵¹

Das Kunstwerk als «fühlbares Ding»

1917 konstatierte Alexander Rodtschenko, dass das Bild aufgehört habe, ein Bild zu sein und sich stattdessen in «ein Gemälde oder ein Objekt» verwandelt habe.⁵² Zwei Jahre später erklärte der russische Literaturtheoretiker Viktor Shklovsky in einer Rezension «Über die Faktur und Konterreliefs» von Tatlin und dessen Schülern, dass Kunstwerke «keine Fenster zu einer anderen Welt», sondern «Gegenstände» seien. «Die gesamte Arbeit des Künstlers – des Dichters wie des Malers» laufe «in erster Linie drauf hinaus, ein kontinuierliches, an jeder Stelle fühlbares Ding zu schaffen, ein fakturiertes Ding».⁵³ Die Collagen und Material-Assemblagen der Futuristen und Kubisten, die zwischen zwei Ecken aufgespannten Konterreliefs von Tatlin, die optisch und haptisch wahrnehmbaren Farbflächen in den Gemälden eines Paul Klee oder Alexander Rodtschenko – all dies löst die Illusion des Gemäldes als Blick aus dem Fenster⁵⁴ ab und macht das Bild zu einem Ding. Dieser

neue Diskurs von der Dinglichkeit des Kunstwerks spiegelt sich auch im Titel der von Ilja Ehrenburg und El Lissitzky ursprünglich dreisprachig geplanten Zeitschrift *Vesc Objet Gegenstand*, die von April 1922 bis 1923 erschien und die deutschen und französischen Künstler über aktuelle Fragen der Kunstdebatte in der Sowjetunion informierte.⁵⁵

Die in den 1920er Jahren in der russischen Avantgarde und am Bauhaus diskutierten Theorien zu Materialität, Faktur und Dinglichkeit des Kunstwerks erklären Albertis Vergleich eines Bildes mit dem Blick durch ein offenes Fenster für endgültig obsolet. Der Inhalt des Gemäldes liegt nicht mehr jenseits des Bildträgers in der Tiefe der optischen Illusion, sondern materialisiert, verdinglicht sich diesseits im Raum der Betrachtenden. Mit seinen scheinbar in der Luft schwebenden Konterreliefs vollzog Tatlin den «Ausstieg» aus dem Bild» und gleichzeitig den Einstieg in diesen Raum.⁵⁶ Durch die Verdinglichung des Bildes gewinnt der Tastsinn gemäss der Forderung Tatlins zwangsläufig an Bedeutung gegenüber dem Auge.⁵⁷ Es ist die haptisch, aber auch optisch wahrnehmbare Oberflächenfaktur, die das Bild zum fühlbaren, dreidimensionalen Ding macht. Materialbeschaffenheit wird zum eigentlichen Bildthema und zum Ausdrucksträger, Arbeitsspuren geraten zur individuellen Handschrift des Künstlers oder der Künstlerin. Die Faktur wird somit zum neuen ästhetischen Massstab in der Kunst.

- 1 Über den Austausch zwischen dem Bauhaus und russischen Künstlern vgl. Bonnefoit 2017.
- 2 Umberto Boccioni, «Technisches Manifest der futuristischen Plastik» (1912), in: Rübel et al. 2005, S. 273–275, hier S. 275.
- 3 El-Danasouri 1992, S. 6. Vgl. auch Wagner 2001, Kapitel «Mechanofaktur bei Braque und Picasso», S. 33–38.
- 4 Wladimir Markow, *Prinzipy twortschestwa w plasticheskikh iskusstwach. Faktura (Schaffensprinzipien in den plastischen Künsten. Faktur)*, St. Petersburg 1914, Auszüge in: Rübel et al. 2005, S. 276–279.
- 5 Buchloh 1984, S. 86; Marcadé 1995, S. 166.
- 6 Umanski 1920, S. 12.
- 7 Wladimir J. Tatlin, T. Shapiro, J. Meyerson, P. Vinogradov, «Unsere bevorstehende Aufgabe», Moskau, 31.12.1920, zit. nach Teuber 2008, S. 193.
- 8 Henry van de Velde, «Die Belebung des Stoffes als Prinzip der Schönheit» (1910), in: Rübel et al. 2005, S. 131–133, hier S. 131.
- 9 Vgl. Köhring 2017, S. 4.
- 10 Bonnefoit 2013, Kapitel «*Tapis du souvenir*», S. 27.
- 11 Dimitri Alexander Toporkow, «Material», zuerst auf Russisch erschienen in: Ders.: *Technitscheski byt i sowremennoe iskusstwo (Technischer Alltag und zeitgenössische Kunst)*, Moskau/Leningrad 1928, S. 237–248, zit. nach Rübel et al. 2005, S. 290 (übers. von Alexandra Köhring).
- 12 Köhring 2017, S. 124.
- 13 Rübel et al. 2005, Einleitung zu Kapitel 8, «Materialkultur», S. 271–272.
- 14 Zit. nach Bonn 1994, Bd. 3, S. 125–126. Vgl. zu dieser Passage Marcadé 1995, S. 81.
- 15 Zit. nach Köhring 2017, S. 197.
- 16 Vgl. Beyme 2005, S. 294.
- 17 Zit. nach Köhring 2017, S. 186.
- 18 Ebd., S. 208.
- 19 Szech 2012, S. 92.
- 20 Markow 1914 (wie Anm. 5), zit. nach Rübel et al. 2005, S. 276.
- 21 Zit. nach der ausführlichsten Studie über den Begriff der Faktura in der russischen Avantgarde: Köhring 2017, S. 173–174. Schon David Burljuk analysiert 1912 die Faktura eines Gemäldes der *Kathedrale von Rouen* von Claude Monet (vgl. Buchloh 1984, S. 86). Kasimir Malewitsch untersucht 1927 ein vergrößertes Detail eines impressionistischen Gemäldes in seiner Bauhaus-Schrift *Die gegenstandslose Welt*, Malewitsch 1927, S. 40–41 mit Abb. 56.
- 22 Kandinsky 2002, S. 52–53.
- 23 Klee 1921–1931, BG I.4/78; zugänglich unter http://www.klee-gestaltungslehre.zpk.org/ee/ZPK/BG/2012/01/04/078/?from_search=true, Stand 30.6.2020.
- 24 Ebd., BG I.4/79; http://www.klee-gestaltungslehre.zpk.org/ee/ZPK/BG/2012/01/04/079/?from_search=true, Stand 30.6.2020.
- 25 Zu den Debatten über die Materialgerechtigkeit vgl. Rübel et al. 2005, S. 10.
- 26 Moholy-Nagy 2019, S. 33.
- 27 Ebd., S. 59 mit Abb. 41, S. 57.
- 28 Köhring 2017, S. 247.
- 29 Moholy-Nagy 2019, S. 78–86.
- 30 Vgl. Avilés 2019, S. 76.
- 31 Moholy-Nagy 1927, S. 92. Zur Faktur in der Fotografie von Moholy-Nagy vgl. Avilés 2019, S. 76–78.
- 32 Moholy-Nagy 2019, S. 89.
- 33 Markow 1914 (wie Anm. 5), zit. nach Rübel et al. 2005, S. 277.
- 34 Ebd., S. 279.
- 35 Rathe 2020, S. 68. Vgl. auch Hegger et al. 2007, S. 16: «Je mehr Sinne vom Material angesprochen sind, desto eher kann sich eine schlüssige Gesamterfahrung mit einem Material oder einem Raum entwickeln.»
- 36 Zit. nach Köhring 2017, S. 218.
- 37 Klee 1921–1931, BG I.4/82, http://www.klee-gestaltungslehre.zpk.org/ee/ZPK/BG/2012/01/04/082/?from_search=true, Stand 30.6.2020.
- 38 Zit. nach Köhring 2017, S. 215.
- 39 Hildebrand 1914.
- 40 Vgl. Bonnefoit 2004, S. 10–11.
- 41 Shadawa 1984, S. 260.
- 42 Zu Itten Übungen zu Materialtexturen vgl. Mühleis 2005, Kapitel «Taststudien am Bauhaus – Johannes Itten und László Moholy-Nagy», S. 167–176, hier S. 170.
- 43 Itten 1963, S. 48.
- 44 Moholy-Nagy 2019, S. 21.
- 45 Ebd., S. 27, Abb. 7.

- 46 Moholy-Nagy 2019, S. 24. Vgl. Filippo Tommaso Marinetti, «Der Taktilismus» (11. Januar 1921), in: Marinetti 2018, S. 157–167, hier S. 161–165.
- 47 Adkins 1988, S. 191.
- 48 Michail Larionov, «Rayonistische Malerei», in: *Oslinyj chvost i mišen' (Eselsschwanz und Zielscheibe)*, Moskau 1913, zit. nach Bonn 1994, S. 127.
- 49 Markow 1914 (wie Anm. 5), zit. nach Rübel et al. 2005, S. 279.
- 50 Nikolaj Plotnikov, «Einleitung: Die Staatliche Akademie der Kunstwissenschaften in der europäischen ästhetischen Diskussion der 1920er Jahre», in: Plotnikov 2014, S. 7–26, hier S. 15.
- 51 Zit. nach Köhring 2017, S. 225.
- 52 Alexander Rodchenko, *Exhibition pamphlet at the exhibition of the Leftist Federation in Moscow*, 1917, zit. nach Karginov 1975, S. 64: «Thenceforth the picture ceased being a picture and became a painting or an object.»
- 53 Viktor Shklovsky, «O fakture i kontr-rel'efach» («Über die Faktur und die Konterreliefs»), in: Ders., *Gamburgskij ščet. Stat'i – vospominanija – esse 1914–1933*, Moskau 1990, S. 98–100, S. 100. Zit. nach Szech 2012, S. 94.
- 54 Die berühmte Metapher stammt von Alberti, der schrieb: «Als Erstes zeichne ich auf der zu bemalenden Fläche ein rechtwinkliges Viereck von beliebiger Grösse; von diesem nehme ich an, es sei ein offen stehendes Fenster, durch das ich betrachte, was hier gemalt werden soll». Alberti 2002, S. 93.
- 55 Vgl. Bonnefoit 2017, S. 54.
- 56 Szech 2012, S. 94.
- 57 Zu dem seit der Antike geführten Streit um die Priorität von Auge oder Tastsinn vgl. Manthey 1983, Kapitel 8, «Hand vor Augen: Prioritätsstreit der Sinne», S. 193–209.

Literaturverzeichnis

Adkins 1988

Helen Adkins, «Erste russische Kunstausstellung», in: *Stationen der Moderne. Die bedeutenden Kunstausstellungen des 20. Jahrhunderts in Deutschland*, Ausst.-Kat. Berlinische Galerie, Museum für Moderne, Photographie und Architektur im Martin-Gropius-Bau, Berlin, 25.9.1988–8.1.1989, Berlin: Nicolai, 1988, S. 185–196.

Alberti 2002

Leon Battista Alberti, *Della Pittura – Über die Malkunst*, hrsg., eingel. und übers. von Oskar Bätschmann, Sandra Gianfreda et al., Darmstadt: Wiss. Buchgesellschaft, 2002.

Avilés 2019

Pep Avilés, «Faktur, Photography, and the Image of Labor: On Moholy-Nagy's Textures», in: Ines Weizman (Hrsg.), *Dust & Data. Traces of the Bauhaus across 100 Years*, Leipzig: Spector Books, 2019, S. 62–84.

Basel 2014

Kasimir Malewitsch. *Die Welt als Ungegenständlichkeit*, mit einer einer Neuübers. von Kasimir Malewitschs Schrift *Die Welt als Ungegenständlichkeit*, Ausst.-Kat. Kunstmuseum Basel, 13.–22.6.2014, Ostfildern: Hatje Cantz, 2014.

Beyme 2005

Klaus von Beyme, *Das Zeitalter der Avantgarden. Kunst und Gesellschaft, 1905–1955*, München: Beck, 2005.

Bonn 1994

Europa, Europa – Das Jahrhundert der Avantgarde in Mittel- und Osteuropa, hrsg. von Ryszard Stanisławski et al., Ausst.-Kat. Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, Bonn, 27.5.–16.10.1994, 4 Bde.

Bonnefoit 2004

Régine Bonnefoit, «Der <Spaziergang des Auges> im Bilde. Reflexionen zur Wahrnehmung von Kunstwerken bei William Hogarth, Adolf von Hildebrand und Paul Klee», in: *kritische berichte*, 32 (2004), Nr. 4, S. 6–18.

Bonnefoit 2013

Régine Bonnefoit, *Paul Klee. Sa théorie de l'art* (Le savoir suisse, 92), Lausanne: PPUR, 2013.

Bonnefoit 2017

Régine Bonnefoit, «Das Bauhaus und die russische Avantgarde», in: *Die Revolution ist tot. Lang lebe die Revolution! Von Malewitsch bis Judd, von Deineka bis Bartana*, hrsg. von Michael Baumgartner et al., Ausst.-Kat. Kunstmuseum Bern und Zentrum Paul Klee, 13.4.–9.7.2017, München: Prestel, 2017, S. 54–61.

Buchloh 1984

Benjamin H. D. Buchloh, «From Faktura to Factography», in: *October*, Nr. 30, 1984, S. 82–119.

El-Danasouri 1992

Andrea El-Danasouri, *Kunststoff und Müll. Das Material bei Naum Gabo und Kurt Schwitters* (Beiträge zur Kunstwissenschaft, 45), Diss. Univ. Marburg, 1991, München: scaneg, 1992.

Hegger et al. 2007

Manfred Hegger et al., *Materialität*, Basel: Birkhäuser, 2007.

Hildebrand 1914

Adolf von Hildebrand, *Problema formy v izobrazitel'nom iskusstve i sobranie statey*, übers. von Wladimir Andrejewitsch Faworski, Moskau: Musaget, 1914.

Itten 1963

Johannes Itten, *Mein Vorkurs am Bauhaus – Gestaltungs- und Formenlehre*, Ravensburg: Maier, 1963.

Kandinsky 2002

Wassily Kandinsky, *Punkt und Linie zu Fläche. Beitrag zur Analyse der malerischen Elemente* (1926), 8. Aufl., mit einer Einführung von Max Bill, Bern: Benteli, 2002.

Karginov 1975

German Karginov, *Rodchenko*, London: Thames and Hudson, 1975.

Klee 1921–1931

Paul Klee, *Bildnerische Form- und Gestaltungslehre [BG]*, 1921–1931, handschriftliches Manuskript im Zentrum Paul Klee, Bern, online verfügbar unter <http://www.kleegestaltungslehre.zpk.org/ee/ZPK/Archiv/2011/01/25/00001/>, Stand 2.9.2021.

Köhring 2017

Alexandra Köhring, *Faktura. Malen zwischen Experiment und Ideologie in der russischen Avantgarde*, Diss. Univ. Hamburg, 2013, überarb. Fassung 2017, <https://ediss.sub.uni-hamburg.de/volltexte/2018/8911/pdf/Dissertation.pdf>, Stand 30.6.2020.

Malewitsch 1927

Kasimir Malewitsch, *Die gegenstandslose Welt* (Bauhausbücher, 11), übers. von A. von Riesen, München: Albert Langen, 1927.

Manthey 1983

Jürgen Manthey, *Wenn Blicke zeugen könnten. Eine psychohistorische Studie über das Sehen in Literatur und Philosophie* (Edition Akzente), München/Wien: Hanser, 1983.

Marcadé 1995

Paul Marcadé, *L'avant-garde russe 1907–1927*, Paris: Flammarion, 1995.

Marinetti 2018

Filippo Tommaso Marinetti, *Manifeste des Futurismus* (Fröhliche Wissenschaft, 124) aus dem Ital. übers. von Stefanie Golisch, Berlin: Matthes & Seitz, 2018.

Moholy-Nagy 1927

László Moholy-Nagy, *Malerei, Fotografie, Film* (Bauhausbücher, 8), München: Albert Langen, 1927.

Moholy-Nagy 2019

László Moholy-Nagy, *Von Material zu Architektur*, Reprint der ersten Auflage von Band 14 der Bauhausbücher von 1929, Berlin: Gebr. Mann Verlag, 2019.

Mühleis 2005

Volkmar Mühleis, *Kunst im Sehverlust* (Phänomenologische Untersuchungen, 23), Diss. Univ. Köln, 2003, München: Fink, 2005.

Plotnikov 2014

Nikolaj Plotnikov (Hrsg.), *Kunst als Sprache – Sprachen der Kunst. Russische Ästhetik und Kunsttheorie der 1920er Jahre in der europäischen Diskussion* (Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft, Sonderheft 12), Hamburg: Meiner, 2014.

Rathe 2020

Clemens Rathe, *Die Philosophie der Oberfläche. Medien- und kulturwissenschaftliche Perspektiven auf Äusserlichkeiten und ihre tiefere Bedeutung* (Edition Medienwissenschaft, 71), Diss. Heinrich-Heine-Univ. Düsseldorf, Bielefeld: transcript, 2020.

Rübel et al. 2005

Dietmar Rübel et al. (Hrsg.), *Materialästhetik. Quellentexte zu Kunst, Design und Architektur*, Berlin: Reimer, 2005.

Schubert 2010

Martin Schubert, *Materialität in der Editions-wissenschaft* (Beihefte zu Editio, 32) Berlin: De Gruyter, 2010.

Shadowa 1984

Wladimir Tatlin, hrsg. von Larissa Alexejewna Shadowa, ins Deutsche übers. von Hannelore Schmör-Weichenhain, Dresden: VEB Verlag der Kunst, 1984.

Szech 2012

Anna Szech, ««Faktura» als ein zentraler Begriff der russischen Avantgarde. Tatlins materielle Kultur», in: *Tatlin. Neue Kunst für eine neue Welt*, Ausst.-Kat. Museum Tinguely, Basel, 6.6.–14.10.2012, Ostfildern: Hatje Cantz, 2012, S. 90–97.

Teuber 2008

Dirk Teuber, «Vladimir Tatlin (1885–1953)», in: *Von der Fläche zum Raum. Malewitsch und die frühe Moderne/From surface to space. Malevich*

and early Modern Art, Ausst.-Kat. Staatliche Kunsthalle Baden-Baden, 25.10.2008–25.01.2009, Köln: Walter König, 2008, S. 192–197.

Umanski 1920

Konstantin Umanski, «Neue Kunstrichtungen in Russland: Der Tatlinismus oder die Maschinenkunst», in: *Der Ararat. Glossen, Skizzen und Notizen zur neuen Kunst*, 1 (1918–1920), Nr. 4, Januar 1920, S. 12–13.

Wagner 2001

Monika Wagner, *Das Material der Kunst. Eine andere Geschichte der Moderne*, München: Beck, 2001.

Bildnachweis:

Zentrum Paul Klee, Bern, Bildarchiv: Abb. 1

Der neue Stellenwert des Materials in der Architekturmoderne: Das Beispiel Otto Rudolf Salvisberg

Florin Gstöhl

«Die Architektur braucht zur Verkörperung des ihren Werken zu Grunde liegenden schöpferischen Gedankens den Stoff. Viel mehr, als die übrigen bildenden Künste ist sie davon abhängig [...]»¹
Handbuch der Architektur, Bd. 1, Darmstadt 1883

Von Vitruvs *De Architectura Libri Decem* über Palladios *I quattro libri dell'architettura*, von Durands *Précis* bis Sempers *Stil*: den Baumaterialien wurde stets eine zentrale Rolle für die architektonische Praxis zugesprochen.² So beginnt auch der erste Band des grossen Standardwerks *Handbuch der Architektur* mit der «Technik der wichtigeren Baustoffe» und der einleitenden Bemerkung, dass jedes Bauwerk aus einem Stoff, das heisst aus physisch fassbarem Material, besteht. Zwar scheint dies eine kaum nennenswerte Tatsache und im Prinzip selbstverständlich, denn ohne Baustoffe lässt sich nichts bauen. Und doch wurde in der kunst- und architekturhistorischen Forschung dem Material bislang nur wenig Aufmerksamkeit geschenkt.³ Gleichzeitig wird den Materialien und vor allem den neuen Baustoffen wie Eisen, Glas und Beton in den einschlägigen Abhandlungen zur Architekturgeschichte eine elementare Bedeutung für die Entwicklung der Moderne zugeschrieben. Diese wird jedoch meist auf den technisch-konstruktiven Fortschritt und die daraus resultierenden neuen Formmöglichkeiten reduziert.⁴

Die Architektur der klassischen Moderne im ersten Drittel des 20. Jahrhunderts scheint sich wegen ihrer reduzierten und nüchternen Ästhetik auf

den ersten Blick nicht durch eine besondere Materialaffinität auszuzeichnen. Zu präsent sind diese – wie Walter Curt Behrendt es für das Neue Bauen charakterisierte – «Gebilde von einfach strenger Form und übersichtlichem Aufbau, mit glatten, flächigen Mauern, mit durchweg flachem Dach und geraden Umrisslinien»,⁵ die jedoch nur einen Teil der durch Pluralität und Ambiguität geprägten Architekturmoderne repräsentieren. In *The Eyes of the Skin* konstatiert der finnische Architekt Juhani Pallasmaa eine bis in die Antike zurückreichende «okularzentrische Tradition», aufgrund deren «bis in die jüngste Zeit hinein [...] sich Architekturtheorie und Architekturkritik mit Sehmechanismen und visuellen Ausdrucksformen befasst» haben.⁶ Pallasmaa's Kritik verweist auf die bildbasierte Methodik der Kunst- und Architekturgeschichte, namentlich die Ikonologie, die primär nach dem «Inhalt, der bildlich dargestellt wird»,⁷ fragt und damit nur eine auf die «Repräsentation des Stoffs» gerichtete Betrachtung darstellt.⁸ Wie im vorliegenden Aufsatz dargelegt werden soll, waren die Materialien in der Architekturmoderne von grosser, bislang kaum berücksichtigter ästhetischer Bedeutung. Am Beispiel des Architekten Otto Rudolf Salvisberg kann gezeigt werden, dass die visuelle Gestalt nur auf einen von vielen Bedeutungszusammenhängen verweist, die in der Architekturmoderne mit dem Material verknüpft und am Gebäude selbst zum Ausdruck gebracht wurden.

Die neue Präsenz des Materials

Der Schweizer Architekt und Hochschullehrer Otto Rudolf Salvisberg (1882–1940) zählte zu den erfolgreichsten Architekten der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts im deutschsprachigen Raum. Seine selbstständige Tätigkeit begann 1908 in Berlin und endete mit seinem plötzlichen Tod 1940 in Zürich, wo er an der ETH ab 1929 als alleiniger Diplomprofessor für Architektur eine ganze Generation von Architekten und Architektinnen nachhaltig prägte. Salvisberg, der in der Architekturgeschichtsschreibung weitestgehend unbeachtet blieb, wurde in den 1920er Jahren ganz selbstverständlich zu den Vertretern des Neuen Bauens gerechnet (Abb. 1 und 2).

Wie viele seiner Zeitgenossen sah er die eigene Epoche als ein durch Technik und Maschine bestimmtes Zeitalter, dem es in der Architektur Rechnung zu tragen galt.⁹ Das «rein Technische und Zweckmässige», die «Wohnmaschine allein», so Salvisberg, schaffe jedoch noch keine Baukultur.¹⁰

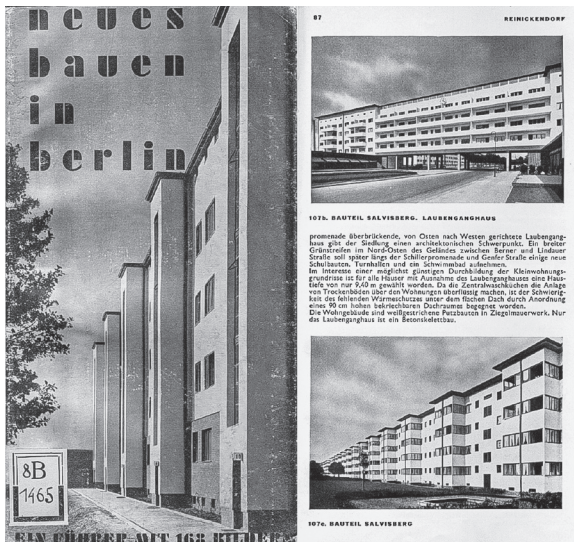


Abb. 1 Ansichten der Siedlung Schillerpromenade (1929/1930) in Berlin-Reinickendorf von O.R. Salvisberg, in: Heinz Johannes, *Neues Bauen in Berlin. Ein Führer mit 168 Bildern*, Berlin: Deutscher Kunstverlag, 1931 (Einband und S. 87)



Abb. 2 O.R. Salvisbergs Stabsgebäude in Breslau als Beispiel für die Gegenwart in der Architektur, in: *Die Form. Zeitschrift für gestaltende Arbeit*, 4 (1929), S. 305

Deshalb forderte er sowohl eine klare Bestimmung der baulichen Funktionen als auch eine «schöpferische» Komponente, die er als «veredelnde[n] Sinn» umschrieb, um sowohl den rationalen als auch den sinnlichen Bedürfnissen des Menschen Rechnung zu tragen: «Ohne höheres seelisches Gefühl, ohne jenes Bedürfnis würde sich der Mensch im Bauen mit der Sachlichkeit begnügen. So aber fordert er vom Bauwerk eine Ausdrucksform, eine Gestaltung, die seinem Zeitgeist [...] entspricht».¹¹ Als grundlegendes Gestaltungs- und Ausdrucksmittel benannte Salvisberg die Baustoffe, die für ihn «die Palette des Baukünstlers» bildeten, in denen sich das Optische mit dem Haptischen durch die Art der Verarbeitung verbinde und den «Charakter des Baues» bestimme.¹² Zwar erhalte man einen ersten Eindruck von einem Gebäude über die visuelle Wahrnehmung. Doch hänge der Gesamteindruck wesentlich von der Verbindung aller Sinneswahrnehmungen ab, als deren Vermittler vor allem die Baustoffe wirkten.¹³ Salvisbergs Differenzierung von Fern- und Nahsinn in der Wahrnehmung verweist darauf, dass in der Moderne das Bewusstsein vorhanden war, das Material als eigenständiges gestaltes Element in der Architektur zu betrachten.¹⁴

So bemerkte Hans Poelzig in seinem Vortrag *Der Architekt* 1931 vor der Generalversammlung des Bundes Deutscher Architekten (BDA) in Berlin, dass eines der wesentlichen Merkmale der zeitgenössischen Architektur nicht das Verschwinden des Ornaments an sich sei, sondern das Ersetzen des Ornaments durch «edle Materialien», die mit dem Glanz und der Farbe ihrer Oberflächen dessen Platz eingenommen hätten.¹⁵ Diese Beobachtung, die Peter Meyer sechs Jahre später ganz ähnlich formulierte,¹⁶ ist von zentraler Bedeutung, wird doch hier dem Material eine primäre, gestaltende Bedeutung zugesprochen. Auch Gustav Adolf Platz, dessen Buch *Die Baukunst der neuesten Zeit* 1927 den ersten umfassenden Versuch bildete, die Architektur der klassischen Moderne in ihren baulichen Ergebnissen zusammenzuführen, beschreibt diesen Wandel, den er an «einer handwerklich gediegeneren Behandlung des Materials und vor allem in einer steigenden Schätzung der reinen, ungebrochenen Fläche» festmacht.¹⁷ Wie Fritz Schumacher konstatierte, handelt es sich bei dieser den Raum umgrenzenden Fläche nicht um etwas Abstraktes, sondern um «ein sehr konkretes Etwas, das, statt aus Begriffen, aus ganz bestimmten Baustoffen zusammengesetzt ist» und «die Wirkung des jeweiligen Baustoffes» mit einschliesst.¹⁸ Diese Beobachtungen scheinen mit dem von Margit Ulama 2007 konstatierten Paradigmenwechsel in der Moderne übereinzustimmen, für den sie den Begriff «Flächenparadigma» ge-

prägt hat.¹⁹ Zwar legt sie ihr Augenmerk mehr auf Volumen und Körperlichkeit, doch verweist Ulama, wie bereits Platz, auf die grundsätzliche, neue Eigenständigkeit der Fläche als Gestaltungselement. Entscheidend ist jedoch nicht die Fläche an sich, sondern der Zusammenhang von Fläche und Material.²⁰ Der für die Moderne charakteristische Ruf nach Einfachheit und Wahrheit, der sich fast durchgängig aus der Ablehnung der historistischen Architektur im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts speiste²¹ und sich am deutlichsten in der «Verdrängung des Ornaments»²² zeigte, manifestierte sich ästhetisch in der neuen Eigenständigkeit der Fläche und damit des Materials an sich.

Die flächige Ästhetik der Moderne war jedoch auch ein Resultat des gesteigerten Hygienebewusstseins sowie der technologischen Weiterentwicklung des bereits im 19. Jahrhundert entwickelten Systems des Skelettbaus in Eisen und Stahl. Durch die statische Loslösung der raumumschliessenden Wand vom konstruktiven Gerüst wurde die Wand zu einer frei gestaltbaren Fläche. Während die Architekten noch bis in die 1910er Jahre versuchten, dem Ideal des Massenbaus auch im neuen Skelettbau durch die Applikation von Materialmasse zu entsprechen,²³ machte die Moderne der 1920er Jahre Zweck, Material und Konstruktion zur neuen Grundlage ihrer Gestaltung. Das konstruktive Gerüst und die raumumschliessende Wand sollten als solche erkennbar sein. Die freie Gestaltung der Wand und damit der dafür verwendeten Materialien manifestierte sich auf der Grundlage der neuen Leitgedanken schliesslich in der flächig angelegten Materialwirkung, wie sie Behrendt und Platz für die Moderne als charakteristisch beschrieben. Durch diese neue Präsenz des Materials sahen sich Architekten nun gezwungen, sich stärker der Detailbehandlung zu widmen und sich «der spezifischen Möglichkeiten der neuen Stoffe in besonderem Masse bewusst»²⁴ zu werden. Wie am folgenden Beispiel Salvisbergs gezeigt werden soll, führte dies zu einer äusserst differenzierten und vielschichtigen Verwendung von Materialien, die ihre Bedeutung vor allem als Ausdrucksträger des spezifischen Baugedankens erhielten.

Das Material als Ausdrucksträger

Für die Religionsgemeinschaft der Christian Science, deren Glaubenslehre aus den USA stammt und die sich als weltlich und aufklärerisch versteht, baute Salvisberg 1935–1936 in Basel eine Kirche. Der kleine zweistöckige Bau befindet sich unweit des Kunstmuseums am Picassoplatz und steht, leicht

zurückgesetzt, auf einer trapezförmigen Parzelle. Während Salvisbergs erster Kostenvoranschlag «ohne Innenausstattung, bei bestem Material und bester Ausführung» noch zu hoch ausfiel, wurde ein reduzierter Vorschlag schliesslich 1935 angenommen.²⁵ Nach nur einem Jahr Bauzeit konnte die Kirche am 20. Dezember 1936 eröffnet werden. Verlangt war die Unterbringung eines zentralen Kirchenraums für den Gottesdienst, einer sogenannten Sonntagschule, in der die Kinder in der Lehre unterwiesen werden sollten, sowie von Räumen für die Verwaltung und Organisation der Gemeinde. Salvisberg stand damit vor der Aufgabe, einen Sakralbau zu projektieren, in dem stark divergierende Nutzungszwecke zusammengefasst werden mussten. Diese Ambivalenz zwischen weltlichen und religiösen Bedürfnissen löste Salvisberg zuerst räumlich. Der kubische Vorbau mit der vorgesetzten, gerundeten Sonntagsschule und den im Erdgeschoss befindlichen Administrationsräumen wurden zusammengefasst und dem zentralen Kirchenraum vorangestellt, wodurch Salvisberg für den Gesamtkomplex eine räumliche Trennung von Liturgie, Lehre und Verwaltung erreichte (Abb. 3 und 4).

«Einfachheit, Klarheit, schlichte, nicht repräsentative, dafür aber wahre Formgebung, die aus der Zweckmässigkeit entwickelt ist», so beschrieb Salvisberg die Grundlagen für den reformierten Kirchenbau. Sowohl die religiöse Gesinnung als auch das «maschinell-technische Zeitalter» der Gegenwart sollten darin zum Ausdruck gebracht werden.²⁶ Die hochrechteckigen Fensterfelder mit ihrer feingliederigen Fassung aus Baubronze, die fast bündig und nur knapp auf der Fassade aufzuliegen scheinen, werden als grosses, elegant geschwungenes Fensterband zusammengefasst. Während das Glas den Blick auf die schlanken durchlaufenden Betonstützen eröffnet, geben sich die cremefarbenen Kalksteinplatten durch rote Fugen als Bekleidung zu erkennen. Die Fassadengestaltung kennzeichnet den Bau sowohl in seiner Konstruktion als auch in seinem Ausdruck als Architektur der modernen Gegenwart und lässt den Begriff der Transparenz in doppeltem Sinne von Bedeutung werden. Die exakte und qualitativ hochwertige Verarbeitung der Materialien, die scheinbar makellose Fläche und die Transparenz der grossformatigen Glasscheiben lassen vermuten, dass es sich hier um sogenanntes Kristallspiegelglas handelt, ein Tafelglas, das durch aufwendiges manuelles Schleifen und Polieren jegliche produktionsbedingte Spuren verliert und als teuerstes Bauglas der Moderne galt.²⁷ Bei genauerer Betrachtung lassen sich jedoch Wellen erkennen, die für das damalige Produktionsverfahren des Tafelglasziehens typisch waren. Sie verweisen auf ein

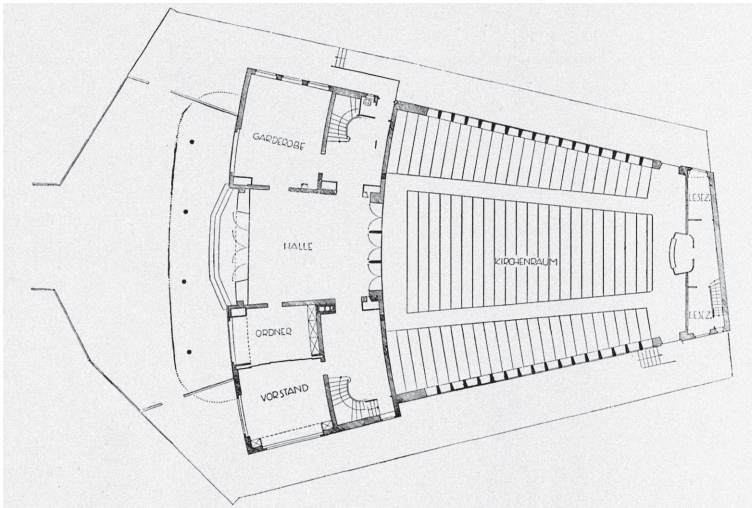


Abb. 3 O.R. Salvisberg, Grundriss des Erdgeschosses der First Church of Christ, Scientist, Basel, in: *Moderne Bauformen. Monatshefte für Architektur und Raumkunst*, 36 (1937), S. 460

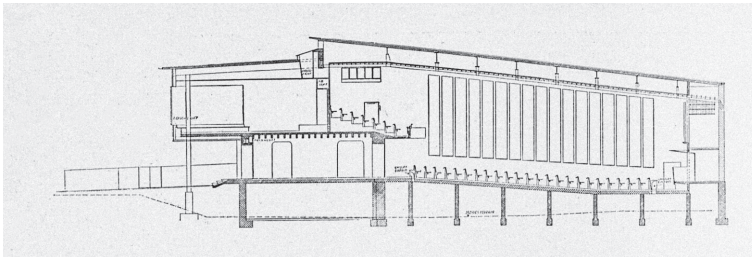


Abb. 4 O.R. Salvisberg, Längsschnitt der First Church of Christ, Scientist, Basel, in: *Moderne Bauformen. Monatshefte für Architektur und Raumkunst*, 36 (1937), S. 460

zwar hochwertiges, jedoch gewöhnliches Tafelglas.²⁸ Ob sich hier der reine Kostendruck abzeichnet oder die Faktur, also die fabrikationsbedingte Oberfläche des Materials als ein bewusstes Gestaltungsmittel eingesetzt wurde, muss allerdings offen bleiben. Anders verhält es sich beim auffällig farbigen Bodenbelag in der Eingangshalle des Gebäudes. Die Halle ist mit einem marmorierten, in Grau- und Blautönen gehaltenen Gummiboden versehen, in dessen Zentrum ein roter siebenstrahliger Stern eingelegt ist. Das teure, aus vulkanisiertem Naturkautschuk bestehende Gummi hat gegenüber dem günstigeren, in der Moderne häufig verwendeten Linoleum

den Vorteil, dass es sowohl eine höhere Abnutzungsresistenz und Trittsicherheit als auch wesentlich höhere schallmindernde Eigenschaften besitzt.²⁹ Diese materialspezifischen Eigenschaften scheinen bei der Halle nicht nur aufgrund ihrer intensiven Beanspruchung als Hauptverkehrsfläche von entscheidender Bedeutung, sondern auch, weil durch die Grösse des Raums und dessen Abschluss mit Betonrippendecke eine passive Schallminderung notwendig wurde. Diese Verknüpfung von Ästhetik und Funktion eines Materials lässt sich auch für den Kirchenraum beobachten, wo Salvisberg die Schallübertragung durch eine abgehängte Holzdecke zu vermindern suchte und dabei gleichzeitig die Verjüngung des Raumes hin zur Kanzel betonte.³⁰ (Abb. 5 und 6.)

Was jedoch erst bei der Gegenüberstellung von Eingangshalle und Kirchenraum erkennbar und durch den Vergleich der Ansichten mit geschlossenen und offenen Verbindungstüren augenscheinlich wird, ist, dass Salvisberg die durch die Raumdisposition erreichte Trennung von religiösen und weltlichen Funktionsräumen auch in der Wahl des Materials und der dadurch erzeugten Atmosphäre zu verdeutlichen suchte. Der Eingangsbereich ist schlicht im hellen Farbton gehalten und mit wenigen Farbakzenten versetzt. Der marmorierte Boden gibt der flächigen Ästhetik eine korrespondierende Struktur. Die Rippendecke verweist auf die Betonkonstruktion, während die Türen mit modernem Aluminium beschlagen sind und die Türpfeiler aus poliertem Hartstuck stromlinienförmig in Erscheinung treten.³¹ Dagegen ist der Kirchenraum durch die Holzdecke, die Fenster und Kirchenbänke stark strukturiert und seine mit hellem Putz versehenen Wände stehen in Kontrast mit dem den Raum dominierenden Holz (Abb. 6). Die Lamellenfenster sind aus dezent gefärbtem, mundgeblasenem Glas gefertigt, dessen Licht die atmosphärische Wirkung zusätzlich steigert. Hier wird exemplarisch greifbar, dass die Materialisierung der Architekturoberflächen den Baugedanken durch Symbol und Raumatmosphäre nach aussen zum Ausdruck bringen sollten (Abb. 7 und 8).

Salvisbergs offensichtlich starkes Bewusstsein für die grosse Bedeutung der Oberflächenmaterialien als Ausdrucksträger wird bei einem letzten Beispiel noch deutlicher. Dabei handelt es sich um eine Einfriedungsmauer in Berlin-Zehlendorf, die ursprünglich das Anwesen eines 1923 von ihm errichteten Wohnhauses umschloss. Salvisberg verwendete Klinkersteine verschiedener Güteklassen, die durch das «lebendige Spiel heller, dunkel gebrannter, oder sogar metallisch gesinterter Steine» dem Mauerwerk «seinen



Abb. 5 O.R. Salvisberg, ehemalige First Church of Christ, Scientist, Basel, Frontseite mit Haupteingang, Foto: Roman Weyeneth, 2017



Abb. 6 O.R. Salvisberg, ehemalige First Church of Christ, Scientist, Basel, Blick in den Kirchensaal Richtung Kanzel, Foto: Roman Weyeneth, 2017

grossen Reiz» geben sollten.³² Mit den unterschiedlich ausgearbeiteten Fugen der als Fischgratverband vermauerten Steine, die, «um eine Schattenwirkung zu erzielen, schräg abgezogen»³³ wurden, erzielt Salvisberg eine hohe strukturelle und farbige Belebung der Fläche. Durch das Hochkantsetzen



Abb. 7 O.R. Salvisberg, ehemalige First Church of Christ, Scientist, Basel, Eingangshalle mit geschlossenen Türen zum Kirchensaal, Foto: Roman Weyeneth, 2017



Abb. 8 O.R. Salvisberg, ehemalige First Church of Christ, Scientist, Basel, Eingangshalle mit Durchblick in den Kirchensaal, Foto: Roman Weyeneth, 2017

der Mauersteine und die dadurch erzielte Betonung der Horizontalen zusammen mit dem Signum am Scheitelpunkt der Rundung erreicht der Architekt eine stark konstruktive Wirkung. Zwar zählte der Klinker in den 1920er Jahren zu einem beliebten Baustoff, doch hatte die Moderne ein ambivalen-

tes Verhältnis zu diesem Material.³⁴ Zum einen sah man hier einen durch Tradition und Handwerk überlieferten Baustoff, zum anderen ein industrielles, dem technischen Zeitalter entsprechendes Massenprodukt. Salvisberg begegnet dieser Ambivalenz mit einer Synthese: Das eigentlich technisch präzise Produkt verwendet er in seiner herstellungsbedingten Unregelmäßigkeit und bringt es durch die traditionelle Handwerkskunst des Mauerverbands in eine einheitliche dynamische Form, die sich als die Konstruktion umspannende Haut zu erkennen gibt. Dass er das eigene Signet, drei mit Sternen bekrönte Zinnen, zentral platziert, wirkt zudem wie ein persönliches Bekenntnis zu den real vorhandenen Baubedingungen, die auch in der Moderne noch in der Dualität von moderner Industrieproduktion und handwerklicher Arbeit bestanden (Abb. 9 und 10).

Salvisberg vermochte den auf dem Zweck basierenden Baugedanken durch die Verwendung von unterschiedlich tradierten und verarbeiteten Baustoffen zum Ausdruck zu bringen. An den beiden Beispielen wird greifbar, welche wichtige und vielschichtige Rolle das Material in der Architekturmoderne als Gestaltungs- und Bedeutungsträger einnahm. Es wurde ausserdem deutlich, dass die Wahl des Materials bei Salvisberg auf der Grundlage verschiedener Aspekte getroffen wird, die im Endergebnis Funktion und Ästhetik vereinen müssen. Schliesslich zeichnet sich für die methodische Herangehensweise ab, dass sich die Bedeutung der Materialien in der Architektur nur im Zusammenhang mit dem baulichen und produktionsbedingten Prozess in Gänze erfassen lässt. Das führt mich zu meinen abschliessenden Überlegungen zur Methodik bei der Interpretation von Materialien und deren Bedeutung in der Architektur.

Materialbedeutung als Prozess

In seinem Aufsatz *Wie Bauwerke bedeuten* betonte Nelson Goodman, die Frage nach der Bedeutung solle mit dem Bewusstsein gestellt werden, dass Bedeutung immer eine Zuschreibung, also einen Prozess darstellt.³⁵ Ákos Moravánszky bezeichnet diesen Prozess als Konstruktion, der «die Art und Weise, wie ein Werkstoff zum Objekt der Kultur wird, und den theoretischen Diskurs, welcher seine Verwendung rechtfertigt und reguliert», beinhaltet.³⁶ Bereits der Begriff «Material», dessen Definition «Stoff, Werkstoff, Rohstoff, aus dem etwas besteht, gefertigt wird» lautet, deutet bereits auf dieses



Abb. 9 O.R. Salvisberg, Einfriedungsmauer Haus Tang Berlin-Zehlendorf, Foto: Carsten Krohn, 2019



Abb. 10 O.R. Salvisberg, Nahaufnahme von Salvisbergs Signet in der Einfriedungsmauer Haus Tang Berlin-Zehlendorf, Foto: Florin Gstöhl, 2018

Prozesshafte hin.³⁷ Aus kulturwissenschaftlicher Sicht setzt «Material» oder «Materialität» nach Sigrid G. Köhler bereits eine «Form von Materie als ein Zugrundeliegendes und Begründendes implizit» voraus.³⁸ Im Gegensatz zu Materie scheint Material demnach etwas zu sein, das sich erst durch «die Intention, einen Stoff zu bearbeiten oder ihn zu gebrauchen», als Material charakterisiert.³⁹ In der aktuellen kulturwissenschaftlichen Forschung wird zudem vermehrt der Begriff der «Materialität» oder «materiality» verwendet. Tim Ingold bemerkte bei einem Überblick der verschiedenen Gebrauchs-

formen des Begriffs in der Disziplin der Material Culture Studies, dass «materiality» auf zwei Arten verwendet wird: Zum einem als Begriff für die rohe, physikalische Beschaffenheit der Welt, zum anderen als soziologisch-historisch eingebettete Handlung, die das rohe Material in ein vom Menschen geschaffenes Objekt umwandelt.⁴⁰ In Bezug auf die Architektur definiert Ivo Hammer Materialität als eine «Manifestation historischer, künstlerischer und anderer kultureller Eigenschaften und Formen in ihrer materiellen Substanz, ihren Anwendungstechniken und auch ihren Oberflächen.»⁴¹ Materialität könnte demnach letztlich das umschreiben, was dem Material in seiner Summe durch den weiteren – kulturtechnischen – Prozess der Verarbeitung und Verwendung, wie zum Beispiel den Entwurfs- und Bauprozess, an Bedeutung eingeschrieben ist. Gernot Böhme spricht dabei von einer «arbeitenden Beziehung» mit der Materie als Werkstoff, die dadurch, «dass wir sie angreifen, etwas mit ihr vorhaben, sie formen und verändern wollen», bestimmte Eigenschaften des Materials erst «manifest» werden lassen.⁴² Wenn nun Henry van de Velde 1910 schreibt, dass kein Material an sich schön sei und sich seine «eigenartige Schönheit» erst durch «die Bearbeitung, die Werkzeugspuren, die verschiedenen Arten, in welchen sich die begeisterte Leidenschaft oder die Sensibilität desjenigen, der sie bearbeitet»,⁴³ äussere, bezeichnet dies im Prinzip denjenigen Prozess, der das Material in der Architektur erst zum Bedeutungsträger erhebt.⁴⁴

Wenn nun das Material als eine mitgedachte und grundlegende Grösse im gesamten kulturell-technischen Prozess der Bauproduktion betrachtet wird, ermöglicht dies, den Blick für das Prozesshafte zu schärfen, das sich von der Baustoffproduktion und dem architektonischen Entwurf bis zur Verarbeitung am Gebäude erstreckt. Erst auf diese Weise wird es möglich, nicht nur die Ansatzpunkte zu benennen, an denen sich im Bauprozess Bedeutungszusammenhänge konstruieren, sondern auch diejenigen Faktoren als Determinanten zu ermitteln, die die Verwendung von Materialien in der Architektur beeinflussen. Wie am Beispiel Salvisbergs versucht wurde aufzuzeigen, kann eine materialorientierte Betrachtung von Architektur die Bedeutung der Materialien als integrale, nicht vom Baugedanken zu trennende Komponente offenlegen und somit die gestaltorientierte, vergleichende architekturhistorische Forschung um eine wichtige Bedeutungsebene ergänzen. Spätestens bei der Frage nach einer denkmalgerechten Erhaltung muss dem Aspekt des Materials und seiner Bedeutung in der Architektur Rechnung getragen werden.

Florin Gstöhl

M.A., Architekturhistoriker & Restaurator

florin.gstoehl@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0001-9056-2020>

Der Aufsatz formuliert erste Grundgedanken der Dissertation, die der Autor im Rahmen des SNF-Forschungsprojekts «Otto Rudolf Salvisberg – Architekt der Moderne (1910–1940)» unter der Leitung von Prof. Dr. Bernd Nicolai am Institut für Kunstgeschichte, Abteilung Architekturgeschichte und Denkmalpflege der Universität Bern derzeit erarbeitet.

1 Hauenschild 1883, S. 55.

2 Den vier genannten für die Architekturgeschichte grundlegenden Quellschriften ist gemeinsam, dass sie der Lehre über die Baustoffe und deren technische Eigenschaften jeweils eigene, zu Beginn aufgeführte Kapitel widmen. Siehe dazu Drach 2012, S. 100–110.

3 Seit den 1990er Jahren lässt sich jedoch eine Zunahme an Arbeiten zum Thema der Materialbedeutung in der Architektur feststellen, von denen nachfolgend eine Auswahl benannt werden soll: Auer et al. 1995; Fuhrmeister 2001; Danzl 2003; Hammer/Černá 2008; Hauser/Dreyer 2014; Moravánszky 2018; Wagner 2018.

4 Grundsätzlich wird als wichtiger Paradigmenwechsel vom 19. Jahrhundert zur Moderne des 20. Jahrhunderts die Ablösung der tragenden Mauer durch den Skelettbau, zuerst durch Eisen und Stahl, dann durch den Eisenbeton, betrachtet. Der architektonischen Konsequenz aus diesen neuen Konstruktionen wird jedoch fast ausschliesslich auf einer rein formalästhetischen Ebene begegnet, was die Bedeutung des Materials auf dessen konstruktive Verwendung reduziert.

5 Behrendt 1927, S. 5.

6 Pallasmaa 2013, S. 38. Siehe auch Rasmussen 1962 sowie Gerhard Auer, «Editorial», in: Auer et al. 1995, S. 19.

7 Bandmann 1969, S. 1.

8 Moravánszky 2018, S. 18.

9 Siehe dazu: Salvisberg/Brechbühl 1929. Vgl. Behne 1926; Hilberseimer 1927.

10 Salvisberg 2000, S. 36–37. So auch bereits Joseph August Lux 1910: «Wenn auch mit dem Begriff der Nützlichkeit und Zweckmässigkeit das Geheimnis der Schönheit nicht ergründet ist, so kann es doch keine Schönheit geben, die ohne diese Grundstimmung auskommen kann.» Lux 1910, S. 29. Die Wortschöpfung der «Wohnmaschine» von Le Corbusier wird ab 1928 zu einem Leitbegriff für die Kritiker am Unmenschlichen des Neuen Bauens. Siehe dazu exemplarisch Riezler 1931.

11 Salvisberg 2000, S. 37.

12 Ebd., S. 39.

13 Ebd.

14 Siehe zur Auseinandersetzung mit der Sinneswahrnehmung von Materialien und Architektur auch: Moholy-Nagy 1929 sowie Schumacher 1991.

15 «An die Stelle des handwerklich oder auch maschinell hergestellten Ornaments treten jetzt meist wertvolle Materialien: Lack, Glas, Metalle, Steine. Sie sollen durch das Spielen ihrer Oberfläche das Spiel der ornamentalen Bewegung ersetzen». Poelzig 1954, S. 9.

16 «Wir lieben heute ornamentlose Formen in edlem Material, weil wir eben diesem Material selbst ornamentale Qualitäten zuschreiben, die Kategorie des Ornamentes bleibt dabei erhalten, wir können gar nicht davon absehen, und es steht in niemandes Ermessen, sie abzuschaffen.» Meyer 1937, S. 56.

17 Platz 1927, S. 33. Die zweite, veränderte und erweiterte Auflage von Platz' Übersichts-
werk erschien bereits 1930.

18 Schumacher 1991, S. 32.

19 Ulama 2007.

20 Dies bemerkten bereits Poelzig sowie Hitchcock und Johnson in ihrer Schrift zum International Style. So sprechen die beiden Letztgenannten vom «Prinzip der glatten, kontinuierlichen Fläche», die durch den «allgegenwärtigen Putz» erzielt werde und ein «Kennzeichen des neuen Stils» darstelle. Dabei lassen sie die Gefahr des rein Ästhetischen nicht unerwähnt. Hitchcock/Johnson 1985, S. 48.

21 Für die Architektur wegweisend siehe Berlage 1905; Muthesius 1902; Wagner 1914.

- 22 Siehe dazu Müller 1977.
- 23 Siehe zum Problem der Massengestaltung in der Eisenarchitektur des 19. Jahrhunderts Lucae 1870. Noch 1913 schreibt Karl Scheffler, dass «Konstruktion unter keinen Umständen schon Kunstschönheit» sein könne und es zur «Stilbildung [...] allein nicht ausreiche, «dass das Eisen [...] immer nur das Gerippe, das Skelett bilden kann und künstlerisch plastischer Durchbildung unfähig» sei, weil es ihm «ganz und gar an Masse» fehle. Scheffler 1913, S. 72.
- 24 Monika Wagner, «Materialien des ›Immateriellen‹. Das Haus Tugendhat im Kontext zeitgenössischer Materialästhetik», in: Hammer/Černá 2008, S. 26–35, hier S. 32.
- 25 Gürtler Berger 2010, S. 451–452.
- 26 Salvisberg 1933, S. 3.
- 27 «Spiegelglas ist nachträglich geschliffenes und poliertes Walzglas oder ebenso behandeltes gezogenes Dickglas; es hält mit seiner vollkommen klaren Durchsichtigkeit, seinen wellenfreien, restlos ebenen und hochglänzenden Oberfläche die Spitze unter den Flachgläsern. [...] Im allgemeinen wird eine Verglasung mit Spiegelglas etwa doppelt so teuer wie mit Tafelglas.» Voelckers 1948, S. 39–40. Siehe auch die Einträge «Glas» (S. 323–328) und «Kristallspiegelglas» (S. 520–521) in: Stegemann 1941.
- 28 «Das Ziehverfahren verursacht schwache, nur bei besonderer Aufmerksamkeit wahrnehmbare Wellen quer zur Ziehrichtung.» Voelckers 1948, S. 37.
- 29 «Der Gummibelag ist mässig elastisch; hierauf beruht die Abminderung des Trittschalls [...]. Als Fussbodenbelag vorzugsweise in Eingangs- und Schalterhallen, [...] im allgemeinen nicht in mehr intimen Räumen.» Stegemann 1941, S. 355.
- 30 Salvisberg 2000, S. 40.
- 31 Siehe dazu Hoffmann 1937.
- 32 Salvisberg 2000, S. 41–42.
- 33 Ebd., S. 44.
- 34 Siehe Fuhrmeister 2001, S. 158–165.
- 35 Goodman 1989, S. 65.
- 36 Moravánszky 2018, S. 13.
- 37 <https://www.duden.de/node/94590/revision/94626>, Stand März 2020.
- 38 Sigrid G. Köhler, «Einleitung», in: Köhler et al. 2013, S. 11–24, hier S. 13.
- 39 Amann 2008, S. 85.
- 40 Ingold 2007.
- 41 Ivo Hammer, «Materiality», in: Hammer/Černá 2008, S. 12–17, hier S. 15.
- 42 Gernot Böhme, «Inszenierte Materialität», in: Auer et al., S. 36–43, hier S. 43.
- 43 Velde 1955, S. 169.
- 44 Bereits Gottfried Semper machte auf diese fehlende kulturelle Aneignung von neuen Materialien durch die handwerkliche Verwendung aufmerksam, siehe Semper 1852, S. 9–12.

Literaturverzeichnis

Amann 2008

Matthias Albrecht Amann, «Das Material der Architektur», in: Katja-Annika Pahl, Ralf Weber (Hrsg.), *Thema Material*, Dresden: TUDpress, 2008, S. 74–94.

Auer et al. 1995

Daidalos, Nr. 56, 1995, Themenheft *Magie der Werkstoffe*, 2 Teile, hrsg. von Gerhard Auer et al.

Bandmann 1969

Günter Bandmann, *Ikonologie der Architektur*, Darmstadt: Wiss. Buchgesellschaft, 1969.

Behne 1926

Adolf Behne, *Der moderne Zweckbau*, München: Drei Masken Verlag, 1926.

Behrendt 1927

Walter Curt Behrendt, *Der Sieg des neuen Baustils*, Stuttgart: Wedekind, 1927.

Berlage 1905

H[endrik] P[etrus] Berlage, *Gedanken über Stil in der Baukunst*, Leipzig: Zeitler, 1905.

Danzl 2003

Thomas Danzl, «Kunstputz (Edelputz) – Kunststein (Betonwerkstein) – Kunststeinputz (Steinputz) [...]», in: Jürgen Pursche (Hrsg.), *Historische Architekturoberflächen. Kalk, Putz, Farbe* (Arbeitshefte des Bayerischen Landesamtes für Denkmalpflege, 117/ICOMOS Hefte des Deutschen Nationalkomitees, 39); München: Bayerisches Landesamt für Denkmalpflege, 2003, S. 146–159.

Drach 2012

Ekkehard Drach, *Architektur und Geometrie. Zur Historizität formaler Ordnungssysteme*, Diss. Univ. Hamburg, 2010, Bielefeld: Transcript, 2012.

Fuhrmeister 2001

Christian Fuhrmeister, *Beton, Klinker, Granit. Material, Macht, Politik. Eine Materialikono-*

graphie, Diss. Univ. Hamburg, 1998, Berlin: Verlag Bauwesen, 2001.

Goodman 1989

Nelson Goodman, «Wie Bauwerke bedeuten», in: Nelson Goodman, Catherine Z. Elgin, *Revisi-onen. Philosophie und andere Künste und Wis-senschaften*, übers. von Bernd Philippi, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1989, S. 49–70.

Gürtler Berger 2010

Theresia Gürtler Berger, *Otto Rudolf Salvisberg. Seine Schweizer Bauten*, Diss. ETH Zürich, 2010.

Hammer/Černá 2008

Ivo Hammer, Iveta Černá (Hrsg.), *Materiality*, Akten des Symposiums zu «Preservation of Modern Movement Architecture», Brno/Brünn, 2006, Brno: Muzeum města Brna, 2008.

Hauenschild 1883

Hans Hauenschild, «Die Technik der wichti-gen Baustoffe. Die Baustoffe im Allgemeinen», in: *Handbuch der Architektur*, unter Mitwir-kung von Fachgenossen hrsg. von Josef Durm et al., 1. Teil, *Allgemeine Hochbaukunde*, 1. Band, 1. Heft, Darmstadt: Diehl, 1883, S. 55–59.

Hauser/Dreyer 2014

Susanne Hauser, Claus Dreyer (Hrsg.), *Das Konkrete und die Architektur*, Publ. anl. der Ausst. «Konkrete Architektur», Plattenpalast Berlin, Sommer 2014, Baunach: Spurbuchverlag, 2014.

Hilberseimer 1927

Ludwig Hilberseimer, *Grossstadtarchitektur* (Die Baubücher, 3), Stuttgart: Hoffmann, 1927.

Hitchcock/Johnson 1985

Henry-Russel Hitchcock, Philip Johnson, *Der internationale Stil, 1932* (Bauwelt Fundamente, 70), Braunschweig: Vieweg, 1985.

Hoffmann 1937

Hans Hoffmann, «Otto Rudolf Salvisberg, Zürich. II. Ein kirchlicher Versammlungsraum in Basel», in: *Moderne Bauformen. Monatshefte für Architektur*, 36 (1937), S. 454–460.

Ingold 2007

Tim Ingold, «Materials against materiality», in: *Archaeological Dialogues*, 14 (2007), S. 1–16.

Köhler et al. 2013

Sigrid G. Köhler et al. (Hrsg.), *Materie. Grundlagentexte zur Theoriegeschichte*, Berlin: Suhrkamp, 2013.

Lucae 1870

Richard Lucae, «Über die ästhetische Ausbildung der Eisen-Konstruktionen, besonders in ihrer Anwendung bei Räumen von bedeutender Spannweite», in: *Deutsche Bauzeitung*, 4 (1870), S. 9–12.

Lux 1910

Joseph August Lux, *Ingenieur-Aesthetik*, München: Lammers, 1910.

Meyer 1937

Peter Meyer, «Ornamentfragen. Ungegenständliche Kunst, Ornament und Architektur», in: *Das Werk. Architektur und Kunst*, 24 (1937), S. 53–59.

Moholy-Nagy 1929

László Moholy-Nagy, *Von Material zu Architektur* (Bauhausbücher, 14), München: Langen, 1929.

Moravánszky 2018

Akòs Moravánszky, *Stoffwechsel. Materialverwandlung in der Architektur*, Basel: Birkhäuser, 2018.

Müller 1977

Michael Müller, *Die Verdrängung des Ornaments. Zum Verhältnis von Architektur und Lebenspraxis* (Edition Suhrkamp, 829), Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1977.

Muthesius 1902

Hermann Muthesius, *Stilarchitektur und Baukunst. Wandlungen der Architektur im 19. Jahrhundert und ihr heutiger Standpunkt*, Mülheim-Ruhr: Schimmelpfeng, 1902.

Pallasmaa 2013

Juhani Pallasmaa, *Die Augen der Haut. Die Architektur und die Sinne*, übers. von

Andreas Wutz, 2. Aufl., Los Angeles: Atara Press, 2013.

Platz 1927

Gustav Adolf Platz, *Die Baukunst der neuesten Zeit* (Propyläen Kunstgeschichte, Erg.-Bd.), Berlin: Propyläen Verlag, 1927.

Poelzig 1954

Hans Poelzig, *Der Architekt. Rede des stellvertretenden Vorsitzenden des Bundes Deutscher Architekten Professor Dr.-Ing. E. h. Hans Poelzig auf dem 28. Ordentlichen Bundestag des BDA in Berlin am 4. Juni 1931*, mit einer Vorb. von Theodor Heuss, hrsg. von Eugen Fabricius, Tübingen: Wasmuth, 1954.

Rasmussen 1962

Steen Eiler Rasmussen, *Experiencing Architecture*, 2. Aufl., Cambridge, MA: MIT Press, 1962.

Riezler 1931

Walter Riezler, «Das Haus Tugendhat in Brünn», in: *Die Form. Zeitschrift für gestaltende Arbeit*, 6 (1931), S. 321–332.

Salvisberg 1933

Otto Rudolf Salvisberg, *Kirchenbau*, Vorlesung ETH Zürich, Typoskript vom 18.04.1933, Nachlass Otto Rudolf Salvisberg, gta Archiv, ETH Zürich.

Salvisberg 2000

Otto Rudolf Salvisberg, «Konstruktion und Formausdruck [...] 1940», wieder abgedruckt in: Tobias Büchi, *Otto Rudolf Salvisbergs Vorlesungen an der ETH Zürich (1940)*, Diplomwahlfacharbeit, ETH Zürich, 2000, S. 32–65, <https://www.research-collection.ethz.ch/handle/20.500.11850/147266>, Stand 2.9.2020.

Salvisberg/Brechbühl 1929

Otto Rudolf Salvisberg, Otto Brechbühl, «Konstruktives im Loryspital», in: *Das Loryspital. Ein neues Krankenhaus für Chronisch-Kranke der Inselkorporation Bern*, hrsg. von der Zeitschrift «Architekturwerke und Innenausstattung», Bern: W.I.B.-Verlag, 1929, S. 21–27.

Scheffler 1913

Karl Scheffler, *Die Architektur der Grossstadt*,
Berlin: Bruno Cassirer, 1913.

Schumacher 1991

Fritz Schumacher, *Das bauliche Gestalten*,
Basel: Birkhäuser, 1991 (erstmal erschienen in:
Handbuch der Architektur, IV. Teil, *Entwerfen*,
Anlage und Einrichtung der Gebäude, 1. Halb-
band, *Architektonische Komposition* [...],
4. Aufl., Leipzig: Gebhardt, 1926).

Semper 1852

Gottfried Semper, *Wissenschaft, Industrie
und Kunst. Vorschläge zur Anregung nationalen
Kunstgefühles. Beim Schlusse der Londoner
Industrierausstellung*, Braunschweig: Friedrich
Vieweg & Sohn, 1852.

Stegemann 1941

Rudolf Stegemann, *Das grosse Baustoff-
Lexikon. Handwörterbuch der gesamten Bau-
stoffkunde*, Stuttgart: Deutsche Verlags-
Anstalt, 1941.

Ulama 2007

Margit Ulama, *Die Architektur der Fläche.
Geschichte und Gegenwart*, Wien/Bozen: Folio,
2007.

Velde 1955

Henry van de Velde, «Die Belebung des Stoffes
als Prinzip der Schönheit» (1910), in: Ders.,
Zum neuen Stil, aus seinen Schriften ausgew.
und eingel. von Hans Curjel, München: Piper,
1955, S. 169–176.

Voelckers 1948

Otto Voelckers, *Bauen mit Glas [...] (Die Bau-
bücher, 17)*, Stuttgart: Hoffmann, 1948.

Wagner 1914

Otto Wagner, *Die Baukunst unserer Zeit*, 4. erw.
Aufl., Wien: Schroll, 1914.

Wagner 2018

Monika Wagner, *Marmor und Asphalt. Soziale
Oberflächen im Berlin des 20. Jahrhunderts*,
Berlin: Wagenbach, 2018.

Copyrights / Bildnachweis:

© 2022, Roman Weyeneth, Basel, Abb. 5, 6, 7, 8

© 2022, Carsten Krohn, Berlin, Abb. 9

© 2022, Florin Gstöhl, Bern, Abb. 10

Kantonale Denkmalpflege Basel-Stadt, Abb. 5,
6, 7, 8

«A world of things can be done with this incredible material.»

Robert Barrys Arbeit mit ungreifbaren Materialien und Energieformen

Christian Berger

Möchte man die Potenziale einer materialorientierten Kunstwissenschaft herausstellen, erscheint es geradezu paradox, dies ausgerechnet anhand einer Form von Kunst unternehmen zu wollen, die ihrerseits nach verbreiteter Vorstellung die Priorität der gedanklichen Entwicklung des Kunstwerks gegenüber dessen konkreter materieller Ausgestaltung postulierte. Genau dies möchte ich aber im Folgenden tun und damit den materialitätsbezogenen Aspekten jener konzeptualistischen Praktiken der späten 1960er und frühen 1970er Jahre zu ihrem Recht verhelfen, die immer noch häufig unter das vor gut einem halben Jahrhundert von der Kritikerin Lucy R. Lippard und dem Kritiker John Chandler geprägte und durch Lippards 1973 veröffentlichte Anthologie *Six Years: The dematerialization of the art object from 1966 to 1972* breit bekannt gewordene Schlagwort einer «Dematerialisierung» der Kunst gefasst werden.¹ Der häufig kritisierte, doch bis heute äusserst gängige Begriff steht paradigmatisch für eine Perspektive, die einflussreiche Teile der Forschung insbesondere zur anglo-amerikanischen Conceptual Art lange Zeit bestimmt hat und der zufolge die betreffenden Künstler:innen insgesamt die Idee und das häufig sprachlich verfasste Konzept gegenüber der materiellen Verfasstheit ihrer Arbeiten privilegiert hätten. Die folgenden Ausführungen sollen dieses Bild in verschiedener Hinsicht hinterfragen. Im Zuge dessen werden auch Korrelationen der Konzepte von Materialität und Autor:innen-schaft sowie deren ethische und politische Implikationen zu diskutieren sein. Als Fallstudie wird die überraschend materialorientierte Praxis des New

Yorker Künstlers Robert Barry betrachtet und ein besonderer Fokus auf die Frage gerichtet, welche Dimensionen und Potenziale von Materialität darin zum Ausdruck kommen. Dies geschieht im Bestreben einer Klärung grundsätzlicher Einordnungs- und durchaus auch Bewertungsfragen konzeptualistischer Kunst im Allgemeinen und der Praxis dieses Künstlers im Besonderen.

Barry zählt zu jenem Kreis vornehmlich weisser, männlicher, in New York tätiger Künstler, die lange das historische Bild der anglo-amerikanischen Conceptual Art und der Konzeptkunst überhaupt geprägt haben. In jüngerer Zeit wurde dieses Bild einer überfälligen Korrektur unterzogen, etwa im Hinblick auf die Bedeutung von Künstlerinnen, Black, Indigenous and People of Color sowie Praktiken in anderen Weltregionen. Folglich wird die Conceptual Art heute zumeist als Teil eines weiteren Feldes («globaler») Konzeptualismen begriffen und insgesamt stärker diversifiziert betrachtet.² In Korrespondenz zu dieser notwendigen Revision wird im Folgenden versucht, das Bild des anglo-amerikanischen Konzeptualismus dadurch zu differenzieren, dass die Praxis eines seiner bekanntesten Vertreter auf unterbelichtete Aspekte untersucht wird. Letztlich geht es darum, das wichtige Anliegen einer Ausweitung, Diversifizierung und Infragestellung des Kanons dadurch zu ergänzen, dass die Kategorien, auf denen dieser Kanon basiert, hinterfragt werden.

Gerade im Hinblick auf Barry haben einflussreiche Autor:innen immer wieder generelle Annahmen entwickelt und auf dieser Basis Wertungen vorgenommen, die es zu problematisieren gilt. Insbesondere drei Tendenzen sind hier hervorzuheben. Erstens haben Künstlerkollegen wie Joseph Kosuth oder Terry Atkinson von der 1968 im englischen Coventry gegründeten Gruppe Art & Language und ausserdem Kunsthistoriker:innen wie der seit 1971 ebenfalls mit Art & Language assoziierte Charles Harrison sowie zwei der Herausgeber:innen der einflussreichen Zeitschrift *October*, Benjamin Buchloh und Rosalind Krauss, Barry in unterschiedlichen Schattierungen als theoretisches und kritisches Leichtgewicht betrachtet. Atkinson warf Barry vor, dass dessen Aussagen in mehrfacher Hinsicht unterbestimmt seien und zu viele Lesarten offenliessen, um als vollgültige theoretische Statements durchzugehen. Speziell seine Aussagen über Materie und Material seien verkürzt oder unzutreffend. Barry verbleibe alten künstlerischen Traditionen metaphorischer Sprachverwendung verhaftet, gegen die sich die Konzeptkunst aus seiner Sicht zu wenden habe.³

Diese Geringschätzung verbindet sich, zweitens, mit dem Vorwurf einer unreflektierten Verhaftung in überkommenen Traditionen und insbesondere

den Kategorien der Malerei. Krauss schrieb von einem «tiefsitzenden Traditionalismus im Hinblick auf Bedeutung» und diagnostizierte bei Barry ein unzeitgemässes Insistieren auf künstlerischer Innerlichkeit.⁴ Für Kosuth wie für Buchloh, deren Positionen ansonsten von scharfen Divergenzen geprägt sind, blieb Barry, der wie zahlreiche andere Künstler:innen seiner Generation zunächst an Gemälden gearbeitet hatte, im Grunde stets ein Maler, der sich lediglich – so Kosuth – auf unsichtbare Materialien verlegte oder, wie Buchloh ausführt, Fragen der Platzierung und Installation in den Schaffensprozess integrierte, aber letztlich weiterhin Formen gestaltete. Kosuth rechnete Barry daher nicht zum engeren Kreis «reiner» Konzeptkunst, zu dem für ihn letztlich nur Art & Language, On Kawara, Christine Kozlov und er selbst zählten.⁵

Für Harrison liessen sich Barry und andere (vermeintliche) Konzeptkünstler:innen einem «extended Modernist canon» zurechnen.⁶ Sie hätten das modernistische Transzendenzversprechen in neuer Erscheinung fortgeführt, indem sie eine imaginierte Präsenzerfahrung von etwas nicht Sichtbarem evozierten. Dies widerspricht Harrisons Überzeugung, wonach die «Krise des Modernismus» der zentrale Bezugspunkt der Konzeptkunst gewesen sei, die darauf mit den Mitteln der Sprache reagiert und «Theorie als eine Form von Kunst» propagiert habe.⁷ In unterschiedlichen Schattierungen demonstrieren Buchloh, Harrison und Krauss eine dominante Tendenz anglo-amerikanischer Kunstgeschichtsschreibung, künstlerische Tendenzen der 1960er Jahre grundsätzlich in den Kategorien jenes formalistischen Modernismus zu diskutieren, der in der Zeit nach 1945 von dem äusserst einflussreichen Kritiker Clement Greenberg verfochten wurde. Bildeten für Greenberg medien-spezifische Selbstreflexivität und die «rein und ausschliesslich optisch[e] Erfahrung» die Essenz der Kunst, so zeichnete sich die Konzeptkunst gemäss Buchloh und Harrison durch eine «elimination of visibility» und die «suppression of the beholder» aus.⁸

Drittens schliesslich wurde Barrys Kunst als Inbegriff jener Tendenz zur «Dematerialisierung» gesehen, wie sie Lippard und Chandler 1968 diagnostiziert hatten. In Alexander Alberros einflussreicher Studie *Conceptual Art and the Politics of Publicity* trägt das Barry gewidmete Kapitel den Begriff etwa als Überschrift.⁹ Doch hat die jüngere Forschung dieses Bild ein Stück weit korrigiert. Autor:innen wie Douglas Kahn und James Nisbet haben herausgearbeitet, wie bedeutsam für Barry die Auseinandersetzung mit Formen und Vorstellungen von Energie und in Korrespondenz dazu Materie war.¹⁰ Nisbet sowie Birgit Eusterschulte haben die Bedeutung von Materialität

ausserdem im Hinblick auf Barrys *Inert Gas Series* diskutiert, für die der Künstler nicht wahrnehmbare Edelgase in die Atmosphäre entliess und die häufig als zentrales Beispiel für Barrys «dematerialisierte» Kunst herangezogen wurde.¹¹

In Anknüpfung an diese Forschungen behandelt der vorliegende Text eine Gruppe von Arbeiten aus dem Jahr 1969, in denen Barry diese reaktions-trägen Edelgase sowie Radiowellen, Ultraschall, elektromagnetische Felder und radioaktive Substanzen einsetzte. Zum einen soll herausgearbeitet werden, was eine auf Vorstellungen von Materialität und auf den spezifischen Eigenschaften von (zumindest im Kunstkontext) ungewöhnlichen Materialien basierende konzeptualistische Praxis zu leisten vermag. Es soll zum andern gezeigt werden, wie Barry eine spezifische Programmatik und Ethik der Arbeit mit Materialien und Energieformen entwickelte, die überraschende Anknüpfungspunkte zu neueren theoretischen Auffassungen eines Handlungspotenzials der Materialien bietet und zugleich – im Unterschied zu den meisten dieser Ansätze – immer auf das menschliche Subjekt bezogen bleibt. Letztlich, so die These, ist Barrys Kunst weitaus weniger als Überwindung des konventionellen Kunstwerks, seiner Materialität und seiner Privilegierung visueller Erfahrung zu sehen, denn als der Versuch, die Erfahrung einer Wirklichkeit, die sich in vielfacher Hinsicht dem direkten sinnlichen Zugriff verweigert, mit neuen Formen künstlerischer Praxis zu beantworten.

«These forms certainly do exist»

Anfang 1969 präsentierte der New Yorker Galerist und Ausstellungsorganisator Seth Siegelaub eine Gruppenausstellung von vier Künstlern, mit denen er in der Folge weitere Projekte organisieren sollte – Robert Barry, Douglas Huebler, Joseph Kosuth und Lawrence Weiner. Den Katalog dieser nach den Daten schlicht *January 5–31, 1969* betitelten Präsentation begriff Siegelaub als dem Galerieraum zumindest gleichgestellte Ausstellungsplattform. Von Barry sind dort insgesamt acht Arbeiten mit exakten technischen Angaben und Informationen zu den Besitzverhältnissen gelistet.¹² Für die ersten beiden Exponate, *Wall to Wall interior Piece* und *Outdoor nylon monofilament installation*, arbeitete der Künstler mit dünnen Schnüren, die er durch Räume oder im Aussenraum zwischen Gebäuden spannte. Die sechs weiteren Arbeiten basierten auf der Verwendung beziehungsweise Hervorbringung von

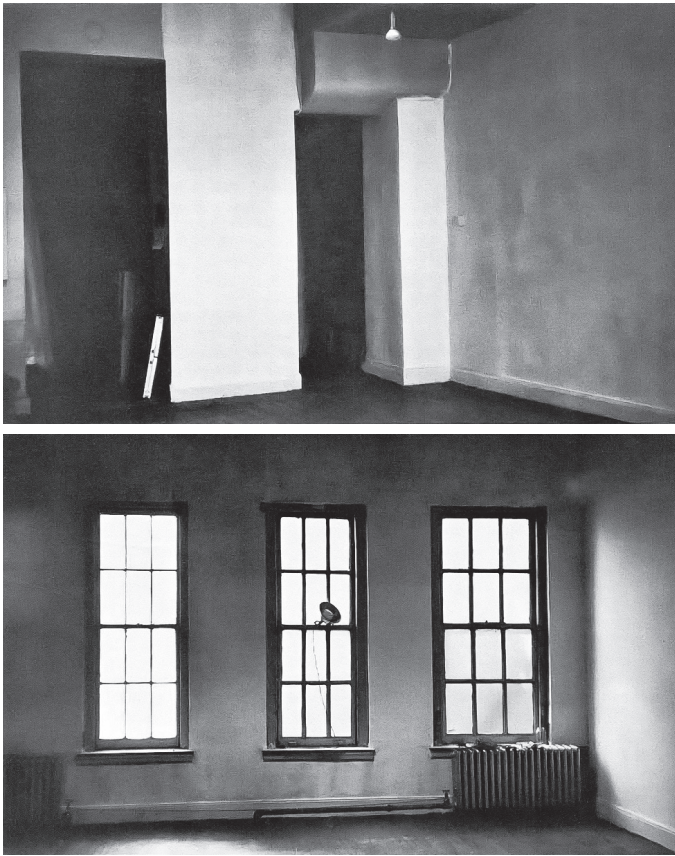


Abb. 1 Robert Barry, «2 photographs of artist's studio being occupied simultaneously by Catalog numbers 4 and 5», in: *January 5–31, 1969*, Ausst.-Kat. Seth Siegelaub, New York, 1969, nicht paginiert

elektromagnetischen Wellen, Ultraschall und radioaktiven Isotopen. Keine der Arbeiten war in der Ausstellung sichtbar, doch zwei von ihnen wurden im Galerieraum präsentiert. Barry arbeitete für *88 mc Carrier Wave (FM)* (Nr. 4) sowie *1600 kc Carrier Wave (AM)* (Nr. 5) mit Radiowellen, die sich durch spezifische Eigenschaften auszeichnen, aber sich der menschlichen Wahrnehmung entziehen.¹³ Die Wellen wurden durch zwei Transmitter erzeugt, die in einem Wandschrank verborgen waren. An den Wänden verwiesen einfache Schildchen auf die Präsenz der Wellen.¹⁴ In Korrespondenz dazu zeigt der Katalog zwei Fotografien des leeren Künstlerateliers (Abb. 1). Laut Bildlegende wurde der Raum zum Zeitpunkt der Aufnahme von diesen zwei



Abb. 2 Robert Barry, *0.5 Microcurie Radiation Installation*, 5 January 1969.
4 Barium-133 Capsules Buried in Central Park in 2 Different Locations. Duration
10 Years, Schwarz-Weiss-Fotografie des Installationsorts, 16,5 × 24,2 cm

Arbeiten gleichzeitig eingenommen. In beiden Präsentationsformen – Galerieraum und Katalog – ergibt sich ein Spannungsverhältnis zwischen tatsächlicher materiell-energetischer Präsenz und völliger Unsichtbarkeit.¹⁵

Andere Exponate befanden sich ausserhalb des Ausstellungsraums oder verblieben im Projektstadium.¹⁶ Eine Installation mit Ultraschall (Nr. 7) lief lediglich am Tag vor der Ausstellungseröffnung und ist im Katalog entsprechend datiert. Für die *0.5 Microcurie Radiation Installation* (Nr. 8) vergrub Barry vier Kapseln mit kleinen, zumindest nach damaligen Massstäben gesundheitlich unbedenklichen Mengen eines radioaktiven Isotops an zwei Orten im New Yorker Central Park und fotografierte die entsprechenden Bereiche (Abb. 2–3).¹⁷ Diese Bilder erlauben keine präzise lokale Bestimmung und geben auch sonst keinerlei Details zu erkennen.

Strahlende Isotope liessen sich Ende der 1960er Jahre noch problemlos aus Katalogen für naturwissenschaftlichen Laborbedarf beziehen.¹⁸ Barry bestellte für die *January Show* das Element Barium, da es klanglich mit dem Namen «Barry» korrespondierte.¹⁹ Sein Beitrag zu Harald Szeemanns Ausstellung *When Attitudes Become Form* im März / April 1969 in der Kunsthalle Bern bestand ebenfalls aus einer Arbeit mit nuklearer Strahlung: Hierfür deponierte er eine mit dem radioaktiven Uransalz Uranylnitrat ($\text{UO}_2(\text{NO}_3)_2$)



Abb. 3 Robert Barry, *0,5 Microcurie Radiation Installation*, 5 January 1969.
4 Barium-133 Capsules Buried in Central Park in 2 Different Locations. Duration
10 Years, Schwarz-Weiss-Fotografie des Installationsorts, 16,5 × 24,2 cm

gefüllte Phiole auf dem Dach der Kunsthalle. In einem späteren Interview beschrieb Barry, wie Szeemann ihm nicht erlaubte, die Kapsel mit dem radioaktiven Material, das er vorher problemlos im Gepäck über den Atlantik und durch die Sicherheitskontrolle am Flughafen befördert hatte, in einem der Ausstellungsräume zu deponieren. In der Folge sei er auf die Idee gekommen, die Kapsel auf dem Dach zu platzieren, sodass «a big radioactive cloud over the show» schweben würde.²⁰

Eine im Katalog abgedruckte Schwarzweissfotografie zeigt im unteren Viertel die Obergeschoss- und Dachpartie des Gebäudes und darüber den von Strom- oder Telegrafenteileitungen durchzogenen Himmel (Abb. 4). Auch diese Fotografie gibt nichts Entscheidendes zu erkennen. Lediglich der ungewöhnliche Bildausschnitt verweist auf den Ablageort und mag zudem die Ausdehnung der radioaktiven Wolke evozieren, die für das menschliche Auge wie auch die Linse der Kamera unsichtbar bleibt.

Anfang März 1969 flogen Barry und Siegelau nach Los Angeles, wo Barry an drei Tagen kleine Mengen reaktionsträger Edelgase – Helium, Neon, Argon, Krypton und Xenon – an verschiedenen Orten in der Stadt und ihrer Umgebung in die Atmosphäre entliess. Die Ausstellung – seine erste Einzelausstellung mit Siegelau – fand im folgenden Monat statt.²¹ Die

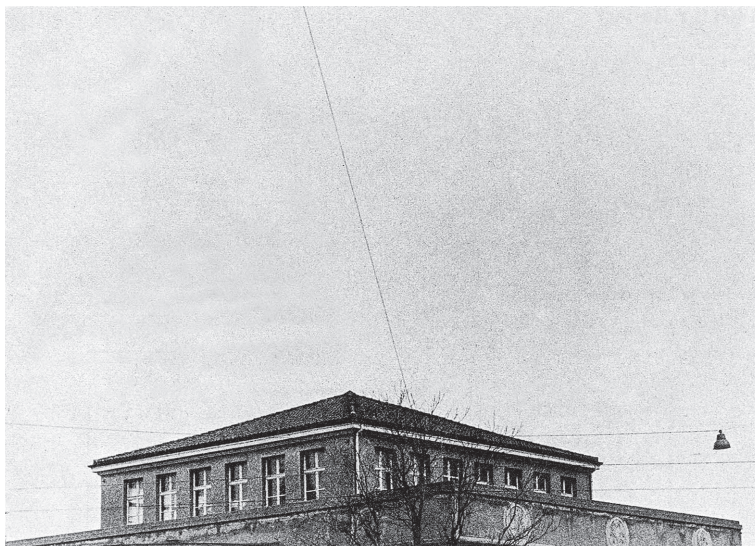


Abb. 4 Robert Barry, *Photograph of the roof of Kunsthalle Berne, being occupied by the radiation from «Uranyl Nitrate ($\text{UO}_2(\text{NO}_3)_2$)»*, in: *Live In Your Head: When Attitudes Become Form*, hrsg. von Harald Szeemann, Ausst.-Kat. Kunsthalle Bern, 22.3.–27.4.1969

Adressat:innen von Siegelaubs Verteiler erhielten mit der Post ein Plakat im Format von etwa 60×90 Zentimeter (Abb. 5), auf dessen ansonsten vollständig weisser Vorderseite lediglich eine einzelne Textzeile am unteren Rand auf die Arbeit verwies. Dort steht in Versalien:

ROBERT BARRY / INERT GAS SERIES / HELIUM, NEON,
ARGON, KRYPTON, XENON / FROM A MEASURED VOL-
UME TO INDEFINITE EXPANSION / APRIL, 1969 / SETH
SIEGELAUB 6000 SUNSET BOULEVARD, HOLLYWOOD,
CALIFORNIA 90028/213 HO 4-8383

An der genannten Anschrift, 6000 Sunset Boulevard, verfügte Siegelaub jedoch über keinen Galerieraum. Allerdings ist die Forschung bislang zu Unrecht davon ausgegangen, dass es sich um eine rein fiktive Anschrift handelt. Tatsächlich befand sich unter dieser Adresse das «Hollywood Call Board», ein Sekretariatsservice, den Siegelaub ausfindig gemacht und für die Dauer der Ausstellung beauftragt hatte, das Telefon in seinem Namen zu beantwor-



Abb. 5 Robert Barry, *Inert Gas Series*, 1969, Ausstellungsplakat, Offsetdruck, 89,3 × 58,8 cm

ten. Die Telefonistinnen bekamen einen Text über die Arbeit zur Verfügung gestellt und sollten auch auf Fragen antworten.²² Die geradezu ikonische Adresse der Agentur war für Barry von grosser Bedeutung. Der Strassenname Sunset Boulevard liess ihn späteren Aussagen zufolge insbesondere an Billy Wilders gleichnamigen Film denken.²³

Das heutige Bild der *Inert Gas Series* allerdings ist weniger durch das weitgehend leere Plakat geprägt, sondern vor allem durch die Fotografien, die auf Initiative von Siegelauß an den Orten entstanden (etwa Abb. 6).²⁴ In allen beschriebenen Fällen, bei den Innenaufnahmen des Ateliers in *January 5–31, 1969*, der Ansicht der Dachpartie der Kunsthalle Bern und den Bildern zur *Inert Gas Series*, ergeben sich grundlegende Fragen zur Rolle fotografischer Dokumentation. Barry artikuliert seine ambivalente Einstellung gegenüber diesen Elementen, denen innerhalb konzeptualistischer Praktiken grosse Bedeutung zukam und deren Status bereits zu dieser Zeit von Künstler:innen und Kritiker:innen diskutiert wurde, unter anderem in einem Interview vom Mai 1969. Dort erklärte er im Hinblick auf diese Arbeiten: «You see, I sort of allow photographs because they sort of prove the point that there



Abb. 6 Robert Barry, *Inert Gas Series: Helium. Sometime during the morning of March 5, 1969, 2 cubic feet of Helium will be released into the atmosphere*, 1969, Detail der Dokumentation

was nothing to photograph», in Zukunft wolle er vollständig auf solche Bilder verzichten.²⁵ Etwas früher, in einem Interview für die *January Show*, beschrieb er seinen bisherigen künstlerischen Weg als schrittweise Verabschiedung von der Idee, «that art is necessarily something to look at.»²⁶

Es erscheint somit naheliegend, diese Arbeiten vor allem als Versuche zu interpretieren, Kunst vom Primat der Sichtbarkeit zu lösen, und damit als Statements gegen den formalistischen Modernismus Clement Greenbergs und seiner Gefolgsleute. Doch adressieren Barrys kritische Stellungnahmen vor allem das spezifische Problem fotografischer Dokumentation innerhalb konzeptualistischer Praktiken und nicht die visuelle Dimension von Kunst an sich. Dies erschwert den Versuch, seine Arbeiten als direkte Wendung gegen Greenbergs Fixierung auf das Sichtbare einzuordnen. Er selbst betonte später explizit, dass es ihm ursprünglich nicht um eine solche Visualitätskritik gegangen sei, auf die Autoren wie Buchloh ihn festlegen wollten.²⁷

Tatsächlich verdeutlicht die Analyse von Barrys Arbeiten und Statements durchaus, wie sehr den Künstler die Frage der Wahrnehmung und der Wahrnehmbarkeit von Kunst beschäftigte. Die Verabschiedung klassischer Vorstellungen von (bildender) Kunst und damit der Dominanz des Visuellen

in den *Visual Arts* ist seiner Praxis geradezu notwendig eingeschrieben. Doch sah er dies eher als eine Überschreitung der Grenzen des Visuellen denn als Verzicht oder Verlust.²⁸ Direkt an die oben zitierte Wendung über die Sichtbarkeit der Kunst schloss der Künstler folgende Überlegungen an: «I'm not only questioning the limits of our perception, but the actual nature of perception. These forms certainly do exist, they are controlled and have their own characteristic.»²⁹

Es scheint, als würde Barry hier das Konzept der Wahrnehmung getrennt von seiner impliziten oder expliziten Beschränkung auf die menschliche Sinneswahrnehmung denken, allerdings ohne den Fokus auf menschliche Subjektivität zu verabschieden. So heisst es ein paar Sätze weiter: «As with any art, an interested person reacts in a personal way based on his own experience and imagination. Obviously, I can't control that.»³⁰ Letztlich geht es darum, die Rezipient:innen von der Existenz der Arbeit wissen zu lassen, woraus sich verschiedene Reaktionen ergeben, die von der individuellen Erfahrung und Vorstellungskraft abhängen.

«I suppose I could be called a materialist»

Barry beschäftigte sich eingehend mit den Eigenschaften und Potenzialen der verwendeten Substanzen und Energieformen.³¹ Doch verzichtete er um die Entstehungszeit auf ausführliche Darlegungen und überhaupt auf eine theoretische Rahmung durch schriftliche Statements. Besonders augenfällig wird das im Katalog der *January Show*, wo jedem der vier Künstler eine Seite für ein solches Statement zur Verfügung stand und Barrys Seite als einzige leer blieb. Zeitgenössische Interviews transportieren kurze programmatische Aussagen, in denen der Künstler seine Wendungen gerne aus der Logik der eigenen Praxis erklärt und auch in anderer Hinsicht den persönlichen Charakter seiner Kunst akzentuiert.³²

Im Falle der hier behandelten Gruppe von Arbeiten lässt sich die Frage nach den Referenzpunkten von Barrys damaligem Tun wesentlich daran ablesen, welche spezifischen Eigenschaften die von ihm gewählten Substanzen und Energieformen charakterisierten und auf welche dieser Qualitäten er seine Aufmerksamkeit richtete. Bei den *Carrier Wave Pieces* der *January Show* sendeten die Transmitter, die Barrys Vater, ein Elektrotechniker und Hobbytütfler, gebaut hatte, Trägerwellen ohne akustische Modulation aus. Ein auf

die entsprechenden Frequenzen eingestelltes Empfangsgerät hätte also späteren Beschreibungen des Künstlers zufolge keinerlei Töne wiedergegeben. Doch überlagerte ihr Signal in der unmittelbaren Umgebung des Ausstellungsraums andere Radiostationen, die regulär auf diesen Frequenzen sendeten. Das Radiogerät wäre also im Ausstellungsraum, wo die Strahlung am stärksten war, und in seiner unmittelbaren Umgebung geradezu verstummt. Douglas Kahn hat diesen Eingriff treffend als Vorgang beschrieben, bei dem etwas zum Verschwinden gebracht wird, indem es durch etwas Stärkeres ersetzt wird – als ob ein Orchester spielte, aber sein Klang durch die Aussendung destruktiver Interferenzen zum Verstummen gebracht würde.³³

An den zwei verschiedenen Trägerwellen, der Ultrakurzwelle *88 mc Carrier Wave (FM)* und der Mittelwelle *1600 kc Carrier Wave (AM)*, interessierten Barry zusätzlich deren unterschiedliche Reichweiten: Während eine von ihnen die Atmosphäre durchdringe, pralle die andere an ihr ab. Zu diesen beiden Arbeiten bemerkte Barry: «One was more confined and the other was more expansive.»³⁴ In räumlichen Kategorien definierte er auch die lediglich am Tag vor Ausstellungsbeginn der *January Show* installierte Ultraschall-Arbeit *40 KHZ ultrasonic soundwave installation*. Im Unterschied zu Radiowellen dringt Ultraschall nicht durch Wände. Die Installation eines entsprechenden Geräts ermöglicht es daher, den Ausstellungsraum mit für das menschliche Gehör nicht wahrnehmbaren Tönen zu füllen, die von den Wänden wieder in den Raum zurückgeworfen werden. Dazu muss das Equipment allerdings offen im Raum platziert sein, weil eine Abdeckung oder eine Tür den Schall zurückhalten würde.³⁵ Bei der *January Show* wählte Barry vermutlich deswegen die Form einer lediglich kurzzeitigen Installation vor Ausstellungsbeginn, damit der Raum frei von technischen Geräten blieb. Ein Jahr später hingegen, bei der von dem Künstler und Kritiker Jack Burnham 1970 im Jewish Museum in New York organisierten Ausstellung *Software*, scheint ein solches Gerät offen in einem ansonsten vollständig leeren Raum platziert gewesen zu sein. Die im Katalog publizierten Ausstellungsansichten zeigen eine Vielzahl technischer Gerätschaften, mit denen Wissenschaftler:innen, Künstler:innen und Besucher:innen interagieren. Für Barrys Beitrag ist hingegen eine Doppelseite des Katalogs mit der Ansicht eines vollständig leeren Raums gefüllt (Abb. 7). Die darüber gesetzte Textzeile bestimmt die Frequenz der Ultraschallwellen (40 KHz) und beschreibt, wie diese, von den Wänden reflektiert, den Raum mit unsichtbaren Mustern und Formen ausfüllen würden. Das Gerät selbst, eine kleine schwarze Box mit einem metalle-

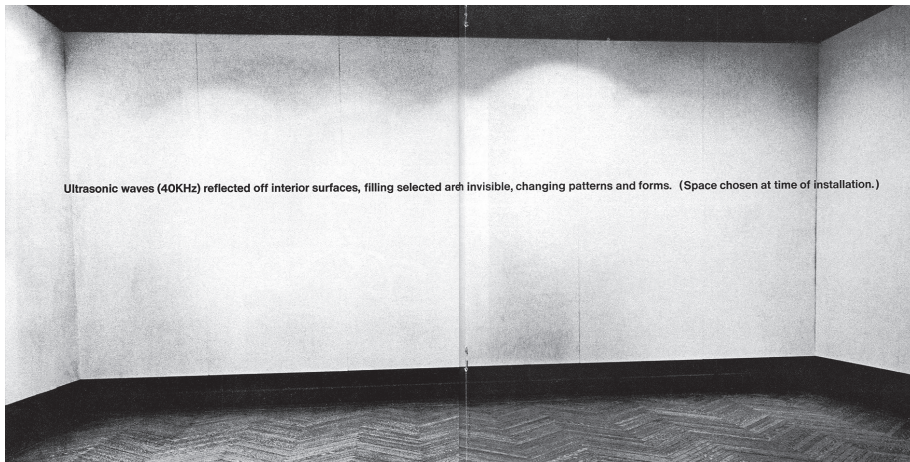


Abb. 7 Robert Barry, *Ultrasonic waves (40 KHz) reflected off interior surfaces, filling selected area with invisible, changing patterns and forms*, 1969, in: Jack Burnham, *Software. Information Technology. Its Meaning for Art*, Ausst.-Kat. Jewish Museum, New York; Smithsonian Institution, Washington, D. C., 1970–1971, S. 35–36

nen Schalltrichter, ist auf einer anderen Seite des Katalogs auf dem Schreibtisch des Museumsdirektors Karl Katz zu erkennen.³⁶

Auch bei der *Inert Gas Series* lag der Fokus auf dem Aspekt des Raums. Explizit benannt wird diese Dimension im Untertitel der Serie, «from a measured volume to indefinite expansion». Dieser beschreibt die stofflichen Eigenschaften der reaktionsträgen Edelgase, die sich nach ihrer Freisetzung zwar ausdehnen, aber mit keinem anderen Bestandteil der Atmosphäre vermischen. Das verleiht der Arbeit eine allenfalls durch den Umfang der Erdatmosphäre limitierte Ausdehnung und eine zeitlich unbegrenzte Existenz.³⁷ Noch stärker kommt diese zeitliche Komponente bei den *Radiation Pieces* zum Tragen. Barium-133 (¹³³Ba), das Barry anlässlich der *January Show* im Central Park deponierte, ist mit einer Halbwertszeit von 10,5 Jahren das stabilste Isotop des Leichtmetalls Barium; bei anderen Isotopen desselben Elements sind es teils nur wenige Sekunden oder Minuten.³⁸ Es wird künstlich hergestellt, sodass sich der Beginn seiner strahlenden Wirkung präzise bemessen lässt. Auf Basis der Halbwertszeit spezifizierte Barry im Katalog der *January Show* die Dauer der Installation auf etwa zehn Jahre – obgleich ihm bewusst war, dass die Substanz auch darüber hinaus strahlen würde.³⁹ Bei anderen *Radiation Pieces* vermerkte er stattdessen die Halbwertszeit, ohne diese als zeitlichen Abschluss zu definieren.⁴⁰ Für das bei *When Attitudes*

Become Form auf dem Dach der Kunsthalle Bern deponierte Uranylinitrat ($\text{UO}_2(\text{NO}_3)_2$) vermerkt der Katalogeintrag die geradezu unvorstellbare Dauer von $4,5 \times 10^9$, das heisst viereinhalb Milliarden Jahren – hier richtete er sich nach der Halbwertszeit von Uran.⁴¹

Einblicke in Barrys Überlegungen im betreffenden Zeitraum sowie in das Bild, das er von seiner Kunst hatte und vermitteln wollte, bieten eine Reihe früher Statements und Interviews. Besonders hervorzuheben sind zwei Gespräche, die Barry zwischen Frühjahr und Herbst 1969 mit der Kritikerin und Künstlerin Ursula Meyer sowie der Künstlerin Patricia Norvell führte. Meyer gab 1972 die Anthologie *Conceptual Art* heraus und wurde damit neben Lippard zu einer der wichtigsten Chronistinnen der neuen künstlerischen Tendenzen ihrer Zeit.⁴² Im Gespräch mit ihr ging Barry relativ ausführlich auf die Arbeiten aus der *January Show* und die *Inert Gas Series* ein. Seine Beschreibung der *0.5 Microcurie Radiation Installation* mündet in eine Art Lobrede auf das gewählte Material. Nachdem er zuerst die Fähigkeit der Strahlung beschreibt, wie auch die elektromagnetischen Wellen Wände zu durchdringen, führt er aus:

A radioactive isotope is an artificial material. It has – what they call Zero time – beautiful expression! That is the time when it is created. On the label of the small plastic vial in which it is contained, its «Zero time» is printed. From that moment on it starts losing its energy. Now the «half-life» in this particular case was ten years, which means that every ten years its energy is decreased by half; but it goes on to infinity, it never goes to nothing. Some isotopes have a half-life of a millionth of a second, some have a half-life of four billion years and some of fifteen minutes: i.e., every fifteen seconds the energy is halved. *But it never goes out of existence.*⁴³

Abgesehen von der Fokussierung auf den Aspekt der Zeitlichkeit demonstriert die zitierte Passage, wie Barry die nähere Bestimmung seiner Arbeit direkt aus den Charakteristika der gewählten Substanzen ableitet. Er bedient sich der Möglichkeiten, welche die Substanz in sich trägt, um dadurch eine neue Form einer zeitgebundenen Installation zu kreieren. Wie stark diese resultierende Arbeit durch die inhärenten physikalischen Eigenschaften des gewählten Materials geprägt ist, verdeutlicht Barry so:

A world of things can be done with this incredible material. And it is just letting them do what they are supposed to do. You cannot change a carrier or radiation wave; you can only know what it is supposed to do and let it do it. That's enough.⁴⁴

Dadurch verliet Barry nicht nur seiner Wertschätzung für die ungewöhnlichen Eigenschaften dieser Formen von Materie und Energie Ausdruck. Vielmehr erklärte er sie zu Handlungsträgern, die durch ihr eigenes Verhalten «eine Welt von Dingen» ermöglichten, ohne dass der Künstler selbst in diese Vorgänge einzugreifen bräuchte oder es überhaupt könnte.

Die Implikationen dieses Verzichts auf direkte künstlerische Intervention reflektierte Barry in einem Interview mit Patricia Norvell, das im Mai 1969 als Teil von deren Abschlussarbeit am New Yorker Hunter College entstand, wo Barry ebenfalls studiert hatte und zu diesem Zeitpunkt unterrichtete. Stärker als andere Quellen vermittelt das ausführliche Gespräch einen Einblick in die teilweise durchaus unabgeschlossenen Reflexionen, die Barry zu diesem Zeitpunkt gerade beschäftigten. Am Ende der Konversation betont er die Bedeutung grundsätzlicher Auswahl- und Entscheidungsprozesse hinsichtlich der Wahl seiner Materialien und der Frage des Umgangs mit ihnen, woraus er eine zunächst überraschende Selbsteinschätzung ableitet:

It all sort of centers around what an artist does choose to work with. [...] I myself try to do as little with it after I've made the choice as possible. In that sense, I suppose I could be called a materialist, in that I don't impose some process, some alien process, onto the material I've chosen. I just simply use it the way it is or think it's meant to be used.⁴⁵

Seinen «Materialismus» begründet Barry hier also weniger mit einer Betonung materieller Qualitäten in seiner Arbeit als vielmehr mit seiner Art des Umgangs mit ihnen – eines Umgangs, den er im Sinne einer Ethik definiert, die es verbieten würde, dem Material etwas «aufzuzwingen». Stattdessen gelte es, die Dinge selbst agieren zu lassen und dies nicht als Beschränkung, sondern im Gegenteil als Eröffnung von Möglichkeiten zu begreifen. Das zeugt von einem Interesse an Materialität, welches die Eigenaktivität der Materialien und deren Potenzial miteinbezieht – mit dem Wahrnehmungspsychologen James J. Gibson liesse sich von ihren «Affordanzen» sprechen.⁴⁶ Hieraus

ergeben sich Brücken zwischen vermeintlich «dematerialisierter» Kunst und neueren Materialitätsdebatten, wie sie im Zuge des «Material Turn» die Kunst- und Kulturwissenschaften prägen. Barrys Position erscheint überraschend anschlussfähig an solche Ansätze, die ebenfalls die Bedeutung der vom Menschen unabhängigen und ihn zugleich einschliessenden materiellen Welt betonen, Vorstellungen eines Handlungspotenzials der Dinge – und seltener auch der Materialien – entwickelt haben und die traditionelle Vorstellung einer strikten Dichotomie zwischen menschlichen Subjekten und nicht-menschlichen Objekten in Frage stellen.⁴⁷

Wie auch in manchen dieser Ansätze manifestiert sich in Barrys Weigerung, den Dingen «fremdartige Prozesse» aufzuzwingen, zugleich eine ethische Komponente. Die Verweigerung einer klassischen Vorstellung künstlerischer Materialbeherrschung, wonach der Künstler die – überdies weiblich konnotierte – Materie gleichsam bezwingen muss, korrespondiert mit einem ebenfalls politisch und ethisch konnotierten Verzicht darauf, die Rezipient:innen mit einem imposanten Gegenstand zu überwältigen.⁴⁸ Beide Formen der Zurückhaltung, gegenüber dem Material und dem Publikum, demonstrieren zugleich eine Offenheit für erweiterte Formen von Autor:innenschaft.

In einem Gespräch mit der Kritikerin Robin White Ende der 1970er Jahre führte Barry beide Aspekte zusammen. Er beschrieb dort, wie es ihm eigentlich nur darum ging, bestimmte Aspekte der Realität herauszugreifen, sie zu beschreiben und ihnen «beim Wachsen zuzusehen» – wobei sich das Wachstum für ihn in diesem Fall aus den Assoziationen der Betrachter:innen ergab, die er möglichst wenig vorherbestimmen wollte:

Use that aspect of reality, if you will, and accept it and it's really kind of a beautiful thing. [...] Work with it, accept it and then watch it grow. It's describing, that's all – it's about expansion – it's about people adding, not adding what, I don't care what they add. It's just about their adding.⁴⁹

Barrys Kunst operiert damit als kritische Stellungnahme zu einem spektakelhaften Einsatz neuer technischer Möglichkeiten, aber auch zu jenen idealistisch-rationalistischen Tendenzen, die Teile der frühen Konzeptkunst deutlich prägten. Barry insistiert auf dem persönlichen Charakter seiner Kunst, betont aber zugleich die Bedeutung der Rezipient:innen, deren eigene Vorstellungen und Erfahrungen die Lektüre seiner Werke prägen. Er dif-

ferenziert zwischen – einerseits – konventioneller objekthafter Materialität und damit auch der Vorstellung eines gestalteten Kunstobjekts und – andererseits – materieller Präsenz, die sich dem menschlichen Zugriff entzieht, obwohl sie, wie im Falle der strahlenden Materie und der prinzipiell für immer in der Atmosphäre enthaltenen Edelgase, von grösserer Ausdehnung und Dauer sein kann als konventionelle, greifbare Dinge. In Barrys Worten: «[T]he only thing which lasts forever is really something which is intangible, that you really can't get your hands on.»⁵⁰ Im Fokus seiner Kunst steht dabei stets die menschliche Subjektivität. Seine Erkundung der Eigenschaften chemischer Substanzen und physikalischer Phänomene zielte auf die menschliche Erfahrung dieser Vorgänge bzw. die Erfahrung einer bestimmten Situation – oder im weitesten Sinne: der Welt – im Wissen um Faktoren, deren Vermittlung wesentlich durch Sprache ermöglicht wird.⁵¹ Wie verändert sich die Erfahrung eines Raumes, wenn die Besucher:innen erfahren, dass er von einem elektromagnetischen Feld eingenommen wird? Atmen sie die Luft anders ein, wenn sie wissen, dass diese Atemluft teils aus reaktionsträgen Edelgasen besteht, darunter jene, die Barry 1969 in Kalifornien freisetzte und die sich bis heute in der Atmosphäre befinden, ohne sich mit anderen Stoffen zu vermischen?⁵²

Den Referenzrahmen seiner Kunst bildet jeweils die individuelle Erfahrung. Wie Jörg Heiser zu Recht gegen die Kritik von Rosalind Krauss ins Feld führt, resultiert dies gerade nicht in einem Rückzug auf traditionelle künstlerische Innerlichkeit, sondern beinhaltet vielmehr stets ein kommunikatives Moment – «art is an effort to relate to others», so Barry 1969 im Gespräch mit Ursula Meyer.⁵³ Von der im gleichen Interview geäußerten Beobachtung, dass auch menschliche Körper Energieträger sind und sie den Verlauf von Energiewellen im Raum beeinflussen, ergibt sich eine direkte Verbindung zu seinem Interesse an geistiger Energie und der Kommunizierbarkeit von Gedanken, wie es seine auf die *Inert Gas Series* folgenden, rein auf sprachlichen Mitteln basierenden Arbeiten prägte. Barrys Kunst stellt sich dem Paradox, etwas an sich nicht Vermittelbares zu vermitteln und gerade dadurch neue Zugänge zur Welt zu schaffen. Eine theoretische Referenz hierfür bildeten die Gedanken Martin Heideggers und Maurice Merleau-Pontys, die Barry im betreffenden Zeitraum rezipierte.⁵⁴ Es würde sicherlich zu weit gehen, seine Arbeiten als künstlerische Antworten auf deren Theorien zu bewerten; ohne Frage jedoch bildete eher die Phänomenologie als die analytische Philosophie den Horizont seiner Praxis.

Unabhängig von ihrer Wahrnehmbarkeit und ohne konventionelle, feste Stofflichkeit, aber auf Basis ihrer naturwissenschaftlichen Eigenschaften, dienten Materialien Barry als Mittel der Kommunikation und der Vermittlung von Erfahrung – der Erfahrung, in einer Welt zu leben, die sich dem unmittelbaren sinnlichen Zugriff in vielerlei Hinsicht entzieht, sei es auf physikalischer, ökonomischer oder politischer Ebene. Der Künstler buchstabiert solche Implikationen nie aus, doch ist die Eröffnung derartiger Interpretationsräume in seiner Kunst angelegt. Wenn Barry ausgehend von den in diesem Text besprochenen Arbeiten einmal meinte, seine Kunst thematisiere die Ungreifbarkeit aller Dinge,⁵⁵ dann ist diese Aussage eben nicht lediglich auf die Eigenschaften jener Substanzen zu beziehen, die für ihn diese Einsicht exemplifizierten.

Mein besonderer Dank gebührt Robert Barry für seine freundliche Auskunftsbereitschaft und die grosszügige Gewährung der Abbildungsrechte, Larisa Dryansky, Cornelius Krell und James Nisbet für ihre hilfreichen Anregungen, und nicht zuletzt SIK-ISEA für die Einladung zum Symposium «Kunst und Material» (2018) und die Aufnahme meiner Überlegungen in den vorliegenden Band.

- 1 Lippard/Chandler 1968; Lippard 1973. Vgl. Batus/Kunińska 2018; Christian Berger, «Wholly Obsolete or Always a Possibility? Past and Present Trajectories of a «Dematerialization» of Art», in: Berger 2019, S. 15–53. Dieser Text wie auch der vorliegende Beitrag sind Teil eines grösseren Forschungsprojekts des Autors zum Thema «Worldly Matter: Materialität und Wirklichkeitsbezug im Konzeptualismus der 1960er und 1970er Jahre».
- 2 Vgl. New York et al. 1999–2000; Houston 2005; Shaked 2017; Düsseldorf 2020.
- 3 Vgl. Atkinson 1970, S. 36–41.
- 4 Vgl. Krauss 1973, S. 45.
- 5 Vgl. Buchloh 1990, S. 132; Kosuth 1969, S. 160.
- 6 Vgl. Harrison 2001, S. 50.
- 7 Vgl. Harrison 2011, S. 165.
- 8 Vgl. Greenberg 1997, S. 271; Buchloh 1990, S. 107; Harrison 2001, S. 29.
- 9 Vgl. Alberro 2003, S. 102. Vgl. auch Cerizza 2016.
- 10 Kahn 2013; Nisbet 2014. Vgl. auch Larisa Dryansky, «Another Matter. Antimatter and the Dematerialization of Art», in: Berger 2019, S. 122–155; Dalrymple Henderson 2019.
- 11 Eusterschulte 2017. Vgl. auch Eusterschulte 2021; Nisbet 2021.
- 12 Vgl. New York 1969, o. S.
- 13 Vgl. Norvell 2001, S. 89.
- 14 Abb. in: Nürnberg/Aarau 2003–2004, S. 74.
- 15 James Nisbet verknüpft die unsichtbare Präsenz der Radiowellen im Raum mit dem Charakter des Mediums der Fotografie, das eine andere Form von Energie, nämlich Lichtwellen aufzeichnet. Vgl. Nisbet 2014, S. 196–197.
- 16 Für eine detaillierte Beschreibung aller Arbeiten vgl. Kahn 2013, S. 220–226.
- 17 Vgl. Eleey 2009, S. 31.
- 18 Vgl. White 1978, S. 8.
- 19 Vgl. Richards 2010.
- 20 Kaiser/Meert 2017, S. 85.
- 21 Barrys erste Einzelausstellung überhaupt fand bereits vor seiner Begegnung mit Siegelau statt, 1964 in der New Yorker Westerly Gallery. Installationsansichten in: Nürnberg/Aarau 2003–2004, S. 122–127.
- 22 Im Gespräch mit James Merle Thomas erwähnt Barry einen «answering service in L.A. on Sunset Boulevard». Vgl. Thomas 2015. Ein in Siegelau's Archiv erhaltener Vordruck trägt den Namen «Hollywood Call Board» und die Postadresse 6000 Sunset Blvd. (Seth Siegelau Papers, Museum of Modern Art Archives, I.A.53). Unter dieser Anschrift befand sich in den 1960er Jahren das Tonstudio Western Records (heute EastWest Studios). Ein Branchenbucheintrag aus dem entsprechenden Zeitraum listet aber zusätzlich u.a. das Hollywood Call Board. Siehe etwa Appendix C, 32, in: https://planning.lacity.org/eir/EmersonCollege/DEIR/DEIR%20Appendices/Appendix%20D_Phase%20I%20and%20II%20Environmental%20Site%20Assessments.pdf, Stand 19.7.20.
- 23 Vgl. Richards 2010, o. S. Auch die Orte, an denen die Gase in die Atmosphäre entlassen wurden, waren einschlägig kulturell besetzt. Vgl. Nisbet 2021.
- 24 Vgl. etwa Alexander 2004, S. 65: «It was my idea that there would be no gallery. But it was Seth's idea to document it, so we decided to record it photographically.»
- 25 Norvell 2001, S. 91. Vgl. zu dieser Problematik Berger/Santone 2016; Berger 2016.
- 26 Vgl. Rose 1969, S. 22. Bei den von Rose 1969 veröffentlichten Gesprächen handelt es sich um Selbstinterviews. Der Name des Interviewers, «Arthur R. Rose», war ein von Kosuth als Referenz auf Marcel Duchamps «Rose Sélavy» geprägtes Pseudonym.
- 27 Vgl. Buchloh 2017, S. 122 und 131. Buchloh führte dieses Gespräch im Juli 1988 im Rahmen der Vorbereitung seines erwähnten kritischen Überblickstextes, vgl. Buchloh 1990. Eine vergleichende Lektüre des erst 2017 publizierten Gesprächs mit diesem

- Aufsatz führt vor Augen, wie nicht eingelöste Erwartungen Buchlohs kritische Evaluation von Barrys Praxis begünstigt zu haben scheinen. Ähnlich wie Richard Meyer es anhand von Buchlohs Interview mit Andy Warhol (1986) herausgearbeitet hat, vermittelt die Lektüre des Gesprächs, wie der Interviewer immer wieder und mit insgesamt mässigem Erfolg versucht, Barry auf kunsthistorische Genealogien festzulegen. Vgl. Meyer 2013, S. 261–266.
- 28 Vgl. Meyer 1972, S. 39.
- 29 Rose 1969, S. 22.
- 30 Ebd.
- 31 Vgl. Buchloh 2017, S. 132–133.
- 32 Vgl. Rose 1969; Meyer 1972; Norvell 2001. Viele von Barrys ausführlicheren Erläuterungen, auf die auch im vorliegenden Text zurückgegriffen wird, stammen aus späteren Gesprächen.
- 33 Vgl. Kahn 2013, S. 221.
- 34 Buchloh 2017, S. 13.
- 35 Vgl. Kahn 2013, S. 225.
- 36 Vgl. New York / Washington 1970–1971, S. 4. Vgl. ebd., S. 35–36, für die Ansicht des leeren Raums mit der Aufschrift «Ultrasonic waves (40 KHz) reflected off interior surfaces, filling selected area with invisible, changing patterns and forms. (Space chosen at time of installation)». Barrys Name findet sich lediglich in der Liste der Künstler:innen am Ende des Bandes, ebd., S. 70. Für den Hinweis auf das Gerät auf Katz' Schreibtisch vgl. Kaiser / Meert 2017, S. 149.
- 37 Vgl. Eusterschulte 2017.
- 38 Vgl. Eleey 2009, S. 31. Vgl. auch Römpf 1996–1999, Bd. 1, S. 356–357.
- 39 Vgl. Kahn 2013, S. 226.
- 40 So etwa bei *Radiation Piece*, 1969, Cesium 137, Abb. in: Sauer 1983, S. 60.
- 41 Bern 1969, o. S. Der dortige Eintrag enthält sowohl das Produktionsdatum des Isotops (30.8.1966) als auch dasjenige der Installation (22.3.1969). Zur Halbwertszeit vgl. Römpf 1996–1999, Bd. 5, S. 3705.
- 42 Patricia Norvell äussert sich im Vorwort ihres gemeinsam mit Alexander Alberro herausgegebenen Interviewbands zu dieser damals üblichen Rollenverteilung: «The roles of female interviewer and male interviewee reflected the sexual politics of the 1960s.» Vgl. Patricia Norvell, «Preface», in: Alberro / Norvell 2001, S. xii–xv, hier S. xiv.
- 43 Meyer 1972, S. 38.
- 44 Ebd.
- 45 Norvell 2001, S. 99.
- 46 Gibson 1986.
- 47 Vgl. Bennett 2010; Ingold 2007; Latour 2017.
- 48 Vgl. Franz 1986, S. 119, wo sich Barry gegen «klassische Imposantheit» ausspricht und gegen die Einschätzung des oder der Rezipienten als «kleines Wesen, [...] das sich verloren fühlt». Zum Gender-Aspekt vgl. Butler 1993. Vgl. auch Lange-Berndt 2015.
- 49 White 1978, S. 9.
- 50 Ebd.
- 51 Vgl. Alexander 2004, S. 64: «You know, I am trying to make a situation that relates to real life, confronting something new and unexpected.»
- 52 Robert Barry im Gespräch mit dem Verfasser, Mai 2016.
- 53 Meyer 1972, S. 40. Vgl. Krauss 1973; Heiser 2007, S. 21. Kritisch zu vermerken ist, dass Barry in seinem Rezipient:innenbezug zu einer universalistischen Perspektive neigt, sodass diese «Anderen» in der Tendenz Leute wie er selbst sind. Vgl. zu solchen Problemen im Hinblick auf Barrys *Marcuse Piece* Canac 2020.
- 54 Vgl. Kaiser / Meert 2017, S. 143. Hier stellt Barry eine Brücke her zwischen Merleau-Pontys *Das Sichtbare und das Unsichtbare* (1964) und seiner eigenen Auffassung, die *Inert-Gas-* und *Radiation-Arbeiten* seien wenn schon nicht sichtbar, so doch in der Imagination greifbar («tangible»), und zur Bedeutung solcher Vorstellungen für die alltägliche menschliche Existenz. Vgl. auch Franz 1986, S. 100; Richards 2010, o. S.; Buchloh 2017, S. 120.
- 55 «My work is about the elusiveness of anything, or the absurdity of trying to understand or grasp anything which doesn't seem obvious.» White 1978, S. 9.

Literaturverzeichnis

Alberro 2003

Alexander Alberro, *Conceptual Art and the Politics of Publicity*, Cambridge, MA / London: MIT Press, 2003.

Alberro/Norvell 2001

Alexander Alberro, Patricia Norvell (Hrsg.), *Recording Conceptual Art. Early Interviews with Barry, Huebler, Kaltenbach, LeWitt, Morris, Oppenheim, Siegel, Smithson, Weiner by Patricia Norvell*, Berkeley: University of California Press, 2001.

Alexander 2004

Darsie Alexander, «Something from Nothing», in: *Art on Paper*, Bd. 8, Nr. 3 (Januar/Februar 2004), S. 62–65.

Atkinson 1970

Terry Atkinson, «From an Art & Language Point of View», in: *Art-Language. The Journal of Conceptual Art*, 1 (1970), Nr. 2 (Februar), S. 25–60.

Bafus / Kunińska 2018

Wojciech Bafus, Magdalena Kunińska (Hrsg.), *DeMaterialisations in Art and Art-Historical Discourse in the Twentieth Century*, proceedings of a conference held in Tomaszowice on 14–16 May 2017, Krakau: IRSA, 2018.

Bennett 2010

Jane Bennett, *Vibrant Matter: A Political Economy of Things*, Durham / London: Duke University Press, 2010.

Berger 2016

Christian Berger, «Douglas Huebler and the Photographic Document», in: *Visual Resources*, 32 (2016), Nr. 3–4, S. 210–229.

Berger/Santone 2016

Christian Berger, Jessica Santone, «Introduction: Documentation as Art Practice in the 1960s», in: *Visual Resources*, 32 (2016), Nr. 3–4, S. 201–209.

Berger 2019

Christian Berger (Hrsg.), *Conceptualism and Materiality. Matters of Art and Politics* (Studies in Art & Materiality, 2), Leiden / Boston: Brill, 2019.

Bern 1969

Live In Your Head: When Attitudes Become Form. Works, Concepts, Processes, Situations, Information, hrsg. von Harald Szeemann, Ausst.-Kat. Kunsthalle Bern, 22.3.–27.4.1969.

Buchloh 1990

Benjamin H. D. Buchloh, «Conceptual Art 1962–1969. From the Aesthetic of Administration to the Critique of Institutions», in: *October*, Nr. 55, 1990, S. 105–143.

Buchloh 2017

Benjamin H. D. Buchloh, «A Conversation with Robert Barry» (1988), in: *October*, Nr. 159 (2017), S. 119–142.

Butler 1993

Judith Butler, *Bodies that Matter. On the Discursive Limits of «Sex»*, London / New York: Routledge, 1993.

Canac 2020

Sandrine Canac, «Tell All The Truth But Tell It Slant: Recovering the Presence of Angela Davis in Robert Barry's Marcuse Piece», in: *Oxford Art Journal*, 43 (2020), Nr. 1 (März), S. 75–89.

Cerizza 2016

Luca Cerizza, «Robert Barry: The Near Visible Space of Relations. The Near Perceptible Substance of Communication» (2016), Onlineveröffentlichung: <http://www.luca-cerizza.com/txt-texts/142-robert-barry-the-near-visible-space-of-relations>, Stand 19.7.2020.

Chandler 1968

John Chandler, «The Last Word in Graphic Art», in: *Art International*, 12 (1968), Nr. 9, S. 25–28.

Dalrymple Henderson 2019

Linda Dalrymple Henderson, «Illuminating Energy and Art in the Early Twentieth Century

and Beyond. From Marcel Duchamp to Keith Sonnier», in: *Energies in the Arts*, hrsg. von Douglas Kahn, Cambridge, MA/London: MIT Press, 2019, S. 127–169.

Düsseldorf 2020

I'm Not a Nice Girl! Eleanor Antin, Lee Lozano, Adrian Piper, Meirle Laderman Ukeles, hrsg. von Susanne Gaensheimer und Isabelle Malz, Ausst.-Kat. Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf, 18.1.–28.6.2020.

Eleey 2009

Peter Eleey, «Thursday», in: *The Quick and the Dead*, hrsg. von dems., Ausst.-Kat. Walker Art Center, Minneapolis, 25.4.–27.9.2009, S. 30–55.

Eusterschulte 2017

Birgit Eusterschulte, «From a Measured Volume to Indefinite Expansion». Leere und Unendlichkeit in Robert Barrys «Inert Gas Series», in: *Skulptur und Zeit im 20. und 21. Jahrhundert* (Studien zur Kunst, 38), hrsg. von Guido Reuter und Ursula Ströbele, Köln et al.: Böhlau, 2017, S. 85–107.

Eusterschulte 2021

Birgit Eusterschulte, *Robert Barry. Materialität und Konzeptkunst* (Berliner Schriften zur Kunst), Diss. FU Berlin, 2017, Paderborn: Fink 2021.

Franz 1986

Erich Franz (Hrsg.), *Robert Barry. An Artist Book/Ein Künstlerbuch*, mit Beiträgen von Robert C. Morgan, Bielefeld: Kerber, 1986.

Gibson 1986

James J. Gibson, *The Ecological Approach to Visual Perception*, Hillsdale NJ/London: Erlbaum, 1986.

Greenberg 1997

Clement Greenberg, «Modernistische Malerei» (1960), in: ders., *Die Essenz der Moderne. Ausgewählte Essays und Kritiken* (Fundus-Bücher, 133), hrsg. von Karlheinz Lüdeking, übers. von Christoph Hollender, Amsterdam/Dresden: Verlag der Kunst, 1997, S. 265–278.

Harrison 2001

Charles Harrison, *Essays on Art & Language* (1991), Cambridge, MA/London: MIT Press, 2001.

Harrison 2011

Charles Harrison, *Looking Back*, London: Ridinghouse, 2011.

Heiser 2007

Jörg Heiser, «Eine romantische Massnahme», in: *Romantischer Konzeptualismus/Romantic Conceptualism*, hrsg. von dems. und Ellen Seifermann, Ausst.-Kat. Nürnberg: Kunsthalle Nürnberg, 10.5.–15.7.2007; BAWAG Foundation, Wien, 14.9.–1.12.2007, S. 10–27.

Houston 2005

Double Consciousness. Black Conceptual Art since 1970, hrsg. von Valerie Cassel Oliver, Ausst.-Kat. Contemporary Arts Museum, Houston, 22.1.–17.4.2005.

Ingold 2007

Tim Ingold, «Materials against Materiality», in: *Archaeological Dialogues*, 14 (2007), S. 1–16.

Kahn 2013

Douglas Kahn, *Earth Sound Earth Signal. Energies and Earth Magnitude in the Arts*, Berkeley: University of California Press, 2013.

Kaiser/Meert 2017

Franz W. Kaiser, Greta Meert, *Conversations with Robert Barry*, Brüssel: Galerie Greta Meert, 2017.

Kosuth 1969

Joseph Kosuth, «Art after philosophy, part II. «Conceptual Art» and Recent Art», in: *Studio International*, Bd. 178, Nr. 916 (November 1969), S. 160–161.

Krauss 1973

Rosalind Krauss, «Sense and Sensibility. Reflection on Post '60s Sculpture», in: *Artforum*, 12 (1973–1974), Nr. 3 (November), S. 43–53.

Lange-Berndt 2015

Petra Lange-Berndt (Hrsg.), *Materiality* (Documents of Contemporary Art), London: Whitechapel Gallery / Cambridge, MA: MIT Press, 2015.

Latour 2017

Bruno Latour, *Eine neue Soziologie für eine neue Gesellschaft. Einführung in die Akteur-Netzwerk-Theorie* (2006), übers. von Gustav Rossler, 4. Aufl., Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2017.

Lippard 1973

Lucy R. Lippard (Hrsg.), *Six Years: The dematerialization of the art object from 1966 to 1972* [...], New York: Praeger, 1973.

Lippard/Chandler 1968

Lucy R. Lippard, John Chandler, «The Dematerialization of Art», in: *Art International*, 12 (1968), Nr. 2 (Februar), S. 31–36.

Meyer 1972

Ursula Meyer (Hrsg.), *Conceptual Art*, New York: Dutton, 1972.

Meyer 2013

Richard Meyer, *What Was Contemporary Art?*, Cambridge, MA / London: MIT Press, 2013.

New York 1969

January 5–31, 1969, Ausst.-Kat. Seth Siegelau, New York, 5.1.–31.1.1969.

New York/Washington 1970–1971

Jack Burnham, *Software. Information Technology. Its Meaning for Art*, Ausst.-Kat. Jewish Museum, New York, 16.9.–8.11.1970; Smithsonian Institution, Washington, D. C., 16.12.1970–14.2.1971.

New York et al. 1999–2000

Global Conceptualism. Points of Origin, 1950s–1980s, hrsg. von Philomena Mariani, Ausst.-Kat. Queens Museum of Art, New York, 28.4.–29.8.1999; Walker Art Center, Minneapolis, 19.12.1999–5.3.2000; Miami Art Museum, Miami, 15.9.–26.11.2000.

Nisbet 2014

James Nisbet, *Ecologies, Environments, and Energy Systems in Art of the 1960s and 1970s*, Cambridge, MA / London: MIT Press, 2014.

Nisbet 2021

James Nisbet, «Nowhere and Everywhere at the Same Time. Robert Barry's *Inert Gas Series*», in: *Sublimation/Sublimierung. Redefining Materiality in Art after Modernism/Neubestimmungen von Materialität in der Kunst nach dem Modernismus* (Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft, Sonderheft 19), hrsg. von Christian Berger und Annika Schlitte, Hamburg: Meiner, 2021, S. 89–113.

Norvell 2001

Patricia Norvell, «Robert Barry, May 30, 1969», in: Alberro / Norvell 2001, S. 86–100.

Nürnberg/Aarau 2003–2004

Some places to which we can come: Robert Barry, works 1963 to 1975, hrsg. von Ellen Seifermann und Beat Wismer, Ausst.-Kat. Kunsthalle Nürnberg, 18.9.–16.11.2003; Aargauer Kunsthhaus, Aarau, 15.5.–15.8.2004, Bielefeld: Kerber, 2003.

Richards 2010

Judith Richards, «Oral History Interview with Robert Barry, 2010 May 14–15», Archives of American Art, <http://www.aaa.si.edu/collections/interviews/oral-history-interview-robert-barry-15825>, Stand 19.7.2020.

Römpf 1996–1999

Römpf-Lexikon Chemie, hrsg. von Jürgen Falbe und Manfred Regitz, 6 Bde., Stuttgart / New York: Thieme, 1996–1999.

Rose 1969

Arthur R. Rose [Pseudonym], «Four Interviews with Barry, Huebler, Kosuth, Weiner» [Selbstinterviews], in: *Arts Magazine*, Bd. 43, Nr. 4 (Februar 1969), S. 22–23.

Sauer 1983

Christel Sauer, *Die Sammlung FER – The FER Collection*, hrsg. von Paul Maenz, Köln: Gerd de Vries, 1983.

Shaked 2017

Nizan Shaked, *The Synthetic Proposition. Conceptualism and the Political Referent in Contemporary Art*, Manchester: Manchester University Press, 2017.

Thomas 2015

James Merle Thomas, «Robert Barry», *The Modern Art Notes Podcast, Episode No. 174*, 5.3.2015, Audiomitschnitt: <http://manpodcast.com/portfolio/no-174-robert-barry-james-merle-thomas>, Stand 19.7.2020.

White 1978

Robin White, «Robert Barry. Interview by Robin White at Crown Point Press, Oakland, California, 1978», in: *View*, Jg. 1, Nr. 2 (Mai 1978), S. 3–22.

Copyright:

© 2022, Robert Barry, Abb. 1–7

Gedankendinge. Semâ Bekirović, Hannah Arendt und das nachhaltige Kunstwerk

Ann-Sophie Lehmann

Kann ein Kunstwerk nachhaltig sein – sowohl als materiell hergestelltes Objekt im Verhältnis zu seiner Umwelt als auch in seiner Bedeutung und Wirkung? Ohne die Antwort vorwegnehmen zu wollen, wird zu zeigen sein, dass eine material- und prozessbewusste Kunst, indem sie dem Anspruch der Nachhaltigkeit gerecht zu werden sucht, gleichzeitig dessen Unmöglichkeit aufzeigt. Die Protagonist:innen, die im Laufe dieses Essays zu Wort kommen, scheinen auf den ersten Blick divers. Eine zeitgenössische Künstlerin, ein niederländisches Naturschutzgebiet, Bienen und Zuckerrüben, eine berühmte jüdische deutsch-amerikanische Philosophin und ein frühmoderner Erfinder aus Jena. Gemeinsam sollen sie der weit ausgreifenden Frage nach einer nachhaltigen Kunst einen begrenzten Reflexionsraum bauen.

«Into Nature», 2021

Im Sommer 2021 schuf die niederländische Künstlerin Semâ Bekirović (*1977) die Arbeit *All that is Solid* (Abb. 1) für «Into Nature», eine sich als «Kunstexpedition» profilierende Ausstellung, die seit 2016 zweijährlich in verschiedenen Naturgebieten der nördlichen Niederlande stattfindet. Dazu werden niederländische und internationale Künstler:innen eingeladen, Werke in der jeweiligen Landschaft zu entwickeln, die sich auf die Pflanzen, Tiere, Menschen, Materialien und Prozesse ihrer Ökosysteme beziehen. Besucherinnen und Besucher erkunden den daraus entstandenen Dialog zwischen Kunst und Natur zu Fuss oder mit dem Fahrrad.¹ 2021 war «Into Nature» zu Gast im

Naturreservat Bargerveen, dem letzten Zipfel eines einst ausgedehnten Moor- und Sumpfgebietes (Abb. 2). Die Natur- und Nutzlandschaft diente jahrhundertlang der Schafhaltung sowie als Lieferant für die Korbflechterei und vor allem dem Torfabbau. Mit der vollständigen Energiewende zu Steinkohle und Gas verlor die Gewinnung dieses Brennstoffs im Laufe des 20. Jahrhunderts ihre ökonomische Bedeutung und wurde 1992 ganz eingestellt. In den späten 2010er Jahren erfuhr das Moorgebiet, dessen stetiges Austrocknen einen hohen CO₂-Ausstoss verursachte, eine Renaturierung durch das Aufschütten von Lehm- und Sanddeichen, die das Abfließen des sauren Wassers in die umliegenden Landbauggebiete stoppten. Dadurch konnte das Moor seine Artenvielfalt und wichtige Funktion als CO₂-Speicher wieder aufbauen. Eingerahmt von neuen Erdschranken erscheint das so zurückgewonnene Ökosystem selbst wie ein Kunstwerk, das es gemäss der etymologischen Herkunft des Begriffs «Land-Schaft» («land-scape») als geschaufelte / geschaffene, also bearbeitete Erde, auch ist.² Heute wird das Naturschutzgebiet Bargerveen im Norden von Windkraftanlagen und im Osten, wenige Kilometer jenseits der deutschen Grenze, von einem Atomkraftwerk flankiert. Die geografische Verflechtung verschiedenen Zeiträumen zugehöriger Energiequellen und -speicher inspirierten das Kurator:innenteam, diese dritte «Intro-Nature»-Ausstellung dem Thema «New Energy» zu widmen.

Mitten in die braun-gelbe Moor- und Gräserlandschaft, gefleckt mit grellgrünem Sumpfmooos und violett blühender Heide, legte Semâ Bekirović eine 2200 Kilogramm schwere und 140 cm hohe Kugel aus Zucker (Abb. 3). Diese gigantische Version eines «Wunderballs» – eine Süßigkeit, die im Englischen als «jawbreaker» und im Niederländischen als «toverbal» bekannt ist – wird hier diversen nichtmenschlichen Bewohnern des Bargerveens zum Verzehr angeboten, denn Zucker ist nicht nur die wichtigste Energiequelle des Menschen, sondern auch lebensnotwendig für Insekten, während Pflanzen die einzigen Organismen sind, die ihn erzeugen können. Der Ball, dessen äussere Glasur dunkelrot glänzt wie ein kandierter Paradiesapfel, wurde in einem langwierigen Gussprozess aus zahlreichen waagerechten grellbunten Zuckerschichten aufgebaut, die innerhalb der zweimonatigen Ausstellungsdauer und darüber hinaus von Bienen, Wespen, Mücken, Schmetterlingen, Ameisen, aber auch von Regen und Wärme wieder abgetragen werden und sich so, geologischen Erdschichten gleichend, den Betrachtenden immer weiter enthüllen, bis die Kugel irgendwann vollends aufgefressen, aufgelöst und absorbiert sein wird.



Abb. 1 Semâ Bekirović, *All that is Solid*, Juli 2021, Durchmesser 140 cm, Zucker, Glukose und Lebensmittelfarbe, installiert in der Ausstellung «Into Nature», Foto: Heleen Haijtema



Abb. 2 Das Naturreservat Bargerveen, Schauplatz der Ausstellung «Into Nature 2021», Foto: Heleen Haijtema



Abb. 3 Semâ Bekirović, *All that is Solid*, «Into Nature», Juli 2021, Durchmesser 140 cm, Zucker, Glukose und Lebensmittelfarbe, Foto: Heleen Haijtema

«All that is Solid Melts into Air». Die Erde als Zuckerkugel

Eine traditionelle Kunstgeschichte würde *All that is Solid* wohl zunächst als ephemeres Kunstwerk kategorisieren und in die Tradition der Zuckerskulptur stellen.³ Eine solche Definition ginge von einer anthropozentrischen Kunstproduktion, -betrachtung und -konservierung aus. Semâ Bekirović bezieht jedoch Tiere, Pflanzen und Umweltphänomene nachdrücklich als Co-Kreatoren ihrer Werke ein. So hat sie zum Beispiel für das Werk *Koet* (2008) Blesshühnern, die Abfall im Nestbau verarbeiten, persönliche Materialien (etwa Fotos, Schmuck) angeboten, die diese weiterverwendeten.⁴ Sie hat Zuckerskulpturen mit Ameisen und Sonnenblumenkern-Installationen mit Vögeln gebaut und eine Ausstellung mit Objekten kuratiert, die von Menschen hergestellt, weggeworfen und dann von Wind, Feuer, Seetang, Zeit, Regen, Schwerkraft, Seepocken, Moos, oder Efeu weitergestaltet wurden.⁵ Als Interspezies-Produktionen hinterfragen diese Werke, vergleichbar mit jenen des Belgiers Pierre Huyghe oder dem britischen Duo Olly and Suzi, die Grenzen zwischen Menschen, Tieren und Pflanzen vor dem Hintergrund zeitgenössischer Debatten über das Anthropozän⁶ und führen eine ökokritische Genealogie in der Kunstgeschichte weiter.⁷ Dabei geht es nicht darum, Tiere

und Pflanzen zu anthropomorphisieren, indem man sie zu Kunstschaffenden erklärt, denn weder Blesshühner noch der Wind, Moos oder Seepocken entscheiden sich für die Teilnahme am Werk oder positionieren ihre Aktivitäten im zeitgenössischen Kunstdiskurs. Aber für die menschlichen Betrachter:innen stellen die Co-Kreationen Konzepte von Autor:innenschaft, Verfügungsmacht über die Umwelt und eben auch Definitionen von Vergänglichkeit infrage. Für Bienen und Wespen zum Beispiel ist *All that is Solid* nämlich alles andere als ephemer, denn deren durchschnittliche Lebensdauer variiert in den Sommermonaten zwischen 12 und 35 Tagen, während für Regen, Wärme und Wind, die so lange währen wie die Erde selbst, nicht nur dieser Ball aus Zucker, sondern kein einziges Kunstwerk dauerhaft ist. Aus ökologischer Sicht liesse sich die Zuckerkugel darum besser als ein Cradle-to-Cradle-Kunstwerk beschreiben, dessen Beständigkeit nicht in seiner zeitlichen Dauer liegt, sondern in der Aneinanderreihung zahlreicher und durch verschiedene künstlerische, biologische oder geologische Prozesse bewirkter materieller Metamorphosen.

Diese fangen bei den Zuckerrüben an, die – im Umland geerntet und verarbeitet in der siebzig Kilometer nördlich vom Bargerveen gelegenen Groninger Zuckerfabrik – Bekirović einen Rohstoff mit geringem ökologischem Fussabdruck boten.⁸ In zahlreichen Experimenten, die sie in ihrem Atelier durchführte, färbte sie geschmolzenen Zucker mit für den menschlichen Verzehr geeigneten Farbstoffen ein. Die Biologen, die das «Into-Nature»-Kurator:innenteam bezüglich der Umweltverträglichkeit der Kunstwerke berieten, stuften diese auch als unschädlich für die Tiere, die Vegetation und den Boden im Bargerveen ein. Im Sommer 2021 wird der Wunderball dann vor Ort in einem Zelt produziert, wo Bekirović gemeinsam mit ihren Mitarbeiter:innen den Zucker portionenweise schmilzt, einfärbt und Schicht für Schicht in eine Silikonform giesst. Dann transportiert ein kleiner Kran die Form die wenigen Meter zu ihrem Standort, wo sie auf einen niedrigen Torfsockel platziert und aus dem Silikon geschält wird, wie ein Making-of-Video dokumentiert.⁹ In dem Moment, wo dieser Teil der Produktion abgeschlossen und das Werk in den Augen menschlicher Betrachtender traditionell als vollendet gelten würde, beginnt die nächste Metamorphose. Die rotglänzende Kugel, die sich zunächst komplementär von der sie umgebenden grünen Landschaft abhebt, wird von Tieren, Insekten und Wettereinflüssen weitergestaltet, enthüllt ihre stratigrafische, buntgestreifte Binnenstruktur und verliert durch die fortwährende Erosion ihre gleichmässige Rundung (Abb. 4–5).



Abb. 4 Semâ Bekirović, *All that is Solid* (Detail), «Into Nature», Juli 2021, Durchmesser 140 cm, Zucker, Glukose und Lebensmittelfarbe, Foto: Heleen Haijtema

Die Assoziation der Zuckerkugel mit dem Erdball liegt nahe und wird vom Titel des Werkes unmissverständlich bestätigt. «All that is Solid ...» ist der Anfang eines berühmten Satzes aus dem Kommunistischen Manifest, der mit den Worten endet «... melts into air». Die entsprechende Passage beschreibt auf mehreren Seiten die von der Industrialisierung beschleunigte globale Handelsausbreitung und Ressourcenausbeutung der Erde durch den Kapitalismus sowie die damit einhergehende Kommodifizierung aller menschlichen Beziehungen:

Alles Ständische und Stehende verdampft, alles Heilige wird entweiht, und die Menschen sind endlich gezwungen, ihre Lebensstellung, ihre gegenseitigen Beziehungen mit nüchternen Augen anzusehen. Das Bedürfnis nach einem stets ausgedehnteren Absatz für ihre Produkte jagt die Bourgeoisie über die ganze Erdkugel. Ueberall muß sie sich einnisten, überall anbauen, überall Verbindungen herstellen.¹⁰

Der Wunderball eignet sich dieses Bild materiell an, indem er eine Kugel darstellt, die von ihren Bewohner:innen – den Bienen, Wespen und anderen Insekten – verbraucht wird, ohne dass diese noch in der Lage wären, den Konsum, dem sie sich rettungslos ausgeliefert haben, zu regulieren. Für die menschlichen Betrachter:innen verkörpert die bunte, glänzende, süsse, sum-



Abb. 5 Semâ Bekirović, *All that is Solid*, «Into Nature», Dezember 2021, Durchmesser 140 cm, Zucker, Glukose und Lebensmittelfarbe, Foto: Semâ Bekirović

mende, klebrige, gärende, kurz überwältigend sinnliche Präsenz des Balls darüber hinaus genau jenes ästhetische Spektakel der Auflösung, das Marx und Engels als notwendig erachten, um die Menschheit zur Reflexion zu zwingen: Angesichts des «Verdampfens» vertrauter Strukturen bleibt den Menschen nichts anderes übrig, als ihre eigene Position und Komplizenschaft in diesem Prozess «mit nüchternen Augen anzusehen». Im bereits erwähnten Making-of beschreibt Bekirović ihre Arbeit ganz in diesem Sinne als verführend und verderbend, als dekadent und nährend zugleich und eben als vergänglich wie die Erde selbst. Vor allem aber unterstreicht sie ihre begrenzte Rolle in der Produktion des Werkes, das sie in Gang setzt und das sich danach, bewusst ausserhalb ihrer künstlerischen Wirkungsmacht platziert, weiter vollziehen soll.¹¹ Das Making-of wurde vor dem Anfang der Ausstellung aufgenommen und so zeigt es nicht, wie sich die kalkulierte Vollendung und Auflösung durch nicht-menschliche Co-Kreierende viel radikaler gestaltete, als Bekirović, gestützt auf ihre im Vorfeld ausgeführten Experimente, erwartet hatte.

Das Dilemma ökokritischer Kunst

Durch den pandemiebedingten Aufschub der Ausstellungseröffnung von April auf Juli ist es wärmer und der fortgeschrittene Lebenszyklus der Insekten macht die Zuckerkugel von einer nebensächlichen zur Hauptnahrungsquelle, auf der sie sich massenweise niederlassen. Zwar wird Bienen auch in der Imkerei mit Zucker zugefüttert, jedoch nicht in solchen Mengen. Und nicht nur tagsüber zieht die Kugel Insekten an: Eine Sorte seltener Nachtfalter setzt sich gerne darauf, bleibt aber an der Zuckerschicht kleben und verendet.¹² Naturschützer beschwerten sich lautstark und drohen das Kunstwerk zu zerstören, weshalb die staatliche Naturschutzorganisation einschreitet. Mitte August wird der Ball mit blauer Folie eingepackt und einige Kilometer weiter, auf eine Wiese am Rand des Naturschutzgebietes, wo sich der Ausstellungseingang befindet, umgesiedelt (Abb. 6). Dort ausgepackt und mit einer Absperrung versehen, um das Publikum vor Stichen zu schützen, ist das Werk ab Anfang September wieder zu sehen. Die Bienenvölker, Wespen und Schmetterlinge scheren sich jedoch weder um Entfernung noch Absperrung und finden den riesigen Zuckervorrat schnell wieder. Tatsächlich hört man bereits ihr Summen und Brummen noch bevor man das Werk sieht. Dessen Oberfläche ist zu grossen Teilen vollständig von Bienen und Wespen bedeckt, während zahllose Schmetterlinge den Ball umflattern und sich gelegentlich auch auf den Besucher:innen niederlassen (Abb. 7). In der Nacht kehren die Bienen übrigens zu ihren lokalen Imkern zurück, denen die «Into-Nature»-Organisation angeboten hat, die auf gefärbtem Rübenzucker statt auf Blumennektar basierende Honigernte des Sommers 2021 aufzukaufen. So könnte der buchstäbliche Kunsthonig im Archiv und vielleicht auf dem Frühstückstoast der Kurator:innen landen und sich die letzte Material-Metamorphose des Werkes vollziehen.

Die ausser Kontrolle geratende Interspezies-Produktion hat Semâ Bekirović schlaflose Nächte bereitet.¹³ Von einer ökokritischen Co-Kreation und materiellen Metapher menschlicher Naturausbeutung ist sie zu einer tatsächlichen Gefahr für ebenjene Natur geworden. Sie treibt die Bienen – geliebtes Symboltier der Umweltzerstörung – in einen Zuckerrausch, der ihr ohnehin absehbares Ende zum Ende des Sommers beschleunigt, und tötet Nachtfalter. Das Werk und sein von Marx und Engels inspirierter Titel verweisen damit nicht mehr nur auf eine Menschheit, die sich vom Hyperkapitalismus getrieben immer schneller ihrem eigenen Ende entgegen konsumiert



Abb. 6 Semâ Bekirović, *All that is Solid*, eingepackt in Folie, «Into Nature», August 2021

und dabei ihre Lebensgrundlagen und die anderer Arten aufzehrt. *All that is Solid* vollzieht diese Zerstörung nun selbst mit einem brutal anmutenden Realismus. Gleichzeitig macht diese unvorhergesehene Intensivierung das Werk noch überzeugender. Aber darf Kunst Umwelt zerstören, um auf Umweltzerstörung aufmerksam zu machen?

Die schlaflosen Nächte der Künstlerin versinnbildlichen ein allgemeines Dilemma ökologisch-kritischer Kunst. So wurde Olafur Eliassons Installation *Ice Watch* (Paris 2015, London Bankside 2018), die das Gletscherschmelzen live in die europäischen Grossstädte holte, vorgeworfen, dass der Transport der dreissig Eisbergfragmente aus Grönland nach London selbst wenig nachhaltig gewesen sei.¹⁴ Kann das Vertrauen auf die Kraft der Kunst, Menschen zur Veränderung ihres Verhaltens zu bewegen – «to think and act differently» wie Tate-Modern-Direktorin Frances Morris es im Dialog mit Eliasson und anderen Kunstschaaffenden während der Londoner Climate Action Week 2019 formulierte¹⁵ – diesen Verbrauch von Rohstoffen und Energie aufwiegen? Oder wäre es die logische Konsequenz für Künstler:innen, die sich einer nachhaltigen und damit notwendigerweise material- und prozessbewussten Kunst verschreiben, ganz mit dem Kunstschaaffen aufzuhören?



Abb. 7 Semâ Bekirović, *All that is Solid*, «Into Nature», September 2021, Durchmesser 140 cm, Zucker, Glukose und Lebensmittelfarbe, Foto: Anna-Rosja Haveman

Denn schliesslich verbraucht jedes Kunstwerk, sei es noch so konzeptuell, Rohstoffe und Energie und produziert Abfall.¹⁶

Diese Frage führt letztendlich zu der grundsätzlichen Spannung zwischen Hoffnung und Fatalismus, die ein umweltbewusstes Denken und Handeln heute zwangsläufig begleitet und die nicht nur in der bildenden Kunst, sondern in allen Gattungen verhandelt wird. Zum Beispiel in der Literatur, wie hier nur schlaglichtartig gezeigt werden kann: Da beendet etwa die Baumsforscherin Dr. Patricia Westerford in Richard Powers' mit dem Pulitzerpreis ausgezeichneten Roman *Overstory* (2018) ihr Leben mit einem öffentlichen «ecological suicide», weil nur eine drastische Reduzierung der menschlichen Art die Erde noch retten kann.¹⁷ Der erfolgreiche «nature writer» Robert McFarlane dagegen, in einem Interview zu seinem Sachbuch *Underland* (2019) danach gefragt, wie er angesichts seiner dunklen Umweltprognosen noch den Alltag aushalte, führt das künstlerische Vermögen der Menschen als potentielle Rettung ins Feld. Die atemberaubend schönen Handumrisse in der Cueva de las Manos (ca. 11 000–7 000 v. u. Z., Santa Cruz, Argentinien)

seien ein Symbol für das nachhaltige Kooperationsvermögen, mit dem sich die Menschheit auch die Erde als Lebensraum erhalten könnte.¹⁸ So stecken *Overstory* und *Underland* den Horizont des menschlichen Handlungsvermögens im Anthropozän ab: von der tödlichen Selbstauflösung bis zum hoffnungsvollen Vertrauen auf die hilfsbereite Hand des Anderen.

Kunst eröffnet also Reflexionsräume und ermöglicht Positionsbestimmungen im Spannungsfeld zwischen Hoffnung und Fatalismus. Dass sie damit ihre Daseinsberechtigung – auch als materielles Objekt mit ökologischem Fussabdruck – behaupten kann, argumentieren zeitgenössische Protagonisten des ökokritischen Denkens, wie Bruno Latour oder Timothy Morton.¹⁹ Doch gerät die Kunst in diesem Kontext auch in eine widersprüchliche Position: Erwartet man einerseits, sie möge Menschen aktivistisch zur Veränderung ihres Denkens und Handelns bewegen, steht sie andererseits als ästhetische und reflektierende Instanz am Rande des Geschehens.

Hannah Arendts politisch-ökologischen Kunsttheorie

Während sich zeitgenössische Theorien vor allem auf eine bewusst ökokritische Kunst berufen, die das Paradox einer aktivistischen Ästhetik noch für sich lösen muss,²⁰ entwarf Hannah Arendt (1906–1975) bereits in den 1950er Jahren eine Theorie, mit der sich nicht nur bestimmte Kunst, sondern Kunst an sich als Dreh- und Angelpunkt politisch-ökologischen Handelns und Denkens verstehen lässt. In ihrem Hauptwerk *Vita Activa oder Vom tätigen Leben*, das 1958 zunächst auf Englisch und im gleichen Jahr in deutscher Übersetzung erschien, bestimmt Arendt Arbeit («labour») und Herstellen («work») als verwandte, aber unterschiedliche Aktivitäten, und stellt ihnen die Typen des «animal laborans» und des Homo Faber zur Seite. Während das Arbeitstier lediglich für das alltägliche Überleben produziert, stellt Homo Faber mit den Grundstoffen der Erde eine bewohnbare Welt her, die länger währt als ein Menschenleben. Wo Homo Faber den gesamten Schaffensprozess und damit das Ausmass der durch ihn verursachten Naturzerstörung erkennen kann, ist das «animal laborans» in der modernen Fabrik zunehmend der Fragmentierung des Herstellungsprozesses unterworfen, wodurch ihm der Blick auf die Zerstörung verstellt wird.

Arendts Philosophie des aktiven Lebens ist sowohl *politisch*, da sie auf einer marxistischen Kapitalismuskritik aufbaut, und *ökologisch*, weil sie die

Konsequenz der andauernden Produktion menschlicher Welten aus den Rohstoffen der Erde aufzeigt.²¹ Dieses Verhältnis von Erde und Welt – ein Begriffspaar, das Arendt Heidegger entlehnt²² und das besser als der verwandte Dualismus Natur / Kultur die essentielle Verschränkung dieser Domänen veranschaulicht – gerät seit der Neuzeit aus den Fugen, wie Arendt im Kapitel «Die Arbeit» beschreibt:

Das Funktionieren der modernen Wirtschaft, die auf Arbeit und Arbeitende abgestellt ist, verlangt, daß alle weltlichen Dinge in einem immer beschleunigten Tempo erscheinen und verschwinden; sie würde sofort zum Stillstand kommen, wenn Menschen anfangen würden, Dinge in Gebrauch zu nehmen, sie zu respektieren und den ihnen innewohnenden Bestand zu erhalten. [...]

Es ist, als hätten wir die schützenden Mauern eingerissen, durch welche alle vergangenen Zeiten die Welt, das Gebilde von Menschenhand, gegen die Natur abschirmte – gegen die zyklischen Naturprozesse, von denen die Welt umgeben ist, wie gegen den biologischen Kreislauf, der durch den Menschen mitten durch sie hindurch geht –, mit dem Erfolg, daß wir den ohnehin bedrohten Bestand der menschlichen Welt den Naturprozessen preisgegeben und ausgeliefert haben, vielleicht weil wir meinen, daß wir der Natur so absolut Herr geworden seien, daß wir der Welt, also einer spezifisch menschlichen Heimat innerhalb der irdischen Natur, entraten könnten.²³

Indem der Mensch seine gemachte Welt, sein Zuhause, vor der Natur schützt, schützt er auch die Natur vor seiner Welt. Wenn der Mensch diese «schützenden Mauern» aber einreißt, wähnt er sich imstande, die Natur so absolut zu beherrschen, dass er weder sich noch sie zu schützen braucht. An diesen Punkt ist man im 21. Jahrhundert längst gelangt, wie Arendt mit beklemmender Treffsicherheit voraussagt: Die Utopie einer vollständigen Mechanisierung der Arbeit, die den Menschen von ihr befreien würde, würde den Grundcharakter des Lebens «in Bezug auf die Welt nicht ändern, es würde nur ungeheuer schneller und intensiver die Dinge der Welt verzehren und damit die der Welt eigene Beständigkeit zerstören.»²⁴

Am Ende des Kapitels über das Herstellen – die Domäne des Homo Faber also, der sich auf der Erde und mit ihren Materialien fortwährend ei-

nen Überlebensraum schafft – skizziert sie unter dem Titel «Die Beständigkeit der Welt und das Kunstwerk» auf nur wenigen Seiten, wie die Kunst uns erlaubt, das Verhältnis und die notwendige Balance zwischen Erde und Welt zu begreifen. Die Voraussetzung für diese Leistung liegt in der Art von Kunstwerken, denen es als Teil der hergestellten Welt gelingt, Herstellen und Nachdenken besonders eng miteinander zu verknüpfen. Kunstwerke, so schreibt Arendt, sind Dinge

[...] wie andere Dinge auch. Das sinnende Denken ist an sich nicht herstellend, und ein Gedankengang produziert so wenig greifbare Dinge – Bücher, Bilder, Statuen, Kompositionen –, wie das alltägliche Brauchen und Gebrauchen von sich aus Häuser oder Möbel herstellt und produziert. Die Verdinglichung, die statthat, wenn ein Gedanke niedergeschrieben, ein Bild gemalt, eine Melodie komponiert, eine Gestalt in Marmor geschlagen wird, steht natürlich mit dem Denken, das ihm vorausging, in ständiger Beziehung; aber das, was den Gedanken realisiert und das Gedankending herstellt, ist die gleiche Werkstätigkeit, welche vermöge des Urwerkzeugs, das die menschliche Hand ist, auch alles andere dauerhaft Dingliche der Welt schafft und herstellt.²⁵

Mit der Definition des Kunstwerks als Gedankending wendet sich Arendt gegen das herrschende Paradigma des Idealismus, in dem die Kunst aufgrund ihrer vermeintlich immateriellen Werte Zeitlosigkeit erhält.²⁶ Alternativ zu dieser hierarchischen Gegenüberstellung von Idee und Materie zeigt sie, dass die Beständigkeit der Kunst gerade aus ihrer Materialität zu erklären ist. Eben weil sie Dinge sind wie andere auch, aber Dinge, die nicht für den Gebrauch bestimmt sind, können Kunstwerke Geschichtlichkeit erzeugen und mittels ihrer Beständigkeit aufzeigen, dass und wie das Herstellen der Welt auf Kosten der Erde geschieht. Denkt man dieses Konzept im Sinne Arendts weiter, hat das Kunstwerk darum auch das Potential, sich jener gegenseitigen, scheinbar unaufhaltsamen Zerstörung von Erde und Welt entgegenzustellen, die Arendt dem menschlichen Handeln und der «Zähigkeit des Getanen», wiederum die gegenwärtige ökologische Krise vorhersehend, anlastet:

Denn Menschen sind immer fähig zu zerstören, was sie selbst gemacht haben, und ihre Zerstörungskapazität hat heute sogar den

Punkt erreicht, wo sie zerstören können, was sie nie machten – die Erde und das Leben auf ihr; aber Menschen sind offenbar schlechterdings unfähig, die Prozesse, die sie durch Handeln in die Welt loslassen, wieder rückgängig zu machen oder auch nur eine verlässliche Kontrolle über sie zu gewinnen.²⁷

Erhard Weigels frühneuzeitliche Gedankendinge

Als Gedankendinge gehören Kunstwerke bei Arendt grundsätzlich keiner anderen Kategorie an als das «Zeug» (Gebrauchsgegenstände) oder das natürliche «unscheinbare Ding» (zum Beispiel Stein, Sandkorn, Grashalm), das sich, Heidegger zufolge, dem «Denken am hartnäckigsten entzieht».²⁸ Das Kunstwerk als hergestelltes Ding bringt das kreisende Denken, das Heideggers Kunsttheorie ausmacht – in dem sich die «Welt auf die Erde gründet, die Erde die Welt durchragt» und das Kunstwerk dieses Verhältnis aufzeigt –,²⁹ aus der Balance und lenkt es in eine handlungsbezogene, politische Richtung. Die Idee, dass die Kunst die Erde vor der Welt beschützen kann, ist dabei nicht gänzlich neu. Historisch verortet Arendt ihre materialistische Kunsttheorie in vorindustriellen Produktionsstrukturen, wo Homo Faber noch das Wissen um die Materialien und den vollständigen Herstellungsprozess der Dinge besitzt. Die systematischen Beschreibungen von Kunst- und Handwerkstechniken, die seit dem 16. Jahrhundert in zunehmenden Masse publiziert werden, vermehren zwar die «Zerstörungskapazität» der Menschen, zeugen aber gleichzeitig von dem Bewusstsein, dass und wie Erde und Welt zusammenhängen. Tatsächlich findet sich eine Definition von Kunst, die der Arendts ganz ähnlich ist, in einem Text der Frühmoderne. Es handelt sich um das Buch *Vorstellung der Kunst- und Handwercke* (Jena 1672) des Jenaer Mathematikprofessors und Erfinders Erhard Weigel (1625–1699).³⁰ Anders als das populäre Genre der Handbücher enthält diese Beschreibung von Kunst- und Handwerk keine konkreten Anleitungen oder Rezepte, sondern bietet eine Übersicht aller Bereiche der Fertigung, von ephemeren Dingen wie Esswaren und Feuerwerk über heilende Arzneimittel und zerstörerisches Rüstzeug bis zu geschmeidigem Flechtwerk und harter Schmiedekunst. Weigel liefert so Taxonomie und Ontologie zugleich, indem er das Gemachtsein der Dinge an sich zentral stellt und befragt. Wie Arendt ordnet auch Weigel die Kunstwerke den Dingen zu und stellt ihre Eigenart innerhalb

dieser Kategorie heraus. Gleich zu Anfang des Kapitels «Von allerley Arten der gemachten Sachen, oder Wercke so durch der Menschen Hände verfertigt werden» schreibt er, dass Kunstwerke zwar wie alle «gemachten Sachen» aus Material bestünden und ihre Herstellung körperliches Geschick erfordere, jedoch bräuchten sie mehr Materialwissen und «mehr Verstand und Fleiß des Menschen zu ihrer Verfertigung».³¹ Das in ihnen aufgehobene Material- und Fertigungswissen rege wiederum dazu an, Kunstwerke mit Werken der Natur zu vergleichen:

so stellet die genaue Berechnung derer oftmahls zur höchsten Verwunderung ineinander weißlich versetzten Kunst-Wercke gleichsam als in einem Spiegel vor Augen, welcher Gestalt auch die Wercke Gottes wiewohl unbegreiflich viel weißlicher und künstlicher innerlich beschaffen seyn müssen daß sie diese oder jene Wirkung und Eigenschafft die wir aus Erfahrung erkennen im Werck darstellen können.³²

Kunstwerke sind also Gedankendinge, deren Herstellung darüber hinaus einen Erkenntnisgewinn mit sich bringt, weshalb Weigel zufolge «die Wissenschaft von den gemachten Sachen», obwohl man sie im allgemeinen nicht zur Gelehrsamkeit zähle, eine der wichtigsten auf Erden sei.³³ Der aus dem Material der Natur schaffende Künstler, dem seine eigenen Werke die Intelligenz und Schönheit der Natur vor Augen stellen, ist die Blaupause für Arendts *Homo Faber*. Während sich Kunstwerke bei Weigel aber noch an einer Natur göttlichen Ursprungs messen, haben die Kunstwerke in der *Vita Activa* das Konzept Religion überdauert und sind infolgedessen «die weltlichsten aller Dinge».³⁴ Aber diese Verschiebung macht für die Konstruktion des Gedankendings an sich nicht viel aus, geht es doch in beiden Fällen um sein Potential, die Verantwortung gegenüber dem Stoff, aus dem es geschaffen ist, zu reflektieren. Tatsächlich sind es die spezifischen Materialien, ihre Anordnungen und Kombinationen, die ein bewusstes Herstellen ganz besonders herauszufordern scheinen. So kategorisiert Weigel die Materialien, die für Kunstwerke verwendet werden, anders als etwa Ton, Stein, Holz, Stroh, Metall und Textil, denen jeweils eigene Kapitel gewidmet sind, die die entsprechenden Handwerkssparten, Werkzeuge und Techniken behandeln. Materialien für Kunstwerke fasst Weigel hingegen unter dem Nenner «Hand-Materialien» zusammen.³⁵ Diese Hand-Materialien sind einander nicht ähnlich wie jene der oben

aufgezählten Materialfamilien, sondern umfassen so diverse Stoffe und Halbfabrikate organischen und mineralischen Ursprungs wie Edelsteine, Achat, Glas, Korallen, Pigmente, Gips, Leinwand, Papiermaché, Horn, Schildpatt, Knochen, Darm, Federn und Wachs. Für ihre Verarbeitung erfordern sie die besondere Aufmerksamkeit der Hand und so verbindet dieses menschliche «Urwerkzeug», wie die Hand in Arendts Definition des Kunstwerkes heisst, das Denken mit dem Herstellen. Als Gedankendinge entstehen Kunstwerke demnach auch in Weigels Zeit aus der gedankenvollen Verarbeitung ganz verschiedener Hand-Materialien in mannigfaltigen Kombinationen. Wer sein Buch liest, erfährt, wie Kunstwerke auf dieses Zusammenspiel aufmerksam machen und so Ästhetisches mit Pädagogischem und Spirituellem beziehungsweise Politischem verbinden: Das gedankenvoll Gemachte fordert Betrachtende und Benutzende dazu auf, die Herkunft von Materialien, die Prozesse ihrer Bearbeitung und deren Beitrag zur Bedeutung der Kunstwerke wahrzunehmen und zu verstehen.

Die Frage der Nachhaltigkeit

Die Definition des Kunstwerks als Gedankending setzt sich bei Weigel implizit und bei Arendt explizit über Dichotomien (Kunstwerk / Handwerk, Denken / Tun, Idee / Material, Theorie / Praxis) hinweg und bringt das Herstellen selbst zum Nachdenken. Weil das Kunstwerk Denkraum schafft, ist es, so schreibt Arendt, auch beständig. Obwohl sie feststellt, dass «der zersetzende Einfluß, den Naturprozesse auf alles Gegenständliche ausüben», sich kaum auf Kunstwerke auswirke,³⁶ wäre es zu einfach, diesen Begriff der Beständigkeit mit einer anthropozentrischen Vorstellung von Ephemerality zu kontrastieren, wie bereits zu Beginn festgestellt wurde. Kunst, die sich in verschiedenen Formen manifestiert, die sich bewusst «zersetzenden Prozessen» aussetzt, die darum vergeht, aber deshalb auch dokumentiert oder rekonstruiert wird, ist gleichfalls beständig.³⁷ Gerade in dem sich fortlaufend verändernden *All that is Solid* leuchtet die «Beständigkeit der Welt, das Währen selbst, in dem sterbliche Menschen eine nicht-sterbliche Heimat finden»,³⁸ kritisch auf.

Tatsächlich scheint der Kunst in der sich verschärfenden ökologischen Krise die Aufgabe zuteilzuwerden, die Aufmerksamkeit für Beständigkeit, also die Nachhaltigkeit des Hergestellten und damit das Gespür für eine

nicht von Menschen gemachte Umwelt mit ihren Biotopen und Lebewesen wieder zu vergrößern. Dazu braucht sie aber nicht im traditionellen Sinn haltbar zu sein, sondern ihre Beständigkeit kann auch oder gerade in nachhaltiger Ressourcenverwendung und prozessorientierter Gestaltung liegen. *All that is Solid* versinnbildlicht als Zuckerku­gel nicht nur den Kollaps der Welt in die Erde. Es verwischt auch die Grenzen zwischen denen, die das Werk herstellen, und denen, die es wieder auflösen: Wo auf den ersten Blick die Insekten und das Klima die Zuckerwelt langsam abtragen, sind es auf den zweiten Blick die menschlichen Aktionen, die das Kunstwerk auf die Erde – den Torf des Bargerveens – gestellt haben und dessen Auflösung in Gang setzten. Von der Zuckerrübe bis zum Honig ist *All that is Solid* deshalb ein Kunstwerk, das durch seine Metamorphosen und deren mediale und materielle Dokumentationen nachhaltig auf Entgrenzung von Erde und Welt aufmerksam machen kann.

Im Katalog der von ihr 2019 kuratierten Ausstellung «Reading Osmosis» formuliert Semâ Bekirović das Potential einer nachhaltigen Kunst folgendermassen:

I don't suppose it is necessary to elucidate the current ecological situation [...]. The literal and figurative, semi-permeable membrane that makes life possible also makes us vulnerable. The universe, our planet, our cities, our bodies, and countless other inseparably connected processes influence each other, each according to their own logic. If we open ourselves up to a broader, all-encompassing understanding of art, allowing non-human makers their place, we might curb our habit of putting humans front and centre in our worldview.³⁹

Die durchlässige Membran, die in Bekirovićs Beschreibung Leben ermöglicht und verletzlich macht, ist vergleichbar mit der porösen Wand, die der Mensch bei Hannah Arendt zwischen Erde und Welt errichtet. Und aus ihrer Hoffnung auf ein umfassenderes Verständnis von Kunst spricht sowohl die Rechtfertigung als auch die Notwendigkeit, in dieser Zeit noch Kunst zu machen, statt sich einen nützlicheren Beruf zu suchen oder sich, mit Richard Powers Baumforscherin respektive mit Marx, aufzulösen, um die Erde zu retten. *All that is Solid* ist nachhaltig, indem es all das denk- und tastbar macht. Seine starke ästhetische Präsenz verschränkt sich dabei mit der pädagogischen



Abb. 8 Hannah Arendt, Wesleyan University, 1961/1962

Aufforderung an die Betrachter:innen, Fragen nach Material und Prozessen zu stellen: Sind Zucker und Farbstoffe künstlicher oder natürlicher Herkunft, sind Wespen, Bienen und Nachtfalter Künstler oder Insekten, sind Wind und Regen Mitzerstörer oder Mitgestalter? Keine dieser Fragen kann eindeutig mit ja oder nein beantwortet werden, aber jede sensibilisiert die Fragenden für ihre Umwelt. So tritt ökokritische Kunst vielleicht sogar in einen Dialog mit der Konservierung und Restaurierung, der für die Forderung nach einer nachhaltigen Kunstproduktion auf konzeptueller sowie praktischer Ebene interessant werden könnte. Die selbstbewusste Präsenz von Schönheit (die Anziehungskraft der bunten, von Bienen und Schmetterlingen umworbenen Zuckerkugel) und Bildung (das Nachvollziehen der Materialmetamorphosen) aber, von zwei Aspekten also, die im kritischen Kunstdiskurs bis heute als verdächtig unkritisch gelten, könnten vielleicht sogar zu definierenden Eigenschaften einer ökokritischen Kunst werden.

Abschliessend müssen wir auf die anfänglich gestellte Frage zurückkommen, ob Kunst nachhaltig sein kann. *All that is Solid* ist *nicht* nachhaltig, weil es als materielles Objekt Grundstoffe verbraucht und seine Umwelt beeinflusst, und es *ist* nachhaltig, weil es genau darüber nachdenken lässt. Dieses Nachhaltigkeits-Paradox würde prinzipiell auch für ein traditionelles Landschaftsgemälde gelten: Dass es der Natur Material entnimmt und dieses zu einer Darstellung dieser Natur verarbeitet, liesse sich als verschwenderisch bezeichnen. Dass es mit Pigmenten, Leinöl, Leinwand, und Holz ein

Ding herstellt, das darüber nachdenken lässt, warum Menschen die Erde brauchen und deshalb nicht aufbrauchen dürfen, macht es nachhaltig. Nur tut es das vielleicht weniger kritisch und eindringlich als Semâ Bekirovićs Arbeit.

Vielleicht hätte Hannah Arendt, die lesend, rauchend und denkend den Landschaftsgemälden an den Wänden der Cafeteria der Wesleyan University den Rücken kehrt (Abb. 8), *All that is Solid* als ein besonders nachhaltiges Gedankending der Zukunft erkannt.

Ich danke Anna-Rosja Haveman, Semâ Bekirović, Laura Bieger, Regula Krähenbühl und Judith Spijksma.

- 1 Vgl. <https://www.intonature.net/>. 2021 fand die Ausstellung vom 31.7.–24.10. statt. Künstlerische Leitung: Hans den Hartog Jager, Kurator:innen: Judith Spijksma, Michiel van der Kaaij, Sanne Morssink.
- 2 Stilgoe 2015.
- 3 Vgl. Reed 2015.
- 4 Vgl. Hiemstra et al. 2020.
- 5 Die Ausstellung «Reading by Osmosis. Nature Interprets Us» fand im Februar 2019 im Zone2Source, Amsterdam, statt. Siehe auch die Installationen *For the Flies* (2020) und die Zuckerskulpturen für und mit Ameisen während des Festivals «Into the Great Wide Open» auf der Nordseeinsel Vlieland (2019). Alle Kunstwerke sind auf der Homepage der Künstlerin dokumentiert: <https://www.semabekirovic.nl/>
- 6 Vgl. Demos 2016; Elias 2019; Davis/Turpin 2015.
- 7 Zum aktuellen Forschungsstand des Feldes: Stott 2020 und Demos et al. 2021.
- 8 Zuckerrüben erfordern eine Fruchtfolge von 3–5 Jahren und unterstützen Diversität im Landbau; die Reststoffe der Zuckerproduktion können zu fast 100% weiterverwendet werden. Siehe auch Stevanato et al. 2019.
- 9 Bekirović 2021.
- 10 Marx/Engels 1848.
- 11 Bekirović 2021.
- 12 Ruiten 2021.
- 13 Gespräche mit der Künstlerin führte ich während der Summerschool «The Knowledge of the Curator III: Curating Art & Nature» (Organisation: Anna-Rosja Haveman, Rijksuniversiteit Groningen, Juni–September 2021, https://www.rug.nl/education/summer-winter-schools/knowledge_of_the_curator/?lang=en) und telefonisch am 20.9.2021.
- 14 Vgl. Judah 2018; Reiss 2019.
- 15 Siehe die Aufzeichnung der Podiumsdiskussion «Art in Real Life: Addressing the Sustainability Challenge» vom 8.7.2019, Eliasson et al. 2019.
- 16 Dieser Frage stellt sich auch Tino Sehgal mit seinen Arbeiten, vgl. Sehgal 2020.
- 17 Der Titel wurde als *Die Wurzeln des Lebens* übersetzt. Wörtlich bedeutet «overstory» jedoch «Überholz», eine Neuschöpfung, die «understory» = Unterholz mit der Doppelbedeutung von «story» kombiniert und die Baumkronen zum Handlungsort macht.
- 18 Tippet/Macfarlane 2019.
- 19 Vgl. Latour 2017; Morton 2021.
- 20 Vgl. Gage 2019.
- 21 Ott 2009.
- 22 Arendt schreibt Heidegger, dass sie ihm *Vita Activa* gewidmet hätte, wäre ihr Verhältnis nach 1945 anders gewesen, vgl. Samantha Rose Hill, «Amor Mundi», in: Hill 2021, S. 137–146, bes. S. 143–144.
- 23 Arendt 1994, S. 115.
- 24 Ebd., S. 119.
- 25 Ebd., S. 156–157.
- 26 Vgl. allgemein Wagner 2001. Zu Arendts Kunsttheorie vgl. auch Sjöholm 2015.
- 27 Arendt 1994, S. 228.
- 28 Heidegger 1977, S. 21.
- 29 Ebd. S. 35–36.
- 30 Weigel 1672; allgemein siehe Schielicke et al. 1999.
- 31 Weigel 1672, S. 4, <http://diglib.hab.de/drucke/xb-6021-1/start.htm?image=00012>.
- 32 Weigel 1672, S. 5, <http://diglib.hab.de/drucke/xb-6021-1/start.htm?image=00013>.
- 33 Ebd. Weigel legt hier quasi den Grundstein für eine holistische Wissenschaft des Herstellens, die sich allerdings bis heute in getrennten Domänen entwickelt – in den Ingenieurwissenschaften, an der Kunsthochschule, in der Materialwissenschaft – und deren Vernetzung immer wieder neu erfunden werden muss.
- 34 Arendt 1994, S. 155.
- 35 Weigel 1672, S. 48–50, <http://diglib.hab.de/drucke/xb-6021-1/start.htm?image=00056> ff.
- 36 Arendt 1994, S. 155.
- 37 Vgl. Rübel 2012, der Arendts Beständigkeitsbegriff als konservativ bezeichnet.
- 38 Arendt 1994, S. 155.
- 39 Bekirović/Marder 2019, o. S.

Literaturverzeichnis

Arendt 1994

Hannah Arendt, *Vita Activa oder Vom tätigen Leben* (1958), München: Piper, 1994.

Bekirović 2021

<https://www.intonature.net/news/sema-bekirovic-all-that-is-solid-the-making-of/>, Stand 1.9.2021.

Bekirović/Marder 2019

Semâ Bekirović, *Reading by Osmosis. Nature Interprets Us*, mit einem Essay von Michael Marder, Rotterdam: NAI booksellers, 2019.

Davis/Turpin 2015

Heather Davis, Etienne Turpin, «Art & Death: Lives Between the Fifth Assessment & the Sixth Extinction», in: Dies. (Hrsg.), *Art in the Anthropocene. Encounters Among Aesthetics, Politics, Environments and Epistemologies*, London: Open Humanities Press, 2015, S. 3–29, <http://library.oapen.org/handle/20.500.12657/33191>.

Demos 2016

T. J. Demos, *Decolonizing Nature. Contemporary Art and the Politics of Ecology*, Berlin: Sternberg Press, 2016.

Demos et al. 2021

T. J. Demos, Emily Eliza Scott, Subhankar Banerjee (Hrsg.), *The Routledge Companion to Contemporary Art, Visual Culture, and Climate Change*, New York / Abingdon: Routledge, 2021.

Elias 2019

Chad Elias, «Between Species: Animal-Human Collaboration in Contemporary Art», in: *Burlington Contemporary*, Nr. 2, November 2019, <https://doi.org/10.31452/bcj2.animal.elias>, Stand 20.1.2022.

Eliasson et al. 2019

[Olafur Eliasson et al., Podiumsdiskussion], *Art in Real Life: Addressing the Sustainability Challenge*, 8.7.2019, <https://www.tate.org.uk/whats-on/tate-modern/exhibition/olafur-eliasson/art-real-life-addressing-sustainability-challenge>, Stand 20.1.2022.

Gage 2019

Mark Foster Gage, *Aesthetics Equals Politics: New Discourses across Art, Architecture, and Philosophy*, Cambridge, MA: The MIT Press, 2019.

Heidegger 1977

Martin Heidegger, «Der Ursprung des Kunstwerkes» (1935/1936), in: Ders., *Holzwege* (Martin Heidegger. Gesamtausgabe, 5), hrsg. von Friedrich-Wilhelm von Herrmann, Frankfurt a. M.: Klostermann, 1977.

Hiemstra et al. 2021

Auke-Florian Hiemstra, Barbara Gravendeel, Menno Schilthuis, «Birds Using Artificial Plants as Nesting Material», 7.9.2021, in: *Behaviour* (2021), S. 1–13, DOI: 10.1163/1568539-Xbja10115.

Hill 2021

Samantha Rose Hill, *Hannah Arendt* (Critical Lives), London: Reaktion Books, 2021.

Judah 2018

Hettie Judah, «Was Olafur Eliasson Bringing 30 Icebergs to London a Sustainability Own Goal?», in: *Frieze*, 14.12.2018, <https://www.frieze.com/article/was-olafur-eliasson-bringing-30-icebergs-london-sustainability-own-goal>, Stand 20.1.2022.

Latour 2017

Bruno Latour, *Kampf um Gaia – Acht Vorträge über das neue Klimaregime*, aus dem Frz. übers. von Achim Russer und Bernd Schwibs, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2017.

Marx/Engels 1848

Karl Marx, Friedrich Engels, *Manifest der Kommunistischen Partei*, London: Bildungs-Gesellschaft für Arbeiter, 1848.

Morton 2021

Timothy Morton, *All Art is Ecological* (Green Ideas, 3), London: Penguin, 2021.

Ott 2009

Paul Ott, «World and Earth: Hannah Arendt and the Human Relationship to Nature», in:

Ethics, Place and Environment, 12 (2009), Nr. 1, S. 1–16.

Reed 2015

Marcia Reed (Hrsg.), *The Edible Monument. The Art of Food for Festivals*, Publ. zur Ausst. Getty Research Institute, Los Angeles, 13.10. 2015–13.3.2016, Los Angeles 2015.

Reiss 2019

Julie Reiss, «Terra Incognita: Exhibiting Ice in the Anthropocene Art», in: *Theory and Practice in the Anthropocene*, hrsg. von ders., Wilmington DE: Vernon Press, 2019, S. 77–86.

Rübel 2012

Dietmar Rübel, *Plastizität. Eine Kunstgeschichte des Veränderlichen*, Diss. Univ. Hamburg, München: Silke Schreiber, 2012.

Ruiten 2021

Joep van Ruiten, «Blikvanger kunstexpeditie Into Nature blijkt dodelijk: insecten verslikken zich in giga-toverbal», in: *Dagblad van het Noorden*, 18.8.2021, <https://dvh.nl/cultuur/Kunstwerk-Into-Nature-fataal-voor-nachtvlinders-26995027.html>, Stand 20.1.2022.

Schielicke et al. 1999

Reinhard E. Schielicke, Klaus-Dieter Herbst, Stefan Kratochwil (Hrsg.), *Erhard Weigel. Barock-er Erzvater der deutschen Frühaufklärung. Beiträge des Kolloquiums anlässlich seines 300. Todestages am 20. März 1999 in Jena* (Acta historica astronomiae, 7), Thun / Frankfurt a. M.: Harri Deutsch, 1999.

Sehgal 2020

«Die Kultur hat etwas von ihrer Vorreiterrolle eingebüsst», Interview mit Frauke Schlieckau, 7.9.2020 für das online Magazin *Monopol*, <https://www.monopol-magazin.de/tino-sehgal-interview-nachhaltigkeit>.

Sjöholm 2015

Cecilia Sjöholm, *Doing Aesthetics with Arendt: How to See Things* (Columbia Themes in Philosophy, Social Criticism, and the Arts), New York: Columbia University Press, 2015.

Stevanato et al. 2019

Piergiorgio Stevanato et al. «Sustainability of the Sugar Beet Crop», in: *Sugar Tech*, 21 (2019), S. 703–716.

Stilgoe 2015

John R. Stilgoe, *What is Landscape?*, Cambridge, MA: MIT Press, 2015.

Stott 2020

Timothy Stott, «Review: Ecocritical Art History», in: *Art History*, 43 (2020), Nr. 3 (Juni), S. 640–645.

Tippett/Macfarlane 2019

«Robert Macfarlane. The Worlds Beneath Our Feet», in: *On Being with Krista Tippett*, Podcast, aufgezeichnet am 14.11.2019, <https://onbeing.org/programs/robert-macfarlane-the-worlds-beneath-our-feet/>, Stand 20.1.2022.

Wagner 2001

Monika Wagner, «Material», in: *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden*, hrsg. von Karlheinz Barck et al., Bd. 3, Stuttgart / Weimar: Metzler, 2001, S. 866–882.

Weigel 1672

[Erhard Weigel], *Erhardi Weigelii Vorstellung Der Kunst- und Handwercke / nechst einem kurzen Begriff des Mechanischen Heb- und Rüst-Zeugs. [...]*, Jena: Bauhofer, 1672, verfügbar über Leibnizressourcen digital / Wolfenbütteler Digitale Bibliothek, <http://diglib.hab.de/drucke/xb-6021-1/start.htm>, Stand 25.1.2022.

Copyright / Bildnachweis:

© 2022, Semâ Bekirović, Abb. 1, 3–7

Dagblad van het Noorden, Abb. 6

Special Collections & Archives, Wesleyan University Library, Middletown, Connecticut, Abb. 8

II. Materialprozesse und Authentizitätsfragen

Wie viel Interdisziplinarität braucht die Erhaltung zeitgenössischer Kunst?

Anne Krauter Kellein

Die beiden Tagungen zu Kunst und Material in den Jahren 2018/2019, eine Zusammenarbeit von SIK-ISEA und der Hochschule der Künste Bern HKB, thematisierten vor dem Hintergrund aktueller Produktionsbedingungen Perspektiven und Dynamiken zeitgenössischer Kunst in einem nicht immer spannungsfreien, zunehmend interdisziplinären Bezugsfeld und bedachten dabei den Blickwinkel ihrer Pflege und Erhaltung explizit mit. Multimedia-Installationen beispielsweise müssen als komplexe Entitäten begriffen werden, die sowohl materiell als auch rezeptionsästhetisch kontinuierlichen Veränderungsprozessen ausgesetzt sind. Hierbei drängt es sich auf, herkömmliche diskursive Dichotomien, etwa Material und Idee, Künstler und Rezipient, objektiv und subjektiv, um weitere Betrachtungsweisen und Dimensionen zu ergänzen. Diese Erweiterung gelingt – wie sich hier zeigen wird – für die Erhaltung zeitgenössischer Kunst in fachübergreifenden Konstellationen. Der damit einhergehende Komplexitätsgewinn erweist sich als folgenreich für Museen und Sammlungen, ebenso wie für die Produktion, die Rezeption, die Ausstellung und die Erhaltung zeitgenössischer Kunst.

Wie vollzieht sich ein hier angedeuteter Paradigmenwechsel? Welche Fragen stellen sich im Hinblick auf Interdisziplinarität? Bevor es um die Beantwortung dieser Fragen gehen soll, bedarf es einiger Vorüberlegungen.

Die erkenntnistheoretische Überwindung der Dichotomien

Vilém Flusser setzte sich 1991 in seinem luziden Aufsatz *Der Schein des Materials* kritisch mit den seit Platos Ideenlehre vertrauten, nahezu unüberwindlich erscheinenden philosophischen Dichotomien «materiell» – «immateriell»

sowie «Stoff» – «Idee» auseinander.¹ Er verweist auf die sprachgeschichtlich folgenreiche Übertragung des griechischen Begriffs «hylé» ins Lateinische («materia») und führt aus, dass mit «hylé» der Werkstoff, insbesondere das Holz als Ausgangsstoff für den Tischler gemeint war. Ferner verweist er auf die etymologische Verwandtschaft zwischen «Stofflichkeit» und dem Verb «stopfen».² Durch seine originelle, gar verblüffende Argumentation eröffnet er einen Weg für die metaphysikfreie Beschäftigung mit dem Material und zugleich für die Überwindung der in Philosophie und Alltag gegenwärtigen, dialektischen Gegensätze. Das «Material» ist demnach nicht im platonischen Sinn als die mit Mängeln behaftete Kondensation einer metaphysischen Idee zu verstehen, wie es über lange Zeit gang und gäbe war. Stattdessen betont Flusser das «In-Form-Setzen», das «Informieren» des Materials im ganz und gar immanenten Prozess der Kreation.³

Das Kunstwerk wiederum stellt für Flusser den definierten Endpunkt einer «Geste», also eines bewussten Gestaltungsvorgangs dar.⁴ Damit betont er einerseits den prozessualen Charakter der Kunstproduktion, etwa des Malens,⁵ akzeptiert aber auch den statischen Charakter des vollendeten Werkes. Gelangt dieses schliesslich in eine Sammlung, in ein Museum und in die Kunstgeschichte, kann es nach allgemeinem Verständnis seinen Status als bedeutendes Werk erhärten. Dabei tritt in den Hintergrund, dass die Rezeption von Kunstwerken wandelbar ist und dass die Materialien, aus denen sie bestehen, unablässig Veränderungen unterworfen sind. Ann-Sophie Lehmann legt in ihrem Aufsatz *How materials make meaning* dar, dass im Lauf der Zeit mit semantischen Auf- und Entladungen künstlerischer Materialien gerechnet werden muss und Interaktionen zwischen den Materialien als Prozesse mit unterschiedlichen Tempi zu verstehen sind.⁶

«Neue» Materialien in Kunst und Design, beispielsweise zahlreiche Kunststoff-Sorten, aber auch elektronische Geräte, Naturstoffe oder Gegenstände der Alltagskultur, verfügen wie die klassischen künstlerischen Materialien ihrerseits über semantische Dimensionen und repräsentieren etwas. Sie sind ebenfalls einem Rezeptionswandel mit wechselnden Geschwindigkeiten unterworfen und wirken sich entsprechend auf die Wahrnehmung eines Kunstwerkes aus. Um sich in der Auseinandersetzung mit Kunst auf ein (be-)greifbares Gegenüber verlassen zu können, wird das Werk dennoch meistens der Einfachheit halber als eine durch Permanenz gekennzeichnete Grösse rezipiert.

Kunstschaffende, die traditionelle ästhetische Kategorien wie Autor-schaft, Einheit des Werks, Originalität, Authentizität und Dauer dekonstru-

ieren, stellen Sammlungen, Kuratorinnen und Restauratoren vor grosse Herausforderungen. Solche Strategien lassen sich bis in die Anfänge des 20. Jahrhunderts, in den Kubismus, Dadaismus und Konstruktivismus zurückverfolgen, sie prägten die 1960er und 1970er Jahre und sind heute virulenter denn je. Sind beispielsweise Veränderungsprozesse bewusst intendiert, indem gezielt Materialien mit einer kurzen Verfallszeit eingesetzt werden, oder entzieht sich das haptische Material auf eine andere Art und Weise einem traditionellen Zugriff, etwa in der Installations- und Konzeptkunst oder bei Künstlern «ohne Werk» (Tino Sehgal), so erfolgt damit ein absichtsvoller Transfer von Themen wie Autorschaft, Werkbegriff oder Materialisierung einer Idee in den Rezeptionsprozess. In der aktuellen Kunstproduktion sind ausserdem zunehmend mehr Spezialistinnen und Spezialisten eingebunden – das stellt zunächst einmal keine neue Erfindung dar, wie ein Vergleich mit Werkstattmodellen der Gotik und der frühen Neuzeit zeigt. Probleme des Verfalls fragiler Materialien, die Art und Weise einer Installation oder Reinstallation, die Obsoleszenz technischer Geräte oder das Reenactment von Performances beschäftigen indessen Personenkreise, die weit über den traditionellen Werkstatt- oder Atelierbetrieb hinausweisen. Kuratorinnen, Restauratoren, Chemikerinnen, Techniker, IT-Fachleute und andere Sachverständige haben oftmals einen erheblichen Anteil am Erscheinungsbild zeitgenössischer Kunst. Die Interaktionen zwischen Kunstschaffenden, Assistierenden, Spezialistinnen und Spezialisten, dem Kunstwerk und nicht zuletzt auch dem Publikum demontieren traditionelle Vorstellungen des Gestaltungsprozesses ebenso wie einen unitären, statischen Werkbegriff.

Ein Paradigmenwechsel für die Erhaltung zeitgenössischer Kunst

Doch nicht nur die Produktionsweisen und die Rezeption der Kunst sind einem kontinuierlichen Wandel unterworfen, sondern auch die verwendeten Materialien. Das dem Kunstwerk eingeschriebene Veränderungspotential umfasst den Gestaltungsvorgang mit seinen verschiedenen konzeptuellen Dimensionen und Materialisierungsebenen ebenso wie die Tatsache, dass sämtliche materiellen Bestandteile der Kunstwerke unablässig – manchmal kaum wahrnehmbare – Modifikationen erfahren. Diese kommen jedenfalls in mikroskopischen Dimensionen niemals zum Stillstand. Das Kunstwerk

altert, degradiert und verändert allmählich Aussehen und Eigenschaften, ein Vorgang, der bisweilen bis zur vollständigen Zerstörung der materiellen Substanz des Werks führt.

Restaurierungsmassnahmen können versuchen, unerwünschten Veränderungsvorgängen entgegenzuwirken, sie stellen Eingriffe dar, die materielle Umwandlungsprozesse aufhalten, verlangsamen oder sogar rückgängig machen sollen. Dies hat bei nicht konservier- oder ersetzbaren Komponenten zur Folge, dass – trotz der vielfach praktizierten konservierungsethischen Maximen der Minimalintervention und der Reversibilität – neue Materialien oder Technologien hinzugefügt werden und gleichzeitig damit neue Bedeutungen. Eingriffe jeglicher Art sind, wie kunsthistorische Sichtweisen, zugleich auch zeitgebundene Interpretationen. In dieser Hinsicht ist eine polemische Äusserung Marcel Duchamps nach wie vor aktuell, er soll einmal gesagt haben: «Art history only begins after the death of the work».⁷ Man könnte Duchamps Statement dahingehend ergänzen, dass nicht nur die gedankliche, die wissenschaftliche und die erlebnismässige Auseinandersetzung dem Kunstwerk etwas hinzufügen und es von den Ideen der Kunstschaften entfernen, sondern auch jegliche Massnahme, die dazu dient, es in seiner materiellen Existenz und damit in seiner unmittelbaren Rezipierbarkeit zu bewahren.

Intendiert der Künstler Verfallsprozesse, die bis zur Selbstvernichtung des Kunstwerks fortschreiten, etwa Dieter Roth, kann das erwiesenermassen zum Konflikt mit den vom Besitzer eines solchen Kunstwerks verfolgten Absichten führen. Sammler oder Sammlerinnen und Museen werden aus nachvollziehbaren Gründen bestrebt sein, auch ein solches Werk nicht nur ideell zu erhalten, sondern auch mit hohem konservatorischem Aufwand den Zerfall zu verlangsamen oder sogar umzukehren, um die materielle Existenz des Werks bestmöglich zu bewahren.

Offen bleibt hier die Frage, ob Künstler wie Roth insgeheim auf den zu erwartenden Rettungsversuch durch die Institutionen hoffen oder ihn vielleicht sogar bewusst in ihr konzeptionelles Setting einkalkulieren. Der Konzeptkünstler Sol LeWitt vertritt jedenfalls die Ansicht, dass der Künstler nicht für die Verfälschung der Zeit («falsification of time») verantwortlich ist, durch die sich sein Kunstwerk, auch aufgrund von Restaurierungsmassnahmen, künftig verändere.⁸ Pip Laurenson, Restauratorin für Time-based Media an der Tate Gallery, London, sieht ebenfalls die Museen und nicht primär die Künstler in der Pflicht, sich um die materielle und ideelle Erhal-

tung der Werke zu kümmern.⁹ Für die Restauratorin Carol Mancusi-Ungaro bedeutet daher die Aufgabe, zeitgenössische Kunst unter adäquaten Voraussetzungen zu erhalten, eine veränderte Zielsetzung in ihrem Tun: Im Lauf ihrer Berufstätigkeit habe sie zunehmend den Fokus von der Konservierung der Materialität eines Werkes auf denjenigen der Erhaltung seiner Idee gerichtet. Damit wird sie zu einer der frühen Protagonistinnen einer spezifischen Restaurierungstheorie für zeitgenössische Kunst.¹⁰

Dieser an der Konzeptkunst und der Minimal Art entwickelte Blick auf die Kunst entthob die Restaurierungsfachleute nicht der weiteren Beschäftigung mit dem Material, aus dem Kunstwerke geschaffen sind, im Gegenteil. Der beschriebene Paradigmenwechsel generiert eine Reihe von einschlägigen Fragen: Wie viele und welche Anpassungen verträgt ein Kunstwerk in seiner materiellen und ideellen Identität? Restaurieren oder erneuern? Ausstellungskopie ja oder nein? Handelt es sich im Fall eines Austausches von Bestandteilen, Neuinstallationen und Wiederaufführungen um eine geringfügige Modifikation des Werks, eine Überarbeitung, eine zweite Version, ein neues Werk? Wer entscheidet, was geändert wird und was nicht?

Das zeitgenössische Kunstwerk – ein Schiff auf Reisen?

Boris Groys verwendet das berühmte Theseus-Paradoxon Plutarchs (um 350–432), um nach der Identität eines zu restaurierenden Kunstwerks zu fragen, das im Lauf der Zeit zahlreiche Austauschvorgänge erfuhr.¹¹ In der Philosophie dient das Schiff des Theseus als Denkfigur zur Darstellung eines unlösbaren ontologischen Problems: Kann etwas immer noch als ein und dasselbe gelten, wenn es im Lauf der Zeit massgeblichen Veränderungen unterworfen ist? Der Mensch entwickelt neue Denk- und Verhaltensweisen, sein Körper verändert sich, Zellen sterben ab und werden durch neue ersetzt – die Person bleibt scheinbar dennoch dieselbe. Kann man diese Problemstellung auf ein zeitgenössisches Kunstwerk übertragen, und wenn ja, unter welchen Voraussetzungen? Der Schriftsteller und Journalist Ben Lerner, der sich anlässlich eines Besuchs in der Restaurierungsabteilung des New Yorker Whitney Museums ebenfalls mit dem Theseus-Paradox befasse, fragt nach der Belastbarkeit der Austauschmöglichkeiten: «If it isn't the same ship – if restoration has crossed into replication – which piece of timber was decisive?»¹² Unverkennbar schwingt hier der in der westlichen Philo-

sophie bereits während der Antike entwickelte Originalitäts- und Authentizitätsbegriff mit.

Im Ise-Schrein, einer bedeutenden Anlage des japanischen Shintō-Glaubens, wird im Unterschied zu europäischen, auf die Authentizität des Materials zielenden Erhaltungskonzepten alle zwanzig Jahre die gesamte Architektur als exakte Kopie neben den bestehenden Gebäuden erstellt; Letztere werden anschliessend abgerissen. Dabei wird das Material vollständig ausgetauscht, und dies seit vielen Jahrhunderten. Die Frage der Authentizität orientiert sich demnach nicht in erster Linie an den verwendeten Materialien. Die Bewahrung zielt auf den Ort und eine immer gleiche, ursprüngliche, «originale» Formgebung der Architektur. Die Gebäude müssen sich gemäss dem Shintō-Glauben materiell erneuern, um sich – mit Flusser gesprochen – in gewissen Zeitabständen erneut zu «in-formieren», wollen sie authentisch bleiben und dem heiligen Ort seine spirituelle Kraft bewahren.

Groys beobachtet im Gegensatz dazu eine absichtsvolle, feierliche «Inszenierung des Zerfalls»¹³ moderner Kunst und klassifiziert Museen westlicher Prägung nicht ohne Polemik als Orte des Religionsersatzes. Mit seiner Diagnose spricht er zwar bereits im Jahr 1997 weitsichtig die Problematik alternder Kunstwerke und deren Erhaltung in Sammlungen und Museen an. Groys' Charakterisierung der Museen und ihrer Rolle greift in diesem Text allerdings noch zu kurz. Angesichts drängender Fragen – die hier bereits zum Teil gestellt wurden – verändert sich seither das Selbstverständnis von Sammlungen und Museen für zeitgenössische Kunst, einschliesslich ihrer Funktion, Kunst zu erwerben, zu präsentieren und zu erhalten.

Bestehende Grundsätze der Restaurierung, etwa die Erhaltung der materiellen Integrität sowie die bereits erwähnten Ziele der minimalen Intervention und der Reversibilität als Messgrössen für die vorgenommenen Eingriffe lassen sich meist nicht mehr auf Werke der zeitgenössischen Kunst anwenden. Installative und zeitbasierte Kunstwerke, teils versehen mit Massenprodukten oder elektronischen Bestandteilen, sind besonders anfällig für schnell verlaufende Alterungsprozesse und existentiell gefährdet durch die unvermeidliche Obsoleszenz enthaltener Medien und technischer Infrastruktur. So stellen Technologiewechsel für Kunstschaffende, Kuratoren, Restauratorinnen und technisches Fachpersonal eine Herausforderung auf mehreren Ebenen dar, denn der Austausch von Geräten oder der Transfer in eine andere Technologie kann zu einem grundlegend veränderten Erscheinungsbild und letztlich auch zum Verlust des ursprünglichen Kunstwerks samt seiner

Aussage führen. Bereits die Neuinstallation eines Werks an einen anderen Ort vermag dieses entscheidend in seinem ideellen Gehalt und seiner sinnlichen Präsenz zu beeinflussen. Sobald Restaurierungsmassnahmen getroffen werden, die in die physische und konzeptuelle Konstitution des Werkes eingreifen, sei die ontologische Natur eines Werks der zeitgenössischen Kunst keine Frage der Interpretation mehr, warnte Renée van de Vall, denn nichts weniger als dessen Identität und damit seine Zukunft stünden auf dem Spiel.¹⁴ Um dieser Gefahr zu begegnen, sieht sich die aktuelle Konservierungspraxis in der Verantwortung, die jeweilige einzigartige Komplexität des Werks und seine spezifische Gefährdung (Vulnerabilität) anzuerkennen – «recognising complexity and identifying risk.»¹⁵

Wenn ein Kunstwerk unter neuen Bedingungen (etwa als Reenactment einer Performance) oder nach dem Austausch veralteter Technologien (Obsoleszenz) ein verändertes Aussehen erhält, ist dann das Bild der ausgetauschten Schiffsplanken im Theseus-Paradox noch imstande, den Vollzug solcher Erhaltungsschritte zu veranschaulichen? Ist es dann überhaupt noch ein «Schiff» – um im Bild zu bleiben? Oder gibt es allenfalls mehrere Schiffe, die gleichzeitig auf Reisen gehen? Wer trifft die Entscheidung, welche Planken ausgetauscht werden? Wann und wodurch werden sie ersetzt?

Vor diesem Hintergrund haben einige grosse Museen in den USA, darunter das SFMOMA, das MoMA und das Whitney Museum of American Art, interne interdisziplinäre Arbeitsgruppen eingerichtet. Sie treten regelmässig zusammen, um den Erwerb, die Registrierung sowie die Ausstellung und die Bewahrung der in ihrer Obhut befindlichen Objekte zu diskutieren. Komplexe Entscheidungen werden häufig unter Einbezug weiterer Fachleute unterschiedlicher Disziplinen getroffen. Neben Kunstschaaffenden können Kuratorinnen, Ausstellungsmacher, Assistierende, technisches und informatisches Personal, Anthropologinnen, Soziologen und andere Sachverständige involviert sein, je nachdem auch Vertreter oder Vertreterinnen der Öffentlichkeit. Ihre Standpunkte gilt es auszuloten, zu koordinieren und zu erörtern. Dies geschieht beispielsweise anlässlich der Eingliederung eines Kunstwerks in eine Sammlung, für eine Ausstellung, nach dem Tod des Künstlers oder manchmal sogar bereits im Stadium der Werkentstehung. Neben diesen institutionellen Initiativen werden zunehmend Konferenzen organisiert, treffen sich institutionenübergreifende Arbeitsgruppen.

In der Restaurierung findet die Arbeit nun zu einem erheblichen Teil nicht mehr einsam im Atelier vor dem Kunstwerk statt. Vielmehr kooperieren

Restauratoren und Restauratorinnen mit den Kunstschaaffenden und agieren in einem Team von Sachkundigen aus verschiedenen Fachgebieten. Diese teilen idealerweise ein gemeinsames Ziel – die Suche nach den angemessenen Lösungen für den Erhalt eines sich unvermeidlich verändernden Kunstwerks. Die Idee der Erhaltung gewinnt zunehmend an Bedeutung als ein «Management des Wandels». ¹⁶ Glenn Wharton und Harvey Molotch stellen fest, die Erhaltung der Arbeit erfordere nicht nur einen einzigen Experten, sondern eine Reihe von Fachleuten, die sich alle einer bestimmten, sich weiterentwickelnden Vision der Erhaltung verschreiben, und sie vermuten, dass sich jeder Spezialist, jede Spezialistin durch die Arbeit im Team gleichfalls verändern werde. ¹⁷

Das Kuratieren zeitgenössischer Kunst dürfte aufgrund dieser Teams mit multi- bzw. interdisziplinärer Expertise eher von einem forschenden als von einem «autoritären» Prozedere profitieren, meint Jill Sterrett. ¹⁸ Es ist ein Ansatz, der anerkennt, dass es Dinge gibt, die man wissen, und Dinge, die man nicht wissen kann; ein Ansatz, der das Lernen und Umlernen, das Sehen und Wiedersehen im Laufe der Zeit schätzt. Was ist fix und was ist variabel? Zwischen der archivalischen, faktischen Erfassung eines bestimmten Werks und der Art und Weise seiner Präsentation in einer bestimmten Ausstellung klaffe eine interpretatorische Lücke, beobachtet Sterrett und vermutet, die komplexe Verhandlung zwischen dem ersten Erscheinen eines Werks und seinem weiteren Leben laufe darauf hinaus, seine Variabilität in dieser Lücke zu vermitteln. ¹⁹

Für eine interdisziplinäre und intersubjektive Restaurierungstheorie des «Aushandelns»

Die Identität des Schiffs aus dem Theseus-Paradoxon wäre vielleicht unter der Voraussetzung gewährleistet, dass seine Fahrt von einem ausreichend exakten Konstruktionsplan begleitet würde. Dieser mag das Auswechseln der Holzplanken vorsehen und sicherstellen, dass die Segel richtig ersetzt werden, falls das nötig ist. Er kann aber auch einen teilweisen Ersatz oder eine vollständige Version in völlig anderen Materialien, etwa in aufblasbaren Gummitteilen zulassen, wenn die notwendigen Holzplanken nicht zur Verfügung stehen. Solche Massnahmen stellen so lange kein Problem dar, als Klarheit darüber besteht, was genau unter der Funktion «Schiff» zu verstehen ist.

Auch ist es zwingend, dass der Konstruktionsplan fortgeschrieben wird, dass nicht nur die verwendeten Materialien, sondern auch die Argumente für die Entscheidungen dokumentiert werden, ebenso, wer sie getroffen hat und warum. Der Konstruktionsplan muss also zwingend während der Reise angepasst werden und die Anpassungen zugleich dokumentieren.

Wenn der Schiffsvergleich hier vermutlich auch überstrapaziert wird, so besteht doch kein Zweifel darüber, dass sich die Tätigkeit von Restaurierungsfachleuten grundlegend gewandelt hat: Ausführliche Werkdokumentationen («Konstruktionspläne») erhalten immer grösseres Gewicht.²⁰ Die tägliche Arbeit erfordert ohnehin ein hohes Mass an Problemlösungsbewusstsein. Zudem ist der Paradigmenwechsel in der Restaurierungspraxis begleitet von einem Umdenken in der Restaurierungstheorie, das eine Erweiterung des etablierten «Triangle»-Modells²¹ der Restaurierung zumindest in Bezug auf die zeitgenössische Kunst erlaubt. Dieses Modell beruht auf dialektischen Bezugsgrössen wie objektiv / subjektiv, Tatsache / Wert, Theorie / Praxis, menschlich / nichtmenschlich. Demgegenüber entwickelten IJsbrand Hummelen, Vivian van Saaze und Matthijs Versteegh einen «symmetrischen Ansatz», der statt einer Kategorisierung in dialektischen Gegensätzen empfiehlt, über die Praktiken nachzudenken, in denen die vielfältigen Beziehungen zwischen Menschen und Dingen sowie die Werte sichtbar werden, die es zu bewahren gilt:

Processes of change and transformation are black boxed. An attempt to identify where, how, why, by what and by whom transformations in the chain occur, and cultural values make their entrance, would indeed lead to a very different model: a complex entangled network of negotiations between humans and things, scientists and scholars, spectrographs, texts, notebooks, photographs etc., all of which would represent relationships between objects and values to be conserved.²²

Aufgrund einer sich hiermit manifestierenden «kommunikativen Wende» («communicative turn»),²³ die einhergeht mit veränderten Objekt-Subjekt-Relationen, gelangen die vielfältigen Wechselbeziehungen zwischen dem zu restaurierenden Werk und den am Erhaltungsprozess beteiligten Akteuren in den Fokus.

Die von der Restaurierung und anderen Interessenvertretern für diese Aufgabe geforderten Fähigkeiten decken sich in einem erstaunlichen Mass

mit den Kompetenzen, die das World Economy Forum (WEF) in Zukunft für anspruchsvolle Tätigkeiten erwartet.²⁴ Neben analytischen Fähigkeiten sind insbesondere auch Soft Skills, etwa Kommunikationsfähigkeit, Diskursbereitschaft, emotionale Intelligenz und «complex problem solving» gefordert. Muriel Pénicaut, die französische Arbeitsministerin, hielt Soft Skills für die am schwersten zu erlernenden, aber die langfristig entscheidendsten Kompetenzen für den künftigen Arbeitsmarkt und konstatierte: «It's not a package that you deliver. It will be a continuous process.»²⁵

Tatsächlich übernimmt die Restauratorin oder der Restaurator im Restaurierungsalltag eine aktive Rolle bei der Interpretation und der Festlegung «relativer» Werte in einer Gruppe von Interessenvertretern, die, sei es materiell oder immateriell, von einer Restaurierung betroffen sind. Eine solche «Gemeinschaft der Intersubjektivität» gelangt idealerweise auf einem kooperativen Weg zu Entscheidungen, wobei auch künftige Entwicklungen, die das Kunstwerk betreffen, zu berücksichtigen sind. Die Aufgabe besteht also nicht zuletzt darin, den künftigen «Nutzer» mit zu berücksichtigen. Dies sei keine leichte Aufgabe – aber gewiss eine faszinierende, resümiert Muñoz-Viñas.²⁶

Herausforderungen einer «aushandelnden» Restaurierungstheorie

Die Restaurierungstheorie hat bereits begonnen, die von Sterret erwähnte «Lücke» oder eben die Blackbox der Aushandlungsprozesse auszuleuchten. Einige Themen, die sich dabei abzeichnen, seien hier abschliessend skizziert:

a) Das «negotiative model» überträgt den einzelnen Interessenvertretern im «intersubjektiven» Setting mehr Entscheidungsbefugnis als das «Triangle»-Modell. Der damit gewonnene Spielraum erlaubt, dass Restauratorinnen und Kuratoren im Umgang mit Werken der zeitgenössischen Kunst einen «kuratorischen» Anteil übernehmen, der das Kunstwerk konzeptionell mitprägen kann. Unter Umständen schränkten solche Spielräume zugleich die Freiheiten und die Rechte anderer ein, warnt Muñoz-Viñas. Die Funktion eines Werkes als Instanz eines überindividuellen kulturellen Erbes könne dabei unversehens in den Hintergrund treten. In diesem Sinn sei das Konzept der Kreativität nicht weniger «aristokratisch» und Achtung gebietend (imposing) als dasjenige der objektiven, wissenschaftlichen Wahrheit.²⁷

b) Untersuchungsergebnisse der traditionellen Fachgebiete in der Restaurierung – Naturwissenschaften, Geisteswissenschaften und Kunsttechnologie – werden bis jetzt nicht selbstverständlich vom jeweils anderen Fach rezipiert, möglicherweise weil eine gemeinsame Sprache und Begrifflichkeit fehlt. Die bewusste Öffnung zu anderen Fachrichtungen birgt das Potential zu einer Auflösung oder Modifikation von Teilbereichen und der Etablierung neuartiger Disziplinen, etwa der «Technical Art History».²⁸ Eine solche Dynamik könnte möglicherweise als Bedrohung berufsständisch erkämpfter Rollen und Errungenschaften wahrgenommen werden. Gefragt sind in interdisziplinären Settings hingegen Personen, die neue Konstellationen mitentwickeln oder mehrere Fachgebiete in sich vereinigen können und wollen. Dies hat auch Konsequenzen für die Ausbildung: Gemäss dem Wissenschaftstheoretiker und Philosophen Jürgen Mittelstrass steigt das Interesse für Interdisziplinarität und deren Ergebnisse bevorzugt dann, wenn bereits während des Studiums entsprechende Erfahrungen gesammelt werden konnten.²⁹

c) Zwischen den Zielen und Methoden der Forschung einerseits und einer lösungsorientierten Pragmatik im Alltag andererseits klafft eine Diskrepanz. Forschungsergebnisse lassen sich offenbar nicht ohne Weiteres in die praktische Anwendung integrieren.³⁰ Daneben gilt es, die Adaptionmöglichkeiten des in der Restaurierung vielfach verwendeten «Decision-Making Model» für die zeitgenössische Kunst zu überprüfen und das Modell entsprechend anzupassen.³¹ Die Bedingungen und Herausforderungen des «Decision-making» müssen insgesamt besser verstanden und gescheiterte Restaurierungsprozesse kritisch hinterfragt werden.³²

d) Interviews mit Kunstschaaffenden sind für die Entscheidungsfindung unerlässlich. Künstlerinnen und Künstler sollen mitteilen, welche Massnahmen aus ihrer Sicht erlaubt sind und welche nicht. Diese Auskünfte werden Teil des konzeptuellen Inhalts des Werkes und wirken sich nicht nur auf den Erhaltungsprozess aus, sondern mitunter auch auf die Ontologie des Werks. Glenn Wharton bemerkte, dass die Vorstellungen des Künstlers darüber, wie ein älteres Werk konserviert werden solle, von künstlerischen Problemen beeinflusst werden, die diesen zum aktuellen Zeitpunkt beschäftigen. Künstler ändern ihre Meinung und ihre Interessen, reagieren anders auf neue Umstände. Jahre später erinnern sie sich vielleicht nicht einmal mehr an die Ideen, die sie während der Gestaltung und Ausführung ihrer Arbeit hatten. Kann

man also tatsächlich erwarten, dass jemand Jahrzehnte später dieselbe Idee artikuliert?³³ Obendrein kann die künstlerische Intention nicht von den sozialen und materiellen Umständen der Kunstproduktion losgelöst werden. Die Aussagen der Kunstschaffenden sollten diesbezüglich interpretiert und relativiert werden. Angesichts der jeweils neuartigen Konstellationen erwartet hier offenbar niemand einfache, standardisierte Lösungen.

Mit Flusser, von dessen eigenwilligen Ausführungen zum «Material» zunächst ausgegangen wurde, sollen hier die Überlegungen schliessen. Der leider zu einseitig als Medientheoretiker wahrgenommene Denker befasst sich als Phänomenologe und Erkenntnistheoretiker mit der «Blackbox» menschlicher Tätigkeiten. Für deren Analyse entwickelt Flusser eine «semantische Methodologie», durch die er den tief in der europäischen Kulturgeschichte verankerten Subjekt-Objekt-Dualismus zu überwinden hofft. Dieses Verfahren unterscheidet sich von kausalen Analysen, welche das Ziel verfolgen, Probleme durchschaubar zu machen und sie so aus der Welt zu schaffen. Stattdessen beabsichtigt er, durch die semantische Untersuchung von «Gesten», etwa der Geste des (Kunst-)Machens, dieses «Phänomen» zu «entfalten», und «immer dichter» werden zu lassen und begründet diesen Anspruch: «Man analysiert Enigmen, um in sie einzudringen. Gelöste Enigmen bleiben.»³⁴

- 1 Flusser 1991.
- 2 Ebd., S. 12–13.
- 3 Ebd., S. 19.
- 4 Flusser 1994, hierfür vor allem Kap. 5. «Die Geste des Malens», aber auch Kap. 1 und 8–10.
- 5 An anderer Stelle machte Flusser deutlich, dass er die Gestaltung – im Gegensatz zur Schrift – keineswegs als linearen Vorgang versteht, Flusser 1988, z. B. S. 12–13.
- 6 Lehmann 2013, S. 12–13, 17.
- 7 Marcel Duchamp zit. nach Lerner 2016.
- 8 Mancusi-Ungaro 2016.
- 9 Laurenson 2001.
- 10 Mancusi-Ungaro 2016.
- 11 Groys 2009, S. 200–201.
- 12 Lerner 2016.
- 13 Groys 2009, S. 199.
- 14 Vall 2015, hier S. 286, 287.
- 15 Laurenson 2001.
- 16 Jonathan Ashley-Smith, «The Basis of Conservation Ethics», in: Richmond/Bracker 2009, S. 6–24, hier S. 21.
- 17 Glenn Wharton, Harvey Molotch, «The Challenge of Installation Art», in: Richmond/Bracker 2009, S. 210–222, hier S. 218.
- 18 Jill Sterrett, «Contemporary Museums of Contemporary Art», in: Richmond/Bracker 2009, S. 223–228, hier S. 226.
- 19 Ebd.
- 20 Zu den verschiedenen Lösungsansätzen für die Dokumentation zeitgenössischer Kunst vgl. Phillips 2015.
- 21 In diesem interdisziplinären Modell werden die drei traditionellen Hauptstützen der Restaurierung, die Kunsttechnologie, die Kunstgeschichte und die Naturwissenschaften, in ihrer Beziehung zum Kunstwerk veranschaulicht. Alle drei Disziplinen fokussieren auf das im Zentrum befindliche «Objekt» als wissenschaftlichen Untersuchungsgegenstand. Dieses wird dank rationalen, «objektiven» naturwissenschaftlichen Methoden analysiert und mittels «subjektiven» Wertezuschreibungen durch die Geisteswissenschaften interpretiert. Natur- und Geisteswissenschaften repräsentieren zusammen in diesem Modell die «Theorie», während die Kunsttechnologie mit ihren weitreichen-
- den Materialkenntnissen als «Praxis» dialektisch auf die beiden anderen Fächer bezogen werden kann.
- 22 Hummelen et al. 2008, hier S. 1044.
- 23 Muñoz-Viñas 2005, zit. nach Hummelen et al. 2008, S. 1046, Anm. 4.
- 24 Ratcheva/Leopold 2018; Leopold et al. 2018.
- 25 Sault 2020.
- 26 Als intersubjektive Kriterien betrachtete Muñoz-Viñas diejenigen, welche (auf bewusste oder unbewusste Weise) von Personen aufgestellt werden und auf Vereinbarungen beruhen, die «zwischen den Subjekten» getroffen wurden, Muñoz-Viñas 2002, hier S. 30.
- 27 Ebd.
- 28 Hermens 2012; Stoner 2012.
- 29 Mittelstrass 1987, hier S. 157.
- 30 Dillon et al. 2014.
- 31 CICS 2021.
- 32 Michalski 2018.
- 33 Wharton 2015.
- 34 Flusser 1994, S. 91.

Literaturverzeichnis

CICS 2021

Cologne Institute of Conservation Sciences (CICS)/TH Köln (ed.), *The Decision-Making Model for Contemporary Art Conservation and Presentation*, 2019, updated version: 1.2, April 2021, https://www.th-koeln.de/mam/downloads/deutsch/hochschule/fakultaeten/kulturwissenschaften/f02_cics_gsm_fp__dmmcacp_190613-1.pdf, Stand 16.11.2021.

Dillon et al. 2014

Catherine Dillon et al., «Mind the gap: rigour and relevance in collaborative heritage science research», in: *Heritage Science*, 2 (2014), Nr. 11, <https://heritagesciencejournal.springeropen.com/articles/10.1186/2050-7445-2-11>.

Flusser 1988

Vilém Flusser, *Krise der Linearität* (um 9, 2. Jg.), Vortrag gehalten am 20. März 1988 im Kunstmuseum Bern, hrsg. von Georg Johann Lischka, Bern: Benteli, 1988.

Flusser 1991

Vilém Flusser, «Der Schein des Materials», in: Wolfgang Drechsler, Peter Weibel, *Bildlicht. Malerei zwischen Material und Immaterialität*, hrsg. von den Wiener Festwochen, Ausst.-Kat. Museum des 20. Jahrhunderts, Wien, 3.5.–7.7.1991; Wien: Europaverlag, 1991, S. 12–20.

Flusser 1994

Vilém Flusser, *Gesten. Versuch einer Phänomenologie*, Frankfurt a. M.: Fischer, 1994.

Groys 2009

Boris Groys, «Restauration des Zerfalls», in: Ders., *Logik der Sammlung. Am Ende des musealen Zeitalters* (Edition Akzente), Erstveröffentlichung 1997, München: Hanser, 2009, S. 197–204.

Hermens 2012

Erma Hermens, «Technical Art History: The Synergy of Art, Conservation and Science», in: *Art History and Visual Studies in Europe. Transnational Discourses and National Frameworks* (Brill's studies in intellectual history, 212 / Brill's

studies on art, art history, and intellectual history, 4), hrsg. von Matthew Rampley et al., Leiden / Boston: Brill, 2012, S. 151–165.

Hummelen et al. 2008

IJsbrand Hummelen, Vivian van Saaze, Matthijs Versteegh, «Towards a symmetrical approach in conservation?», in: ICOM-CC 15th Triennial Conference, New Delhi, 22.–26.9.2008, Preprints, hrsg. von Janet Bridgland, Bd. II (Diversity in Heritage Conservation: Tradition, Innovation and Participation), S. 1041–1047, https://www.researchgate.net/publication/333856652_Towards_a_symmetrical_approach_in_conservation, Stand 20.6.2020.

Laurenson 2001

Pip Laurenson, «Developing Strategies for the Conservation of Installations Incorporating Time-Based Media. Gary Hill's «Between Cinema and a Hard Place»», in: *Journal of the American Institute for Conservation*, 40 (2001), Nr. 3, erneut publiziert in: *Tate Papers*, Nr. 1, Spring 2004, <https://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/01/developing-strategies-for-the-conservation-of-installations-incorporating-time-based-media-gary-hills-between-cinema-and-a-hard-place>, Stand 12.8.2020.

Lehmann 2013

Ann-Sophie Lehmann, «How materials make meaning», in: *Meaning in Materials, 1400–1800. Materiaal en betekenis, 1400–1800* (Nederlands kunsthistorisch jaarboek, 62/2012), hrsg. von ders. et al., Leiden / Boston: Brill, 2013, S. 6–27.

Leopold et al. 2018

Till Alexander Leopold, Vesselina Stefanova Ratcheva, Saadia Zahidi, *The Future of Jobs Report 2018. Insight Report* (17.9.2018), hrsg. von Centre for the New Economy and Society / World Economic Forum, Genf, <https://www.weforum.org/reports/the-future-of-jobs-report-2018>, Stand 17.6.2020.

Lerner 2016

Ben Lerner, «The Custodians. How the Whitney is transforming the art of museum conservation», in: *The New Yorker*, 11.1.2016, <https://www.newyorker.com>

www.newyorker.com/magazine/2016/01/11/the-custodians-onward-and-upward-with-the-arts-ben-lerner, Stand 18.6.2020.

Mancusi-Ungaro 2016

Carol Mancusi-Ungaro, *The Falsification of Time*, The Forbes prize lecture for 2016, presented during the IIC Los Angeles congress, September 2016. <https://www.iiconservation.org/congress/2016losangeles/forbes>, Stand 12.6.2020.

Michalski 2018

Stefan Michalski, «Sharing Conservation Decisions. Tools, Tactics, and Ideas», in: Alison Heritage, Jennifer Copithorne (Hrsg.), *Sharing Conservation Decisions. Current Issues and Future Strategies*, Rom: International Centre for the Study of the Preservation and Restoration of Cultural Property (ICCROM), 2018, S. 183–204.

Mittelstrass 1987

Jürgen Mittelstrass, «Die Stunde der Interdisziplinarität?», in: Jürgen Kocka (Hrsg.), *Interdisziplinarität. Praxis – Herausforderung – Ideologie*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1987, S. 152–158.

Muñoz-Viñas 2002

Salvador Muñoz-Viñas, «Contemporary Theory of Conservation», in: *Studies in Conservation*, 47 (2002), Supplement, 1, Juni 2002, S. 25–34, DOI: 10.1179/sic.2002.47.Supplement-1.25.

Muñoz-Viñas 2005

Salvador Muñoz-Viñas, *Contemporary Theory of Conservation*, Oxford et al.: Elsevier Butterworth-Heinemann, 2005.

Phillips 2015

Joanna Phillips, «Reporting Iterations: A Documentation Model for Time-Based Media Art», in: *Performing Documentation* (Revista de História da Arte, 4), hrsg. von Lúcia Almeida Matos, Rita Macedo und Gunnar Heydenreich, Lissabon: Instituto de História da Arte, 2015, S. 168–179.

Ratcheva/Leopold 2018

Vesselina Stefanova Ratcheva, Till Leopold, *5 things to know about the future of jobs*, 17.9.

2018, <https://www.weforum.org/agenda/2018/09/future-of-jobs-2018-things-to-know/>, Stand 22.10.2018.

Richmond/Bracker 2009

Alison Richmond, Alison Bracker (Hrsg.), *Conservation. Principles, Dilemmas and Uncomfortable Truths*, publ. zus. mit dem Victoria & Albert Museum, London, Amsterdam/Boston: Elsevier/Butterworth-Heinemann, 2009.

Sault 2020

Samantha Sault, *What they're saying about the future of work: Key quotes from Davos*, 24.1.2020, <https://www.weforum.org/agenda/2020/01/future-of-work-reskilling-workforce-ivanka-trump-davos-quotes/>, Stand 2.8.2020.

Stoner 2012

Joyce Hill Stoner, «Turning Points in Technical Art History in American Art», in: *American Art*, 26 (2012), Nr. 1, S. 2–9, <https://www.jstor.org/stable/10.1086/665624>, Stand 21.10.2018.

Vall 2015

Renée van de Vall, «The Devil and the Details. The Ontology of Contemporary Art in Conservation Theory and Practice», in: *British Journal of Aesthetics*, 55 (2015), Nr. 3, S. 285–302.

Wharton 2015

Glenn Wharton, «Artist intention and the conservation of contemporary art», in: *The American Institute for Conservation of Historic & Artistic Works. Objects Specialty Group Postprints*, Bd. 22, 2015, hrsg. von Emily Hamilton et al., S. 1–12.

(Wieder-)Anfertigen als Erhaltungsstrategie für eine Installation mit Latexhäuten – Annäherung an einen erweiterten Werkbegriff

Martina Pfenninger Lepage und Gerda Kaltenbruner
In Zusammenarbeit mit Nadia Behrmann-Brodatzki
und Lea Huck

Als sich die Künstlerin Renate Bertlmann im Jahre 2013 an den Fachbereich für Konservierung-Restaurierung von moderner und zeitgenössischer Kunst der Akademie der bildenden Künste Wien wandte, war sie besorgt über den Zustand vieler der in den 1970er Jahren entstandenen Werke aus Naturkautschuk. Insbesondere die Komponenten der Rauminstallation *Waschtag* – gegossene Naturlatexhäute – waren stark gealtert und nicht mehr ausstellbar. Die seither bestehende Kooperation zwischen der Künstlerin und dem Institut für Konservierung-Restaurierung entwickelte sich zu einem kontinuierlichen Prozess, der ein stetiges Ausloten und Abwägen von Erhaltungsstrategien und zugleich ein Adaptieren der damit verbundenen Erwartungen beinhaltet. Zahlreiche mit der Künstlerin geführte Gespräche sowie mehrere Interviews stellten dabei gleichermassen wertvolle Phasen der Reflexion dar als auch eine Methode, diesen Prozess abzubilden.¹

Im Zuge der Zusammenarbeit wurden nicht nur Fragen zur Erweiterung des Werkbegriffs aufgeworfen, sondern auch unsere Rolle als das Werk mitgestaltende Konservatorinnen-Restauratorinnen kritisch reflektiert.

Die Installation *Waschtag*

Die Rauminstallation *Waschtag* der in Wien lebenden und arbeitenden Renate Bertlmann ist 1976 entstanden und befindet sich im Besitz der Künstlerin. Das Œuvre von Renate Bertlmann erfährt – exemplarisch für viele feministische Künstlerinnen der ersten Generation – erst seit wenigen Jahren grössere Beachtung.

Konstituierende Elemente von *Waschtag* sind eine variable Anzahl von bis zu 120 Stück gegossener Naturlatexhäute, welche mit Wäscheklammern auf kunststoffummantelten Stahlseilen befestigt sind. Die Häute sind unterschiedlich dimensioniert und zeigen Ausstülpungen in Form von unterschiedlich dimensionierten Schnuller-Arten. Um die Latexhäute zu giessen, verwendet die Künstlerin vierzehn unterschiedliche, selbst gefertigte Negativformen aus Alabastergips. Dazwischen platziert die Künstlerin auch glatte Häute mit organischen Konturen. Diese entstehen durch Aufgiessen und Vertreiben der Latexemulsion auf glatten Gipsuntergründen. Diese Häute werden während des Giessens künstlerisch gestaltet und sind – anders als die formgegossenen – alle Unikate.

Die Anzahl der auf den Wäscheleinen präsentierten Häute und die Anzahl der Leinen sowie deren Länge sind variabel und werden an die jeweilige Raumsituation angepasst. Ausgehend von einem Befestigungspunkt auf einer Höhe von 1,90 m werden die Leinen mit Schraubhaken und Seilspannern fächerartig durch den Raum gezogen. Je nach Ausstellungssituation sind Besucherinnen und Besucher aufgefordert, sich zwischen den Leinen durchzubewegen und die Häute zu berühren. Die in den späten 1970er Jahren gegossenen Häute wurden 1982 im Frauenmuseum Bonn (Abb. 1) erstmals zu einem raumgreifenden Kunstwerk zusammengefügt. Weitere Iterationen² von *Waschtag* wurden im Rahmen von kurzen Ausstellungen im Nordstadt-Galerie-Kollektiv Wuppertal und 1983 in der Galerie Hildebrand in Klagenfurt sowie im Palais Liechtenstein in Feldkirch gezeigt.

Die Installation *Waschtag* ist bei Weitem nicht das einzige Werk von Renate Bertlmann, in welchem die Künstlerin gegossene Naturlatexhäute einsetzte. In der zweiten Hälfte der 1970er Jahre war ihr Schaffen geprägt von der Auseinandersetzung mit inszenierter Fotografie und performativer Kunst. In einigen der damals entstandenen Werke sind Schnuller eingesetzt als irritierende, verzerrende, aber auch als sensibel auf Berührung reagierende und den Tastsinn herausfordernde Komponenten. Auch für Performances



Abb. 1 Renate Bertlmann, *Waschtag*, 1976, variable Masse, Ansicht der Installation im Frauenmuseum Bonn, 1982, Foto: Renate Bertlmann

begann Bertlmann solche Abformungen unterschiedlicher Grösse und Ausprägung zu nutzen. Als Requisiten oder als physische Verlängerung ihres Körpers, teilweise in Kombination mit gefährlich scharfen Skalpellklingen, prägen diese Schnuller ihre damalige Material- und Formsprache.³ Parallel dazu entstanden unter Verwendung von Schnullern Reliefgussformen, mit denen Renate Bertlmann seriell Latexhäute herstellte. Diese sogenannten *Streicheleinheiten* wurden als Häute in diverse Werke integriert (Abb. 2). Durch das Auseinanderschneiden und Rekombinieren von Häuten zu langen *Nabelschnüren* entstanden Werke wie *Urvagina-Installation* (1978/2014): Kästchen aus weissem Acrylglas, aus deren Öffnungen lange knotige Schnüre aus Latex quellen (Abb. 3).

Ende der 1980er und in den 1990er Jahren arbeitete Renate Bertlmann nur noch sporadisch mit Latex und bediente sich vorwiegend anderer Medien. In diesem Zeitraum beobachtete die Künstlerin erste Phänomene einer materialbedingten Degradation jener Latexhäute, die für die frühen Manifestationen der Installation *Waschtag* eingesetzt worden waren.

Die Beständigkeit von Naturkautschuk gegenüber Photooxidation ist aufgrund des hohen Anteils ungesättigter Doppelbindungen im Polymer-

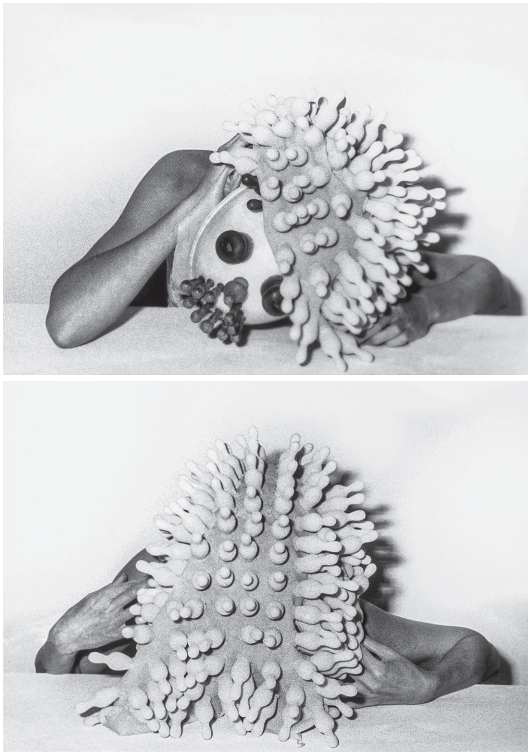


Abb. 2 Renate Bertlmann, *Ausstülpungen*, 1982,
2 Schwarz-Weiss-Fotografien, je 12,5 × 18 cm

gerüst sehr gering. Die Degradation von wiederholt präsentierten Werken aus Naturlatex verläuft daher vergleichsweise schnell, insbesondere, wenn diese wie bei der Präsentation von *Washtag* zusätzlich zu Lichtbelastung auch mechanischem Stress ausgesetzt sind.⁴

Folgen der Photooxidation sind Erweichungsprozesse aufgrund von Kettenspaltung, gefolgt von starkem Verbräunen und Verhärten des Materials. Die ehemals hellen, halbopaken Häute erstarren, werden dunkelbraun und spröde.

Dreissig Jahre später, als Renate Bertlmann zur Gwangju Biennale 2014 in Südkorea und zu einer Ausstellung mit Positionen der feministischen Avantgarde aus den 1970er Jahren der Sammlung Verbund Wien eingeladen wurde, existierte das Werk *Washtag* nur noch in Form von stark degradierten, nicht ausstellbaren Häuten sowie den vollständig erhaltenen 14 Gussformen aus Gips (Abb. 4).



Abb. 3 Renate Bertlmann, *Urvagina-Installation* (1978/2014), Ansicht der Ausstellung in der Sammlung Verbund, Wien 2016, Foto: Renate Bertlmann

Strategische und terminologische Überlegungen

Das Anliegen der Künstlerin – unter Verwendung der bestehenden originalen Negativformen frische Latexhäute herzustellen und zugleich die Haltbarkeit respektive die Langzeitstabilität des Materials zu optimieren – konnte als Fallstudie in die forschungsgeleitete Lehre des Instituts für Konservierung-Restauration eingebunden und im Rahmen einer Seminararbeit vertieft werden. In diesem Kontext erfolgten mehrere Interviews zu Werkprozess, künstlerischer Intention und wesentlichen Parametern der Installation wie auch Recherchen zu unterschiedlichen Iterationen des Kunstwerks.⁵

Nach umfangreichen Versuchsreihen und Prüfverfahren zur Modifizierung des Werkstoffs Latex wurde der aufwendige Giessprozess praktisch umgesetzt und in allen Phasen dokumentiert. Parallel eröffnete sich ein zusätzliches Forschungsfeld, dessen Fokus in der eingehenden Beschäftigung mit Möglichkeiten der Reproduktion der stark erodierten Gipsgussformen lag. Diese experimentell angelegte Forschung wird im Rahmen eines weiterführenden, fachübergreifenden Projekts in Kooperation mit Expertinnen und Experten für Abgusstechniken und mineralische Werkstoffe durchgeführt.⁶ Das angestrebte Ziel ist die Vervielfältigung respektive Reproduktion der



Abb. 4 Negativformen aus Gips für *Washtag* (1976),
Foto: Nadia Behrmann-Brodatzki

bestehenden Reliefgussformen und damit einhergehend eine Bearbeitung der erodierten Oberflächenstruktur.

Doch wie sollte dieses Verfahren des erneuten Giessens in einen konservierungsethisch abgesicherten Verfahrenskatalog eingeordnet werden? Wie wäre der Status der entstehenden Häute zu definieren? Zur Klärung wurden Begrifflichkeiten und Definitionen herangezogen, wie sie in der Erhaltung zeitgenössischer Werke verwendet werden, bei denen Obsoleszenz oder begrenzte Beständigkeit einzelner Komponenten auftritt. Diese Definitionen liegen primär in englischer Sprache vor. Diskutiert wurden die Begriffe «Replica»⁷, «Reconstruction»⁸, «Reproduction»⁹ und «Remake», wobei der zuletzt genannte als zutreffend für den Vorgang des erneuten Giessens der Häute von *Washtag* erachtet wird.

Luber und Sommermeyer definierten 2011 den Begriff «Remake» folgendermassen: «The partial or complete exchange of material in an irreparably damaged artwork, whereby the «remade» object replaces the previous object and is regarded as the original».¹⁰

Die Anfertigung eines «Remake» kann demnach in Erwägung gezogen werden, falls das künstlerische Konzept bedeutungsvoller als die originale Materialität bewertet wird und authentisches Ausgangsmaterial sowie ausreichend Informationen zur Produktionstechnik verfügbar sind.¹¹ In der Folge wird für den Begriff «Remake» die deutsche Übersetzung «Wiederanfertigung» verwendet.

Modifikation des Werkstoffes Latex mittels Stabilisatoren

Dem dringenden Wunsch der Künstlerin entsprechend wurde angestrebt, bei der Wiederaufbereitung eine bestmögliche Haltbarkeit der Latexhäute zu erzielen: Da der Künstlerin die haptisch hautartigen Qualitäten sowie die mechanischen Eigenschaften von Naturlatex wichtig sind und für die Wiederaufbereitung zwingend die bestehenden Gussformen aus Gips verwendet werden sollten, waren alternative Ausgangsmaterialien mit besserer Beständigkeit als Naturlatex keine Option. Es wurde eine herkömmliche Naturlatexmilch (Revultex LA) mit verringertem Ammoniakanteil verwendet.¹² Um die Langzeitstabilität der neu zu gießenden Häute zu verbessern, wurde die Naturlatexmilch mit dem phenolischen Antioxidans Irganox 1520L¹³ und dem UV-Absorber Tinuvin 213¹⁴ stabilisiert. Der H-Donor und Hydroperoxidzersetzer Irganox 1520L gilt als besonders wirksam für den Schutz von Naturkautschuk gegenüber Oxidationsprozessen, wobei das Antioxidans dabei konsumiert wird.¹⁵ Die Kombination mit Tinuvin 213 ermöglicht eine synergistische Wirkung. Auf Empfehlung von BASF wurden beide Produkte in Bezug auf den Feststoffgehalt der Naturlatexmilch mit 1:100 dosiert.¹⁶ Um eine optimale Mischbarkeit der beiden Stabilisatoren mit der Naturlatexmilch zu erzielen, wurde mit Sorbitan Monooleat/Polysorbat 80 (1:4) emulgiert.¹⁷

Im Rahmen der Seminararbeit von Nadia Behrmann-Brodatzki wurden stabilisierte und nicht stabilisierte Testkörper, hergestellt aus Revultex LA, annähernd unter Museumsbedingungen einer Lichtalterung¹⁸ unterzogen und die im Material entstehenden Oxidationsprodukte mittels FTIR-ATR¹⁹ charakterisiert.

Die Lichtalterung machte deutlich, dass die Degradation der stabilisierten Testkörper im Vergleich zu den nicht stabilisierten zeitlich stark verzögert einsetzt.

Nach ca. 900 Stunden Belichtungszeit zeigte die Gruppe der nicht stabilisierten Testkörper ein Erweichen der Oberfläche aufgrund von Ketten-spaltung, was mit einer Verdunkelung des Materials einhergeht und in der Folge in ein Verhärten der Struktur übergeht. Beim stabilisierten Material konnten erste Anzeichen der einsetzenden Alterung erst nach Abschluss der Lichtalterung (über 2760 Stunden) beobachtet werden.²⁰

Die Charakterisierung mit FTIR-ATR verdeutlicht, dass das stabilisierte lichtgealterte Material (Spektrum C) weniger Oxidationsprodukte aufweist als das nicht stabilisierte gealterte Material (Spektrum B) und somit

eine bessere Beständigkeit als das Ausgangsmaterial besitzt. Die erneute Analyse der Testkörper nach 2 Jahren Lagerung unter Lichtausschluss zeigt, dass sich der Alterungsgrad der lichtgealterten und stabilisierten Testkörper (Spektrum D) nun demjenigen von nicht stabilisiertem Material angeglichen hat (Abb. 5).²¹ Auch in ihrer optischen Erscheinung sind die Testkörper kaum mehr zu unterscheiden; das stabilisierte Material besitzt allerdings noch eine geringfügig bessere Elastizität. Die Untersuchungen illustrieren die verzögert einsetzende Degradation von Naturlatex, das mit Irganox 1520L und Tinuvin 213 stabilisiert wurde. Die Simulation lässt allerdings erwarten, dass sich nach einigen Jahren der Alterungsgrad von stabilisiertem Material jenem von nicht stabilisiertem Naturlatex annähert.

Der Prozess der Wiederaufbereitung

Basierend auf den Ergebnissen dieser Untersuchungen wurden die Stabilisatoren Irganox 1520L und Tinuvin 213 bei der Wiederaufbereitung von *Waschtag* eingesetzt. Unterstützt wurde die Künstlerin durch Studierende, die auch den Prozess der Wiederaufbereitung dokumentierten.²² Der sich über mehrere Wochen hinziehende Fertigungsprozess von über hundert Latexhäuten mittels 14 Gussformen umfasst eine Vielzahl an Arbeitsschritten: das Eingiessen der flüssigen Latexmilch in die gesäuberten Formen sowie das Abgiessen der überschüssigen Milch nach einigen Minuten (Abb. 6); nach einer Trocknungszeit von mehreren Stunden wird die Oberfläche der eingetrockneten Haut mit Talkum eingestäubt, um ein Aneinanderhaften der leicht klebrigen Latexoberflächen zu vermeiden. Anschliessend werden die schnullerförmigen Ausstülpungen einzeln und sehr vorsichtig aus den Vertiefungen der Gipsformen herausgelöst.

Die Kollaboration mit Studierenden der Akademie der bildenden Künste eröffnete der Künstlerin auch die Perspektive, das mit dem Giessprozess verbundene implizite Wissen zu vermitteln und die Verantwortung für eine Wiederaufbereitung in Zukunft an andere Personen zu delegieren.²³

Eine Iteration der wiederangefertigten Installation *Waschtag* wurde 2014 in Südkorea an der Gwangju Biennale²⁴ gezeigt. Das Kunstwerk umfasste 5 Wäscheleinen und über 120 Latexhäute (Abb. 7). Die Künstlerin entschied sich dazu, die Wiederaufbereitung mit 1976/2014 zu datieren, um so klar kenntlich zu machen, dass die Häute erst kürzlich produziert worden waren.²⁵

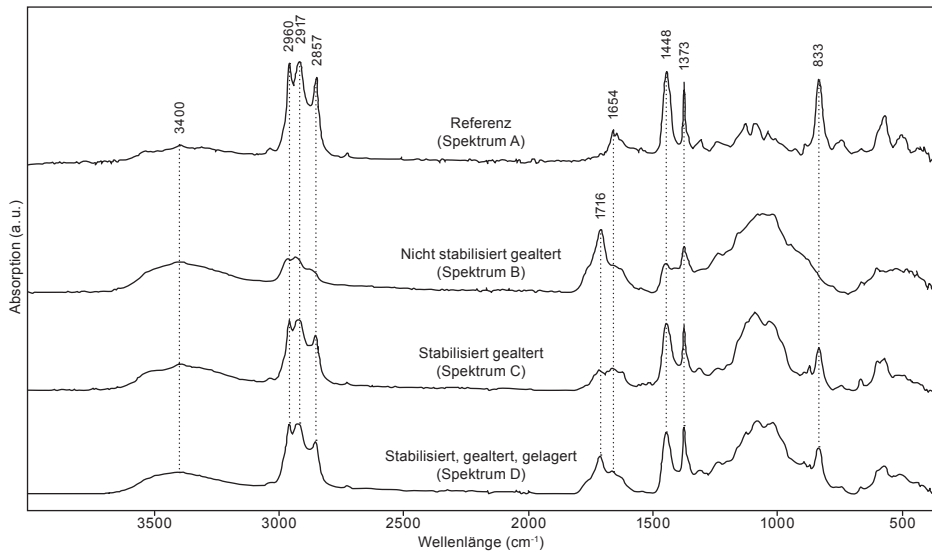


Abb. 5 FTIR-ATR Analytik. Spektrum A: Referenz Revultex LA, ungealtert, Spektrum B: Nicht stabilisiert, lichtgealtert, Spektrum C: Stabilisiert (Irganox 1520L/Tinuvin 213), lichtgealtert, Spektrum D: Stabilisiert (Irganox 1520L/Tinuvin 213), lichtgealtert und anschliessend ca. zwei Jahre in Dunkelheit gelagert

Interpretation durch Dr. Marta Anghelone, IKR, Akademie der bildenden Künste Wien: Das Spektrum B zeigt gegenüber dem Spektrum C mehr Oxidationsprodukte (Formation von OH-Banden um 3400 cm^{-1} , Carbonylbande um 1716 cm^{-1}) sowie einen Anstieg der CH_3 Deformationsschwingungen (1373 cm^{-1}) gegenüber den abgeschwächten CH_2 Deformationsschwingungen (1448 cm^{-1}), was auf Kettenspaltung hinweist. Nach ca. zwei Jahren Lagerung (Spektrum D) haben im stabilisierten Material ähnliche Prozesse stattgefunden: Erhöhung der Carbonylbande (1716 cm^{-1}) und CH_3 Deformationsschwingungen (1373 cm^{-1}).



Abb. 6 Renate Bertlmann beim Eingiessen von Naturlatexmilch, Foto: Nadia Behrmann-Brodatzki



Abb. 7 Renate Bertlmann, *Washtag* (1976/2014), variable Masse, Ansicht der Installation an der Gwangju Biennale, 2014, Foto: Nadia Behrmann-Brodatzki

Gleichzeitig zeigte Renate Bertlmann im Rahmen der Wanderausstellung «Feministische Avantgarde der 1970er-Jahre» eine weitere Iteration von *Washtag*, welche aufgrund der begrenzten Ausstellungsfläche nur aus einer einzigen Wäscheleine mit 6–8 Häuten bestand.²⁶ Zwei Jahre später – nach insgesamt 9 Monaten intensiver Lichtbelastung während der Präsentation im Palais des Beaux-Arts de Bruxelles, in der Hamburger Kunsthalle und im Museum moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien – zeigten einige Häute erste Alterungsphänomene in Form von feinen Rissen. An den darauffolgenden Stationen der Ausstellung «Feministische Avantgarde der 1970er-Jahre» wurde *Washtag* aus diesem Grund nicht mehr gezeigt. Für die Präsentation werden auch vergleichsweise schwere Häute nur in den beiden oberen Ecken über die Leine geschlagen und mit Wäscheklammern festgesteckt.²⁷ Die Zugbelastung der angrenzenden Randzonen ist erheblich und infolge der massiven mechanischen Belastung entstehen direkt unterhalb der Wäscheklammern horizontale Ermüdungsrisse, die von den vertikalen Seitenkanten ausgehen (Abb. 8).

Diese Erfahrung verdeutlicht die begrenzte Lebensdauer von Kunstwerken aus Naturlatex. Selbst durch die Zugabe von hochwertigen Alterungs-



Abb. 8 Ermüdungsrisse an unter mechanischer Belastung gealterten Naturlatexhäuten, Foto: Martina Pfenninger Lepage

schutzmitteln bei der Produktion sind Naturlatexhäute aufgrund ihrer hohen Lichtempfindlichkeit nicht stabil genug, den Beanspruchungen eines prolongierten Ausstellungsbetriebs langfristig standzuhalten.²⁸

Reproduktion der Reliefgussformen

Da nur durch wiederholtes Giessen der Komponenten das Fortbestehen des Kunstwerks *Waschtag* sichergestellt werden kann, war es erforderlich, gemeinsam mit der Künstlerin die werkbestimmenden Faktoren zu überprüfen: eine Neudefinition des Stellenwerts der Gussformen als integrale Komponenten für die Erhaltung des Werks war notwendig.

Damit genügend Häute für eine Manifestation der Installation *Waschtag* zur Verfügung stehen, müssen von jeder Gussform ungefähr zehn Häute produziert werden. Bei jedem Guss werden die Negativformen an der Kontaktfläche zur Latexmilch poröser. Die oberflächennahen Schichten werden beim Ablösen der Latexhäute mechanisch stark beansprucht und kontinuierlich abgetragen, wobei Gipskristalle aus der mineralischen Matrix herausgerissen werden, eventuell auch kleinste Lufteinschlüsse aufbrechen. In der Folge entstehen warzenartige oberflächliche Erhebungen auf den fertigen Latexhäuten (Abb. 9), die Renate Bertlmann als sehr störend empfindet: «Je grösser sie werden, desto mehr stören sie mich. Es hat so ganz, ganz zart

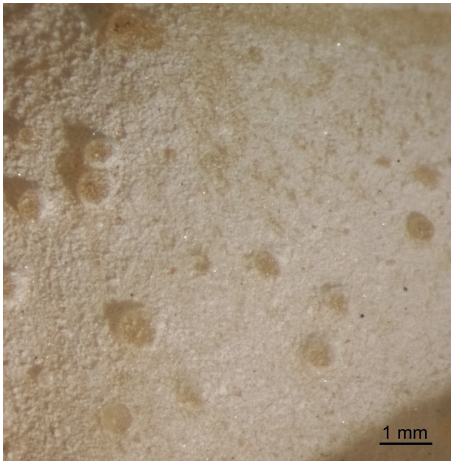


Abb. 9 Raue Oberfläche einer im Jahre 2014 gegossenen Naturlatexhaut, Mikroskop-Aufnahme Normallicht, Foto: Martina Pfenninger Lepage

begonnen, das war o.k.: Das ist fast so wie eine raue Haut. Aber jetzt beginnen sie bereits tiefer und mehr zu werden.»²⁹

Für das Fortbestehen des Werks ist es daher zentral, die originalen Reliefgussformen zu reproduzieren und in diesem Prozess zugleich eine Oberfläche herzustellen, die sich der ursprünglich intendierten weitestgehend annähert. Nur so ist sicherzustellen, dass auch zukünftig Latexhäute produziert werden, die die spezifische, von Renate Bertlmann intendierte hautartige Oberflächenmorphologie besitzen. Das angestrebte Ziel des Forschungsprojektes von Lea Huck ist es, mittels empirischer Methoden Verfahren zur Vielfältigung der bestehenden Reliefgussformen zu entwickeln.³⁰ Verschiedene Möglichkeiten der digitalen Vermessung in Kombination mit 3D-Druck wurden geprüft und mussten aufgrund der starken Hinterschneidungen der Reliefgussformen wieder verworfen werden. Favorisiert wird ein abgestuftes Abgussverfahren, welches mehrere Zwischenschritte in Form von Positiv- und Negativformen beinhaltet. In diesem Prozess gleichermassen enthalten ist der essentielle Arbeitsschritt der manuellen Bearbeitung der Oberfläche eines Zwischenpositivs, um eine Nivellierung der erodierten Oberflächen zu erzielen (Abb. 10).

Die Ergebnisse des Forschungsprojekts zeigen, dass durch den Prozess der Reproduktion die in den Gussformen der ersten Generation eingeschrie-



Abb. 10 Entformen eines Zwischenpositivs aus Hartgips zur manuellen Bearbeitung der Oberfläche, Abnahme der Negativform aus Alginat, Foto: Lea Huck

bene künstlerische Handschrift auf die reproduzierten Gussformen der nächsten Generationen übertragbar ist, ohne dass sich zusätzlich Spuren des Reproduktionsprozesses abbilden.

Die Identität des Kunstwerks – Annäherung an einen erweiterten Werkbegriff

Die skizzierte Erhaltungsstrategie sieht zwei parallel verlaufende Vorgehensweisen vor: zum einen die wiederholte Reproduktion der Gussformen, sobald die Oberflächenmorphologie der Kontaktflächen zum Latex eine aus künstlerischer Sicht nicht mehr akzeptierte Rauigkeit der Giesslinge bewirkt. Zum anderen müssen degradierte, nicht mehr ausstellbare Latexkomponenten für die Präsentation von *Waschtag* durch wiederangefertigte Häute ersetzt werden.

Diese Strategie bedingt eine Erweiterung des Werkbegriffs, da eine Verschiebung des Kontextes vollzogen wird, in welchem sich das Kunstwerk materialisiert: An die Stelle der unikalen künstlerischen Produktion tritt der wiederholte Prozess einer delegierten Produktion durch andere, informierte Akteure. Befinden wir uns an einem Übergang zu einem quasi konzeptuellen

Werk? Ist die hier beschriebene Erweiterung des Werkbegriffs im Hinblick auf eine gangbare Erhaltungsstrategie ein legitimes Vorgehen?

In der Konsequenz dieser Überlegungen ist die Auseinandersetzung mit folgenden Fragestellungen notwendig: Welche Komponenten wird eine Sammlung zukünftig erwerben und in welchem Kontext darf das Werk realisiert werden? Ein zentraler Diskussionspunkt bei einer Anschaffung des Werks wird sein, ob die für die Produktion der Latexhäute notwendigen Gussformen übernommen werden, wobei auch Fragen zu Autorisierung und Urheberrecht mitzudenken sein werden.

Wesentliche Voraussetzungen, unter denen eine Sammlung Latexhäute erneut giessen und Gussformen reproduzieren kann, sind präzise technische Handlungsanweisungen sowie ausreichende Angaben der Künstlerin dazu, welche Parameter die Identität³¹ des Kunstwerks bedingen. Diese Spezifikationen können mittels schriftlicher Handlungsanweisungen in Kombination mit Videodokumentationen überliefert werden. Zusätzlich erscheint es sinnvoll, Erfahrungen beim Giessen persönlich weiterzugeben. Der gemeinsame Arbeitsprozess kann ergänzend zur Handlungsanweisung implizites Wissen und Erfahrungswissen übertragen und somit in einem hohen Mass gewährleisten, dass eine Wiederanfertigung so nahe wie möglich an künstlerischem Werkprozess und Intention orientiert ist.

Die beim Ankauf des Werks übernommene Handlungsanweisung soll nicht nur technisch-praktische Aspekte des Giess- und des Reproduktionsprozesses beschreiben, sondern auch die durch die Künstlerin angestrebten visuellen und haptischen Qualitäten der Latexhäute kommunizieren. Wesentlich sind dabei präzise Angaben dazu, welcher Alterungsgrad der Häute nicht mehr akzeptabel ist und wann gealterte Komponenten durch wiederangefertigte ersetzt werden sollen. Für Renate Bertlmann sind beim Werk *Waschtag* die durch Degradationsmechanismen veränderten mechanisch-haptischen Eigenschaften höher zu gewichten als optische Merkmale:

Die Farbe, ob helles Gelb oder Braun – insbesondere an dickeren Stellen – spielt nicht so eine Rolle. Wichtig ist die Haptik der Häute. Die Oberflächen sollen weich und elastisch sein und sich noch gut auf die Wäscheleine hängen lassen. [...] Die differenzierten Färbungen sind sogar erwünscht, damit die ganze Sache nicht so fabrikmässig hergestellt aussieht. Da kann ruhig eine Lebendigkeit in der Färbung sein.³²

Für variable Installationen wie *Waschtag* ist es zudem unumgänglich, dass die Rahmenbedingungen zur Präsentation und deren Spielraum von künstlerischer Seite kommuniziert, von Fachleuten aus der Konservierung-Restaurierung dokumentiert und als die Identität des Werks mitbestimmende Parameter tradiert werden. Dazu gehören Angaben zur Dimensionierung der Arbeit: die Anzahl Wäscheleinen und Latexhäute, wie die Leinen im Raum gespannt sein sollen, die Beleuchtungssituation und anderes mehr. Hilfreich für zukünftige Präsentationen kann dabei eine Bewertung der Künstlerin sein, welche vergangenen Iterationen aus welchen Gründen als gelungen einstuft respektive autorisiert werden.

Fundamentale Kategorien wie Authentizität, Autorschaft und künstlerische Handschrift sollen auch bei zukünftigen Wiederanfertigungen kritisch reflektiert werden. Diese Abwägungsprozesse sowie die aufgeworfene Fragestellung zum Bezug zwischen Werkbegriff und möglichen Erhaltungsstrategien eröffnen neue Forschungsfelder im Bereich der Konservierung-Restaurierung und der Kunstwissenschaft. Nicht zuletzt berührt dieser Themenkomplex auch zukünftige Sammlungsstrategien und die kuratorische Praxis, wobei der Dialog zwischen Disziplinen, Entscheidungsbefugten und Künstlerin kontinuierlich fortgesetzt werden muss.

Martina Pfenninger Lepage
Dipl. Rest., Berner Fachhochschule /
Hochschule der Künste Bern
martina.pfenninger@hkb.bfh.ch

Gerda Kaltenbruner
Univ.-Prof. i. R. Mag.

- 1 Unveröffentlichte Interviews mit Renate Bertlmann: Nadja Brodatzki, geführt am 10.2.2014 und am 23.7.2014; Martina Pfenninger Lepage, geführt am 31.10.2016. Als methodische Grundlage zur Gesprächsführung dienten semi-strukturierte Leitfäden, alle Interviews wurden transkribiert.
- 2 Für die Re-Installation in anderen Ausstellungsräumen und abweichender Konfiguration wird der Begriff der «Iteration» herangezogen, der für den Bereich der Konservierung-Restaurierung von variabler Kunst aus Jacques Derridas Schriften entlehnt ist, vgl. Fiske 2009.
- 3 Die erste öffentliche Performance von Renate Bertlmann, *Deflorazione in 14 Stazioni* fand 1977 im damaligen Museo Comunale d'Arte Moderna in Bologna statt, vgl. Wien 2016.
- 4 Ausgehend vom derzeitigen Forschungsstand zum Werkstoff Latex wird empfohlen, die mechanische Belastung von Kunstwerken aus Naturlatex während der Präsentation, insbesondere aber auch während der Lagerung so weit wie möglich zu reduzieren, da mechanischer Stress Degradationsprozesse stark beschleunigt. Zudem ist anzuraten, empfindliche Kunstwerke in der Form zu lagern, in der sie präsentiert werden; d. h. beispielsweise auch, grossformatige Werke nicht zu rollen, sondern liegend zu lagern und Hohlräume zu unterfüttern, um Deformationen durch Alterungsprozesse zu vermeiden.
- 5 Nadja Brodatzki, *Rauminstallation Waschtrog (1976) von Renate Bertlmann*, unveröffentlichte Seminararbeit, Institut für Konservierung-Restaurierung, Akademie der bildenden Künste Wien, 2014.
- 6 Die empirische Forschung zur Durchführbarkeit der Reproduktion der Gipsgussformen sowie die Untersuchung der erodierten Gussformen wird massgeblich durch Lea Huck (Konservatorin-Restauratorin für Wandmalerei und Architekturoberfläche) geleistet. Als beratende Experten wurden Peter Platzer (Firma Platzer GmbH, Wien), Florian Rist (Technische Universität Wien) sowie Michael Herbst (Akademie der bildenden Künste Wien) befragt.
- 7 «Precise reproductions of valued objects, usually in the same dimensions as the original.» In: AAT, https://www.getty.edu/vow/AATFullDisplay?find=Replica&logic=AND¬e=&english=N&prev_page=1&subjectid=300015642, Stand 19.3.2020.
- 8 «Reconstruction tends to reproduce effects and behaviors of an artwork without any of the pre-existing original components.» In: *DOCAM Glossaurus*, https://www.docam.ca/glossaurus/view_Label.php?id=655&lang=1, Stand 19.3.2020.
- 9 «A recording medium is «reproduced» if any copy of the original master of the artwork results in a loss of quality. Such media include analog photography, film, audio, video.» In: *Variable Media Network*, <https://www.variablemedia.net/e/index.html> (Terms/Behaviors), Stand 19.3.2020.
- 10 Luber/Sommermeier 2011, S. 235.
- 11 Ebd., S. 243.
- 12 Revultex LA, mit Feststoffanteil 60%; Bezugsquelle: Apaco, Wien.
- 13 Irganox 1520L, H-Donor und Hydroperoxidzersetzer, 4,6-Bis(octylthiomethyl)-o-cresol; Hersteller: BASF, Basel.
- 14 Tinuvin 213, UV-Absorber, Hydroxyphenylbenzotriazole; Hersteller: BASF, Basel.
- 15 Pfenninger 2006.
- 16 Alex Wegmann, BASF, Basel, persönliche Mitteilung (18.12.2013).
- 17 Sorbitan Monooleat (Span 80), Polysorbat 80 (Tween 80); die Mischung der beiden Emulgatoren (1:4) wurde in Bezug auf den Feststoffgehalt der Naturlatexmilch 1:5000 dosiert.
- 18 Die Belichtungszeit betrug insgesamt über 2760 Stunden und fand über einen Zeitraum von 6 Monaten statt, wobei sich Hell- und Dunkelphasen abwechselten. Die Beleuchtungsstärke auf der Probenebene betrug 15000 lx. Verwendete Leuchtmittel: Osram L 18W/965 Deluxe Cool Daylight.
- 19 Die Probe wurde mit einem FT-IR-Spektrometer untersucht. Das Platinum-ATR Probenmodul des Spektrometers ist als Diamant-Kristall ausgelegt. Für die Untersuchung

- eingestellte Parameter: spektraler Bereich 375-4000 cm⁻¹, Auflösung 4 cm⁻¹, Anzahl der Scans 128.
- 20 Vgl. Anm. 5.
- 21 Martha Anghelone, unveröffentlichter Analysebericht, Institut für Konservierung-Restauration, Akademie der bildenden Künste Wien (2017).
- 22 Das Giessen erfolgte durch Renate Bertlmann und Nadia Behrmann-Brodatzki. Das Herauslösen der Häute und Säubern der Gussformen wurde gemeinsam mit Lisa Herold und Nadine Lemke durchgeführt.
- 23 Einen Spezialfall stellen die durch die Künstlerin ausgegossenen und auf glatten Gipsuntergründen vertriebenen Latexhäute dar. Diese Unikate sind in einem hohen Masse künstlerisch gestaltet: in erster Linie durch die Konturierung, aber auch durch das Stempeln von Schriftzügen und Anbringen von Applikationen. Da ein grosser Interpretationsspielraum besteht, können diese Häute vorerst ausschliesslich durch die Künstlerin selbst oder durch eine von ihr autorisierte Person neu gegossen und dabei gestaltet werden. Für Renate Bertlmann wäre es jedoch auch denkbar, die Installation *Waschtag* ohne individuell gestaltete, nur mit formgegossenen Häuten zu zeigen. Martina Pfenninger Lepage, Interview mit Renate Bertlmann (31.10.2016).
- 24 The 10th Gwangju Biennale, *Burning down the house*, 5. 9.–9.11.2014.
- 25 Während die Häute aus den 1970er Jahren mit Namen und Datierung in blauem Kugelschreiber signiert waren, entschloss sich Renate Bertlmann dazu, dies für die Signatur der neuen Häute zu ändern. Die wiederangefertigten Häute wurden jede einzeln mit den Initialen der Künstlerin und der neuen Datierung 1976/2014 signiert. Die Signatur erfolgte mit einem Bleistift, zusätzlich nutzte sie einen kreisförmigen Stempel mit den Initialen R.B.
- 26 Vgl. Brüssel et al. 2014–2018; Wien 2016.
- 27 Die grössten Latexhäute von *Waschtag* messen 103,8 × 33 cm, die kleinsten 25 × 29 cm.
- 28 An dieser Stelle soll betont werden, dass die insgesamt neunmonatige Ausstellungszeit mit hohen Belichtungswerten in Kombination mit mechanischem Stress eine aussergewöhnliche und massive Belastung für die fragilen Häute darstellt. Den frühen Iterationen von *Waschtag* in den 1980er Jahren wurden in der Regel nur einige Tage Ausstellungszeit eingeräumt.
- 29 Martina Pfenninger Lepage, Interview mit Renate Bertlmann (31.10.2016).
- 30 Die reproduzierten Gussformen sollen wiederum aus Gips oder einem gipsähnlichen Material bestehen, da Gips durch die hohe Wasseraufnahmefähigkeit einen idealen Untergrund für den Guss mit Naturlatexmilch darstellt.
- 31 «The identity of a work of art is a term employed in the conservation of contemporary art to refer to a work's unique character and self-sameness. It is closely connected to the notion of significant properties, understood as the features or properties regarded as constitutive of that identity.» Castriota / García Celma 2020.
- 32 Vgl. Anm. 29.

Literaturverzeichnis

AAT

The Getty Research Institute, *Art & Architecture Thesaurus Online*, <https://www.getty.edu/research/tools/vocabularies/aat/>.

Brüssel et al. 2014–2018

Feministische Avantgarde. Kunst der 1970er Jahr aus der Sammlung Verbund, Wien, hrsg. von Gabriele Schor, Ausst.-Kat. Bozar, Palais des Beaux-Arts de Bruxelles, Brüssel, 18.6.–31.8.2014; Hamburger Kunsthalle, 13.3.–31.5.2015; Museum moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien, 14.10.2016–22.1.2017, und weitere Stationen, München: Prestel, 2015.

Castriota/García Celma 2020

Brian Castriota, Marta García Celma, «Identity», in: *The Decision-Making Model for Contemporary Art Conservation and Presentation*, Version: 1.1, Juli 2020, Cologne Institute of Conservation Sciences/TH Köln, *Glossary*, S. 23–24, https://www.th-koeln.de/mam/downloads/deutsch/hochschule/fakultaeten/kulturwissenschaften/fo2_cics_gsm_fp_dmmcacr_190613-1.pdf, Stand 16.9.2020.

DOCAM Glossaurus

Documentation et conservation du patrimoine des arts médiatiques – Documentation and conservation of the media arts heritage, *Glossaurus*, <https://www.docam.ca/glossaurus/>.

Fiske 2009

Tina Fiske, «White Walls: Installations, Absence, Iteration and Difference» in: Alison Richmond, Alison Bracker (Hrsg.), *Conservation. Principles, dilemmas and uncomfortable truths*, publ. zus. mit dem Victoria & Albert Museum, London, Amsterdam/Boston: Elsevier/Butterworth-Heinemann, 2009, S. 229–240.

Luber/Sommermeyer 2011

Kerstin Luber, Barbara Sommermeyer, «Re-making Artworks: Realized Concept versus Unique Artwork», in: *Inside installations: theory and practice in the care of complex artworks*, hrsg. von Tatja Scholte und Glenn Wharton,

Amsterdam: Amsterdam University Press, 2011, S. 235–248.

Pfenninger 2006

Martina Pfenninger, «Retroactive Stabilization for Natural Rubber Artworks», in: *Zeitschrift für Kunsttechnologie und Konservierung*, 20 (2006), Nr. 2, S. 368–377.

Varibale Media Network

<https://www.variablemedia.net/e/index.html>.

Wien 2016

Renate Bertlmann, *Works 1969–2016. Ein subversives Politprogramm*, hrsg. von Gabriele Schor und Jessica Morgan, Ausst.-Kat. Vertikale Galerie, Sammlung Verbund, Wien, 25.2.–30.6.2016, München: Prestel, 2016.

Copyrights/Bildnachweis:

© 2022, ProLitteris, Zurich, für die Werke von Renate Bertlmann, Abb. 1–4, 6, 7

© 2022, Akademie der bildenden Künste Wien, Institut für Konservierung-Restaurierung, Abb. 8–10

***Igloo Ticino* (1990) von Mario Merz: Entstehung und Veränderung im Verlaufe der Zeit. Auf Spurensuche nach Merkmalen der Authentizität**

Stefanie Bründler

Der folgende Beitrag beruht auf der Masterthesis *Die Werkgruppe Igloo von Mario Merz – Mit Schwerpunkt auf Veränderung, Re-Installation und Erhaltung*,¹ die von der Autorin im Studiengang Konservierung-Restaurierung in der Vertiefungsrichtung Moderne Materialien und Medien an der Hochschule der Künste Bern 2018 verfasst wurde.² Das Ziel der Arbeit bestand darin, unterschiedliche Standpunkte, Erfahrungen und Wissen zum Umgang mit Merz' Iglus zu sammeln und zu verschriftlichen, um die konzeptionellen und materiellen Aspekte der Werke, insbesondere im Kontext ihrer Entstehung und der Arbeitsweise des Künstlers, besser zu verstehen. In diesem Zusammenhang wurden konservatorisch-restauratorische Herausforderungen beleuchtet und Ansätze für Erhaltungsstrategien diskutiert. Im Folgenden liegt der Fokus auf dem Fallbeispiel *Igloo Ticino* (1990), das im Hinblick auf die Thesis am Hamburger Bahnhof – Museum für Gegenwart in Berlin untersucht werden konnte.

Kontext und Leitfragen

Die Installation *Igloo Ticino* des italienischen Künstlers Mario Merz (1925–2003) stellt eines der über 130 Iglu-Werke dar, die er über die Dauer von 35 Jahren geschaffen hat. Den ersten Iglu «erfindet» Merz 1968 mit dem *Igloo di Giap* vor dem brodelnden politischen Hintergrund der 1960er Jahre, als

insbesondere der Vietnamkrieg machtvolle Protestbewegungen auslöste. In Italien herrschte eine emotionsgeladene Stimmung mit Studierendenunruhen und Streiks von Arbeiter:innen, die im «autunno caldo» 1969 ihren Höhepunkt erreichten.³ Zugleich findet die Hochphase der *Arte povera* statt, der Merz oft als einer der Hauptvertreter zugerechnet wird.⁴ Idee und archetypische Form des Iglus ziehen sich von diesem Zeitpunkt an durch Merz' gesamtes künstlerisches Schaffen und wurden von ihm in unterschiedlichen Dimensionen – von 2 bis 14 m Durchmesser – und aus einer grossen Materialvielfalt realisiert, darunter Glasscheiben, Reisigbündel, Wachs-, Blei- und Steinplatten (Abb. 1). Dabei werden die unterschiedlichen Materialien an eine Halbkugelstruktur aus Metallrohren angelehnt respektive mittels formbarer Kittmasse oder Schraubzwingen temporär befestigt. In dieser Erforschung des Iglus finden sich auch die Elemente wieder, die Merz' Poesie charakterisieren: von Glastischen zu Spiralen, welche die Iglu-Hemisphäre schneiden, die «lebendige Mathematik»⁵ der in die Unendlichkeit strebenden Fibonacci-Reihe sowie das geschriebene Wort in Form von Hochspannungsleuchtröhren. Für Merz ist der Iglu die synthetische wie auch die natürliche Form mit der grössten Oberfläche im kleinsten Raum.⁶ Eine einfache und zugleich ausgeklügelte, ideale organische Form, die gleichzeitig Welt und kleines Haus ist und eine der ältesten Vorstellungen von Architektur in der Menschheit,⁷ in diesem Sinne Zufluchtsort und Schutz, aber auch ein geistiger Raum: das Gebäude des Kopfs als Ausgangspunkt für Fantasie.⁸ Merz sieht den Iglu nicht als traditionelle Skulptur, sondern als einen Ort, wo das Innerhalb und das Ausserhalb erdacht werden sollen.⁹ Mit dem Iglu schafft er einen absoluten, in sich selbst ruhenden Raum – eine auf den Boden gestellte Halbkugel – und verzichtet dabei auf die Wandebene, Tische oder Sockel als Träger.¹⁰

Das Werk *Igloo Ticino* steht exemplarisch für eine Mehrheit der Iglus, die für eine Ausstellung jeweils aus einer Vielzahl von Elementen reinstalliert werden müssen. Diese Tatsache sowie die erwähnte Bauweise durch Anlehnen und temporäre Befestigung, die eine gewisse Fragilität mit sich bringt, beschreiben bereits ein dem Werk innewohnendes Potential zur Veränderung. Dies zeigt sich auch in der Auswahl der hier abgebildeten Ausstellungsansichten von 1990–2014 (Abb. 2–6). Durch den Übergang solcher Arbeiten in den Bestand einer Sammlung und insbesondere ab dem Zeitpunkt, zu dem der Künstler nicht mehr lebt, werden die verantwortlichen Personen vor Herausforderungen gestellt, wenn es um die Erhaltung und die Reinstallation dieser aussergewöhnlichen Werke geht.

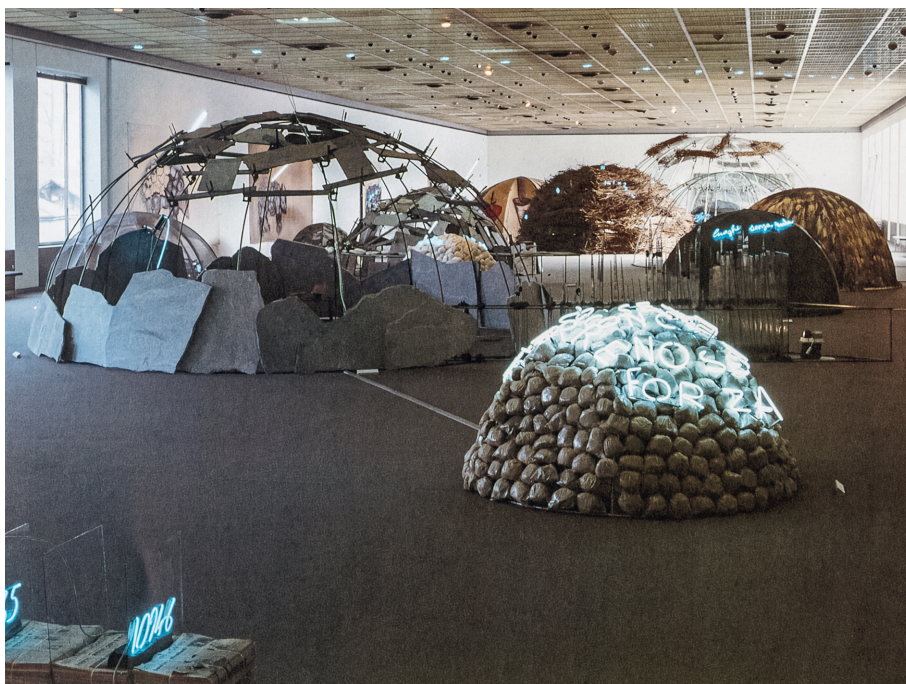


Abb. 1 Blick in die Ausstellung «Mario Merz», Kunsthaus Zürich, 1985, Foto: Balthasar Burkhard

Wer die Arbeitsweise des Künstlers und den Entstehungsprozess der Iglus näher betrachtet, entdeckt, dass Merz seine Iglus immer für spezifische Ausstellungen und oftmals mit am Ausstellungsort vorgefundenen Materialien anfertigte.¹¹ Zudem hat Merz häufig Materialien von älteren Arbeiten in neue Werke eingefügt und bei Reinstallationen seiner Werke zu Lebzeiten Veränderungen vollzogen.¹² Diese Informationen werfen Fragen auf wie etwa die folgenden: Was macht das *Igloo* konzeptuell und materiell aus und welche Bedeutung hat der Entstehungsprozess für das Werk? Welchen Einfluss hat der vorgegebene Raum, die Ortsspezifität auf das Werk? Was bedeutet dies für die erneute Anordnung der Einzelteile zu einer Gesamtinstallation in einem neuen Raumkontext und ohne den Künstler? Welche Äusserungen finden sich vonseiten des Künstlers in Bezug auf die Erhaltung und Reinstallation seiner Werke? Welche Eigenschaften muss das Werk heute behalten, damit es im Fall einer Reinstallation als authentisch gilt? Diesen Fragen wurde innerhalb der Masterthesis nachgegangen; unter anderem anhand des Fallbeispiels *Igloo Ticino* konnten sie vertiefend erörtert werden.

Igloo Ticino: Entstehung und Veränderung im Verlaufe der Zeit

1990 realisierte Merz für seine Ausstellung im Museo Comunale d'Arte Moderna in Ascona im Schweizer Kanton Tessin das Werk *Igloo Ticino* zum ersten Mal (Abb. 2). An einer Halbkugelstruktur aus Metallrohren sind auf ungefähr halber Höhe modifizierte Schraubzwingen angebracht, worauf lange schmale Granitbalken liegen. An das Metallgerüst und an die Balken angelehnt finden sich Steinplatten unterschiedlicher Grössen, die die Hemisphäre insgesamt in einer lockeren Anordnung mit Überlappungen und Zwischenräumen bedecken. Weitere Schraubzwingen, mit roten Griffen, wurden als Befestigung oder Stütze direkt an die Steinplatten angebracht. Im Jahr 2001 ging das Werk an den Hamburger Bahnhof über und wurde seither mehrmals ausgestellt. Vonseiten des Museums bestanden jedoch offene Fragen bezüglich der fehlenden historischen Aufarbeitung vor dem Eingang in die Sammlung sowie bezüglich bestehender Materialbrüche. Die Recherche im Rahmen der Masterthesis zeigte, dass nur die ersten beiden Ausstellungen von 1990 und 1991 (Abb. 2 und 3) durch den Künstler unter Mithilfe seines Assistenten ausgeführt wurden und alle späteren Reinstallationen ohne den Künstler stattfanden. Das bei der Recherche vorgefundene neue Bildmaterial von 1990 und 1991¹³ zeigte zudem auf, dass Installationselemente wie beispielsweise Schraubzwingen fehlen.

Um die wichtigen konstitutiven Elemente für eine Reinstallation des Werks zu bestimmen, wurden die Parameter Konzept, Material, Raum, Zeit und Form gewählt.¹⁴ Das Vorgehen stützt sich auf die Überlegung, dass Merz' Iglus aus Material bestehen, das in einem bestimmten Raum zu einer bestimmten Zeit seine Formgebung erhalten hat, und die Eigenart dieser Parameter sich aus dem im Werk enthaltenen Konzept erarbeiten lässt.¹⁵ Hierbei ist nicht ein Konzept im Sinne eines festgeschriebenen Plans, den Merz ausführte, gemeint, sondern das Konzept, das Betrachter:innen dem Werk entnehmen können und das die Parameter Material, Raum, Zeit und Form enthält. Unter diesen Blickpunkten wurden die Ergebnisse aus einer umfassenden Recherche anhand der bestehenden Interviews mit dem Künstler und seinen gesammelten Schriften zusammengetragen sowie teilstrukturierte Interviews mit Personen geführt, die eng mit Mario Merz zusammengearbeitet oder sich eingehend mit ihm befasst haben. Dies sind die beiden ehemaligen Assistenten von Merz, Pidú Russek und Mariano Boggia¹⁶, die Kunsthistorikerin Maddalena Disch¹⁷ und der Restaurator Hanspeter Marty¹⁸.



Abb. 2 Mario Merz, *Igloo Ticino*, 1990, Durchmesser 200 cm, Ausstellungsansicht «Mario Merz», Museo comunale d'arte moderna, Ascona, 1990



Abb. 3 Mario Merz, *Igloo Ticino*, 1990, Ausstellungsansicht «Mario Merz», Galerie Konrad Fischer Düsseldorf, 1991, Foto: Dorothee Fischer, Düsseldorf



Abb. 4 Mario Merz, *Igloo Ticino*, 1990, Ausstellungsansicht, Villa di Verzegnis, nicht datiert

Konzept

Um den Begriff «Konzept» im Kontext von Merz' Schaffen korrekt zu verstehen, lässt sich folgendes Zitat von Merz selbst heranziehen: «You can't consider material as the essence of the work. [...] Material is important primarily as it provides the inspiration of the work ... I really love to work emotionally rather than conceptually. Yet, I insist, the concept lies within the work.»¹⁹

Aufgrund der Arbeitsweise des Künstlers, mit lediglich angelehnten, abgestützten oder mit Schraubzwingen positionierten schweren Steinplatten, erhält das Werk einen provisorischen, fragil wirkenden Charakter. Daraus entsteht eine grössere Wahrscheinlichkeit, dass es bei Reinstallationen zu Materialschaden kommen kann. Im Gespräch mit Merz' ehemaligem, langjährigem Assistenten Pidru Russek, der bei der ersten Ausstellung des Werks *Igloo Ticino* involviert war, erwähnte dieser, dass das Werk damals bereits nach kurzer Zeit in sich zusammengefallen sei. Weiter betont Russek: «Wenn man nun das Werk so baut, dass es überdauert, dann verliert es die ganze Botschaft. Wenn man dieses Risiko des Zerfalls nicht will, kann man gewisse Iglus nicht in der Sammlung haben.»²⁰ Einerseits führt das Anleh-

nen zu Fragilität, andererseits verleiht diese Arbeitsweise der Iglu-Behausung auch das Nomadische und Temporäre, das Merz folgendermassen beschreibt:

The igloo is not the dome of a church, the igloo is a house, a temporary one. And since I believe today that we are living in a temporary period, the sense of this temporary coincides in me with this word: igloo. I have made such teetering igloos, with such heavy panels of glass, that if they had fallen on my head, it would have been quite dangerous for me. And then instead I see that we could go to live in one of these famous igloos; why not? It just needs fixing well. The important thing is that in art there is no need to fix; in art, one needs to depict.²¹

Zur Darstellung der hier erwähnten künstlerischen Konzeptionen verwendet Merz bestimmte Materialien.

Material

In der Werkliste zur Ausstellung in Ascona trug die Arbeit den Titel *Igloo piode di una casa di Verscio*, der sie als «Iglu aus Steinplatten (Piode) von einem Haus in Verscio» beschreibt. Piode sind ein typisches Merkmal der Dacheindeckung ländlicher Häuser im Kanton Tessin, wo das Werk entstanden ist. Merz selber äussert sich zur Wahl von Materialien wie folgt: «The materials are chosen from one time to the next, dictated by fate, by the location, by the adjacency of other elements, by the plants ... Construction is an hour-by-hour and day-by-day need to fuse your will with everything that is dispersive in life.»²²

Was die Schraubzwingen anbelangt, liess Merz diese ab einem gewissen Zeitpunkt bei einem Schlosser in Turin modifizieren, indem nach seinen Wünschen halbrunde Metallteile auf die Klemmfläche geschweisst wurden, damit diese besser am Metallgerüst des Iglus zu befestigen sind und nicht so leicht abrutschen. Diese Schraubzwingen galten als konstruktionstechnisches Hilfsmittel, und es wurde jeweils eine gewisse Anzahl davon zu einer Ausstellung mitgebracht. Wenn diese nicht ausreichten, wurden laut Russek vor Ort weitere herkömmliche dazugekauft. Russek hebt überdies hervor, dass verwendetes Material nach dem Abbau einer Ausstellung wieder zu unbedeutendem



Abb. 5 Mario Merz, *Igloo Ticino*, 1990, Ausstellungsansicht, «Probation Area – Versuchsfeld» (Sammlung Marzona) im Hamburger Bahnhof – Museum für Gegenwart, Berlin, 2001–2002, Foto: Jens Ziehe

Material wurde.²³ Zudem war es nicht unüblich, dass Merz Materialien vom einen Werk in andere einarbeitete oder Materialien austauschte.²⁴

Raum

Die Iglus sind nicht in Atelierarbeit entstanden, sondern vor Ort für bestimmte Ausstellungen, wobei Merz auf den jeweiligen Ausstellungsort oder Kontext durch die Materialwahl, den Titel oder die Anordnung im Raum reagierte. Er hielt sich für eine Ausstellung meist längere Zeit an einem Ort auf und befasste sich mit dessen Geschichte.²⁵ Folgende Aussage von Russek fasst die Bedeutung der Parameter Material und Raum sehr gut zusammen:

Die Iglus sind immer vor Ort aus dem Nichts entstanden [...]. Merz hat sich inspirieren lassen vom Ort, insbesondere von der Architektur [...], dann auch Inspiration von der Natur. Man ging oft zuerst mehrere Male in die Museumsräume, dann spazieren und fuhr in der Gegend herum und entdeckte dabei Materialien. Das Haptische und das Ortspezifische des Materials sind sehr



Abb. 6 Mario Merz, *Igloo Ticino*, 1990, Ausstellungsansicht «A-Z. Die Sammlung Marzona» im Hamburger Bahnhof – Museum für Gegenwart, Berlin, 2014–2016, Foto: Thomas Bruns

wichtige Elemente. Dann ist man an die Stadtränder gefahren und hat in den Industriequartieren angefangen Materialien zu sammeln: altes Glas, kaputtes Glas, alte Steine.²⁶

In Bezug auf die Bedeutung des Raumes für Merz führte Pidru Russek aus:

Ein grosses Problem, welches Mario immer wieder gehabt hat, waren die Räume. Oftmals handelte es sich um White Cubes, aber es gab auch Museen mit dominanter Architektur. Dies deprimierte ihn, da auch er eine Architektur macht, eine Nomaden-Architektur. Sein Kampf lag dann darin, wie er sich gegen diese starke, grosse und teure Ingenieurs-Architektur stellen konnte, die eigentlich genau das Gegenteil von seiner Arbeit ist. Daraus heraus hat er auch die Reisigbündel²⁷ an der Wand entwickelt. Die Reisigbündel als Strategie, um seine eigene Welt zu schaffen, wenn die Architektur zu problematisch war für ihn.²⁸

Russek beschrieb, dass Raumbezüge womöglich die wichtigsten Komponenten für die Reinstallation von Merz' Werken darstellen. Dies sei auch ein

Grund gewesen, weshalb Merz gerne mit Harald Szeemann zusammenarbeitete, weil «Szeemann den Iglu an einen Ort stellte, wo Merz ihn auch hingestellt hätte.»²⁹ Neben dem gewählten Standort des Werks im Raum betont Russek weiter, dass der Kontext mit anderen Künstlerinnen oder Künstlern und Werken in der Ausstellung zu grossen Unstimmigkeiten führen konnte und verweist auf Kriterien wie Material, Form und Aussage anderer Werke beziehungsweise Kunstschaffender.

Abgesehen von der sorgfältigen Platzierung des einzelnen Werks hat Merz, wenn er in den Aufbau einer Einzelausstellung³⁰ involviert war, seine Werke so arrangiert, dass sie miteinander kommunizieren und in Beziehung treten, als würde eine unsichtbare Energie die Werke einer Ausstellung in einer Progression miteinander verbinden.³¹

Zeit und Form

Der Entstehungsprozess wird bei Merz zum wichtigen innewohnenden Bestandteil des vollendeten Werks. Der phänomenologische Ansatz des Künstlers – auf direkten Erfahrungen basierend, den erlebten Raum miteinbeziehend – führte dazu, dass die Iglus in konstantem Werden erscheinen. Die Arbeiten entstanden nicht nach einem festgelegten Plan, sondern definierten sich in der Entstehung.³² Merz' prozesshafte Arbeitsweise zeigt sich auch in der Wiederverwendung von Materialien, in Neukombinationen von Werken und der Veränderung von Werken bei einem Wiederaufbau an einem neuen Ort. Recherchen in den Quellen sowie eine schriftliche Umfrage in 18 Sammlungen, die Iglus von Merz besitzen, zeigten, dass sich der Künstler jedoch nicht explizit zur Formfindung unter Bezugnahme auf den Raum oder auf zulässige Veränderungen an seinen Werken in der Zukunft und ohne seine Beteiligung geäussert hat. Wie bereits erwähnt, wurden die beiden ersten Ausstellungen des Werks *Iglu Ticino* vom Künstler selber realisiert, während alle nachfolgenden Reinstallationen ohne den Künstler erfolgten. Obwohl auch Merz bei seiner zweiten Ausstellung gewisse Veränderungen vollzog – Steinplatten, Schraubzwingen und Granitbalken wurden nicht exakt an demselben Ort positioniert wie bei der ersten Ausstellung – hat das Werk einen ähnlichen Charakter behalten. Dies zeigt sich in der lockeren Anordnung der Steine, den stützenden Granit-Balken auf ungefähr halber Höhe der Hemisphäre und den Schraubzwingen, deren rote Griffe sichtbar nach aussen zei-



Abb. 7 Eine Auswahl Werkkomponenten von Mario Merz, *Igloo Ticino*, 1990: Modifizierte Schraubzwingen, Metallteile der Halbkugelstruktur, gebrochene Granit-Balken, Foto: Stefanie Bründler, 2017

gen. In den später folgenden Ausstellungen verschwinden diese Elemente zunehmend. Die heute fehlenden Schraubzwingen, die als zusätzliche fixierende Punkte genutzt werden konnten, sowie die nicht mehr in Originallänge vorhandenen Granitbalken haben womöglich diese optische Veränderung der Reinstallationen geprägt (Abb. 7). Die Iglu-Hemisphäre erhielt zunehmend eine dichter bedeckte, rundere Form und hat sich dadurch von der ursprünglich durchlässigeren Hülle, die auch einen «gedanklichen und stofflichen Austausch von Innen und Aussen» zuliess,³³ entfernt.

Fazit

Merz könnte als ein poetisch-philosophischer Künstler beschrieben werden, dessen komplexer Geist sich nicht nur in seinen Werken, sondern auch in den zahlreichen Künstlerschriften und -interviews zeigt. Gedanke und Werk, Leben und Kunst erscheinen oft untrennbar miteinander verbunden. Durch die Abwesenheit des Künstlers gehen gewisse Werkeigenschaften verloren, die nur durch seine Hand entstehen konnten. Auch wenn ein Werk seit dem Aufbau durch den Künstler nie mehr abgebaut worden wäre, so würde es

zwar noch die von ihm für den Ort definierte Anordnung zeigen, den veränderbaren, dynamischen Aspekt, den es durch den Abbau und Wiederaufbau an neuem Ort erhält, jedoch verlieren. Umgekehrt ist ebenfalls zu bedenken, dass es bei den in Reinstallationen sich abzeichnenden Veränderungen – bewusst oder unbewusst – um Interpretationen von heute handelt, die stark an den zeitlichen Kontext und die involvierten Personen gebunden sind. Ein veränderbarer Charakter ist zwar nicht authentisch reproduzierbar, scheint aber doch ein wichtiges definierendes Element der Iglus darzustellen. Daher wird in diesem Bereich die Wissenskonservierung durch das Studium von Schriften vom und über den Künstler sowie von Werkabbildungen und filmischen Dokumenten sehr wichtig. Mit den im Zuge der Masterthesis gewonnenen Erkenntnissen kann heute die gesamte Entwicklung des Werks *Igloo Ticino* von den frühesten Erscheinungsformen der Jahre 1990 und 1991 an betrachtet und die Entscheidungsfindung bei zukünftigen konservatorisch-restauratorischen Massnahmen sowie Reinstallationen unterstützt werden.³⁴

Stefanie Bründler

Konservatorin-Restauratorin für zeitgenössische Kunst, M.A., Konservierung und Restaurierung zeitgenössischer Kunst, Marc Egger
stefanie@conservation.ch

1 Die Iglu-Arbeiten werden in der Literatur nicht explizit als Werkgruppe definiert, jedoch im geplanten Catalogue raisonné als Einheit unter dem Begriff *The Igloos* zusammengenommen (Fondazione Merz, 2013, in: *Merz Archive*, <http://fondazionemerz.org/en/merz-archive/>, Stand 13.4.2020).

2 Bründler 2018.

3 Vaduz 2010, S. 13.

4 Paris/Basel 1981, o. S.; Christov-Bakargiev 2001; New York 1989, S. 11; Sauer 1980, S. 24.

5 New York 1989, S. 109; Merz/Barilli 1971, S. 21.

- 6 Merz 1985, S. 229.
- 7 Nagoya 1988, S. 33; Paris/Basel 1981, o. S.
- 8 Paris/Basel 1981, o. S.; Angerbauer 2015, S. 225; Münger 1993.
- 9 Merz 1988, S. 76.
- 10 New York 1989, S. 106; Zürich 1985, S. 33.
- 11 U. a. Ferriani/Pugliese 2013, S. 226; Schwarz 2017, S. 40.
- 12 U. a. Bottinelli 2001; Broeker 1999, S. 297; Ferriani/Pugliese 2013, S. 226; Vaduz 2010, S. 21; Sauer 2009, o. S.
- 13 Von der Ausstellung 1991 in der Galerie Konrad Fischer Düsseldorf bestehen diverse fotografische Aufnahmen, die das Werk aus verschiedenen Blickwinkeln zeigen.
- 14 Diese Wahl erfolgte in Anlehnung an Miller 2014.
- 15 Vgl. ebd., S. 12.
- 16 Mariano Boggia war langjähriger Assistent von Mario Merz und ist heute Sammlungs- und Installationsmanager der Fondazione Merz in Turin.
- 17 Maddalena Disch hat während mehrerer Jahre an der ausführlichen Werkrecherche zu dem noch unveröffentlichten Catalogue Raisonné der Iglus gearbeitet.
- 18 Hanspeter Marty war leitender Restaurator am Kunsthaus Zürich. Er war bei der Ausstellung «Mario Merz» 1985 im Kunsthaus Zürich aktiv involviert, führte Gespräche mit Mario Merz und stand mit ihm auch später in Zusammenhang mit weiteren Ausstellungsprojekten im Austausch.
- 19 Merz 1986 in einem Interview mit Carolyn Christov-Bakargiev, in: Christov-Bakargiev 1987, S. 59.
- 20 Russek im Interview mit der Autorin, vgl. Bründler 2018, S. 91 und 92. Das Gespräch wurde auf Schweizerdeutsch geführt, es handelt sich hierbei um Übersetzungen in die Schriftsprache.
- 21 Merz in einem Interview mit Antonia Mulas, Mulas 1984, TC 04:25. Die englische Version entstammt der englischen Untertitelung des italienischen Originalwortlauts: «L'Igloo non è una cupola; è una casa, è una casa provvisoria. Siccome io considero che in fondo noi viviamo un'epoca molto provvisoria, il senso del provvisorio per me ha coinciso con questo nome: igloo. Ho fatto degli igloo talmente spericolati con dei vetri talmente pesanti che se mi fossero caduti sulla testa sarebbe stato per me piuttosto pericoloso. E poi invece vedo che si potrebbe andare a vivere in uno di questi famosi igloo, perché no? Basterebbe fissarlo bene. L'importante è che nell'arte non ci sia bisogno di fissare, nell'arte c'è bisogno di rappresentare.»
- 22 Merz in einem unveröffentlichten Interview mit Celant aus dem Jahr 1983, in: New York 1989, S. 25.
- 23 Russek im Interview mit der Autorin, Bründler 2018, S. 90, 92 und 93.
- 24 Marty im Interview mit der Autorin, Bründler 2018, S. 85.
- 25 New York 1989, S. 106; Tansini 2007, S. 176–177; Russek im Interview mit der Autorin, Bründler 2018, S. 90–93; Chiantore/Rava 2012, S. 159; Sassen 1999.
- 26 Russek im Interview mit der Autorin, Bründler 2018, S. 90.
- 27 Reisigbündel sind bspw. auch in der Ausstellung 1990 in Ascona hinter dem *Igloo Ticino* an der Wand angeordnet (siehe Abb. 2).
- 28 Russek im Interview mit der Autorin, Bründler 2018, S. 91.
- 29 Ebd., S. 93.
- 30 Neben der Ausstellung Zürich 1985 war dies beispielsweise 1969 in der Römer Galerie L'Attico und später im Solomon R. Guggenheim Museum, New York 1989, der Fall.
- 31 Eccher 2003, S. 52; Ruhrberg 1992, S. 194–196.
- 32 Ferriani/Pugliese 2013, S. 229; Pietromarchi 2001, S. 28.
- 33 Angerbauer 2015, S. 58–61.
- 34 Die verschiedenen Erhaltungsstrategien in Bezug auf das *Igloo Ticino* (1990) werden in Bründler 2018, S. 61–64, diskutiert.

Literaturverzeichnis

Angerbauer 2015

Carolin Angerbauer, *Joseph Beuys und die Arte povera. Materialität und Medialität*, Diss. Friedrich-Alexander-Univ. Erlangen-Nürnberg, München: Graphentis Verlag, 2015.

Ascona 1990

Mario Merz, hrsg. von Harald Szeemann, Ausst.-Kat. Museo comunale d'arte moderna, Ascona, 30.9.–16.12.1990.

Bottinelli 2001

Giorgia Bottinelli, *Mario Merz – 'Igloo, Do We Go Around Houses, or Do Houses Go Around Us?' – 1977, remade 1985*, 2001, <https://www.tate.org.uk/art/artworks/merz-igloo-do-we-go-around-houses-or-do-houses-go-around-us-t05755>, Stand 27.4.2020.

Broeker 1999

Holger Broeker, *Kunstmuseum Wolfsburg. Gesammelte Werke I: Zeitgenössische Kunst seit 1968*, Publ. anl. der Ausst. Kunstmuseum Wolfsburg, 17.7.–3.10.1999, Ostfildern: Hatje Cantz, 1999.

Bründler 2018

Stefanie Bründler, *Die Werkgruppe Igloo von Mario Merz – Mit Schwerpunkt auf Veränderung, Re-Installation und Erhaltung*, Masterthesis, Hochschule der Künste Bern, 2018.

Chiantore/Rava 2012

Oscar Chiantore, Antonio Rava (Hrsg.), *Conserving contemporary art: issues, methods, materials, and research*, Vorw. von Francesco Poli, Beitr. von Valeria Dell'Aquila et al., Los Angeles: Getty Publications, 2012.

Christov-Bakargiev 1987

Carolyn Christov-Bakargiev, «Arte Povera 1967–1987. An Indirect continuity runs down through Anti-Form and Arte Povera to intertextuality and the «weak» relativistic subject of the 1980s», in: *Flash Art*, Nr. 137, November-December 1987, S. 52–69.

Christov-Bakargiev 2001

Carolyn Christov-Bakargiev, *Arte povera* (Themes and movements), London: Phaidon, 2001.

Eccher 2003

Mario Merz, hrsg. von Danilo Eccher, Beitr. von Giorgio Guglielmino, Lucas Fragasso und Hugo Petruschansky, Publ. zur Ausst. «Mario Merz – Obras Históricas, Instalaciones», Fundación Proa, Buenos Aires, 19.10.2002–10.1.2003, Torino: Hopefulmonster, 2003.

Ferriani/Pugliese 2013

Ephemeral monuments: history and conservation of installation art, hrsg. von Barbara Ferriani und Marina Pugliese, Los Angeles: The Getty Conservation Institute, 2013.

Merz/Barilli 1971

Mario Merz, «La serie di Fibonacci [enthält: N.N., «Intervista»; Renato Barilli, «Commento su Merz»]», in: *Data*, Nr. 1, September 1971, S. 18–25.

Merz 1985

Mario Merz, *Voglio fare subito un libro: Sofort will ich ein Buch machen*, hrsg. von Beatrice Merz, Übers. von Christina Brunner, Marlis Grüterich, Ingeborg Lüscher, Publ. aus Anlass der Ausst., Kunsthau Zürich, 3.4.–27.5.1985, Aarau et al.: Sauerländer, 1985.

Merz 1988

Mario Merz, «Sagt ich's oder sagt ich's nicht?! Auszüge aus Gesprächen mit der Redaktion, Dezember/Januar 1987/88», hrsg. von Jacqueline Burckhardt, in: *Parkett*, Nr. 15, 1988, S. 74–78.

Miller 2014

Simone Miller, *Konzepte zeitgenössischer bildender Künstler und ihr Einfluss auf Erhaltungsstrategien*, Diss. Technische Univ. München, 2014.

Mulas 1984

Antonia Mulas, *In prima persona. Pittori e scultori italiani: Mario Merz, Giulio Paolini, Mimmo Spadini, Alighiero Boetti*, RAI Tre, 25.12.1984.

Münger 1993

Peter Münger, *Mario Merz – Werkschau im Kunsthaus Zürich 1985*, VHS, 40 Min., Zürich: Verein Künstler-Videodokumentation, 1993
https://www.nanoo.tv/code/media.w22?xf_movie_id=s26591985, Stand 27.4.2020.

Nagoya 1988

Mario Merz, mit Beitr. von Germano Celant und Demosthenes Davvetas, hrsg. von Eriko Osaka und Makoto Murata, Ausst.-Kat. Institute of Contemporary Arts, Nagoya, 23.4.–19.6.1988.

New York 1989

Mario Merz, hrsg. von Germano Celant, Ausst.-Kat. Solomon R. Guggenheim Museum, New York, 28.9.–26.11.1989.

Paris/Basel 1981

Mario Merz, hrsg. von Jean-Christophe Ammann und Mario Merz, Ausst.-Kat. ARC/Musée d'art moderne de la Ville de Paris, Mai–Sept. 1981; Kunsthalle Basel, Juli–Sept. 1981.

Pietromarchi 2001

Bartolomeo Pietromarchi, *Mario Merz: Igloo* (Universale di architettura, 98), Turin: Testo & Immagine, 2001.

Ruhrberg 1992

Bettina Ruhrberg, *Arte Povera. Geschichte, Theorie und Werke einer künstlerischen Bewegung in Italien*, Diss. Rheinische Friedrich-Wilhelms-Univ., Bonn, 1991, Bonn/Köln: Kleikamp Druck, 1992.

Sassen 1999

Jan Hein Sassen, «Mario Merz and the Archetypes of Culture», in: *Modern art: who cares? An interdisciplinary research project and an international symposium on the conservation of modern and contemporary art*, hrsg. von IJsbrand Hummelen und Dionne Sillé, Amsterdam: The Foundation for the Conservation of Modern Art, 1999, S. 74–77.

Sauer 1980

Christel Sauer (Hrsg.), *Ink., Halle für internationale neue Kunst. Limmatstrasse 87,*

CH-8031 Zürich: Dokumentation 5, Zürich: InK, 1980.

Sauer 2009

Christel Sauer, *Mario Merz. Architettura fondata dal tempo – architettura sfondata dal tempo* (Mario Merz Series), Frauenfeld et al.: Raussmüller Collection, 2009.

Schwarz 2017

Kunstmuseum Winterthur. Katalog der Gemälde und Skulpturen, Bd. 5, hrsg. von Dieter Schwarz, Düsseldorf: Richter, 2017.

Tansini 2007

Laura Tansini, «To live an idea: Mario Merz», in *Conversations on sculpture*, hrsg. von Glenn Harper und Twylene Moyer), Hamilton, NJ: Isc Press, 2007, S. 174–179.

Vaduz 2010

Che fare? Arte povera – Die historischen Jahre, hrsg. von Friedemann Malsch, Christiane Meyer-Stoll und Valentina Pero, Ausst.-Kat. Kunstmuseum Liechtenstein, Vaduz, 7.5.–5.9.2010, Heidelberg: Kehrer, 2010.

Zürich 1985 a

Mario Merz, hrsg. von Mario Merz, Marisa Merz und Harald Szeemann (Ergänzungsband zu Merz 1985), publ. aus Anlass der Ausst. Kunsthaus Zürich, 3.4.–27.5.1985, Aarau/Frankfurt a. M.: Sauerländer, 1985.

Zürich 1985 b

Mario Merz, [Album mit Aufnahmen der installierten Ausst. von Balthasar Burkhard], hrsg. von Harald Szeemann, Ausst.-Kat. Kunsthaus Zürich, 3.4.–27.5.1985.

Copyrights/Bildnachweis:

© 2022, ProLitteris, Zurich, für die Werke von
Mario Merz, Abb. 1–7

© Vida Burkhard/Courtesy Fotostiftung
Schweiz, Abb. 1

© Staatliche Museen zu Berlin, Nationalgalerie /
Thomas Bruns, Abb. 6

© Staatliche Museen zu Berlin, Nationalgalerie /
Jens Ziehe, Abb. 5

Das Unfertige als Strategie: *Storage Piece* von Haegue Yang oder Über das stetige Auspacken

Artemis Rüstau

Traditionell war ein Kunstwerk ein Gefüge aus unterschiedlichen Materialien, das als eine fertiggestellte Einheit wahrgenommen werden konnte. Der Arbeitsprozess hatte einen klar definierten Endpunkt und durfte, zumindest grundsätzlich, als abgeschlossen gelten. Anders als herkömmliche Kunstwerke sind jedoch zeitgenössische Arbeiten nicht immer auf Anhieb als Ganzes erfassbar. Sie sind nicht automatisch in sich geschlossene Objekte und eventuell lässt sich der Punkt der Fertigstellung nicht endgültig festlegen.

In dem folgenden Beitrag möchte ich anhand von Haegue Yangs *Storage Piece* aus der Sammlung Haubrok darstellen, dass das Verständnis eines Kunstwerks als Prozess es erlaubt, Entscheidungen auf unterschiedliche Akteure aufzuteilen und ihnen eine temporäre Autorschaft zu übertragen. Diese Ermächtigung ermöglicht es dem Werk, sich zu entfalten und sich immer wieder neu zu erschaffen. Exemplarisch werde ich dabei auf die Rolle des Sammlers eingehen. Die Analyse wurde, neben Literatur- und Archivrecherchen, durch ethnografische Feldforschung an der Sammlung Haubrok unterstützt. Über einen Zeitraum von sechs Monaten war ich als teilnehmende Beobachterin in die täglichen Arbeitsabläufe der Sammlung involviert und konnte so den unmittelbaren Umgang mit den Kunstwerken untersuchen. Die Forschung wurde durch qualitative Interviews sowohl mit dem Sammler als auch mit Mitarbeitenden ergänzt.

Kunst als Prozess

Um die Jahrtausendwende wurden in der Kunsttheorie verschiedene Ansätze mit unterschiedlichen Schwerpunkten entwickelt, um den prozesshaften Charakter von Kunstwerken zu beschreiben.¹ In meinem Beitrag stütze ich mich besonders auf die 2003 erschienene Publikation *The contingent object of contemporary art* von Martha Buskirk.² Relevant für meine Argumentation ist, dass sie bestimmte zeitgenössische Kunstwerke im Gegensatz zu traditionellen Arbeiten als nicht «self-contained» beschreibt, also als nicht in sich geschlossen, vollständig oder eigenständig. Sie legt dar, dass die Manifestation von zeitgenössischen Kunstwerken unterschiedliche materielle oder immaterielle Formen annehmen kann und sich dabei stetig ändert, aber auch, dass dabei das Kunstwerk nicht unbedingt mit dem Objekt, das permanent materiell vorhanden ist, identisch sein muss. Zudem kann es sein, dass die materielle Manifestation nur von einer begrenzten Zeitspanne ist, oder dass sich deren Eigenschaften ständig ändern. Zum Beispiel kann sich ein Kunstwerk als eine Performance manifestieren oder auch in einer sehr spezifischen Art von künstlerischer Aktion, bei der unter Umständen die Partizipation des Betrachters der Kern des Werks ist. Buskirk gibt hier das Beispiel von Félix González-Torres' Bonbonhaufen, die sich dadurch dezimieren, dass die Besucherinnen und Besucher die Süßigkeiten mitnehmen. Solche und ähnliche Arbeiten bestehen später eventuell nur noch aus den Relikten der Performance oder einer fotografischen Dokumentation. Sie können aber auch in einem Reenactment wieder aufgeführt werden, möglicherweise sogar von anderen Kunschtchaffenden. Wichtig jedoch ist, dass all diese unterschiedlichen Manifestationen als das Kunstwerk verstanden werden. Voraussetzung dafür ist meines Erachtens, dass das Kunstwerk als ein nicht abgeschlossener Prozess, mit materiellen und immateriellen Komponenten, betrachtet werden muss.

Autorschaft im Sinne des Bezeichnens

Es gibt also Kunstwerke, die keine fertiggestellten Arbeiten sind, sondern in Abhängigkeit von ihrem fortwährend sich ändernden Ausstellungskontext immer wieder neu Gestalt annehmen. Vor diesem Hintergrund werde ich im Folgenden erläutern, wie der Sammler das Kunstwerk in seinem ständigen Neuschaffungsprozess massgeblich prägt und seine Entwicklung mitbestimmt.

Ich argumentiere, dass der Sammler, als Besitzer, eine Art temporäre Autorschaft übernehmen kann – oder unter bestimmten Gesichtspunkten muss – und somit Teilhaber am stetigen Neuerschaffungsprozess des Kunstwerks ist. Diese Beteiligung ist jedoch an die Notwendigkeit gekoppelt, dass das Werk ausgestellt wird. Denn nur im Moment der Präsentation kann das Werk seinen prozessualen Charakter entfalten, sich also verändern.

Buskirk beobachtet, dass seit Duchamp Kunstwerke «might be designated rather than made».³ In früheren Epochen wurden also Arbeiten hergestellt, wohingegen bei zeitgenössischer Kunst der Prozess der Entstehung eines Kunstwerks im Bezeichnen oder Bestimmen liegen kann. Laut Buskirk wird dieses Bezeichnen allerdings immer von einem vorhandenen Bezugsrahmen bestimmt:

In making the circumstances of the encounter part of their subject, artists have produced an increasingly large body of works (though not necessarily objects) that cannot be understood in isolation, because the context is indeed intrinsic to the work.⁴

Das bedeutet, dass die Arbeit nicht unabhängig von ihrem Kontext zu erfahren ist. Und dieser Kontext ändert sich von Präsentation zu Präsentation und zwingt somit das Kunstwerk, auf diese unterschiedlichen Umstände zu reagieren. Buskirk erklärt: «Work that is dependent on its context is in a certain sense not finished until it is actually on exhibition. Nor is it definitively set just because it has been exhibited and even sold.»⁵ Demnach beruht das Bestimmen des Kunstwerks auf komplexen Entscheidungen in ständiger Abhängigkeit vom Kontext. Sie beschreibt diesen Prozess der Entscheidungsfindung genauer: «The readymade derives from a multiple gesture involving the act of selection (choosing an object from among many), designation (as a work of art as well as designation of authorship), and recontextualization.»⁶

In dieser Aussage ist ihre Anmerkung zur Bestimmung der Autorschaft von besonderer Wichtigkeit. Buskirk hält fest, dass durch das Verschwinden der Künstlerhand im Fertigungsprozess umso mehr Bedeutung der künstlerischen Autorschaft zukommt. Wenn das Kunstwerk in sich nicht geschlossen ist, so schreibt sie, ist es gerade die Autorschaft, die das Kunstwerk begrenzt, denn «[...] this emphasis on the surrounding space has a corollary in another form of exteriority, and that is the externalization of the evidence of authorship.»⁷ Und diese Autorschaft definiert sich durch einzelne und teilweise

immer wieder neu verhandelbare Entscheidungen. So erklärt sie: «Authorship isolates, frames and provides the context within which the copy or even the found object can be designated an honorary original.»⁸ Buskirk argumentiert, da diese Form der Autorschaft dem prozesshaften Charakter des Kunstwerks zugutekomme, müssten Entscheidungen in Abhängigkeit vom Kontext stets von Neuem ausgehandelt werden, wodurch die Künstlerin oder der Künstler beständig anwesend bleibt. Kunstschaffende nehmen demnach den Diskurs mit ihren Arbeiten wiederholt neu auf, um sie an die entsprechenden Ausstellungssituationen anzupassen. Buskirk zeigt auf, dass die Anwesenheit des Künstlers und damit die andauernde Bestätigung der Autorschaft bei prozesshaften Kunstwerken eine grössere Rolle spielt als bei traditionellen Arbeiten.

In meiner Diskussion möchte ich diese Tatsache nicht infrage stellen, sondern vielmehr aufzeigen, dass diese verstärkte Autorschaft durch die unabdingbare Anwesenheit des Künstlers jedoch zugunsten der Weiterentwicklung des Kunstwerks – also seines Fortbestands – manchmal aufgebrochen werden muss, indem eine partielle Autorschaft auf weitere Akteure übertragen wird. Diese partielle Autorschaft beruht auf der Übertragung von Entscheidungsgewalt, befähigt also zur Mitbestimmung respektive dazu, die Arbeit durch Entscheidungen zu bestimmen.

Das Konzept der Biografie

Um den prozessualen Charakter eines Kunstwerks zu erfassen und den Einfluss der unterschiedlichen Akteure darauf darstellen zu können, bediene ich mich des Konzepts der «cultural biography», das von Igor Kopytoff⁹ und Arjun Appadurai¹⁰ für die Anthropologie entwickelt wurde. Es besagt, dass ein Objekt durch Veränderungen infolge seiner Verwendung in unterschiedlichen sozialen, kulturellen, aber auch historischen Kontexten sowie durch physische Veränderungen neue Bedeutungen erhalten kann und unterschiedlich agiert. Der Begriff ermöglicht eine nicht lineare, prozesshafte Sicht auf ein Kunstwerk und erkennt an, dass es sich über die Zeit entwickelt. Ebenso wie ein Mensch geht das Kunstwerk dabei durch charakteristische Lebenssituationen, mit massgeblichen Wendepunkten und Veränderungen in Status und Bedeutung. Das ist zum Beispiel der Fall, wenn es verkauft, ausgestellt, restauriert, gelagert oder auch langfristig in ein Museum aufgenommen wird. Renée van de Vall, Hannah Hölling, Tatja Scholte und Sanneke Stigter haben

dieses Konzept für die Restaurierung von zeitgenössische Kunst weiterentwickelt.¹¹ Sie postulieren, dass ein Kunstwerk mehrere Entwicklungen parallel durchlaufen kann. Wie weiter oben mit Buskirk erläutert, gibt es zum Beispiel die Performance und gleichzeitig die fotografische Dokumentation, also zwei separate, unterschiedliche Stränge einer Arbeit, mit ihren je eigenen Dynamiken und Zeitachsen. Die fotografische Dokumentation kann etwa in ein Museum Eingang finden, Inventarnummern erhalten sowie materialspezifisch definiert und evaluiert werden. Diese Informationen werden in der Museumsdatenbank registriert. Dagegen kann die Performance nach ihrem Ablauf für beendet erklärt oder wieder neu aufgeführt werden, auch unter anderen Bedingungen, mit anderen Abläufen und Akteuren. Die Autoren berufen sich dabei auf Bruno Latour und Adam Lowe¹² und fordern, dass ein Kunstwerk nicht als ein isolierter Ort wahrgenommen werden sollte, sondern als eine Art Flussdelta. Und dieses Flussdelta ist sozusagen die «trajectory», die Laufbahn eines Kunstwerks, das aus mehreren unterschiedlich ineinander verwobenen Teilbiografien besteht, mit verschiedenen Anfängen, Dynamiken und Endpunkten.

Versteht man also *Storage Piece* als einen Prozess, ein nicht fertiggestelltes Kunstwerk, wäre die Arbeit somit ein von der Künstlerin entwickeltes Konzept, dessen Realisierung und Weiterentwicklung im Ausstellungskontext und mit den relevanten Akteuren immer wieder neu definiert werden muss. Die tatsächliche Umsetzung der Arbeit ist folglich abhängig vom Kontext und von den Interessen aller beteiligten Akteure, und demnach steht ein Teil der Realisierung der Arbeit nicht unter alleiniger Kontrolle der Künstlerin.

Storage Piece

Die Arbeit *Storage Piece* (Abb. 1) der Künstlerin Haegue Yang befindet sich seit 2005 in der Sammlung Haubrok. Haegue Yangs Schaffen basiert häufig auf der visuellen Dekontextualisierung von Haushaltsobjekten. Das heisst, dass Yangs Arbeiten im Sinne von Buskirk als Readymades verstanden werden können, die durch das Bezeichnen als Kunstwerk als solches definiert werden. Indem Yang die Gegenstände aus ihrem funktionalen Kontext löst, gibt sie ihnen Raum für neue Referenzen und Bedeutungen. *Storage Piece* besteht aus mehreren solchen Arbeiten der Künstlerin, die an verschiedenen Orten ausgestellt wurden und jeweils nach Ausstellungsschluss wieder zu ihr

zurückgesendet wurden. So beinhaltet *Storage Piece* unter anderem fünf koreanische Ventilatoren aus der Ausstellung *Adopting Proportion* (Abb. 2) in der De Appel Foundation Amsterdam, 2003, Metallregale und eine Holzrampe von der *Manifesta 4*, 2002 in Frankfurt am Main, oder auch einen Stapel koreanischer Plastik-Getränkekästen aus einer Ausstellung in der Korean Art and Culture Foundation, Seoul 2002.

Diese und weitere Arbeiten wurden 2004 bei ihrer damaligen Londoner Galerie Lawrence O'Hana verpackt und auf Paletten gelagert. Da jedoch die Werke nicht verkauft wurden und Lagerfläche einnahmen, erklärte sich die Galerie nicht länger bereit, die Arbeiten zu lagern. Aus Platzmangel entschied sich Haegue Yang, die verschiedenen, zusammen gestapelten Objekte als ein einziges Kunstwerk zu deklarieren und sie so in der Galerie auszustellen.

Die Sammlung Barbara und Axel Haubrok

Um darstellen zu können, wie andere Akteure als die Künstlerin diese Arbeit, die sich sozusagen ständig neu erschafft, gestalten und prägen, werde ich die Rolle des Privatsammlers genauer betrachten. Von Bedeutung ist vor allem das Verhältnis, das der Sammler zum Werk einnimmt und wie sich dieses Verhältnis durch den Umgang mit der Arbeit, vor allem durch den Prozess der Präsentation, gestaltet. Dabei stellt der spezifische Kontext der Sammlung Anforderungen an die Arbeit, wodurch sie geprägt wird: Sammler und Werk beeinflussen sich also gegenseitig. Es darf aber nicht vergessen werden, dass der Sammler nicht der einzige Akteur ist, der die Arbeit mitbestimmt, sondern dass auch andere das Werk gestalten können. Insbesondere werde ich hier auch kurz auf die Galeristin eingehen, wenngleich Akteure wie Kuratoren oder, obwohl weniger offensichtlich, Personen aus dem Bereich des Kunst-Handlings und der Konservierung-Restaurierung sowie Registrars ebenfalls von entscheidender Bedeutung sein können.

Die auf konzeptuelle Kunst fokussierte Berliner Sammlung von Barbara und Axel Haubrok mit einer langjährigen und regen eigenen Ausstellungstätigkeit sowie einem Ausstellungsraum bietet sich für die Untersuchung besonders an, da hier die individuellen Entscheidungsprozesse und Interessen, die das Ausstellen von prozesshaften Kunstwerken begleiten, sich gut nachvollziehen lassen. Ihren Ursprung hat die Sammlung in Düsseldorf in den 1980er Jahren, wo der Schwerpunkt anfangs vor allem auf Gemälden lag.



Abb. 1 Hague Yang, *Storage Piece*, 2004, verpackte und gestapelte Werke, Europaletten, variable Masse, Ansicht in der Lawrence O'Hana Gallery, London, 2004

Das Sammlerehepaar entwickelte jedoch über die Begegnung mit Arbeiten von Günter Förg ein Interesse für konzeptuelle Kunst und sammelte Werke von Künstlern wie Stanley Brouwn, Jonathan Monk, Christopher Williams, Heimo Zobernig oder Tino Sehgal. Durch den Fokus auf konzeptuelle Arbeiten entwickelte sich bei den Haubroks ein verstärktes Interesse, die Sammlung auszustellen. Zunächst fanden Ausstellungen vor allem aufgrund von Einladungen durch Museen statt. Später wurden regelmässig eigene Ausstellungsprojekte in der Berliner Wohnung des Ehepaars Haubrok realisiert. Ab 2007 kam ein eigens konzipierter Showroom am Strausberger Platz dazu, der Axel Haubrok durch seine historisch relevante Lage und die Geschichte des Gebäudes einen geeigneten Rahmen für die Präsentation seiner Sammlung bot. Relevant für meine Erörterung ist Axel Haubroks Definition ihrer beider Sammeltätigkeit:

Das war eine wichtige Erkenntnis, die wir nach einigen Jahren des Sammelns begriffen: Kunst muss nicht schön sein, und es geht



Abb. 2 Haegue Yang, *Adopting Proportion* (Detail: 5 Ventilatoren), 2003, Installation verschiedener aus Korea importierter Artikel, variable Masse, Sammlung Haubrok, Berlin, Foto: Ludger Paffrath

nicht darum, fürs Wohnzimmer zu sammeln. [...] Wo sind die Grenzen dessen, was man sammeln kann? Darum geht es doch.¹³

Die Haubroks verstehen das Sammeln von Kunst somit als eine Form der Herausforderung. Nicht ein Abschliessenwollen oder die Suche nach Vollständigkeit bestimmt für sie ihre Sammelleidenschaft, sondern das stete Hinterfragen des gegenwärtigen Verständnisses vom Sammeln.

Über das Zeigen des Verpackens und Auspackens

Der Übersichtskatalog *We showed* der Sammlung Haubrok verzeichnet von Frühjahr 2007 bis Herbst 2012 in den Räumlichkeiten Haubrokshows 23 Ausstellungen. Im Nachwort erklärt Axel Haubrok, warum er diesen Ausstellungsraum initiiert hat:

Ich wollte zeigen, was man mit einer verhältnismässig kleinen Sammlung so alles anstellen kann und wollte der Kunst wie den Künstlern eine ganz eigene Plattform geben, eine adäquate Prä-

sentation von Konzeptkunst im privaten Raum. Mir war von vornherein gleichzeitig klar, dass ich kein (langweiliges) Museum, sondern eher so etwas wie einen Kunstverein haben wollte [...].¹⁴

Zu den Ausstellungen, die hauptsächlich Arbeiten aus der Sammlung Haubrok zeigten, wurden Kunstschaftende und Kuratorinnen oder Kuratoren zur Mitgestaltung eingeladen. Neben monografischen wurden am häufigsten thematische Ausstellungen entwickelt, die vom Sammler selbst konzipiert wurden. In einem Interview mit dem Kunstkritiker Raimar Stange für die Broschüre zur Ausstellung *Haegue Yang: Unpacking Storage Piece* erklärt Haubrok spezifischer, was er den Kunstschaftenden mit seinem Ausstellungsraum bieten möchte:

Es macht mir Spass, gemeinsam mit Künstlern interessante Projekte zu realisieren. Was ich dazu beitragen kann, sind finanzielle Mittel zur Realisierung, die Arbeiten aus der Sammlung und der Raum mit seiner ganz besonderen Historie an einem der interessantesten Plätze überhaupt. Mich interessiert, was man gemeinsam mit Künstlern aus diesen Vorbedingungen machen kann und wie das, was da passiert, gewertet wird. Ich möchte an der Karl-Marx-Allee also gerade nicht zeigen, was ich in den letzten Jahren gekauft habe, sondern vielmehr, was man damit machen kann.¹⁵

Seine Sammlung und der Ausstellungsraum sollen also einen Freiraum für kreative Prozesse und die Entfaltung der Kunstwerke bieten. Hier zeigt sich auch Haubroks Verständnis für den prozesshaften Charakter eines Kunstwerks. Die Tatsache, dass die Arbeiten in seiner Sammlung sind, bedeutet für ihn nicht, dass sie ein in sich geschlossenes Gefüge darstellen, sondern die Sammlung ist im Gegenteil durchlässig und bildet eine Projektionsfläche. Der Charakter des Ausstellungsraums sowie der Umgang der Kunstschaftenden mit ihren Arbeiten kreieren einen Kontext, in dem sich die Werke entfalten können. Haubrok initiiert einen Diskurs mit dem Geschaffenen und gegebenenfalls mit der Künstlerin oder dem Künstler, um die Existenz des Kunstwerks zu ermöglichen. Dabei spielt die öffentliche Präsentation eine entscheidende Rolle. Für Haubrok beinhaltet das aber auch, dass er mit dem Besitz eines Stücks eine Art Verantwortung übernehmen muss. Im Interview, das ich Ende 2018 mit ihm geführt habe, bemerkte er:

Also mich interessiert, was ein Künstler gedacht hat. Mich interessiert aber auch die Tatsache, was man damit machen kann. Das ist [...] jetzt die zweite Hälfte des Lebens dieses Kunstwerkes. Von dem einen bis hier hin. Und dann packt der Künstler das ein und dann hast du es. Und du musst meiner Meinung nach auch verantwortungsvoll [damit] umgehen, so dass das Werk weiterlebt.¹⁶

Kunstbesitz bedeutet für Haubrok die Verantwortung dafür, dem Werk eine Weiterentwicklung zu ermöglichen. Und genau diese Weiterentwicklung basiert auf dem Diskurs mit dem Kunstwerk, den der Sammler anstößt, und ist verknüpft mit der Verpflichtung, diesen Diskurs der Öffentlichkeit sichtbar zu machen.

Die Rolle des Sammlers

Die «Biografie» von *Storage Piece* erbringt den Nachweis, dass der Sammler eine aktive Rolle übernehmen kann, um die Weiterentwicklung einer Arbeit und somit letzten Endes deren Erhaltung zu garantieren. Im Grunde muss er gewillt sein, Autorschaft am Werk zu übernehmen.

Nachdem *Storage Piece* von der Künstlerin zum Werk deklariert und in der O'Hana Gallery in London ausgestellt worden war, reiste die Arbeit in dieser Manifestation zu unterschiedlichen Ausstellungsorten. 2005 übernahm die Berliner Galeristin Barbara Wien sie und zeigte sie auf der Berliner Kunstmesse Art Forum. Da die Londoner Galerie die Arbeit nicht hatte verkaufen können, stellte Haegue Yang nun im Hinblick auf das Art Forum ein Ultimatum. Sie bestimmte, dass *Storage Piece* entweder verkauft würde oder andernfalls seine Existenz beendet werden solle:

Wenn die Arbeit nicht während des Zeitraums dieser Messe verkauft würde, dann würde ich sie aufgeben – also entweder sofortige Rettung, oder endgültiges Verschwinden. Genau deswegen – weil es sich unter so zugespitzten und dramatischen Bedingungen abspielte, zu denen auch die Möglichkeit gehörte, diese Arbeit und die Verfügungsmacht über sie jemand anderem zu überantworten – gewann das Werk erneut seinen existentiellen Charakter zurück.¹⁷

Tatsächlich hielten die Galeristin Barbara Wien und auch die Künstlerin die Arbeit für zu konzeptuell, als dass sie an einen Privatsammler hätte verkauft werden können. Ihnen war zudem klar, dass weder Berlin noch das Art Forum genug internationale Institutionen mit ausreichenden finanziellen Kapazitäten anziehen würden. Damit nahmen sie in Kauf, dass *Storage Piece* Gefahr lief, vernichtet zu werden. Wider Erwarten wurde die Arbeit jedoch von Axel Haubrok gekauft.

Mit dem Übergang der Arbeit in Privatbesitz wurde sie weiterhin und weitestgehend in der damaligen Manifestation an verschiedenen Orten ausgestellt. Zu sehen war sie unter anderem 2006 bei De Appel, Amsterdam, in der Ausstellung «If I can't dance, I don't want to be part of your Revolution, Episode II: Feminist Legacies and Potentials in Contemporary Practice» und an der «27th São Paulo Art Biennial» von 2006, hier allerdings schon durch Haegue Yang mit einer Performance ergänzt, die die Entwicklungsgeschichte der Arbeit thematisierte.

Erst als Axel Haubrok über die entsprechenden Rahmenbedingungen verfügte, um die Arbeit auszustellen, konnte er darauf Einfluss nehmen. Die zweite Ausstellung am Strausberger Platz, *Haegue Yang: Unpacking Storage Piece*¹⁸ (Abb. 3), widmete er dem Werk, das allein die gesamte Fläche der verschiedenen Ausstellungsräume bespielen sollte. Das impliziert, dass die Arbeit ausgepackt und in auseinandergenommenem Zustand präsentiert würde. Dazu Raimar Stange:

Und noch ein Problem tut sich da auf, denn all die im «Storage Piece» gelagerten Werke waren ja nie für nur eine Ausstellung gedacht. Wie also können diese sinnvoll in einer Präsentation kombiniert werden? Als Retrospektive eventuell? Haegue Yang löst dieses Problem souverän, indem sie wieder einmal Autorenschaft [sic!] abgibt und gemeinsam mit ihrem Sammler Axel Haubrok das Auspacken in Angriff nimmt.¹⁹

Haegue Yang erklärte, *Storage Piece* auszupacken, sei keine plötzliche Entscheidung ihrerseits gewesen, aber einmal ausgepackt zu werden, lag im konzeptuellen Charakter der Arbeit begründet. Der Moment des Auspackens und die Präsentation in ausgepackter Form sind daher keine Einflussnahme auf die Identität des Kunstwerks. Und folgt man dem Verständnis der Künstlerin, ist das Auspacken sozusagen Teil der Arbeit. Dennoch kann man be-



Abb. 3 Haegue Yang, *Unpacking Storage Piece*, 2007, Installation, variable Masse, haubrok foundation, Berlin, Foto: Ludger Paffrath

hauptein, dass ein Wandel hinsichtlich der Entscheidungsgewalt über die Arbeit, zumindest in diesem bestimmten Moment, stattgefunden hat. Die Arbeit in einer Einzelpäsentation ausgepackt zu zeigen, war die Idee des Sammlers: Dass er die Umgebungssituation von *Storage Piece* bestimmen konnte, indem er es in seinem Ausstellungsraum am Strausberger Platz ausstellte und an die Bedürfnisse seiner Sammlung anpasste, gab Haubrok die Möglichkeit, auf die Arbeit Einfluss zu nehmen. Der Ausstellungsort vermochte einen Diskurs zwischen dem Kunstwerk und dem umgebenden Raum in Gang zu bringen, was wiederum der Arbeit ermöglichte, sich weiterzuentwickeln, und zwar in eine Richtung, die der Sammler teilweise vorgab. In diesem Moment konnte er die Weiterentwicklung der Arbeit mit der Evolution seiner Sammlung synchronisieren.

Für Haegue Yang besitzt *Storage Piece* grundsätzlich einen kollektiven Charakter, wenn sie sagt:

In gewisser Weise trägt, wer auch immer in diese Arbeit involviert war, mit an der Verantwortung für deren Leben, und das ist für Herrn Haubrok mehr oder weniger dasselbe wie im Jahr 2005 für Barbara Wien, und so erscheint der gesamte Prozess, der im Zusammenhang dieser Arbeit entstanden ist, sehr kollektiv.²⁰

Das heisst alle, die an den verschiedenen Lebensstadien des Kunstwerks beteiligt sind, nehmen auf den Entwicklungsprozess unmittelbaren Einfluss. Das macht demnach die Galeristin genauso bewusst wie Axel Haubrok, wenn sie sich einverstanden erklärt, eine an sich unverkäufliche Arbeit an ihrem Stand auf der Kunstmesse zum Verkauf anzubieten. Das kann als eine subversive Geste gesehen werden, an die sicherlich auch ganz andere eigene Interessen geknüpft sind. Entscheidend ist aber, dass damit eine öffentliche Präsentation erfolgte, die einen Kontext für die Arbeit kreierte. Dies wiederum ermöglichte einen Diskurs, der von einem unabhängigen Publikum aufgenommen werden kann.

Wenn diese Rahmenbedingungen gegeben sind, wenn etwa ein Eigentümer mit eigenen Interessen und einem Gefühl von Verantwortung an die Entwicklung einer Arbeit herangeht, können diese Akteure das Kunstwerk direkt in seiner Entfaltung mitbestimmen. Mit anderen Worten können sie Entscheidungsgewalt über die Arbeit erlangen, da sie fähig sind, Bedürfnisse an die Arbeit zu formulieren – wie Barbara Wien die Unverkäuflichkeit als Statement benutzt hatte. Und diese Entscheidungen bilden den Rahmen, der die Arbeit neu definiert.

In der Broschüre zur Ausstellung bei Haubrokshows beschreibt Haegue Yang diesen Prozess sehr klar:

Sie [«Storage Piece»] entwickelt sich und driftet gemäss der eigenen Bestimmung und nach den Bedürfnissen ihres Besitzers weiter. Wirklich konstitutiv für das «Storage Piece» sind das Bedürfnis und der Wunsch nach Wandlung und Fortbewegung, wodurch vermieden werden soll, dass die Arbeit zu lange gelagert wird, und das bewirkt ihre besondere Existenzform. Darum kann sie nur von einem Autor in Gang gehalten werden, der in der Lage ist, auf anhaltende und auch fordernde Weise selbst die Initiative zu ergreifen. Dieses Mal habe ich mich etwa bereit erklärt, das Auspacken selbst vorzunehmen, denn mir war klar, dass Herr Haubrok die Arbeit erst besser würde kennenlernen müssen, und dass ich ihm jedes einzelne Teil erklären musste, damit er demnächst ohne Schwierigkeiten selbst damit umgehen kann. Seine Wünsche und Bedürfnisse unterscheiden sich auch von meinen Ausgangsbedingungen, zum Beispiel dem Platzmangel und dem Mangel an künstlerischer Ausdrucksmöglichkeit. Er betreibt einen eigenen

Ausstellungsraum am Strausberger Platz, ein brillanter und klarer Raum, in dem man jede Arbeit auf die richtige Art und Weise ausstellen kann. Jetzt also gibt es ein Raumangebot anstelle des vorherigen Raummangels. Es ist mithin mehr als legitim, dass sich die Arbeit nun entfaltet.²¹

Seit 2007, als *Storage Piece* (Abb. 4) am Strausberger Platz zu sehen war, ist es regelmässig international ausgestellt worden, zuletzt 2018 im Museum Ludwig in Köln. Dabei wurde die Arbeit immer wieder an die gegebenen Ausstellungsbedingungen angepasst. Zum Beispiel wurde die Installation 2009 am Los Angeles County Museum of Art (LACMA) mit zusätzlichen 24 Europaletten und Kisten ausgestellt, um die Grösse der Ausstellungsfläche zu bewältigen. Die Ausstellung eröffnete mit der Arbeit in verpackter Form, aber über den Zeitraum der Ausstellung wurde *Storage Piece* dann von eingewiesenen Museumsmitarbeitenden allmählich ausgepackt. Ebenfalls 2009 zeigte Haegue Yang die Arbeit im Museum of Fine Art in Houston verpackt, allerdings mit der Hinzufügung einer Rampe, um das Potential des Auspackens anzudeuten. Demnach ist seit Axel Haubroks Initiative der Akt des Auspackens von *Storage Piece* zum Bestandteil der Arbeit geworden, was die Künstlerin immer wieder auf unterschiedliche Weise, in Abhängigkeit von den Rahmenbedingungen, thematisiert.²²

Die Frage nach Autorschaft

Ob man Haubrok oder Babara Wien eine Autorschaft im klassischen Sinne zuschreiben kann, ist eine berechtigte Frage. Zwar rekontextualisieren beide die Arbeit neu, die Galeristin Babara Wien setzt sie in den Kontext des Kunstmarktes, wohingegen Haubrok sie in den Kontext seiner Sammlung stellt. Buskirk versteht das Rekontextualisieren als eine Handlung von Autorschaft.²³ Im Fall von Haegue Yangs *Storage Piece* sind die Entscheidungen in Zusammenarbeit mit der Künstlerin und mit deren Einverständnis gefallen, entspringen jedoch je eigenen Beweggründen, unabhängig von denen der Künstlerin. Haubrok beeinflusst die Arbeit massgeblich, er erweitert sie und ermöglicht ihr einen zusätzlichen Kontext. Es wäre schwer zu bestreiten, dass sie dadurch eine gewisse Lebendigkeit erhält. Buskirk argumentiert, dass durch den Wegfall der künstlerischen Hand die Autorschaft des Kunst-



Abb. 4 Haegue Yang, *Unpacking Storage Piece*, 2007: alles Verpackungsmaterial des *Storage Piece* in der platzsparendsten Form gestapelt, haubrok foundation, Berlin, Foto: Ludger Paffrath

schaffenden an Relevanz gewinnt und die anhaltende Verbindung des Kunstwerkes mit der Künstlerin oder dem Künstler dadurch umso bedeutender wird.²⁴ Haubroks Anteil am Werk bestätigt letztlich nur die Autorschaft der Künstlerin: Die Entscheidungsprozesse vollziehen sich nicht ohne Zutun der Künstlerin, sondern erfordern ihre Anwesenheit. Es ist Haegue Yang, die im Anschluss an die erste Präsentation Handlungsanweisungen zur Umsetzung der Arbeit in den folgenden Ausstellungen gibt. Im dem Sinne lässt sich sagen, dass durchaus andere Akteure als die Künstlerin die Arbeit grundlegend beeinflussen können und somit Teil des ständigen (Neu-)Schaffungsprozesses sind. Sie bekommen aber nur eine partielle Autorschaft übertragen. Es handelt sich dabei also um eine temporäre Autorschaft, eine Autorschaft, die an den Kontext und den zeitlichen Verlauf der Ausstellung gebunden ist.

Artemis Rüstau

Dipl.-Rest., Kunstmuseum Wolfsburg

rustau@kunstmuseum.de

<https://orcid.org/0000-0001-8062-9842>

Grundlage des Artikels sind die Forschungen zu meinem Promotionsvorhaben, die im Rahmen des von der EU geförderten interdisziplinären Marie Skłodowska-Curie Innovative Training Network, New Approaches in the Conservation of Contemporary Art (NACCA) durchgeführt wurden (Marie Curie Program UE, H2020-MSCA-ITN-2014 under Grant Agreement n° 642892).

verpackt, also in der Transportkiste, in der die Haubroks die Arbeit nach dem Kauf erhalten hatten, ausgestellt. Begleitet wurde die Arbeit in Absprache mit der Künstlerin durch eine fotografische Dokumentation.

23 «[...] recontextualization is ultimately more an act of authorship than of physical transportation.» Buskirk 2003, S. 14. Vgl. auch ebd. S. 9, S. 102–105.

24 Ebd., S. 3.

1 Vgl. z.B. Bourriaud 2002; Groys 1997; Krauss 2000; Kwon 2002.

2 Buskirk 2003.

3 Ebd., S. 111.

4 Ebd., S. 165.

5 Ebd., S. 25.

6 Ebd., S. 10.

7 Ebd., S. 3.

8 Ebd., S. 102.

9 Igor Kopytoff, «The cultural biography of things: commoditization as process», in: Appadurai 1986, S. 64–91.

10 Arjun Appadurai, «Introduction: Commodities and the Politics of Value», in: Appadurai 1986, S. 3–63.

11 Vall et al. 2011.

12 Latour/Lowe 2011.

13 Haubrok 2012, S. 6.

14 Ebd., S. 244.

15 Haubrok 2007, S. 30.

16 Interview mit der Verf., Berlin, 26.11.2018.

17 Haubrok 2007, S. 44.

18 29.9.–11.11.2007, Strausberger Platz, Berlin.

19 Haubrok 2007, S. 13.

20 Ebd., S. 45.

21 Ebd., S. 45–46.

22 Interessant in diesem Kontext ist zum Beispiel auch die 2012 von Haubrok auf Einladung initiierte Ausstellung *No Disaster* in den Deichtorhallen Hamburg/Sammlung Falckenberg. Die kuratorische Arbeit lag in den Händen des Ehepaars Haubrok und thematisierte dessen Sammlung. In diesem Kontext wurde *Storage Piece* vollständig

Literaturverzeichnis

Appadurai 1986

Arjun Appadurai (Hrsg.), *The social life of things. Commodities in cultural perspective*, Cambridge: Cambridge University Press, 1986.

Bourriaud 2002

Nicolas Bourriaud, *Relational aesthetics* (Documents sur l'art), Dijon: Les presses du réel, 2002 (Erstveröffentlichung 1998).

Buskirk 2003

Martha Buskirk, *The contingent object of contemporary art*, Cambridge MA: MIT Press, 2003.

Groys 1997

Boris Groys, *Logik der Sammlung am Ende des musealen Zeitalters* (Edition Akzente), München: Hanser, 1997.

Haubrok 2007

Axel Haubrok (Hrsg.), *Haegue Yang. Unpacking Storage Piece*, Publ. aus Anl. der Ausst. Haubrokshows, Berlin, 29.9.–11.11.2007, Berlin: Wiens Verlag, 2007.

Haubrok 2012

Axel Haubrok (Hrsg.), *We showed. Sammlung Haubrok*, Texte von Gisela Capitain et al., Berlin: Argobooks, 2012.

Krauss 2000

Rosalind Krauss, *A voyage on the North Sea. Art in the age of the post-medium condition* (Walter Neurath memorial lectures, 31), London: Thames & Hudson, 2000.

Kwon 2002

Miwon Kwon, *One place after another: Site-specific art and locational identity*, Cambridge MA: MIT Press, 2002.

Latour/Lowe 2011

Bruno Latour, Adam Lowe, «The migration of the aura, or how to explore the original through its facsimiles», in: Thomas Bartscherer, Roderick Coover (Hrsg.), *Switching codes. Thinking*

through digital technology in the humanities and the arts, Chicago: University of Chicago Press, 2011, S. 275–297.

Vall et al. 2011

Renée van de Vall, et al., «Reflections on a biographical approach to contemporary art conservation», in: J. Bridgland (Hrsg.), *ICOM-CC: 16th Triennial Conference, Lisbon, 19–23 September 2011. Preprints*, Paris: ICOM-CC, 2011, S. 1–8.

Copyrights/Bildnachweis:

© 2022, Haegue Yang, Berlin, Abb. 1–4
© haubrok foundation/Ludger Paffrath, Abb. 2–4

Time-based Media: Materialität, Funktionalität und Temporalität als Parameter ihrer Erhaltung

Johannes Gfeller

Mit dem Titel sind die Schlüsselbegriffe dieses Beitrags benannt: Materialität und Funktionalität als die hauptsächlichen Antagonisten in der Erhaltung von Medienkunst, Materialität und Temporalität als die hauptsächlichen, sich gegenseitig bedingenden Ingredienzen eines jeden zeitbasierten Kunstwerks. In der Praxis der Erhaltung üblicherweise übersehen, aber auf einer Reflexionsebene unabdingbar ist auch die Immaterialität, die zur Materialität in einem ähnlichen Verhältnis steht wie die imaginären Zahlen zu den realen. Was läge also näher – um das Feld sozusagen abzustecken –, als mit einem möglichst immateriellen Werk zu beginnen, dessen Zeitachsen dafür von Interesse sind. Meine erste Begegnung mit dem Stück von Tino Sehgal, *This is propaganda* aus dem Jahr 2002, erfolgte an der Biennale von Venedig 2003, eine zweite im K21 in Düsseldorf zwei Jahre später.¹ Es handelt sich um ein beinahe rein immaterielles Werk, zu dem es bewusst keine schriftliche Dokumentation im Sinne eines Zertifikats gibt, der Ankauf erfolgt per Handschlag, und die Ausführenden – ausgebildete Sängerinnen – werden von Sehgal oder einer von ihm bestimmten Person genau instruiert. Weitere Vorschriften sind einzuhalten: Die Performerin muss über 40 sein, Sopran, sie trägt die Aufsichtslivree der jeweiligen Institution, die Aufführung erfolgt zu den Öffnungszeiten der Ausstellung und abgesungen wird die Sequenz «This is Propaganda – you know – you know; this is propaganda», wenn Besuchende den Ausstellungssaal betreten, wobei sich die Performerin von ihnen abkehrt. Danach wendet sie sich wieder dem Publikum zu und wiederholt den Refrain «you know – you know» und spricht gleich anschliessend: «Tino Sehgal, This is propaganda, 2002», konsequenterweise anstelle eines an der Wand oder

einem Sockel angebrachten Schildchens. Sehgal sieht das Werk nicht als dem Genre der Performance zugehörig, sondern bezeichnet es als «Museum Piece». Und wir ergänzen: Es ist immateriell und time-based.

Die Wahl fiel auf dieses Werk, weil es nicht dokumentiert werden darf. Es stammt aus der Vor-Smartphone-Ära, seither ist diese Restriktion deutlich schwieriger durchzusetzen, wobei allerdings die Besuchenden auch heute darauf aufmerksam gemacht werden, dass Filmen nicht erlaubt ist. Sein Platz ist in unserem Gedächtnis, und man muss es in seiner realen Dauer erlebt haben – rund 25 Sekunden mit Nachspann, ungefähr 8 Sekunden ohne Refrain und ohne Werksangabe. Auf diese 8 Sekunden ist später noch zurückzukommen. Zum Glück wird es wiederholt, so dass es sich leicht einprägt und bei guter Pflege ein paar Jahre hält.

Die Schallwellen anlässlich seiner Deklamation sind also das einzige Materielle an dem Werk. Man möchte einwenden, dass die Performerin – aus Fleisch und Blut und in eine Aufsichtslivree gekleidet – gar mehr als materiell ist. Jeweils nach Feierabend, wenn die Schallwellen längst verhallt sind, löst sich auch diese Verbindung zum Werk aber in der Anonymität auf. Es bleiben keine Requisiten, nur die zeitliche Dimension: Ohne Aufnahme gibt es keine Materialisierung in einem geeigneten Speichermedium – das Event schreibt sich in die Timeline des Lebens. Es gibt nicht die Mikrozeit eines technischen Mediums (zu dem Begriff später mehr), sondern bei seiner unmittelbaren Aufführung nur die Realzeit und auch noch nicht die Makrozeit, die das Werk in den seither bis zum Symposium 2018 verstrichenen Jahren sozusagen angehäuft hat und nun weiter anreicht, solange es aufgeführt und darüber hinaus erinnert wird.

Kleine Theologie der Signalwandlung

Im Titel des Beitrags steht ja sozusagen das Versprechen, das Generalthema der Tagung mitzureflektieren: Materialität. Begonnen wurde indessen – sozusagen als kleine Provokation – am äussersten gegenüberliegenden Ende, im Immateriellen. In der Medienkonservierung haben wir selbstverständlich viel mit Material zu tun: mit der eigentlichen Hardware – den Apparaten; mit den Speichermedien, die oft ein wenig soft sind und dennoch, oder genau deswegen, eine besondere Klasse von schwierigem Material bilden. Während Hardware auch einfach Metallware oder allgemein Gerätschaften bezeichnen kann



Abb. 1 Nam June Paik, *Magnet TV*, 1965, Schwarz-Weiss-Fernsehgerät, Hufeisenmagnet, 98,4 × 48,9 × 62,2 cm, Whitney Museum of American Art, New York
Magnet TV ist Informationsträger, Bildträger und Werkträger in einem: In der Mikrozeit wird mit 15,625 kHz ein Raster erzeugt (-42 dBt), das mit dem Permanentmagneten im Zeitraum dBt → ∞ statisch verzerrt wird.

(und im angelsächsischen Sprachraum durchaus auch in diesem Sinn verwendet wird), so gibt es bei dem Begriff der Software nur die informatische Bedeutung. Sie ist im Moment noch wegzulassen, obschon es eine Medienkonservierung ohne Software kaum mehr gibt. Die Gegenbeispiele sind historisch und prominent, etwa *Zen for TV* von Nam June Paik 1963, oder *Magnet TV*, 1965 (Abb. 1). Beide benötigen keine Bildquelle und damit kein Speichermedium.²

Für die Erhaltung von Medienkunstwerken nur deren Materialität zu betrachten, greift fast immer zu kurz, weshalb ich schon früh in meiner institutionellen Tätigkeit eine Begrifflichkeit entwickelt habe, die der Sache gerechter zu werden versucht. Eine kinetische Skulptur, die nicht mehr bewegt

werden darf, weil sie zu fragil geworden ist, hat zwar einen gewichtigen Teil ihres Reizes verloren, ist aber auch als Ruine kraft ihrer skulpturalen Qualität in der Regel noch lesbar. Eine Videoskulptur kann zwar um die Bildschirme herum ein relativ üppiges materielles Leben entwickeln, aber stromlos, weil nicht mehr in Funktion, ist sie eigentlich ein totes Kunstwerk – eine teure Art, Staub einzufangen.³

Neben die Materialität, die jedem Medienwerk selbstverständlich inhärent ist, tritt die Funktionalität. Wie wir wissen, sind sie Antagonisten: Ohne Funktion altert ein Werk auch so vor sich hin und kann sogar Standschäden entwickeln, die es in (selbst gelegentlicher) Funktion nicht bekäme – dafür verbraucht die Funktion tendenziell oder sogar messbar das Material. Auf die Grenzen der Reparierbarkeit wird noch einzugehen sein.

Neben Materialität und Funktionalität im Überbau haben wir beim konkreten Medienkunstwerk drei hauptsächliche Instanzen. Während es in der Zeit der mechanischen oder optochemischen Speicherung – Schallplatte und Fotografie oder Film – durchaus angebracht war, von Tonträger oder Bildträger zu sprechen, Letzteres in Anlehnung an Gemälde oder Grafik, so habe ich in der Medienterminologie eine Umbesetzung der Rollen vorgeschlagen: Der Bildträger ist wieder die Fläche, auf der das Bild tatsächlich erscheint, also der Bildschirm, während die nur noch maschinenlesbaren Magnetbänder oder -platten und die laseroptischen Scheiben nun nicht mehr Bild- oder Tonträger genannt werden sollten, sondern Informationsträger. Dies gilt für analog oder digital abgespeicherte Information gleichermassen. Der Shift in der Terminologie hat auch den Vorteil, dass wir die Informationsträger nicht nur als materielle Entitäten sehen, sondern als buchstäblich oszillierend zwischen Materie und Information. Für ihre Erhaltung hat dies selbstverständlich ganz andere Implikationen als es beispielsweise bei einem Bildschirm der Fall ist, dessen Materialität auch die Charakteristik des erscheinenden Bildes prägt und damit den Zeitstempel der Entstehung des Werkes trägt, ist doch die Technologie der Bildschirme bis ans Ende ihrer Epoche stets weiterentwickelt worden.⁴ Die letzten Röhrenbildschirme waren mindestens dort, wo das Bild erschien, so flach wie ihre Nachfolger, und sogar das Seitenverhältnis 16:9 hatten sie schon adaptiert und adoptiert.

Neben Informationsträger und Bildträger tritt ein Vermittler, in dieser Trias der Terminologie Werkträger genannt: Er wandelt den unbewegt in der Materie des Informationsträgers abgelegten analogen oder digitalen Code⁵ wieder in ein zeitbasiertes Signal um, welches durch ein Kabel oder eine

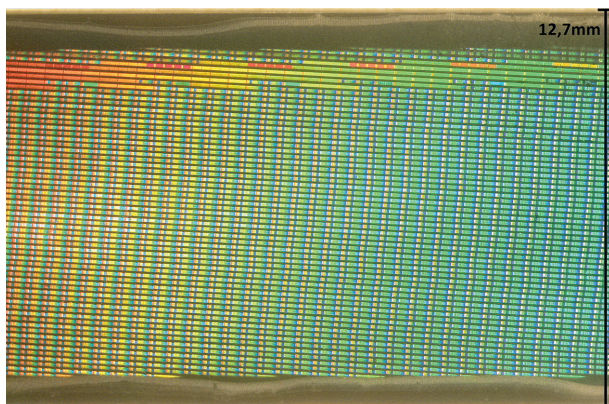


Abb. 2 Signalwandlung: das eindimensionale, zeitbasierte Signal Spur neben Spur in der Fläche, auf dem Magnetband abgelegt

Funkstrecke zum Bildträger geleitet wird, der es wieder zur leuchtenden Fläche wandelt. Wir haben es im gesamten Übertragungskanal, der aus der Fernsehetechnologie stammt und vor aller Medienkunst entwickelt wurde, mit einer fortwährenden, mehrfachen Wandlung zu tun – scherzend möchte man dahinter eine kleine Theologie verorten: Die Linse vor der Kamera reduziert die dreidimensionale Gegenstandswelt auf eine zweidimensionale Bildfläche. In der Kamera wandelt ein Kathodenstrahl diese Fläche in eine Dimension, nämlich die Signalschwankung im Kabel als Äquivalent der wechselnden Bildhelligkeiten beim zeilenweisen Abtasten und die benötigte Zeit für diese Abtastung bei gleichzeitiger Übertragung. Der Videorekorder hat dieses eindimensionale, zeitbasierte Signal wieder in eine ruhende Fläche abgelegt: Spur neben Spur auf dem Magnetband – zeitlos (Abb. 2). Das Abspielgerät, nunmehr in der Rolle des Werkträgers oder eines Teils davon, wandelt die ruhende, flächig abgelegte Information zurück in ein zeitbasiertes Signal: Wir wissen nun schon, dass es nur so durch ein Kabel oder eine Funkstrecke geleitet werden kann. Im Bildträger wandelt ein Kathodenstrahl das eindimensionale Zeitsignal wieder in eine Fläche um. Weil dies dauernd geschieht, haben wir dann auch ein bewegtes Bild, was historisch gesehen aber nur die Weiterentwicklung der Standbildübertragung in Form des Bildtelegraphen ist, 1843 bereits ausgedacht, lediglich 6 Jahre nach der Erfindung der Telegrafie.

Zusammengefasst: von der dreidimensionalen Welt zum zweidimensionalen Bild zum eindimensionalen Zeitsignal, von da in die stille Speicherfläche, später zurück ins eindimensionale Zeitsignal im gleichen Format wie das

erste vor dem Aufschreiben. Der Bildträger macht daraus wieder ein zweidimensionales Bild. Bei der ersten und der letzten Wandlung, also vom Bild zum Signal und vom Signal wieder zum Bild, ist beide Male eine unsichtbare Kraft am Werk: der Kathodenstrahl. Das Bild wird zeilenweise abgetastet und eigentlich auch zeilenweise auf das Band geschrieben – ein Jahrhundertprinzip! –, nur dass dort eine einzelne Zeile, wir nennen sie Spur, ein ganzes Bild, für die Kundigen etwas genauer: ein Halbbild, umfasst.

Angedeutet war eine kleine Theologie – wir haben eine wahre Epiphanie bekommen: Wandlung, Erscheinung, Verschwindung. Der Kathodenstrahl ist verschwunden, das Magnetband als Speichermedium auch, wenn wir vom Datenspeicher als LTO-Band absehen. Aber die mehrfache Wandlung ist geblieben, auch die Speicherung erfolgt immer noch flächig, gleichsam nach Strasse und Hausnummer, bloss dass jetzt im Speicherchip der SSD – Solid State Disk – auch noch in die Höhe gebaut wird, um grössere Speicherdichten zu erzielen.

Bei allen 4 Transformationen ist die Zeit als Parameter beteiligt, und nun ist der Moment gekommen, diese Zeit, genauer: diese Zeiten, Mikrozeit, Realzeit und Makrozeit, etwas näher anzuschauen.

Der Parameter Zeit

Die Mikrozeit ist vorwiegend eine technische Zeit, von Sekundenbruchteilen beim Bildwechsel im Film bis in den Nanosekundenbereich und kürzer. So kommt eine Farbverschiebung im analogen Video von einer Signalverzögerung im Bereich weniger Nanosekunden. Der Farbkreis wird in der Zeitdauer von 225 Nanosekunden einmal durchlaufen. Ein seitliches Zittern des Videobildes rührt von einem Zeitfehler im Bereich von Mikrosekunden her, einem vertikalen Springen liegen Signalfehler im Millisekundenbereich zugrunde. Die grosse Mehrheit der Bildfehler im analogen Video, wie wir sie in unserem Kompendium⁶ beschrieben haben, sind Fehler im Bereich der Mikrozeit. Für eine erfolgreiche Übertragung historischer Videos in aktuelle und hoffentlich zukunftssichere digitale Speicherformate ist eine Kenntnis dieser Phänomene unabdinglich, denn einige von ihnen müssen vor der Schnittstelle von analog zu digital abgefangen werden.

Mit der Realzeit wären wir ja eigentlich vertraut und es würde keiner weiteren Worte bedürfen, bloss: Sie kommt uns immer mehr abhanden. Ter-

mini wie «Echtzeit» sind Hinweise auf diesen Shift. In der Konservierung könnten wir uns ja an die zeitreue Übertragung halten und die Sache wäre erledigt. Aber da machen wir die Zeitrechnung ohne den Wirt: Die erste Generation Videoschaffender, so sie noch lebt, macht sich fleissig an die Reformatierung ihrer Werke. Eine der Prozeduren ist das Kürzen von einst eine Stunde⁷ dauernden Werken auf konsumgerechte 10 Minuten oder wie wenig dann immer. Dem haben wir uns in der Erhaltung natürlich zu widersetzen, und das können wir mit umso schlagkräftigeren Argumenten, je besser wir historisch informiert sind. Der Weg der Medienrestauration ohne solide kunst- und medienhistorische Basis ist mit Fettnäpfchen nur so gepflastert, was hier aber nicht das Thema ist.

Implizit haben wir soeben mit der dritten Zeitkategorie Bekanntschaft gemacht: der Makrozeit. Es handelt sich um eine Zeitdauer, die über das unmittelbare Erleben im Hier und Jetzt hinausgeht. Sie beginnt mit der Wiedergabezeit eines Werks und hat ein Open End: Aktuell blicken wir auf über 5 Dekaden Videokunst zurück, und mit jedem Jahr kommt ein «Ring» hinzu, der «Urknall» in den 1960er Jahren ist gesetzt.

Auf die komplexen Zeitlichkeiten des neuen Mediums haben die ersten seiner Kunschtchaffenden schon mit grosser Neugier und Kreativität reagiert: Eine der frühesten dokumentierten Videoinstallationen, welche mit der Realzeit ihr Spiel getrieben haben, war *Wipe Cycle* von Ira Schneider und Frank Gillette 1969 (Abb. 3). Aufgestellt wurde sie im Treppenhaus der Howard Wise Gallery in der ersten Ausstellung zur eben erst aufscheinenden Videokunst überhaupt, «TV as a creative medium».⁸ Beide Künstler leben 2021 noch und sind um die 80 Jahre alt. Die Paik-Ausstellung von 1963 in Wuppertal ist Prä-Video, zwei markante Beispiele des damals in Deutschland lebenden Koreaners sind erwähnt worden – und sie stehen ganz im Gegensatz zum üblichen Gebrauch ihres Apparats für eine aufgehobene Zeit. In ihrer Mikrozeit, also dem, was im Apparat technisch vorgeht, sind sie dennoch time-based.

Wipe Cycle hat sich des Delays bedient, der Verzögerung des Bildes mittels Bandschlaufe und zweier Videorecorder: Der erste zeichnet ein Bildsignal auf, das Band wird über die gewünschte Distanz als zeitliche Verzögerung – damals 19 cm pro Sekunde, zu einem zweiten Recorder geführt, der im Wiedergabemodus arbeitet. Es gibt zwei solcher Endlosschlaufen von 8 Sekunden Dauer, die nacheinander geschaltet sind, so dass eine gesamte Verzögerung von 16 Sekunden möglich ist, mit einem Abgriff nach 8 Sekunden. Sie

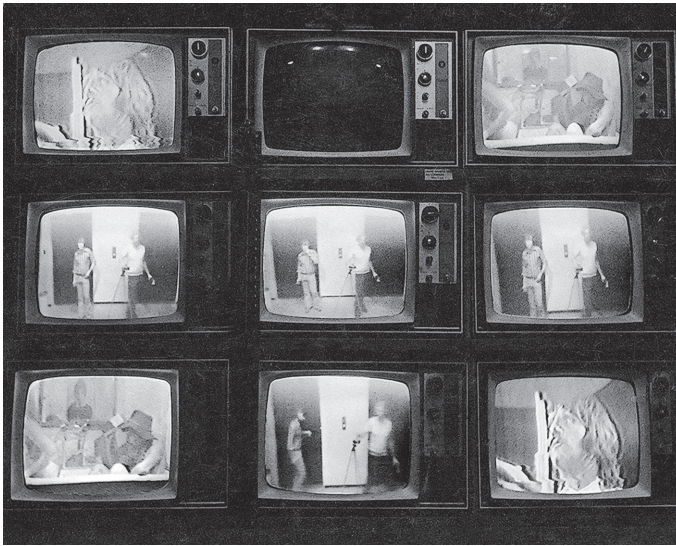


Abb. 3 Frank Gillette/Ira Schneider, *Wipe Cycle*, 1968–1969, Videoinstallation für die Ausstellung in der Howard Wise Gallery, New York, Mai 1969, 9 Röhrenmonitore, 1 Kamera, ca. 240 × 210 × 75 cm

werden mit einem Schrittelais aus einer Telefonwählanlage über die 9 Monitore fortlaufend weitergeschaltet, im Intervall von bloss 4 Sekunden. Die Betrachtenden haben nie die Zeit, die Quellen dingfest zu machen: Kaum haben sie ein Bild erkannt als die Verzögerung eines anderen, wird es schon wieder weitergeschaltet und sie müssen es erst wieder finden auf diesem Urtyp der Videowalls – und des Closed Circuit.

Und nun ist ein Versprechen einzulösen, dass es zu der Dauer von 8 Sekunden noch etwas zu bemerken gäbe: Die amerikanische Psychologie der 1950er Jahre war stark experimentell geprägt und hat sich hauptsächlich mit Wahrnehmungsphänomenen befasst. Dazu gehörte auch die Zeitwahrnehmung, die hier sozusagen zur Zweitwahrnehmung gemacht wurde: 8 Sekunden wurde als die Dauer ermittelt, in der die unmittelbare Empfindung von «jetzt» umschlägt in «soeben», schon vergangen. Wunderbares Futter für ein Video Delay, welches die genannten 8 und anschliessend 16 Sekunden nach dem unmittelbaren Erleben ebendieses nochmals auftischt und damit eine der Grundfesten unseres Bewusstseins, «ich bin hier und jetzt», ins Wanken bringt: «ich als Wiedergänger». *Wipe Cycle* hat Mikrozeit, Realzeit und Makrozeit in Szene gesetzt (Abb. 4).

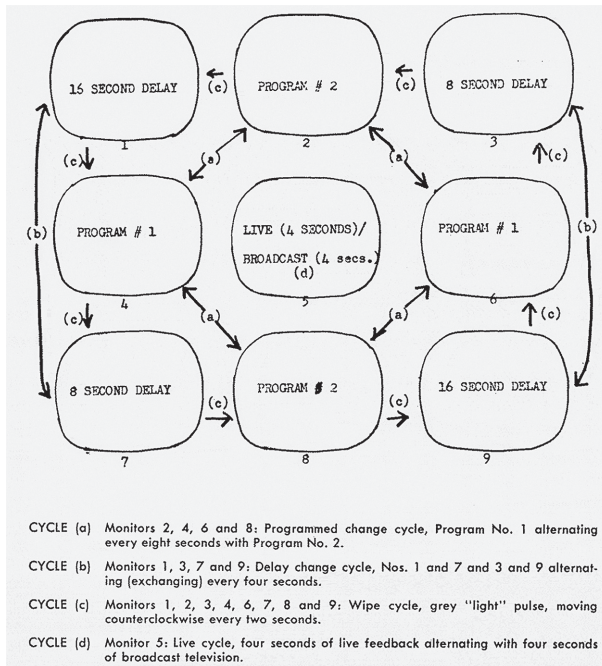


Abb. 4 Frank Gillette/Ira Schneider, *Wipe Cycle*, 1969, schematische Zeichnung, in: *TV as a creative Medium*, hrsg. von Howard Wise, Publ. zur Ausst. in der Howard Wise Gallery, New York, 1969, o. S.

Zu den bedeutendsten Videoinstallationen der Open-Reel-Epoche, die in der Mitte der 1970er Jahre von der Kassetten-Epoche abgelöst wird, gehört Dan Grahams *Present continuous past(s)* von 1974. Es ist ein gefangener Raum mit einem schmalen, abgewinkelten Korridor als Eingang, zwei Wände übers Eck sind komplett verspiegelt, die beiden anderen weiss gestrichen. In die weisse Wand der Schmalseite sind ein Monitor und darüber eine Kamera eingelassen, die technische Infrastruktur ist für die Betrachtenden unsichtbar in einem Nebenraum installiert (Abb. 5).

Tritt man ein, zeigt der Monitor den leeren Raum (vorausgesetzt natürlich, dass nicht schon oder noch jemand anderes sich darin befindet) und einen selbst in den Spiegeln. Nach 8 Sekunden sieht man im Monitor sich selbst den Raum betreten, mit der nämlichen Verzögerung. Alles, was man nun vor der über dem Monitor eingelassenen Kamera tut, kehrt nach 8 Sekunden in diesem zurück. Über die gegenüberliegende, verspiegelte Wand zeichnet die

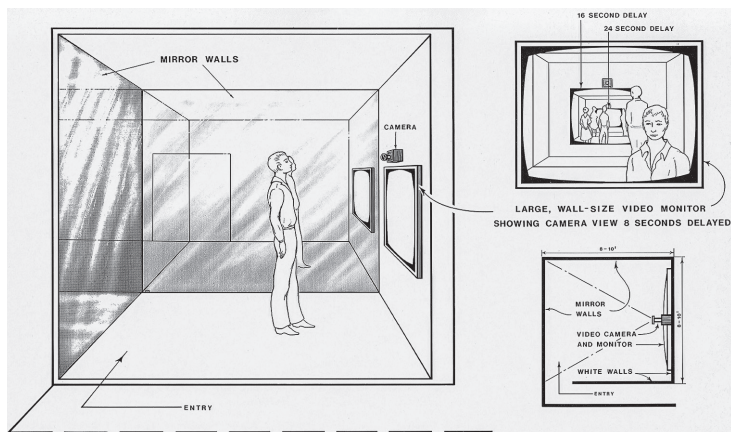


Abb. 5 Dan Graham, Zeichnung zur Closed-Circuit-Videoinstallation *Present continuous past(s)*, 1974



Abb. 6 Dan Graham in seiner Closed-Circuit-Videoinstallation *Present continuous past(s)*, 1974, mit zwei verspiegelten Wänden, Videokamera und Monitor mit Video Delay, Foto: Harry Shunk

Kamera auch das verzögerte Monitorbild auf und gibt es 8 Sekunden später als Bild im Bild wieder – ad infinitum. Man erlebt die Unwiederbringlichkeit des Moments, der, wenn er sich aus dem Jetzt-Bewusstsein gerade verflüchtigen will, als Aussensicht zurückkommt (Abb. 6).

Makrozeit

Als junges Videokollektiv haben wir⁹ in Bern Ende 1978 Open-Reel-Videogeräte angeschafft, mit denen wir diese Delays dann auch nachvollzogen haben. Die nämlichen Geräte waren nicht mehr in Produktion, aber bis in die frühen 1980er Jahre noch neu erhältlich. Danach hat die geplante Obsoleszenz eingesetzt, und im sogenannten Industriedeomarkt gab es nur noch Kassettengeräte. 1989 haben Edith Decker und Wulf Herzogenrath zurückgeschaut in ihrer grossen Kölner Ausstellung «Videoskulptur – retrospektiv und aktuell».¹⁰ Ich erinnere mich an zwei Versuche innerhalb dieser Ausstellung, den historischen Video Delay nachzustellen, um entsprechende Installationen der 1970er Jahre wiederaufführen zu können: Im einen Fall eine aufwendige Präparierung von zwei U-matic-Kassettengeräten, die ziemlich ausgeweidet dastanden, damit das Band aus dem einen Gerät hinausgeführt und beim anderen wieder hinein- und um die Kopftrommel geführt werden konnte – störungsanfällig und wohl betreuungsintensiv. Der andere Fall war Dan Grahams *Present continuous past(s)*. Hier war wirklich zu erleben, was sich in der Makrozeit eben verschieben kann, lange vor der Prägung dieses Begriffes: Es war der Beginn des digitalen Videos, und der Delay war nun bei Graham nicht mehr mit einer Bandschleife realisiert, sondern mit einer digitalen Memory-Lösung. Das Signal der Kamera wurde digitalisiert und entweder auf eine Harddisk geschrieben oder aber in genügend viel Speicher 8 Sekunden lang weitergeschoben.¹¹ Die Zeitachse hat gestimmt, die Qualität aber nicht mehr beziehungsweise noch nicht wieder: Die Auflösung des Bildes über die Digitalstrecke lag deutlich unter derjenigen des ursprünglichen, analogen Videos, so dass der Blick in die unmittelbare Vergangenheit nach einer Schicht schon arg getrübt war. Das Werk hat eine philosophische Dimension, denn bei unendlich hoher Bildauflösung und gleichzeitig abwesendem Bildrauschen wären ja die Spuren der ganzen Zeitdauer seit dem jeweiligen Einschalten noch verfolgbar.

Die Makrozeit mit ihrem technologischen Wandel machte nach 15 Jahren eine Kompletterneuerung auf der Ebene der Mikrozeit notwendig, die in ihrer Funktionalität zwar gelang, aber in ihrer Materialität unbefriedigend war. 21 Jahre nach dem Kölner Remake wurde Grahams Arbeit in der Ausstellung «Changing channels» im MUMOK Wien wieder installiert,¹² mit digitaler Verzögerung und gemässiger Modernisierung: ein in die Wand eingelassener Flachbildschirm, nunmehr in Farbe und leicht grösser als der Röhrenbildschirm von 1974, aber immerhin auf das Seitenverhältnis 4:3 begrenzt.

Das Qualitätsproblem war nun gelöst, 36 Jahre nach der Entstehung von *Present continuous past(s)* war wieder eine authentische Aufführung möglich, die zwischenzeitlich nicht hatte umgesetzt werden können. Das Spiel mit der Realzeit und ihrem Übergang in die beginnende kurze Makrozeit des Erlebens funktionierte unverändert, hingegen erforderte die lange Makrozeit der Erhaltung über 3 Dezennien hinaus eine komplette Neurealisierung auf der Ebene der Mikrozeit.

Natürlich liesse sich das auch in Begriffen von Hardware und Software beschreiben, anstelle der Realzeit als entscheidendem Erhaltungskriterium wäre dann vielleicht der Begriff des «Behavior», also des Verhaltens des Werkes zu verwenden, was auch gut passen würde zur wissenschaftlichen Makro-Umgebung in Amerika im Jahrzehnt vor dem Aufscheinen der frühesten Videokunst.

Bleiben wir aber bei den zeitlichen Parametern und werfen wir einen Blick auf die Tabelle, mit der ich einen Vorschlag für eine einheitliche Darstellung der uns hier beschäftigenden Zeiträume von Bruchteilen der Nanosekunde bis zum Jahrhundert vorlege: das Zeit-Dezibel (Abb. 7). In der linken Spalte finden sich alle Zeiten, die kürzer sind als eine Sekunde, dargestellt als Frequenzen, in der rechten Spalte alle Zeiten, die länger sind als eine Sekunde. Um diese Milliarden-Faktoren in ein handliches Zahlenformat zu bringen, das wir auf einen Blick erfassen können, wurde die logarithmische Darstellung in dB gewählt, die in der Messtechnik gang und gäbe ist für die Darstellung von Signalpegeln. Noch ungewohnt, hat die Darstellung den Reiz, dass alle praktisch vorkommenden Zeitdauern und ihre Kehrwerte als Frequenzen auf einer einheitlichen Zahlengeraden mit lediglich 2 numerischen Stellen des Dezimalsystems darstellbar sind, wobei die Reserve 8 GHz respektive 251 Jahre beträgt. Die Tabelle wäre zu verfeinern und daraufhin zu befragen, ob sie bei genügend grossem Korpus von zeitlichen Faktoren sozusagen Kennzahlen für die Erhaltbarkeit von zeitbasierter Kunst zu entbergen vermöchte. Grössere Zahlenwerte sowohl mit negativem wie positivem Vorzeichen stehen dabei jedenfalls für Komplexität der Technologie wie auch der Erhaltung.

Konservierung

Bei der Trias Informationsträger, Bildträger und Werkträger sind noch Fragen der konkreten Konservierbarkeit zu erörtern: Alle drei haben ganz un-

Mikro-Zeit

Anz.	Einh.	wo anzutreffen?	dBt
1	Hz	auf vielen Uhren ...	0
20	Hz	untere menschl. Hörgrenze	- 13
440	Hz	Standardkammerton a'	-26
20	kHz	obere menschl. Hörgrenze	-43
5	MHz	Obergrenze des SD Video Frequenzband	-67
260	Mbit	Standard Definition Digitales Video	-84
3.5	H	Computer Taktfrequenz	-95

Micro Decibel Time: $dBt = 10 \cdot \log \frac{1 \text{ sec}}{\text{Takt}}$

Makro-Zeit

Anz.	Einh.	wo anzutreffen?	dBt
8	sec	jetzt – soeben	9
10	min	Videoclip	28
1	h	Frühe Videokunst	36
1	Tag	in unserem Leben ...	49
5	Wochen	Ausstellung	63
2	Jahre	Produktgarantie	78
63	Jahre	Frühe Videokunst	93

Macro Decibel Time: $dBt = 10 \cdot \log \text{sec}$

Abb. 7 Tabelle zum Zeit-Dezibel (in Mikro- und Makrozeit)

terschiedliche Prioritäten der Erhaltung und auch ganz unterschiedliche Lebenserwartungen. Deshalb verfehlt eine pauschale, nicht gewichtete Erhaltungsoffensive den Kern der Sache. Die Informationsträger sind in der Regel der Anlass zur Sorge, was aus der klassischen Archivkunde herkommt, die nur diese Kategorie von zu erhaltendem Archivgut kennt. Freilich hat man bei technischen Trägern dann festgestellt, dass diese ja nicht nur physisch zu erhalten sind nach den Regeln der präventiven Konservierung, sondern dass einige von ihnen auch mit mehr oder weniger grosser Dringlichkeit auf einen neuen Träger oder in ein neues Format zu migrieren sind, weil sich ihre Lesbarkeit zum Teil rapide verschlechterte. Dies hat insbesondere für Magnetbänder gegolten und gilt immer noch für gebrannte optische Träger wie CD-R, DVD-R, Blu-Ray und Konsorten. Die Migration erforderte aber funktionierende, zum jeweiligen Träger passende historische Geräte, weshalb sich die Erhaltung von den Trägern auch auf die Apparate erweiterte. Für Letztere waren immer häufiger keine Ersatzteile mehr erhältlich, so dass eine der Strategien darin bestand, genügend alte Geräte zusammenzutragen, um notfalls aus zwei defekten wieder ein funktionierendes zu machen. Um der Sache ein wenig Pep zu verleihen, wurde dann vom Kannibalisieren der Geräte gesprochen: Eins wird ausgeweidet und seine Bestandteile finden als Ersatzteile für das zweite, «gesündere» Verwendung. Das Dumme ist nur, dass meistens bei alten Geräten die gleichen Teile in einen kritischen Zustand geraten: abgenutzte Bildköpfe beispielsweise, die nach aktuellem Stand des

Wissens nicht mehr wieder hergestellt werden können. Wir haben also hier nicht nur ein Zeitproblem, nämlich dass wir nicht zuwarten dürfen, sondern auch ein Mengenproblem: Berechnungen haben ergeben, dass die geschätzt weltweit noch vorhandenen Kopftrommeln nicht ausreichen werden, um die Archivbestände an DAT-Bändern zu migrieren. DAT (= Digital Audio Tape) war das erste verbreitete Digitalformat für Tonaufnahmen, vor der Audio-CD, und dann von dieser abgelöst. In unserer Trias Informationsträger, Werkträger und Bildträger ist die Reihenfolge in der Perspektive der Archivierung auch so gesetzt, allerdings mit Ausreissern: Schallplatten, ob Schellack oder Vinyl, sind nicht dringlich, die über hundert Jahre alten Wachsylinder hingegen schon. CD-R und DVD-R, welche teilweise nach wenigen Jahren unlesbar wurden oder werden, sind demzufolge aber wichtiger als die Wachsylinder – und so fort. Dennoch gilt: Träger so bald wie möglich übertragen, mit dem kleinen Paradoxon im Schlepptau, die Originale weiter zu pflegen, nämlich als Kulturgüter und aus der Erfahrung heraus, dass die allermeisten frühen Digitalisierungskampagnen später wiederholt werden mussten, weil sie qualitativ noch mangelhaft waren. Makrozeit eben. Es ist davon auszugehen, dass auch heutige Migrationen in Zukunft wohl noch besser gemacht werden können, und dass ein Entsorgen der Originale keinesfalls aus der Archivwelt (dort «Kassieren» genannt) in die Kunstwelt übernommen werden darf.

Genau in dieser Kunstwelt sind die Prioritäten denn auch anders gesetzt. Für die Wiederaufführung eines Werkes muss die Information migriert worden sein – nie würden wir für eine Ausstellung ein Original verwenden. Da diese Information in einem neuen technischen Format abgelegt ist, muss auch der Werkträger, also die Apparatur, welche die still abgelegte Information wieder in ein zeitbasiertes Signal wandelt, entsprechend modernisiert werden. Wenn dieser Werkträger im ursprünglichen Werk nicht sichtbar war, sondern im skulpturalen Gehäuse oder in der Besenkammer untergebracht, haben wir gar kein Problem. Wenn er sichtbar war, sind Strategien zu entwickeln, welche diese technischen Spuren dennoch nicht ganz verwischen. Die absolut kritischste Kategorie für eine historisch informierte Wiederaufführung sind natürlich in unserer Terminologie die Bildträger, also die Fernseher, Monitore, Projektoren, denn sie verorten kraft ihrer visuellen Materialität – und damit sind sowohl Leuchtfäche wie Gehäuse gemeint – das Werk in seiner Zeit. Wir malen die Bilder nicht neu, nur weil es reinere, leuchtendere und beständigere Farben gibt. Auch einen Calder fassen wir hoffentlich nicht neu, nur weil er Fehlstellen hat und die Farbe stumpf geworden ist. Eine ver-

gleichbare Strenge im Umgang mit Medienwerken ist dringend zu erstreben, wenn wir nicht einfach in einem Disneyland der Medienkunst landen wollen.

Ein kleines Paradox im Spannungsfeld von Optimismus und Pessimismus, was die Erhaltbarkeit von Elektronik angeht, ist hier offenzulegen – und wieder landen wir im Bereich der Makrozeit: Es ist einfacher, einen Röhrenfernseher aus den 1960er Jahren zu erhalten als einen Röhrenfernseher ab den 1980er Jahren, weil Letzterer bereits hochspezialisierte integrierte Schaltkreise enthält, die auch als Ersatzteile unter Umständen nicht mehr erhältlich sind (geplante Obsoleszenz). Noch schwieriger, was die Erhaltung angeht, dürfte es mit den Flatscreens werden. Es sind auch hierbei nicht Softwareprobleme, welche die Ausfälle erzeugen, sondern verbrauchte oder abgerauchte Bestandteile. Während wir bei Kunst im und mit dem Internet eher mit der Obsoleszenz der Browser, der Protokolle und der Netzwerkinfrastruktur zu kämpfen haben und die Wiederaufführung der Netzpioniere nicht als vorrangiges Problem die Erhaltung der Bildträger kennt, so ist dies bei Museumskunst anders gelagert. Auf den Themenbereich Internet und Museum gehen wir hier nicht weiter ein.

Ausblick

Wenn aktuelle mediale Ausstellungskunst in die Jahre kommt und sich dann ihre Historizität zeigt, so wird ihre Materialität eine neue Herausforderung stellen. Definitiv werden wir dann am Material vorgeführt bekommen, was gemeint war mit «postindustriell» und, in absehbarer Zeit, mit «postdigital». Wir werden dann in der Medienkonservierung mit einem neuen Phänomen konfrontiert werden, das ich Transmaterialität nennen möchte: Der Grad der Hochintegration von elektronischer Funktionalität ist dann so weit fortgeschritten, dass auch Konzepte der Kannibalisierung schwierig werden dürften.

Diese sind auch nur begrenzt tauglich und bieten keine Lösung bei Multi-Monitor-Werken, wie sie beispielsweise Nam June Paik entworfen hat – das grösste mit 1003 Monitoren trägt den möglicherweise unfreiwillig ironischen Titel *The more the better* (1988, National Museum of Modern and Contemporary Art, Seoul).

Bis vor wenigen Jahren herrschte Ratlosigkeit, wenn die Frage der Erhaltung sich nicht für einzelne Fernseher oder kleine Gruppen stellte, sondern eben für Installationen mit mehreren Dutzend Monitoren. Bis in die



Abb. 8 Nam June Paik, *Beuys Video Wall (Beuys Hat)*, 1990, 44 Farbfernseher, 2 Video-Disc-Player, Filz, Eisengestell, 350 × 660 × 230 cm, Staatsgalerie Stuttgart, restauriert im Schauatelier Wüstenrot Stiftung

1980er Jahre sind verbrauchte Bildröhren, die damals noch teuer waren, regeneriert worden. Das hat sich danach für Consumer-Geräte nicht mehr gelohnt, und infolge der Schliessung des letzten Betriebs 2013 ist dieses Handwerk in West- und Mitteleuropa vermeintlich ausgestorben. Mit Christian Draheim hat ein Spezialist ersten Ranges das ebenfalls bereits geschlossene und geräumte Geschäft seines Vaters in Leverkusen wieder aufgebaut, was den Multi-Monitor-Installationen von Paik und anderen eine strahlende Zukunft verheisst.¹³

2018 ist die erste Multi-Monitor-Installation von Paik in Deutschland, *Fish flies on sky* (1983–1985/1995) restauriert worden, das heisst, es wurden die verbrauchten Bildröhren der Original-Monitore systemerneuert und die defekte Elektronik repariert. 2019/2020 hat Draheim die Monitore der Paik-Installation *Beuys Video Wall (Beuys Hat)*, 1990 (Staatsgalerie Stuttgart, Abb. 8) derselben Behandlung unterzogen.¹⁴ Die Arbeit war dann prominentes Werk in der Beuys-Ausstellung von 2021 – ein Lichtblick für die authentische Erhaltung historischer Videokunst!

Johannes Gfeller

Prof. em., Püribach (A)

johannes.gfeller@abk-stuttgart.de

- 1 Die erste Institution, die das Werk angekauft hat, war die Tate Modern, London. Ebenfalls zur Sammlung gehört es im K21 in Düsseldorf.
- 2 Auch kein Speichermedium und damit auch kein Abspielgerät, aber mindestens eine Kamera und einen Monitor haben die zahlreichen Closed-Circuit-Installationen vornehmlich der späten 1960er und frühen 1970er Jahre benötigt.
- 3 Der prominenteste Staubfänger in der Kunst war wohl Duchamps *Grosses Glas*, verewigt in Man Rays Fotografie *Élevage de poussière* (1920). Das tragische Gegenbeispiel ist der Paik/Abe Videosynthesizer von 1969, mit dem das berühmte Videoband *Global Groove* von 1973 geschaffen wurde, und der als verfallendes *Objet trouvé* seit 1992 zum Teil einer Videoskulptur in der Kunsthalle Bremen geworden ist.
- 4 Dieser Zeitstempel gilt gleichermaßen für die Projektion, wo die Bildfläche im Innern des Projektors leuchtet und mittels Projektionsoptiken auf die Wand geworfen wird (Röhren- bzw. Dreiröhrenprojektoren) oder aber als LCD-Panel im Strahlengang ähnlich wie bei einem Diaprojektor den Lichtfluss moduliert.
- 5 Analoge und digitale Speicherung auf Magnetband, aber auch auf den laseroptischen Scheiben haben physisch mehr Gemeinsamkeiten als man gemeinhin erwarten würde. Die analoge Speicherung wandelt dabei die Signalschwankung in unterschiedliche physische Abstände der Polung der Magnetpartikel im Band bzw. der Pits und Lands der laseroptischen Scheibe, während die digitale Speicherung gleichbleibende Abstände dieser Polung bzw. der Pits und Lands aufweist, aber die Information tatsächlich in die Kombinatorik der Polungsart legt. Die analoge Aufzeichnung ist eine Art Zeitcode, während die digitale Aufzeichnung ein Pulscode ist. Die Schreib- und Lesetechnologie ist grundsätzlich identisch.
- 6 Gfeller et al. 2012.
- 7 Das war die maximale Aufnahmedauer beim Open-Reel-Format der zweiten Generation (EIAJ-I, oder Japan Standard I), mit dem zahlreiche Werke der frühen 1970er Jahre produziert wurden. Es war auch die anfängliche Maximaldauer der U-matic Kassette, welche das Open-Reel-Format dann abgelöst hat.
- 8 Wise 1969, Dokument zugänglich über <http://www.eai.org/supporting-documents/178/w.1208.0>, Stand 20.12.2021.
- 9 Zu den Gründungsmitgliedern von container tv gehörten (alphabet. Reihenfolge): Katharina Balmer, Ruth Balmer, Stefanie Brander, Johannes Gfeller, Iris Krebs, Jürg Neuenschwander, Alex Sutter. Eine Rückschau auf Community Video vermittelt die Webseite rebelvideo.ch
- 10 Herzogenrath/Decker 1989.
- 11 Meiner Erinnerung nach war die Auflösung nicht besonders gut, könnte also 256×256 Pixel betragen haben. Für 8 Sekunden entsprach das einem Speicherbedarf von 15 MB, was 1989 noch viel war.
- 12 Michalka 2010.
- 13 <http://www.colorvac.de>, Stand 16.1.2022. Der Firmensitz ist im Oktober 2021 nach Karlsruhe verlegt worden, wo am ZKM das gemeinsame Projekt CRT-Lab entsteht.
- 14 Unter der Projektleitung von Arnaud Obermann, Medienrestaurator der Staatsgalerie, gefördert durch die Wüstenrot Stiftung.

Literaturverzeichnis

Gfeller et al. 2012

Johannes Gfeller, Agathe Jarczyk, Joanna Phillips, *Kompendium der Bildstörungen beim analogen Video/Compendium of Image Errors in Analogue Video* (KUNSTmaterial, 2), Zürich: SIK-ISEA/Scheidegger & Spiess, 2012.

Herzogenrath/Decker 1989

Video-Skulptur – retrospektiv und aktuell, 1963–1989 (DuMont Dokumente), hrsg. von Wulf Herzogenrath und Edith Decker, Ausst.-Kat. Kölnischer Kunstverein, Köln, 18.3.–23.4.1989; 39. Berliner Festwochen, «25 Jahre Video-skulptur, Videoinstallationen, Videotapes», Kongresshalle Berlin, 27.8.–24.9.1989; Kunsthaus Zürich, 13.10.–12.11.1989, Köln: DuMont, 1989.

Michalka 2010

Changing channels. Kunst und Fernsehen 1963–1987, hrsg. von Matthias Michalka, Ausst.-Kat. Museum moderner Kunst Stiftung Ludwig, Wien, 5.3.–6.6.2010, Köln: König, 2010.

Wise 1969

TV as a creative Medium, hrsg. von Howard Wise, Publ. zur Ausst. Howard Wise Gallery, New York, 17.5.–14.6.1969, <http://www.eai.org/supporting-documents/178/w.1208.0>, Stand 20.12.2021.

Copyrights/Bildnachweis:

© 2022, Nam June Paik Estate, Abb. 1, 8
 © 2022, Frank Gillette/Ira Schneider, Abb. 3, 4
 © Johannes Gfeller, Abb. 2, 7
 © Staatsgalerie Stuttgart, Abb. 8
 Digital image Whitney Museum of American Art/Licensed by Scala, Abb. 1

Practical Ethics v3.0: Version Control

Jonathan Kemp

A note on the title

The title of this article *Practical Ethics v3.0: Version Control* can be broken into three parts.

The first part refers to Peter Singer's 1979 book, *Practical Ethics*, in which a system of preferential ethics is generated from the properties of a class of beings that 'furthers the interests of those affected' (Singer, 1979, p14). Rather than from some abstract framework of concepts and values such as 'truth' and 'morality' – or here 'authenticity' – Singer points out that how people make ethical choices is usually based on something concrete that has the best consequences for all involved. The second part, 'v3.0' – as in 'version 3' – is central to the third part of the title, 'Version Control' and indicates that this text is a third version of ideas the author has around ethics, art, labour, authenticity and the conservation of cultural heritage.¹

It is the third part of the title, 'Version Control', that is the focus here. As many readers will know, Version Control is a model of production coming from both engineering and software development and it is a model that I will use to diffract the divisions of labour and agency involved in art and its preservation.

Some preliminaries

There exist many cultures of care for historic and important cultural items across the globe and many of them have hugely distinct cosmological, technological and societal structures that condition their execution. While it is beyond the aims and scope of this paper to discuss any particular cosmotechnics in detail,² what can be said is that:

Firstly, the preservation of any form of cultural heritage is a discipline borne from a cosmotechnics that consists of three registers of cognitive praxis:

a) from a world view situated in a particular history of ideas, relationships and forces as well as objects made to constitute that world; this is its *ontology*

b) from the application of particular forms of technology and technological know-how that help frame and articulate and reinforce that world view; this is its *technology*

c) and from its execution within a variety of organisational structures, from social to physical, that guide how those involved in the care of culture operate; this is its *infrastructure*.

Secondly, that whatever the form of cultural care executed it is nonetheless true to say all are collective endeavours that are determined in some way by the knowledge and influence of these three registers, modulated by forms of cultural understanding, spatial organisation, technology and protocols.³

If we look at the practice of western-trained conservators, we can see how it is born out of a history of rationalism and empirical science, whose authority and power have been aided and effected by the use of certain technologies, analytical practices and organisational structures to build models of reality from ontogenic axioms that produce, sustain and expand a certain vision of the cosmos. However, where its infrastructure habituates certain behaviours it seems ill conceived to apply it to things that modulate resolutely non-material concepts and traditions, whether as items from other cultures or, as the focus here, contemporary art. Arguably, it is these evocations of other cosmotechnics that provoke irreconcilable tensions between the ontology, technology and infrastructure that underwrite much of western conservation practice.

For example, since the early 1990s understanding a range of diverse values and collective desires has been recognised as being important to inform treatment decisions, while adapting theory and practice to address notions of intangible heritage has been invaluable in increasing understanding about how to work with things like so-called ethnographic and contemporary art. The upsurge in collecting forms of de-materialised art – time-based media, installation, performance and software art – has led to realignments in understanding how this art is always dynamic and in process, which supports a changing world view in conservation that sits at odds with any science-based positivism that privileges only the material. One unexpected consequence is

that this new ontology makes conservators more unsettled around declarative exercises in authority and power.

More importantly for my purposes is that such tensions suggest that those involved in the care of cultural heritage constitute a *recursive public*:

A recursive public is a public that is vitally concerned with the material and practical maintenance and modification of the technical, legal, practical, and conceptual means of its own existence as a public; it is a collective independent of other forms of constituted power and is capable of speaking to existing forms of power through the production of actually existing alternatives.⁴

Conservation is recursive in this sense because since the ‘values-turn’ in the 1990s its practitioners have been constantly reviewing the terms of their own legitimacy, widening the means of its inclusiveness and of giving voice, and increasingly scaling down any definitive rubrics, including codes of ethics, while expanding their collaborative practices. And it is this real-world activity that makes the field inherently modifiable and recursive as conservators execute innumerable cycles of practice that drive theory such that it is never conceived of in any settled form of authority.

Given these preliminaries, I want to now turn to the notion that mobilising the descriptive power of Version Control can help redraw understanding of the practice of conservation and how this impacts the production of art and culture.

Version Control

Version Control (VC) is the management of multiple revisions of some specific piece of information. It is most commonly used in engineering and software development, as well as in other fields where information content is worked on by a team of people, such as in architecture and electronics.

In software development VC is used to keep track of changes and enable remote programmers to work simultaneously on the same project files, automatically recording the time and date of any changes made as well as the person making them, while preserving all past changes across multiple servers for later recall.



Fig. 1.



Fig. 2.

Fig. 1 Diagram used to explain versioning in the 'source code control system', first released in 1972

The core features of VC for software development include a networked repository of all previous versions; a current working copy – the working directory – for changes to the current version to be made on; and a system of *commits* where the new changes are committed to so that the working copy becomes the new version and enters the repository along with all relevant data including documentation and commentary on the changes committed to. Copies can be cloned and *branched* off to be manipulated in different ways for either merging back into the current version or *forked* into a new project.

One other thing to note is that there is generally a hierarchy of labour representing different areas and levels of expertise so that, for example, a contributor might have their code rejected by a more senior developer. VC also enables each phase of the project to be accessible to project members and any changes can be cross-checked against any other version over time, allowing collaborative groups of people to work on a project without losing sight of any modifications and commits. This makes a project both ontologically open-ended and its authorship distributed.

VC can be applied to all kinds of files in development, such as in the example in Fig 2. of a wiki used to plan a real-time event, where changes are identified by timestamping and identifying contributors as the 'version of record'.

Conservation and the archive

Recent ideas from within conservation have focussed on documentation and archiving as one way to manage change in order to preserve forms of contemporary art – such as installation, performance and media art – understood to be essentially open-ended and changeable.

Projects such as Hanna Hölling's treatise on the challenges in preserving Nam June Paik's media art suggest that the continuing identity of a mul-

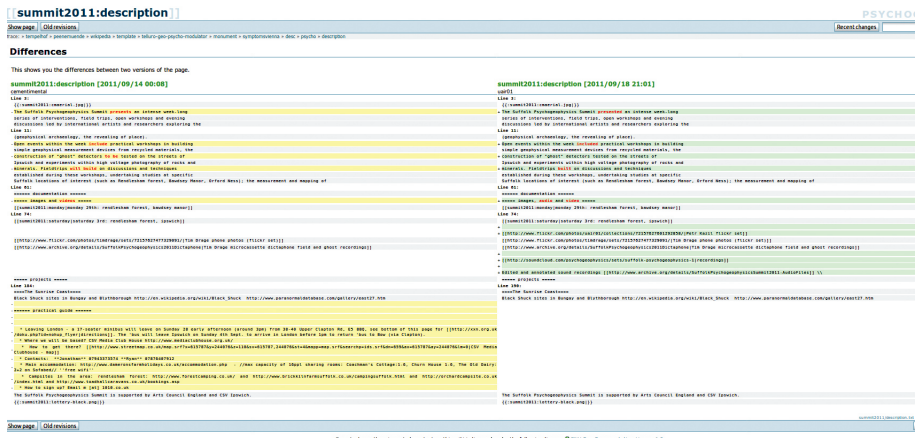


Fig. 2 Screenshot from a project wiki showing differences between two versions of a text page

timed media artwork throughout its different redispays and activations can be achieved through correlation with its archive.⁵ It is important to understand that the archive is understood in its widest sense to include not only documents, plans and images and so on, but also access to living artists, assistants and fabricators and all those in the wider network of people involved in the work at various stages of its iteration.

The idea is that conservators' decisions about what changes are needed for the artwork to persist – such as replacing monitors, migrating the video, or removing and adding elements – can be grounded by their connection to the artwork's archive and thus ensure that, in a case like *Arche Noah* by Nam June Paik (Fig. 3), the continued identity of the artwork can be maintained through the different versions of its display over many years. Where the conservation narrative actuates the present iteration, in turn it becomes a story to be inscribed back into the archive. This recursive process of inscription is tethered to the identity of a media artwork by its capacity to embody any change in its materiality analogous to self-archiving.⁶

The flipside of this is that when all connections of a media work to its archive are broken and the artwork is completely detached from its origins, with the loss of the last autographic element, the archive destroyed and all the artist's 'transmitters' having passed on such that, as Hölling suggests, 'their forgetfulness would result in a new identity for the artwork' – only then, she continues, do we face the death of the artwork.

Such ideas around the archive and continuity of the artwork are heavily situated in the hegemony of autographic art, and one of the reasons why *Arche Noah* is still considered ‘authentic’ is because it retains Paik’s painted daubs and signature (Fig. 4).

In contrast to this analysis, my argument is that conservation actions can be considered akin to the *commits* made in VC. Once this is understood, we can begin to recharacterise authorship as layered, distributed and *allographic*, and then see that all forms of cultural heritage are ontologically open-ended and in process. So where others see the archive as a heterogeneous repository from which the next display of a contemporary work can be engineered, while in practice this is useful, I think it misses a more radical point, that conservators are not conserving but developing the item in their care.

Most people agree that conservators are managing change when they conserve works of contemporary art by, for example, renewing or repairing elements for the next display and clearly documenting their decisions and choices.⁷ Such interventions are often made possible by a series of negotiated and collaborative agreements between artists, curators, conservators and other relevant agencies about what changes are legitimate while maintaining the meaning and autographic identity of the work. Conservators try these changes on or around the work – like a developer testing things in VC’s working directory – before committing to them in what becomes the new ‘version of record’ on display.

Versions of Version Control

But if we go back and look at VC again we find that it generally operates under two different regimes in software development, one a proprietary client-server model, exemplified by companies such as Microsoft, and the other a distributed model typified by the Free, Libre and Open Source Software (FLOSS) communities. It is worth noting here my assumption that cultural institutions as organisations operate in ways closer to proprietary models, but it is the more radical FLOSS approaches to the production of intellectual property (IP) that I’m interested in mobilising to recharacterise what conservators are actually doing in their work. And if this characterisation can be substantiated, it radically contests some of the current assumptions around agency, labour and authorship in the production and representation of art.



Fig. 3 Nam June Paik, *Arche Noah* [Noah's Ark], 1989, two-channel video installation: 29 monitors, 2 laserdiscs, 2 laserdisc players, wood construction, 9 papier-mâché animals, 400 × 560 × 260 cm, installation view at Weisses Haus, Hamburg, 1989, photograph: Helge Mundt



Fig. 4 Nam June Paik, *Arche Noah* [Noah's Ark], 1989, ZKM | Center for Art and Media, date taken 2008

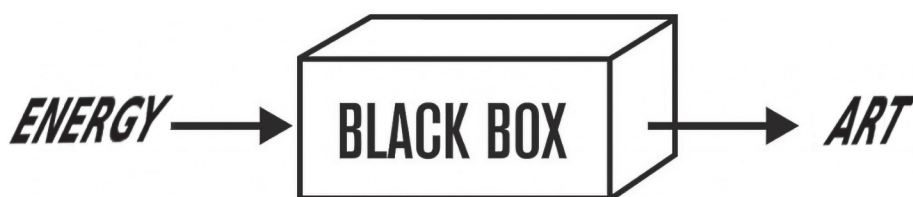


Fig. 5 Blackboxing art's production

Proprietary software is created by software engineers who write, debug and develop each program's source code. Source code is the detailed set of instructions, akin to a recipe, that specifies how the software in question works. In the proprietary model the source code is blackboxed, that is, closed to anyone outside the company. In contrast, FLOSS produces open software packages that include the source code so people may use, distribute and modify it without restriction, provided they pass on the same freedoms to others and acknowledge the contribution of those before them. So free software is free in the sense that it is free to acquire; and it is free to modify, as the user has the freedom to change the software to suit her needs. This FLOSS model of production provides publicly accessible records of authorship that give key information about each software project, such as the division of work, its collaborators (both old and new) and a contributors' experience (from novice to expert), whilst retaining all versions from the first and its authorship to the most recent version, including the relations of all those involved in producing it.

Because of conservation's concern with the decision-making that determines any treatment made to a work, the profession has similarly subscribed to forms of disclosure centred around clearly authored and timestamped documentation, where the immediate factors relevant to the object's conservation are recorded. As I suggested earlier, conservation's own world view is one of increased inclusion and discussions have focussed on furthering the sharing and interoperability of this kind of information in knowledge-exchanges between conservators and beyond to include the possibility of wider public access. However, the horizontality this suggests is challenging at the infrastructural level, with the institutional caveat applied that there are too many sensitivities regarding treatment policies and histories that need to be gate-kept, even for conservation's own recursive public.

But if we transpose the generous FLOSS-like VC model to conservation, we can begin to see that ‘authorship’ becomes more a matter of declaring the conditions and means of an artwork’s current iteration rather than any declarative determination of this or that ‘original truth’ about the work. Questions of authenticity and authorship then become confluent with the efficacy and accessibility of its VC system, which becomes the means of practical and ethical notation around the continued (and future) production of the artwork. Conservators might then be made more visible as collaborators, developers and co-authors. The argument here is more radical than only encouraging better documentation, and its scope goes beyond making the archive the foundation for the continuity and identity of any work of cultural heritage. Instead, it suggests that the tracking of how conservation is mobilised by an institution provides a potentially powerful analytical tool for exploring what conservators actually do and how this can be set against how an organisation ‘scripts’ their activities to align with any institutional configuration heavily invested in the maintenance of predominantly autographic cultures.

Conservation’s versioning

To exemplify the kinds of versioning that conservators effect, three case studies are presented below to develop this component of the argument. Other examples can be easily substituted from the many forms of contemporary art; however, we should bear in mind that similar examples are readily found in the more traditional arts.⁸

1. Eduardo Kac’s *Videotexto* Poems

Minitel was a 1980 French invention of a passive computer terminal consisting of a 9-inch screen, a keyboard, and a modem – but no microprocessor. Instead of computing on its own, *Minitel* connected to remote services via a phone line. Terminals were given out for free to every French telephone subscriber by the state and people could connect to more than 25,000 online services nearly 10 years before the world wide web. The concept was commercialised in other countries, including Brazil, where it was known as *Videotexto*.

From 1985 to 1986, the Brazilian artist Eduardo Kac created four animated poems in the alpha-mosaic videotext format which were made available on the public terminals of Brazil’s *Videotexto* network. The only extant

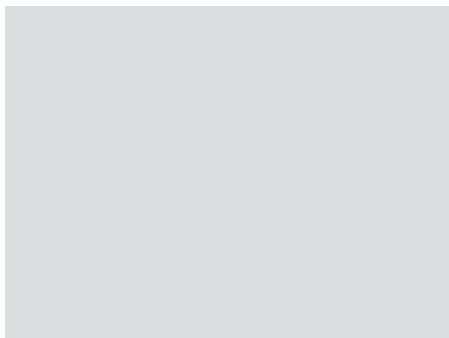


Fig. 6 Eduardo Kac's Quicktime version of *Reabracadabra*, 1985, photograph: Agaton Strom
Reproduction of Strom's image objected to by Eduardo Kac



Fig. 7 PAMAL's version from 2015

remains of the poems are slides made during the *Brazil High-Tech* exhibition of 1986, from which Kac made a much later *Quicktime* animation of the work (Fig. 6). The *Quicktime* contains several inconsistencies with the original, such as colours that did not exist in *Videotexto* and impossible character angles. Presented in *Minitel 2* casings, these versions have been used by Kac for exhibition and were acquired by Tate Modern in 2018.

In 2015 PAMAL, a creative group composed of artists, media theorists, restorers and engineers based in France undertook a treatment of Kac's videotext poems as a media archaeological project. As no example of the Brazilian *Videotexto* terminal was available, they decided to restore the poems on a contemporaneous *Minitel* terminal to recreate the experience of viewing the animations in an ecology similar to the original, with all the characteristics and aesthetic constraints that this implies (Fig. 7). They hand-coded the animations from scratch using hexadecimal code which was transmitted to the *Minitel* via an Arduino microcontroller using *Processing* free software and activated over a network on micro-servers for exhibition of their 'second original' of Kac's poems.⁹

So now there are two newer versions of the work in the world, both credited as Kac's, but both bootstrapped in very different ways by different people from an archive of a few relics and poorly recalled memories (Kac could not remember what programs he had used). PAMAL's aim of creating a second original was not born out of the necessity to maintain the artwork as being authentic, but rather out of preserving it as a different iteration, as

a *branch* or a *fork*. Although their media-archaeological reconstruction contains simulated elements, these are never hidden and, arguably, the second original leads us to experience the artwork through its wider ecology in a much fuller way than Kac's own *Quicktime* version.

2. Dieter Roth's *Gartenskulptur*

Gartenskulptur began in 1968 as a garden sculpture when German-born Swiss artist Dieter Roth (1930–1998) placed an example of one of his best-known works, *Portrait of the Artist as a Bird Feed Bust*, cast from a mix of bird feed and chocolate, outside to feed the birds. He soon began to construct other things around it (Fig. 8), and since then it has been developed over some 50 years to reflect Roth's belief that art is not a finite product but in a constant state of flux.

Now in the collection of the Hamburger Bahnhof – Museum für Gegenwart, Berlin, when assembled the latest version of *Gartenskulptur* is just under 40m long and consists of a diverse array of materials including sawn-up furniture, plants, liquid-filled jars, and monitors (Fig. 9). Integral to each iteration of the work is the area used to construct it, and the installation is always adapted to fit the space in which it is shown. Each construction is videoed and the videos become part of the next version as well as an aid to constructing it.

Gartenskulptur is a piece of generative art with each version being arranged or overseen by Roth's surviving family and maintained afterwards by conservators who follow the artist's instructions. In interpreting and executing these instructions conservators refer to the extended archive – including the family and archival biography of the work – to ensure the agreement of all concerned at the start-up of each new version of the work. However, 'there is always a risk with regard to the interpretation of specific points not covered by artists', such that the conservators involved make many decisions on the fly – like what junk TVs to buy – and have reported that they feel as if they were simultaneously technicians, collaborators and curators.¹⁰

When conservators make changes, they do so according to their understanding of those constant elements imperative to the work. While the continuity of authorship is maintained through artists' certificates, Carolin Bohlmann, senior conservator at Hamburger Bahnhof, suggests that because the essential nature of *Gartenskulptur* is process, conservators are inevitably becoming more and more co-creators with every version.

If we think of the future of *Gartenskulptur* it has several possible end-games:



Fig. 8 Dieter Roth, *Gartenskulptur*, c.1968, installation at Rudolf Rieser's, Köln



Fig. 9 Dieter Roth, *Gartenskulptur*, Hamburger Bahnhof, Berlin, 2015, photograph: Thomas Bruns

1) as its archive becomes more detached and disrupted and the people around the artist die out, then, as Hanna Hölling implies, the artwork has reached the end of its life as no more 'genuine' reconfigurations of it can be generated;

2) the work continues becoming something versioned so many times that the contributions by its new makers outweigh that of the original author in a process of the ever-diminishing visibility of the autographic moment; or

3) it is monumentalised in the last version – à la Joseph Beuys with, for example, *Das Kapital Raum 1970–1977, 1980*¹¹ – when the archive is still sufficient to create a last officially sanctioned version. This contradicts Roth's idea of *Gartenskulptur* as process.

But given the exponential increase in autographic invisibility, there is a fourth possibility:

4) that the work is forked so that a new work(s) is created that acknowledges its genealogy but continues as a work by others, in this case the conservators, as both *art-developers* and *artist-collaborators*.

In the final example I will discuss where arguably this option has already happened.

3. *Centerbeam 1977 – 2017*

With the 2017 exhibition *Centerbeam. A Performative Sculpture by CAVS, ZKM | Center for Art and Media Karlsruhe*, Germany, marked the 40th anniversary of what has been called a legendary contribution by MIT's Center for Advanced Visual Studies (CAVS) to *documenta 6* in Kassel in 1977. CAVS was founded in 1967 by György Kepes, an artist and theoretician who encouraged experiments at MIT between artists, scientists and engineers at the interface of art and innovative technologies. As such CAVS was a model for ZKM's inception in the 1980s.

The installation, at 44m long, was a project by CAVS Fellows under the direction of Otto Piene and based on an idea by the artist Lowry Burgess. It was presented at *documenta 6* in front of the Orangerie in Kassel (Fig. 10) and one year later, in 1978, a second version was exhibited at the National Mall in Washington, DC. Using the (then new) technologies of lasers, holography, neon and video, as well as steam and inflatables, the CAVS group conceived *Centerbeam* as a multimedia 'art machine'. For Otto Piene it was 'a metaphor of the community of volunteers forming daily symbioses as the relationships of a democratic society ... by day, the main character of the installation ... was participative with prismatic reflections in the water and holographic effects; by night *Centerbeam* transformed into a "friendly inferno"'.

For the 2017 show at ZKM the core idea was to create *Centerbeam 3*, an updated version of the installation. Although there is an extended archive and some surviving parts of the original *Centerbeam*, the new exhibition was never going to be a reconstruction but, according to Morgane Stricot, head of digital art conservation at ZKM, the most significant task was to determine



Fig. 10 *Centerbeam* at *documenta 6*, Kassel, 1977, photograph: Dietmar Löhrl



Fig. 11 View of the Exhibition “Centerbeam. A Performative Sculpture by CAVS”, May 24 – October 1, 2017, ZKM | Center for Art and Media Karlsruhe, photograph: Felix Grünschloss

what form the new version should take in order to represent something of the collaborative ecosystem at CAVS.¹² Several proposals were made, ranging from physical reconstruction to a complete re-interpretation by younger artists and engineers. The decision taken was to re-activate *Centerbeam* in an expanded documentary form that reconfigured its technological vision and memories of its social dynamics so as to make its ‘techno-social moment’ alive again, even if in a somewhat depleted version (Fig. 11).

Once exhibited, Stricot believes these documentary reworkings can enter the collective memory of their audience, who become what she calls ‘knowledge transmitters’ for the original creators of, in this case, CAVS’s vibrant

‘beast’ (as Otto Piene once called it). If *Centerbeam 3* presented something born out of the archive, then it was *forked* into something hybrid: part document, archive, pedagogic tool and burial; moreover, as Stricot argues, it was carried out in the same spirit of research and experiment found in the artwork itself.

A constructivist culture

The constructivist-like versioning described in these examples is not only at the heart of contemporary art but is manifest in all forms of production and care of art, both new and old. Where the argument is made that versioning is ontologically inscribed in conservation, then concomitantly the FLOSS model of Version Control is offered as a powerful descriptive method to procedurally understand how every item of cultural heritage is constructed and (re)produced. Where Version Control helps reveal the confluences and fault lines between conservation and the social and technological infrastructures within which it operates, these can then be tied more closely to the prevailing ontology subscribed to by those who ensure an artwork’s continued realisation.

Using Version Control in this way helps to better theorise the assets of art and culture as being (re)produced through fine-grained configurations of energies and labour; it has the added benefit of problematising dominant notions of authorship and the production of IP that underwrite the current mobilisation of culture under capital. If the chains of production around an artwork – whether old or new – are made more visible and are seen foremost as integral to – and not just as a service for – the cultural production of subjectivity, they also describe something about the real conditions in which art and culture exist and, importantly here, how they continue to persist. We can then produce more complex understandings around the production of art and culture and reconfigure our perceptual-conceptual engagements to confront those skewed autographic habituations effected by our current cultural infrastructures.

Jonathan Kemp
Ph.D., University of Melbourne, Grimwade
Centre for Cultural Materials Conservation
jonathan.kemp@unimelb.edu.au
<https://orcid.org/0000-0003-3732-4992>

Praktische Ethik v3.0: Versionskontrolle

Neuere Konzepte aus der Konservierung zeitgenössischer Kunst – namentlich Performance, Installations- und Medienkunst – haben den Blick dafür geschärft, wie entscheidend Dokumentation und Archivierung für die Erhaltung der Identität und für das Fortbestehen solcher Kunstwerke sind. Indem sie Dokumentationen (in weitgefasstem Sinn) von verschiedenen Iterationen eines Werks vergleichen, treffen Konservatorinnen und Konservatoren Entscheidungen im Hinblick darauf, welche Veränderungen für künftige Wiederaufführungen zulässig sind. Für dieses «Decision-Making» wurden verschiedene Modelle vorgeschlagen, alle so angelegt, dass sie berücksichtigen können, wie unabgeschlossen und zugleich wandelbar solche Kunstwerke notwendigerweise sind. Jedes dieser Modelle geht davon aus, dass Fachleute aus der Konservierung imstande sind, mit Veränderungen umzugehen, und dass sie die Parameter verstehen, deren es bedarf, um die Identität des Kunstwerks auch im Veränderungsprozess zu erhalten.

Während viele Ansätze in der Konservierung von Kunst, ob zeitgenössisch oder nicht, nach wie vor auf Begriffen wie Identität und in der Regel Autografie – Eigenhändigkeit – gründen, muss herausgestellt werden, dass die Erhaltung von kulturellem Erbe letzten Endes ein *allographischer* Prozess ist und dass jegliche Iteration eines Werks eine spezifische und zeitbedingte Version für die Dokumentation hervorbringt. Dementsprechend kann Konservierung neu bestimmt werden als eine Disziplin, deren grundlegende Praktiken mit Versionsverwaltung verwandt sind. Normalerweise lassen Versionskontrollsysteme jede Phase einer Softwareentwicklung für alle Beteiligten zugänglich werden für den Abgleich mit jeglichen anderen Versionen. Versionsverwaltung erlaubt also ganzen Teams, an einem Projekt zu arbeiten, ohne Änderungen zu übersehen, und, ganz wichtig, die Autorschaft am Projekt zu verteilen. Von daher kann jedes Software-Projekt verstanden werden als ontologisch unabgeschlossen und entweder mit seiner Obsoleszenz oder seiner Aufspaltung in voneinander abweichen-

de Programme durch das Versionskontrollmanagement erfasst werden.

Der vorliegende Beitrag skizziert Praktiken der Versionskontrolle, die in der Technik zur Anwendung kommen; anhand von Fallstudien werden Verbindungen und Parallelen mit Vorgehensweisen aufgezeigt, die genuin in der Konservierung und allgemeiner in der Pflege des kulturellen Erbes festgeschrieben sind; schliesslich soll diskutiert werden, inwiefern die Neudefinition von Konservierungspraktiken als Akten der Versionskontrolle dazu verhelfen, den Berufsstand zu stärken, indem seine Aktivitäten in der Kulturproduktion in den Vordergrund rücken.

Acknowledgements

Many thanks go to all those at SIK-ISEA for the selection of the presentation on which this contribution is based for the conference *Art and Material: The division of labour in the creative process* in November 2019. A special thank you goes to the reviewers and its editor Regula Krähenbühl for all her encouragement and support. Heartfelt thanks for interviews and continuing discussion that informed this contribution go to Carolin Bohlmann, Hohi Ikeda and Morgane Stricot. Thanks also go to Pip Laurenson, Head of Collection Care Research at Tate, for her invitation to present a version of the talk to the *Reshaping the Collectible: When Artworks Live in the Museum* project team at Tate in November 2019.

- 1 *Practical Ethics* appeared in 2008 in the Victoria and Albert Museum's Conservation Journal <http://www.vam.ac.uk/content/journals/conservation-journal/issue-56/practical-ethics/>, and *Practical Ethics* v2.0 is a chapter in a book from 2009 on conservation and ethics, *Conservation: Principles, Dilemmas and Uncomfortable Truths* <https://www.routledge.com/Conservation-1st-Edition/Richmond-Bracker/p/book/9780750682015>.
- 2 The concept 'cosmotronics' – briefly defined as the unification of the cosmic and moral orders through technical activities – is borrowed and adapted from philosopher of technology Yuk Hui, Hui 2016.
- 3 Marian Kaminitz suggests that for western conservators 'connections between museum objects, people, place and environment – the intangible as well as tangible aspects of cultural objects – are realised more fully by learning and working in the communities that created them'. Kaminitz/Smith 2014, p. 8.
- 4 Kelty 2008, p. 3.
- 5 Hölling 2017.
- 6 In the case of Paik's *Arche Noah*, some people are ambivalent about the status of the current ZKM iteration as it has been transformed not only by the removal of the papier-mâché animals – said to be in a poor condition – but also, after spending 16 years in storage where it suffered damage, it was

retrofitted in 2008 as a robust demountable structure fit for purpose in the museum, in contrast to the precarious and fragile structure it was when Paik and his assistants made it in 1989.

- 7 See, for example, Wharton 2018, in which Glenn Wharton details the different approaches to the conservation of the CRT monitors in three works by Paik held in three different institutions.
- 8 Sadly, this argument is beyond the scope of the contribution here, although the author first indicated this line of thinking in Healey-Dilkes/Kemp 2009. Cybele Tom also explores some ontological similarities between 'old' and 'new' art in her presentation *Why Old Art Matters to Contemporary Art Conservation* at the annual conference of the Maastricht Centre for Arts and Culture, Conservation and Heritage (MACCH), March 2019, <https://www.maastrichtuniversity.nl/file/tomcybele-whyoldartmatterstocontemporaryartconservationpdf>.
- 9 PAMAL (Preservation & Art Media Archaeology Lab) was a collective of 'artists, media theorists, curators-restorers and engineers' based at L'Ecole Supérieure d'Art d'Avignon, France. In 2019 they reformed as the independent PAMAL_Group (<https://pamal.org>) dedicated to conserving early or forgotten 'digital artworks' by reconstructing them as 'second originals' to be 'as close as possible to the original materialities, sometimes in a deficient way, [which are] treated as archives'. A detailed study of the work on the Kac videotext poems was published in 2017, Guez et al. 2017.
- 10 This notion was expressed in an interview with Carolin Bohlmann, senior conservator at Hamburger Bahnhof – Museum für Gegenwart, Berlin, in September 2019; the quotation is from a lecture by Carolin Bohlmann, *Certificates and Conservation Practice in Contemporary Art*, at the Internationales Kolleg für Kulturtechnikforschung und Medienphilosophie (IKKM) in Weimar on 16 January 2019.
- 11 See Riess/Bohlmann/Hausmann 2019.
- 12 See Stricot 2017.

Bibliography

Guez et al. 2017

Emmanuel Guez, Morgane Stricot, Lionel Broye, and Stéphane Bizet, 'The afterlives of network-based artworks', *Journal of the Institute of Conservation*, 40 (2017), no. 2, pp. 105–120.

Healey-Dilkes/Kemp 2009

Sarah Healey-Dilkes and Jonathan Kemp, 'Boundaries and authenticity in the "Monument to Marchese Spinetta Malaspina"' in: *Holding it all together; ancient and modern approaches to joining, repair and consolidation*, London: Archetype/British Museum, 2009, pp. 192–198.

Hölling 2017

Hanna B. Hölling, *Paik's Virtual Archive: Time, Change, and Materiality in Media Art*, Oakland: University of California Press, 2017.

Hui 2016

Yuk Hui, *The Question Concerning Technology in China: An Essay in Cosmotechnics* (Mono, 3), Falmouth: Urbanomic, 2016.

Kaminitz/Smith 2014

Marian Kaminitz and Landis Smith, 'Place-based Learning: Conservation Educations in Community', in *ICOM-CC 17th Triennial Conference Preprints, 15th–19th September*, ed. Janet Bridgland, Paris: International Council of Museums, 2014, <https://www.icom-cc-publications-online.org/1427/Place-Based-Learning-Conservation-Education-In-Community>.

Kelty 2008

Christopher Kelty, *Two Bits: The Cultural Significance of Free Software* (Experimental Futures), Durham NC: Duke University Press, 2008.

Kemp 2008

Jonathan Kemp, 'Practical ethics', *Victoria and Albert Museum Conservation Journal*, Autumn 2008, Issue 56, <http://www.vam.ac.uk/content/journals/conservation-journal/issue-56/practical-ethics/>.

Kemp 2009

Jonathan Kemp, 'Practical Ethics v2.0', in Alison Richmond, Alison Bracker, eds., *Conservation: Principles, Dilemmas and Uncomfortable Truths*, London: Routledge Taylor & Francis Group, 2009, pp. 60–72.

Riess/Bohlmann/Hausmann 2019

Eva Riess, Carolin Bohlmann, and Ina Hausmann, 'From action to object. On the preservation of performance-based installations by Joseph Beuys', *Journal of the Institute of Conservation*, 42 (2019), no. 2, pp. 79–93.

Stricot 2017

Morgane Stricot, 'Retro-engineering and alternative histories: Possible roads toward media archaeological reconstruction', *Leonardo*, 50 (2017), no. 2, pp. 192–193.

Wharton 2018

Glenn Wharton, 'Bespoke ethics and moral casuistry in the conservation of contemporary art', *Journal of the Institute of Conservation*, 41 (2018), no. 1, pp. 58–70.

Copyrights/Photo credits:

© 2022, Nam June Paik Estate, Figs. 3, 4

© Dieter Roth Estate, Courtesy Hauser & Wirth, Figs. 8, 9

© With permission of Marc Rochkind, Fig. 1

© CAVS Special Collection, MIT Program in Art, Culture and Technology (ACT)/Dietmar Löhrl, 1977, Fig. 10

Dieter Roth Foundation, Hamburg, Fig. 8

© Staatliche Museen zu Berlin, Nationalgalerie im Hamburger Bahnhof – Museum für Gegenwart/Thomas Bruns, Fig. 9

Photo © Helge Mundt, ZKM|Center for Art and Media, Fig. 3

Photo © ZKM | Center for Art and Media, Fig. 4

Photo © ZKM | Center for Art and Media/Felix Grünschloss, Fig. 11

Marktwert und Restwert – Probleme der Wertigkeit von arbeitsteilig hergestellter Kunst bei Restaurierung, Teilersatz und Neuproduktion

Dietmar Stock-Nieden und Anabel von Schönburg

Arbeitsteilung ist in der Geschichte des Kunstschaffens weit verbreiteter, als dies vor dem Hintergrund von Zuschreibungsdebatten und der Vorstellung vom schöpferischen Einzelgänger als Merkmal der Moderne den Anschein haben mag. Dennoch lebt der Kunstmarkt vor allem davon, dass Kunstwerke als sichtbarer Ausdruck eines an Höhepunkten reichen Tradierungsvorganges mit einem spezifischen Künstlernamen verknüpft sind. Dies wird in Auktionskatalogen und Presseverlautbarungen gerne geradezu zelebriert, um möglichst viele Käufer zu animieren, für ein bestimmtes Kunstwerk eine meist grosse Summe Geldes auszugeben oder, wie Wolfgang Ullrich es charakterisierte, zu verschwenden.¹ Dies wirft die Frage auf, was bei fabrikmässig hergestellter und reproduzierbarer Ware eigentlich die Vorstellung von einem «Original» ausmacht. Koproduktion beziehungsweise Arbeitsteilung wurden vor allem im 20. Jahrhundert hin und wieder als Gegenbild zum Geniebegriff propagiert.² Das Festhalten an der Idee des Schöpfergenies, was ein seit der Renaissance gewachsenes Selbstbewusstsein von Künstlerinnen und Künstlern ebenso widerspiegelt wie die bis heute kaum gebrochene Gier nach authentischen, der Selbstdarstellung von Auftraggebern und Sammlern dienenden Werken berühmter Meister,³ blendet etliche produktionspraktische Aspekte künstlerischer Arbeit nahezu vollständig aus, die hingegen die Forschung schon länger beschäftigen. Michael Baxandall beschreibt in seinem Buch *Die Wirklichkeit der Bilder* beispielsweise vertragliche Abmachungen

aus dem Italien des 15. Jahrhunderts über die Höhe der Bezahlung von Eigenleistungen des Meisters im Vergleich zum Anteil der Gehilfen.⁴ Für den Bereich nördlich der Alpen sind im Rahmen grösserer Ausstellungen der Nürnberger Maler Michael Wolgemut (1434/37–1519)⁵ wie auch Lucas Cranach der Ältere (1472–1553)⁶ als Beispiele für eine arbeitsteilige Werkstattpraxis oder Serienfabrikation in den Fokus gerückt worden. Die hieraus hervorgegangenen Werke unter Beteiligung zahlreicher Hände sind aber unzweifelhaft immer Unikate, die technisch nicht eins zu eins wiederholbar wären. Ähnliches gilt für Bertel Thorvaldsen (1768–1844), dessen Arbeiten ganz oder teilweise von anderen Bildhauern mittels der «Punktiertchnik» geschaffen wurden.⁷ So kommt es, dass Beschädigungen solcher Werke immer Einzelstücke treffen und einen unwiederbringlichen Verlust an Material und gegebenenfalls auch von individuellem Ausdruck bedeuten. Leicht nachvollziehbar ist daher, dass nach Restaurierungen von einem Restwert oder einer Wertminderung gesprochen wird. Künstler-Unternehmer wie Jeff Koons, Damien Hirst oder Takashi Murakami haben mit ihren fabrikmässig organisierten Studios das Prinzip der Arbeitsteilung respektive Delegation lediglich auf die Spitze getrieben. Damien Hirst umschreibt die seiner Arbeitsweise zugrundeliegende Maxime denn auch wie folgt: «The hand of the artist isn't important. You're trying to communicate an idea.»⁸ Abgesehen davon, dass hier besagte (Selbst-)Inszenierung als Genie durchscheint, das nur die Idee zu haben braucht, während das Objekt als deren materieller Ausdruck nicht von diesem selbst geschaffen worden sein muss, so ist das solcherart entstandene Kunstwerk aber auch jener Teil des schöpferischen Prozesses, der einzig urheberrechtlich geschützt und faktisch handelbar ist.⁹ Die genannten Künstler, welche die physische Herstellung ihrer Werke delegieren, legen daher grössten Wert darauf, dass die für sie tätigen Fachleute der Kunststoffbearbeitung, der Tierpräparation, des Metallgusses, der Lackiererei sowie Künstlerinnen und Künstler, Kunststudentinnen und -studenten oder sogenannte «art-fabricators»¹⁰ tunlichst keine Miturheberrechte erwerben, indem sie sie nicht schöpferisch, sondern nur nach Anweisung arbeiten lassen. Angesichts von Werken, deren Herstellung ein Künstler oder eine Künstlerin entweder mangels eigener technischer Kenntnisse und Möglichkeiten oder aus Gründen der Effizienz delegiert und mitunter auch industriell ausführen lässt, ist in unserem Kontext allerdings die Frage zu stellen, ob deren Reparatur, Teil- oder Vollersatz mit genau den gleichen Techniken und/oder Materialien und selbst mit der Einwilligung des Künstlers respektive der Künstlerin tatsächlich auch gleichwertige Originale hervorbringt.

Werkersatz als Programm? – Damien Hirsts Hai

Der Tigerhai aus Damien Hirsts bekanntem, von einem grossen Mitarbeiterstab hergestelltem Werk *Die physische Unmöglichkeit des Todes in der Vorstellung eines Lebenden* (1991) wurde aufgrund von Zersetzungserscheinungen am Kadaver 2006/2007 ausgetauscht. Dies war streng genommen der Ersatz des Ursprungswerks durch ein neues. Rose-Maria Gropp erklärte dies in der *FAZ* damit, dass es sich um «hinterlistige Konzeptkunst» handele, deren «zynische Pointe» es sei, dass der Verfall des Tierkadavers die Idee des Werks erst einlöse und folglich weder der Künstler noch der Eigentümer ein Problem damit gehabt hätten, den zerfallenden Tierkörper durch einen neuen ersetzen zu lassen.¹¹ Fraglich ist allerdings, ob Hirst dies tatsächlich von Anfang an so geplant hatte oder er diesem Narrativ nur infolge eines unbeabsichtigten konservatorischen Problems nicht widersprach. Wäre der Hai durch einen Unfall beschädigt worden, hätten Hirst und vor allem der Eigentümer möglicherweise nicht so selbstverständlich eingewilligt, den Kadaver auszutauschen, insbesondere nicht gegenüber einer Versicherung, die den Schaden gedeckt hätte. Vor dem Hintergrund des geschilderten Konzeptkunstgedankens erschiene das sogar geradezu inkonsequent, da der Verfall des Kadavers und somit die Wahrnehmung der Werkaussage in ungeplanter Weise unterbrochen worden wäre.

Der Stiefelbrunnen von Roman Signer im Kunstmuseum Solothurn

Zum Vergleich betrachten wir Roman Signers *Stiefelbrunnen* im Park des Kunstmuseums in Solothurn, dessen namengebendes Objekt als Abguss eines handelsüblichen Gummistiefels von der Kunstgiesserei St. Gallen hergestellt wurde (Abb. 1 und 2). Anders als Hirsts Haifisch kann der Stiefel immer wieder in gleicher Form hergestellt werden, und ein Ersatzstiefel wurde sogar bereits einmal produziert und im Wechsel mit dem originalen Stiefel gezeigt.¹² Nachdem auch der Ersatzstiefel durch Kalkablagerungen und Witterungseinflüsse verunstaltet war, stellte ihn eine Autolackierwerkstatt wieder instand und lackierte ihn neu (Abb. 3 und 4).¹³ Dabei wurde allerdings unumkehrbar in die Materialität eingegriffen, was aus restauratorischer Sicht nur die zweitbeste Lösung war, da der Zweck der Restaurierung ja in der Erhaltung von möglichst viel Originalmaterial mittels reversibler Massnahmen

besteht. Später wurde der Stiefel sogar gestohlen und kurz danach abermals beschädigt wiedergefunden.

Angesichts der Befundlage und eines Vergleichs der Kostenvoranschläge für eine Restaurierung und für eine Neuproduktion durch die Kunstgiesserei St. Gallen wurde mit dem Einverständnis des Künstlers die Letztere beschlossen. Roman Signer stört sich nicht an derlei Massnahmen, da es für ihn vorrangig ist, dass sich am Brunnen ein wie neu aussehender Stiefel befindet. Ein entscheidendes, allgemein als wertbildendes Merkmal des Kunstwerks verstandenes Element, nämlich der originale Stiefel, mit dem er den *Stiefelbrunnen* einst der Öffentlichkeit übergeben hatte, ist also heute wenigstens zeitweise für den Betrachter gar nicht mehr erlebbar, dessen Ersatz für Signer aber unproblematisch. Die gleichermassen nicht eigenhändig hergestellten Kunstwerke von Hirst und Signer unterscheiden sich somit zwar darin, dass die Haifische des Ersteren nach deren Austausch sich niemals gleichen konnten und folglich ein je leicht anders erscheinendes Werk unter ein- und demselben Titel firmierte, dass verschiedene Gummistiefel aufgrund ihrer technischen Reproduzierbarkeit aber immer ein identisches Erscheinungsbild von Signers *Stiefelbrunnen* erlauben. Die Werke ähneln sich aber darin, dass sie kraft der Willensbildung der Künstler, somit auch kraft des Urheberrechts und trotz deren Herstellung durch Dritte, nach wie vor als ihre eigenen gelten und ihnen ein entsprechender Marktpreis zuerkannt wird.

Tradierungsprozess

Mit der Autorisierung der Werke durch den Künstler oder die Künstlerin mittels Signatur oder Zertifikat als Endpunkt des Herstellungsprozesses beginnt in aller Regel der für die Preisbildung auf dem Kunstmarkt so wichtige und preisrelevante Tradierungsprozess. Entscheidend ist für den Markt daher im Allgemeinen, dass ein Werk in der ursprünglichen materiellen Beschaffenheit angeboten wird, an die sich folglich «Tradierungsschichten» anlagern können in Form von illustren Besitzerschaften, Teilnahmen an bedeutenden Ausstellungen, Nennungen in wichtigen Publikationen oder von anderen historischen Ereignissen, von denen das Werk Zeugnis abzulegen vermag. Im Falle des Haies von Damien Hirst sehen wir jedoch, dass der Bruch der Tradierungsschichten durch den verfallsbedingten Austausch des Kadavers – ob ursprünglich so geplant oder der Not gehorchend später so deklariert –



Abb. 1 Roman Signer, *Stiefelbrunnen*, 2004, Stiefel: carbonfaserverstärktes Epoxidharz, Stangen: Edelstahl, 435 × 300 × 40 cm, Museumspark Kunstmuseum Solothurn, Foto: Anabel von Schönburg



Abb. 2 Roman Signer, *Stiefelbrunnen*, 2004, Detail des Stiefels, Foto: Anabel von Schönburg



Abb. 3 Roman Signer, *Stiefelbrunnen*, 2004, Detail des Stiefels mit Beschädigungen, Foto: Anabel von Schönburg

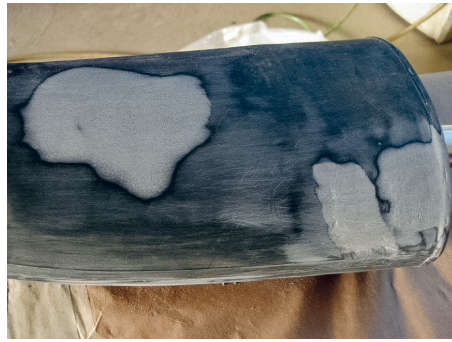


Abb. 4 Roman Signer, *Stiefelbrunnen*, 2004, Detail des Stiefels in teilrepariertem Zustand, Foto: Anabel von Schönburg

aufgrund des Einverständnisses von Hirst offenbar keinen merklichen Bedeutungs- oder Wertverlust zur Folge hatte. Beim *Stiefelbrunnen* ist es Signers Wille, dass das Werk prinzipiell keine entstellenden Altersspuren zeigen soll, so dass er in der Neuproduktion des Stiefels und sogar in einer Überarbeitung durch einen Autolackierer kein Problem erkannte, solange der Stiefel neu aussah. Beide Künstler stören sich am Austausch von Werkteilen nicht, da es ihnen um die Visualisierung von Ideen geht. Gehandelt werden auf dem Kunstmarkt aber die physisch greifbaren Dinge. Auf diesem Markt sind sie die sichtbaren Träger der Ideen und Zeugen einer Story. Ihr Marktwert hängt von dieser sich in der originalen Materialität manifestierenden Zeugenschaft ab. Eine Beschädigung der Originalsubstanz beeinträchtigt daher auch diese Dimension. Ist dies aber bei identisch reproduzierten, wenngleich autorisierten Objekten nicht noch mehr als bei klassisch restaurierten der Fall, deren originale Materialität wenigstens noch partiell erhalten bleibt und die vielleicht auch schon in beeinträchtigtem Zustand eine eigene Tradierung erfahren haben? Wie stellt man Marktwert und Restwert vor diesem Hintergrund sinnvoll fest? Die Lösung liegt unseres Erachtens und weil auch die ausgeklügeltsten Algorithmen hierbei nicht weiterhelfen, in der sprachsensiblen Diskussion einzelner Kriterien, die einen konkreten Bezug zum Bewertungsproblem aufweisen, die aber auch offen genug formuliert sind, um möglichst viele Nuancen in der Argumentation darzulegen. Ein allzu enges oder feinmaschiges Kriterienkorsett würde unter Umständen die falsche Erwartung schüren, dass man der Problemstellung eher mittels einer Checkliste als sprachlicher Differenzierung beikäme.

Kriterien zur Bewertung und Einschätzung von Wertminderungen bei Kunstwerken

1. In welchem Verhältnis steht der tradierte Zustand vor einem Schadensereignis zum restaurierten Zustand?

Je nach Sammlungsgebiet und je älter die Kunstwerke sind, haben sich im Handel gewisse Erwartungshaltungen in Bezug auf deren Zustand gebildet. Bei der Beurteilung des Vorzustandes wird jedoch erst einmal nur die Anzahl bestehender Beeinträchtigungen in ein quantitatives Verhältnis zum aktuell beschädigten beziehungsweise restaurierten Zustand gebracht. Eine der entscheidenden Fragen ist hierbei, ob der aktuelle Schaden ein Erstschaden an einem atelierfrischen Werk oder die zweite, dritte, ja vierte Beschädigung ist. Je mehr Vorschäden bestanden haben, desto geringer ist der aktuelle Schaden in seiner negativen Auswirkung auf den Ausgangswert zu gewichten.

2. Wo am Kunstwerk befindet sich der Schaden respektive die Restaurierung?

Hierzu ist eine Kompositionsanalyse nötig, die formal und inhaltlich mehr oder weniger relevante Partien benennt. Zu bedenken ist jedoch, dass wir uns hier Rezeptionsmechanismen bedienen, die in der Regel auf kulturell tradierten Sehgewohnheiten fussen, die wiederum massgeblich von kunsthistorischen oder literarischen Beschreibungs- und Begriffsbildungsverfahren kontaminiert sind. Es bedarf folglich einer eingehenden Begründung dafür, warum diese oder jene Partie eines Kunstwerks als relevant eingestuft wird.¹⁴

3. Inwieweit wurde durch den Schaden die materielle Integrität des Werks beeinträchtigt?

Die materielle Integrität des Kunstwerks meint hier im weitesten Sinne die Frage, in welchem Umfang Ursprungsmaterial durch Fremdmaterial ersetzt und dabei die Lesbarkeit des Werks in Mitleidenschaft gezogen wurde, so zum Beispiel durch Kittungen, Retuschen oder Teilersatz. Die Abgrenzung zur Frage des Vorzustandes besteht an diesem Punkt vor allem in der Konzentration darauf, inwieweit die von den Kunstschafern intendierte Form und Aussage tangiert wurde.

4. Inwieweit wurde die Ausstellbarkeit des Werks beeinträchtigt?

Dieses Kriterium bezieht sich auf materielle Schwachstellen, die durch Schaden und Restaurierung möglicherweise entstanden sein könnten. Eventuell

müssen für die Zukunft besondere Verpackungen oder zusätzliche Objektsicherungen auf Transporten beachtet oder aber die Beleuchtung unter musealen Bedingungen angepasst werden, um weitere Schäden zu vermeiden oder nicht vom Künstler respektive der Künstlerin beabsichtigte optische Irritationen auszugleichen. Dem liegt die Annahme zugrunde, dass jeder zusätzlich nötige Aufwand, der für den Eigentümer oder einen Leihnehmer mit höheren Kosten verbunden wäre, die Marktattraktivität eines Werkes mindert.

5. Welche Bedeutung hat das Werk im Œuvre des Künstlers/der Künstlerin?

Hierbei stehen wiederum tradierte und nicht vollständig objektivierbare Beobachtungen im Mittelpunkt. Im Kern bedarf es einer kunsthistorisch-abwägenden, kritischen Betrachtung des Gesamtœuvres und seiner Rezeptionsgeschichte nach formalen, inhaltlichen und ideengeschichtlichen Gesichtspunkten, um die Relevanz eines zu beurteilenden Werks im jeweiligen künstlerischen Schaffen abzuleiten. Nicht zu vergessen sind dabei auch vielfältige äussere Bedingungen und Zwänge, die die Herstellung eines Kunstwerks begleitet und sein spezifisches Erscheinungsbild geprägt haben können, sowie die Notwendigkeit, eine zu starke Fokussierung auf die jeweils aktuelle Rezeption eines Künstlers oder einer Künstlerin zu vermeiden.

6. Welche Verkaufschancen bestehen für das restaurierte Werk auf dem Kunstmarkt?

Der Kunstmarkt besteht grosso modo aus einem Primärmarkt (Direktverkauf beziehungsweise Erstverkauf durch eine Galerie) und einem Sekundärmarkt (Verkauf aus zweiter Hand, vorwiegend Auktionen). Das Auktionswesen hat den Vorteil, dass seine Ergebnisse grossteils in einschlägigen, im Internet verfügbaren Datenbanken publiziert werden. Selbst wenn bedacht wird, dass auch Auktionspreise gesteuert sein könnten, so beispielsweise durch Preisgarantien, gezieltes Unterbieten oder Stützungskäufe, so sind sie doch mehrheitlich die Resultate eines freien Wettbewerbs und bilden folglich das Preisniveau von Künstlerinnen und Künstlern je nach Menge der verfügbaren Daten relativ gut ab. Natürlich gibt es hierbei Unschärfen. Zum Beispiel sind die preisrelevanten Zustände der Werke zum Auktionszeitpunkt hier kaum erschöpfend dokumentiert und auch Hinweise auf das Geschehen im Saal fehlen, zum Beispiel, wie rege oder zäh ein Bietgefecht und folglich das Interesse war oder wer mitgeboten hat und wer entgegen etwaiger Erwartung nicht, woran sich Bieterabsprachen oder Stützungskäufe ablesen lassen

Kriterium	negativ	positiv
Ist-Zustand im Verhältnis zum Vorzustand	-30	
Lage des Schadens	-70	
Beinträchtigung der materiellen Integrität/Lesbarkeit	-40	
Beinträchtigung der Ausstellungs-/Transportfähigkeit	-10	
Stellung des Werks im Œuvre des Künstlers		+60
Verkaufschancen des Werks auf dem Kunstmarkt		+70
Zusammenfassung	-150	+130
Ausgehend vom gegebenen Wert 100 folgt: $100 - 150 + 130 = 80$ (= Restwert) / 20 (= Wertminderung)		

Abb. 5 Schema zur Feststellung einer Wertminderung (Beispiel; kein realer Fall)

könnten. Dennoch sind die publizierten Ergebnisse des Auktionsmarktes die einzigen tatsächlich nutzbaren Daten, um den Marktstatus von Kunstschaufenden annähernd einzuordnen und daraus Schlüsse für die Verkaufschancen eines restaurierten oder überarbeiteten Werks zu ziehen.

Die sechs Kriterien sind nun in eine Relation zu bringen (Abb. 5). Dabei werden der «Vorzustand», die «Lage des Schadens», die «Beeinträchtigung der materiellen Integrität» sowie die «Ausstellbarkeit» als Negativkriterien, die «Stellung des Werks im Künstlerœuvre» und die «Verkaufschancen des Werks auf dem Kunstmarkt» als Positivkriterien betrachtet. Entscheidend ist, dass alle Kriterien einzeln diskutiert werden, um deren jeweilige Gewichtung im Gesamtkontext darstellen zu können. Es handelt sich dabei um eine Übersetzung des Resultates maximaler sprachlicher und inhaltlicher Genauigkeit in eine komprimierte Kurzform zur Erhebung eines Zahlenwertes. Dazu bietet sich beispielsweise eine Tabellenform an, in der jedes Kriterium isoliert aufgeführt und negativ oder positiv gewichtet wird. Jeweils Bezug nehmend auf den Wert 100, der den gegebenen Ausgangswert des zu beurteilenden Werkes darstellt, wird die Gewichtung vor dem Hintergrund des Schadens beziehungsweise des Restaurierungsergebnisses negativ ($100 \text{ minus } x$) oder positiv (x gleich Anteil von 100) eingetragen. Zielkonflikte sind dabei nicht immer zu vermeiden, insbesondere wenn der Ergebniswert über 100 – den Ausgangswert – zu liegen käme. Da ein Schaden keinen Mehrwert

generieren kann, ist in einem solchen Fall von einer sehr geringen Wertminderung auszugehen, die wiederum einer verfeinerten Quantifizierung bedarf.

Wertminderung bei identisch wiederherstellbaren Kunstwerken?

Man sollte meinen, dass das Problem der Wertminderung eines industriell-produktionstechnisch und materiell identisch wiederherstellbaren Werkes gar nicht existiere, weil es ja unter der Voraussetzung der Zustimmung des Künstlers in gleicher Weise neu entstehen kann. Ein unwiederbringliches Unikat, das ganz oder teilweise individueller Handarbeit entsprungen ist, genießt diesen Vorzug nicht. Zwei weitere Beispiele: Das Werk *Mandi XXI* (2009) von Kris Martin besteht aus einer Anzeigetafel mit Fallblattmechanismus, wie sie bis zur Einführung von Digitalanzeigen an Bahnhöfen und Flughäfen zum Einsatz kamen.¹⁵ Die Klapptäfelchen sind hier einheitlich in Schwarz gehalten und rattern nach einem vorab erstellten Computerprogramm in verschiedenen Variationen. Beim Werk handelt es sich also um eine Reduzierung der Tafelfunktion auf die reine Aktion des Ratterns, ohne dass damit eine konkrete Information vermittelt würde. Vom Künstler stammten Idee und Entwurf, während die Ausführung in den Händen der italienischen Firma Solari lag. Die Beschädigung des Objekts, die sich beim Auspacken ereignete, betraf somit vorderhand ein Produkt der Firma Solari und die in Mitleidenschaft gezogenen Teile konnten aus einem Ersatzteillager der Firma – wichtig: der originalen Quelle – wiederbeschafft werden. Das Restaurierungskonzept bestand darin, funktionsunfähige Teile zu ersetzen und – als einzige tatsächlich restauratorische Massnahme – Kratzer auf den Oberflächen noch funktions-tüchtiger Teile zu retuschieren. Glücklicherweise gelang es Solari-Technikern, das vom Künstler festgelegte und somit für die Werkaussage entscheidende Steuerungsprogramm wieder in Betrieb zu setzen (Abb. 6).

Das *Bernsteinzimmer* (2003) von Ingeborg Lüscher wiederum besteht aus zahlreichen Seifenstücken, die heute nicht mehr produziert werden (Abb. 7). Wenngleich eine Zeit lang noch einzelne Seifenstücke ausgetauscht werden könnten, sofern die Künstlerin auf eine existierende zweite Ausführung des Werkes sozusagen als Ersatzteillager zurückgriffe, so wird sich der-einst dennoch einmal die Frage stellen, wie die ursprüngliche Intention noch vermittelt werden kann, wenn dieser Vorrat aufgebraucht ist, und wie der Markt in dieser Situation reagiert.

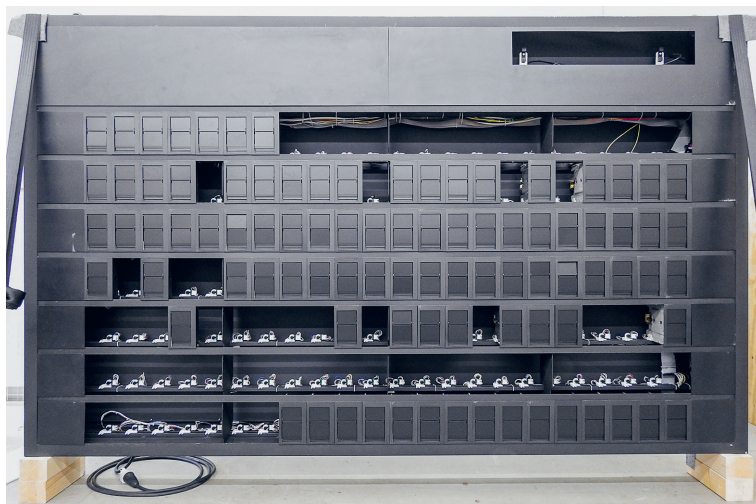


Abb. 6 Kris Martin, *Mandi XXI*, 2009, SOLARI ECF FLAP BOARD CogVo4, 160 × 263,5 × 20 cm, Privatsammlung (Gesamtansicht Zwischenzustand, fehlende Flaps und Uhr in Reparatur bei Solari Udine), Foto: Anabel von Schönburg

Die originale Materialität als «unsichtbares Band» zwischen Werk und Künstler

Auch bei nicht eigenhändigen Werken wie jenen von Hirst, Signer, Martin und Lüscher verkörpert die materielle Integrität und somit die Aura dessen, was von den Kunstschaaffenden einstmals autorisiert worden war, das «unsichtbare Band» zwischen Künstler und Werk, an dem Käufer in der Regel partizipieren wollen. Wie immer also ein solches, von Dritten hergestelltes Objekt mittels Zertifikat, Signatur oder sonst einer Bestätigung vom Künstler authentifiziert worden ist, so sollte vor allem nach einer ganzen oder teilweisen Wiederholung des ursprünglichen Produktionsvorganges auch der Beglaubigungsprozess durch den Künstler wiederholt werden. Dies selbst dann, wenn sich keine juristischen Fragen zum Urheber- und Urheberpersönlichkeitsrecht stellen sollten, das insbesondere die Entstehung von Werken, das heisst, die Verfälschung der Werkaussage, nicht aber eine sachgerechte Restaurierung verbietet.¹⁶ Angemessene Transparenz ist hier dringend nötig, denn man stelle sich nur einmal einen Käufer vor, der über Umwege erfährt, dass sein Kauf nicht das Ursprungswerk ist. Die Versicherungswirtschaft wird dabei im Regelfall die materielle und damit zugleich finanzielle

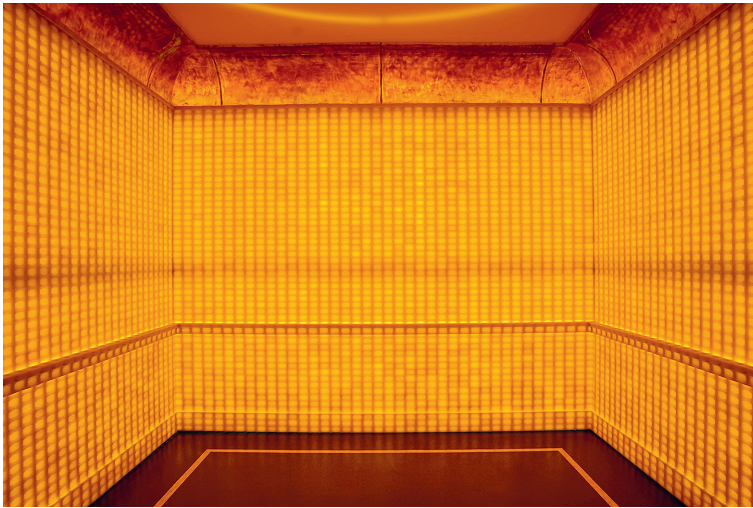


Abb. 7 Ingeborg Lüscher, *Bernsteinzimmer*, 2003, Seifen, Leuchtstoffröhren, Kunstharz, Textil, Stahl, 400 × 400 × 400 cm (innen), im Besitz der Künstlerin, Foto: Rudolf Steiner

Wiederherstellung des Vorschadenszustandes anstreben, welche mit einer identischen Neuproduktion inklusive urheberrechtskonformer Autorisierung durch den Künstler ja eigentlich vollzogen erscheint. Fraglich ist jedoch, ob die Akteure auf dem Kunstmarkt dem neu produzierten Werk nicht doch eine im Vergleich zum Ursprungswerk geschwächte Aura mit entsprechenden Folgen für den Marktwert zuschreiben. Selbst wenn gewisse industriell respektive teilindustriell hergestellte Kunst inzwischen den Charakter von Markenware aufweist, so wird ihr auf dem Kunstmarkt nämlich mitnichten der Status des potenziell Wiederholbaren, sondern in den allermeisten Fällen der des Einmaligen zugewiesen. Wird mit der Autorisierung einer Reparatur oder Reproduktion durch die Kunstschaaffenden allen rechtlichen Aspekten Genüge getan, so erwartet der Kunstmarkt meistens dennoch das «Authentische», dem sich die beschriebenen, bruchlosen Tradierungsschichten ansehen lassen, die sich erspüren, errahnen oder phantasieren lassen. Die Vorstellung vom Künstler als genuinem Schöpfer gilt im Markt wie grosso modo auch im Urheberrecht für eigenhändige Kunstwerke, im Delegations- oder Werkstattverhältnis produzierte Unikate und drittproduzierte, technisch wiederholbare Ware gleichermassen. Somit müssen die Kriterien der Bestimmung von Marktwert und Restwert für unwiederbringliche genauso wie für wieder-

bringliche Originale gelten. Der entscheidende Unterschied besteht darin, dass an die wiederbringlichen Originale, gerade weil sie – jedenfalls theoretisch – nach einer Beschädigung unter der Voraussetzung des Einsatzes gleicher Materialien und Techniken einfach neu produziert werden könnten, oft strengere Erhaltungsmassstäbe angelegt werden als an die unwiederbringlichen. Kleinste Beschädigungen gelten beispielsweise bei zeitgenössischen und identisch reproduzierbaren Fotoarbeiten häufig als totale Entwertung, die in der Praxis nur durch entsprechende Ersatzobjekte aufgefangen werden kann. Je eher und der Höhe nach substanzieller aber für identisch wiederherstellbare Werke Marktwertverluste bei selbst kleinsten Beschädigungen konzidiert werden, desto weniger müsste ein makellooses, vom Künstler autorisiertes Ersatzobjekt geringwertiger als das Ursprungsobjekt betrachtet werden. Die Einschränkung, dass es eine neue, spätere Datierung trüge, fiel umso weniger ins Gewicht, je näher der Entstehungszeitpunkt des ursprünglichen Werks und der Produktionszeitpunkt des Ersatzobjekts beieinander liegen. In Bezug auf die Frage des Restwerts respektive der Wertminderung wäre daher der Grad der Wiederholbarkeit des Herstellungsprozesses und der zeitliche Abstand zwischen Original- und Ersatzprodukt zu betrachten, wobei eine Autorisierung des Ersatzprodukts durch den Künstler oder die Künstlerin unzweifelhaft nötig ist. Allerdings können Kunstschafter dem Kunstmarkt nicht einseitig verordnen, das hier beschriebene unsichtbare Band und somit den Objektwert durch einen Ersatz grundsätzlich für uneinträchtigt anzusehen. Sie sind letztlich Anbieter auf einem Markt, auf dem die Käuferschaft entscheidet, wofür sie ihr Geld ausgeben will oder nicht. Deren Entscheidungen hängen wiederum vom allgemeinen «kulturellen Kräftefeld» ab und bestimmen den Grad der Akzeptanz eines erneut und mehr oder weniger von Dritten produzierten Werks als Original mit entsprechendem Preis.¹⁷ Die beschriebenen Bewertungskriterien bieten in diesem Spannungsfeld ein hilfreiches Gerüst, um Wertminderungen in einer nach Schadensfällen oft kritischen Gemengelage unterschiedlicher Erwartungshaltungen zu diskutieren.

- 1 Ullrich 2003, S. 94–105.
- 2 Mit dem «Kunstarbeiter» als Gegenbild zum Künstlergenie sollten im Sozialismus auch die als obszön verstandenen Kunstmarktpreise diskreditiert werden. Vgl. Wolfgang Ullrichs Aufsatz «Kunst als Arbeit? Aus der Geschichte eines anderen Kunstbegriffs», in: Ullrich 2003, S. 129–151.
- 3 Nach wie vor lesenswert: Burckhardt 1987.
- 4 Baxandall 1987, S. 15–16 sowie S. 30–35.
- 5 Dagmar Hirschfelder, «Wolgemit und seine Mitarbeiter. Werkstattstruktur und Arbeitsteilung», in: Nürnberg 2019–2020, S. 59–69. Ebd. auch: Stefan Roller, «Der Maler der Feuchtwanger Predella. Ein Mitarbeiter Wolgemuts», S. 71–77.
- 6 Vgl. Gunnar Heydenreich, «Cranach? Fragen der Zuschreibung im Lichte kunsttechnologischer Untersuchungen», in: Düsseldorf 2017, S. 73–81; ders., «Die Werkstatt des Malers», ebd., S. 249.
- 7 Wittstock 1984. Mit Bezug auf das Urteil des Thorvaldsen-Zeitgenossen Rasmus Emil Bruun folgert Wittstock: «Die <Schönheit, die der Geist fordert>, bedarf nicht eines genialen Meissels. Sie liegt in der <Idee>, in der Skizze des Bildwerks bereits fest. [...] Und diese Realisierung kann natürlich beliebig oft geschehen, sie ist jedesmal nur eine mehr oder minder mechanische Reproduktion des genialen Gedankens, der mit der Skizze geboren wurde.» Ebd., S. 117.
- 8 Steinruck 2018, S. 78.
- 9 Vgl. Sykora 2011, S. 50.
- 10 Vgl. Berg/Pasero 2012, S. 166–169. Umfassend dazu auch Schultheis 2020.
- 11 Gropp 2016.
- 12 Das Einverständnis Signers zum Austausch des Stiefels ist in der Objektdatenbank des Kunstmuseums Solothurn dokumentiert.
- 13 Der Stiefel besteht aus Polyurethan und Karbonfasern und ist lackiert. Die Reparatur durch einen Lackier-Fachbetrieb bestand aus der Entfernung angegriffenen Materials, dessen Ergänzung mit anderen Materialien und vollständiger Neulackierung.
- 14 Siehe z.B. Kemp 1985; Baxandall 1990; Boehm/Pfotenhauer 1995; Ullrich 2005 (hier v.a. die Kapitel «Ut pictura poiesis», S. 76–99, und «Das unschuldige Auge (the innocence of the eye)», S. 144–164.
- 15 Siehe Abbildung unter: <https://www.kunstmuseum-bonn.de/ausstellungen/rueckblick/info/kris-martin-782/>, Stand 1.6.2020.
- 16 Vgl. zum Beispiel Pfennig 2016, S. 100–101 («Entstellung und Bearbeitung»), S. 103–105 («Werk-Originalbegriff»). Siehe auch Sykora 2011, S. 101–117. Sykora empfiehlt, auch dann eine Genehmigung des jeweiligen Künstlers bzw. der Künstlerin einzuholen, wenn Massnahmen am Objekt vorgesehen sind, die das Urheberrecht nach sorgfältiger Abwägung nicht berühren, ebd., S. 117.
- 17 Wir verwenden den Begriff in Anlehnung an Bourdieu 2000.

Literaturverzeichnis

Baxandall 1987

Michael Baxandall, *Die Wirklichkeit der Bilder. Malerei und Erfahrung im Italien des 15. Jahrhunderts*, aus dem Engl. übers. von Hans-Günter Holl, Frankfurt a. M.: Athenäum, 1987.

Baxandall 1990

Michael Baxandall, *Ursachen der Bilder. Über das historische Erklären von Kunst*, aus dem Engl. übers. von Reinhard Kaiser, mit einer Einl. von Oskar Bätschmann, Berlin: Reimer 1990.

Berg/Pasero 2012

Karen Van den Berg/Ursula Pasero, «Large-scale art fabrication and the currency of attention», in: *Contemporary art and its commercial markets. A report on current conditions and future scenarios*, hrsg. von Maria Lind und Olav Velthuis, Berlin: Sternberg Press, 2012, S. 153–181.

Boehm/Pfotenhauer 1995

Beschreibungskunst – Kunstbeschreibung. Ekphrasis von der Antike bis zur Gegenwart (Bild und Text), hrsg. von Gottfried Boehm und Helmut Pfotenhauer, München: Fink, 1995.

Bourdieu 2000

Pierre Bourdieu, «Künstlerische Konzeption und intellektuelles Kräftefeld», in: Ders., *Zur Soziologie der symbolischen Formen* (1970), übers. von Wolfgang Fietkau, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2000, S. 75–124.

Burckhardt 1987

Jacob Burckhardt, «Über die Echtheit alter Bilder» (1882), in: Ders., *Vorträge zu Kunst und Kulturgeschichte – Erinnerungen aus Rubens* (Sammlung Dieterich, Bd. 356), hrsg. von Rudolf Pillep, Leipzig: Dieterich, 1987, S. 155–167.

Düsseldorf 2017

Lucas Cranach der Ältere. Meister – Marke – Moderne, hrsg. von Gunnar Heydenreich, Daniel Görres und Beat Wismer, Ausst.-Kat. Museum Kunstpalast, Düsseldorf, 8.4.–30.7.2017, München: Hirmer, 2017.

Gropp 2016

Rose-Marie Gropp, «Unfrischer Fisch», in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 29.06.2016, <https://www.faz.net/aktuell/feuilleton/kunst/hirsts-hai-unfrischer-fisch-1331425.html?printPagedArticle=true#void>, Stand 4.11.2019.

Kemp 1985

Wolfgang Kemp, *Der Betrachter ist im Bild. Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik*, Köln: DuMont, 1985.

Nürnberg 2019–2020

Michael Wolgemut – Mehr als Dürers Lehrer (Schriftenreihe der Museen der Stadt Nürnberg, 19), hrsg. von Benno Baumbauer, Dagmar Hirschfelder und Manuel Teget-Welz, Ausst.-Kat. Museen der Stadt Nürnberg, 20.12.2019–22.3.2020.

Pfennig 2016

Gerhard Pfennig, *Kunst, Markt und Recht. Einführung in das Recht des Kunstschaffens und der Verwertung von Kunst* (Berliner Bibliothek zum Urheberrecht, 7), 3., überarb. Aufl., München: MUR, 2016.

Schultheis 2020

Franz Schultheis, «Wir machen Kunst für Künstler». *Lohnarbeit in Kunstmanufakturen. Eine ethnografische Studie*, Bielefeld: transcript, 2020.

Steinruck 2018

Thomas Steinruck, *Business Artists. Strategische Vermarkter im Kunstbetrieb: Andy Warhol – Damien Hirst – Jeff Koons – Takashi Murakami*, Heidelberg: arthistoricum.net, 2018, <https://doi.org/10.11588/arthistoricum.230.303>.

Sykora 2011

Sandra Sykora, *Kunsturheberrecht. Ein Praxisleitfaden für Sammler, Kunstexperten, Kuratoren, Restauratoren und Juristen*, Zürich: Dike / St. Gallen: Benteli, 2011.

Ullrich 2003

Wolfgang Ullrich, *Tiefer hängen. Über den Umgang mit der Kunst*, 3. Aufl., Berlin: Wagenbach, 2003.

Ullrich 2005

Wolfgang Ullrich, *Was war Kunst? Biographien eines Begriffs*, Frankfurt a. M.: Fischer, 2005.

Wittstock 1984

Jürgen Wittstock, «Zur Reproduzierbarkeit der künstlerischen Idee: Die Skulptur Bertel Thorvaldsens», in: *Ideal und Wirklichkeit in der bildenden Kunst im späten 18. Jahrhundert* (Frankfurter Forschungen zur Kunst, 11), hrsg. von Herbert Beck, Peter C. Bol und Eva Maek-Gérard, Berlin: Mann, 1984, S. 105–118.

Copyrights/Bildnachweis:

© 2022, Dietmar Stock-Nieden, Abb. 5

© 2022, ProLitteris, Zurich, für das Werk von Ingeborg Lüscher, Abb. 7

Foto © Anabel von Schönburg, Kunstmuseum Solothurn, Abb. 1–4, 6

Foto © Rudolf Steiner, Abb. 7

«Total loss» – Vom Kunstwerk zur Materialprobe ... und darüber hinaus

Anna Schäffler

Im Fokus meiner Ausführungen steht ein Sonderfall des Materialzustands eines Kunstwerks, der sogenannte «total loss» (zu Deutsch «Totalschaden», wörtlich «Totalverlust»). Der Akt, ein Kunstwerk zum «total loss» zu erklären, transformiert den Objektstatus grundlegend. Der Begriff des «total loss»¹ umfasst dabei nicht nur, wie man zunächst vermuten könnte, den totalen Verlust oder die vollständige Auflösung von Material. Vielmehr kennzeichnet ein «total loss» das Paradoxon gleichzeitiger An- und Abwesenheit, ein nach wie vor vorhandenes Objekt, das jedoch auf solche Weise beschädigt ist, dass es seines Status als Kunstwerk beraubt erscheint. Die Vorstellung einer Totalität, die zu verlieren wäre, ist in dieser Absolutheit ein unmittelbar zu kritischer Reflexion verleitendes Konzept. Ab wann ist ein Schaden total, und was genau geht hier verloren? Was sind die Kriterien und Faktoren eines Entzugs des Kunstwerts, und wer entscheidet das? Und was geschieht schliesslich mit diesen «Nicht-mehr-Kunst»-Objekten?

Totalschäden sind Sonderfälle der institutionellen Erhaltungslogik und lassen Mechanismen der Bedeutungskonstitution durch die an der Kunstproduktion Beteiligten sichtbar werden. Denn was im Einzelnen als Schaden bewertet wird, ist keineswegs eindeutig festgeschrieben, sondern vielmehr Resultat von Kompromissen zwischen verschiedenen Wertvorstellungen, von ästhetischen bis hin zu ökonomischen. «Total loss» ist nicht zuletzt ein versicherungstechnischer Begriff, der im Fall einer Schadensregulierung mit Blick auf die Wertminderung am Kunstmarkt konstatiert wird. Gerade der Wert-

verlust offenbart dabei die Modi der Wertzuschreibung. Der Zustand als «total loss» bringt im Kern die Abhängigkeit von Kunst und Markt zum Ausdruck, eröffnet jedoch auch neue Potenziale jenseits davon.

Veränderungsprozesse in der Konservierung zeitgenössischer Kunst

Diese Thematik verweist letztlich auf die Notwendigkeit einer stärkeren Verschränkung von kunsthistorischen, restauratorischen und kuratorischen Perspektiven in den Praktiken und Prozessen der Erhaltung zeitgenössischer Kunstwerke.² Traditionelle konservatorische Konventionen streben eine Intaktheit und Stabilisierung von Zuständen an, während Veränderungen mit einem Schaden oder Verlust gleichgesetzt werden, den es zu vermeiden gilt.³ Materielle Veränderungsprozesse aufgrund von Alterung oder Beschädigungen können dazu führen, dass ein Kunstwerk als unwiederbringlich verloren wahrgenommen wird. Der gewordene materielle Zustand wirkt dabei als Störfaktor in Bezug auf zugeschriebene Werte wie Funktion und Bedeutung, Authentizität oder künstlerische Intention. Das Auseinanderklaffen von ursprünglichem und gewordenem Zustand berührt dabei den Anspruch traditioneller Konservierung, eine «truth enforcement»-Praxis zu sein,⁴ bei der es darum geht, möglichst nah an einen originalen Zustand zu gelangen. Die Diskrepanz zwischen künstlerischer Intention und gewordenem Materialzustand kann in der Folge dazu führen, dass das Objekt nicht mehr ausgestellt wird. Im Fall von Eva Hesses fragilen Latexskulpturen beispielsweise wurde wiederholt diskutiert, inwiefern aufgrund der physischen Transformation des ursprünglich transluzenten, mittlerweile stark nachgedunkelten Materials die Objekte heute noch der künstlerischen Intention entsprechen oder die Wahrnehmung der Bedeutung und Ästhetik in einem Masse beeinträchtigt ist, dass die Arbeiten als nicht mehr dem ursprünglichen Werkcharakter entsprechend eingeschätzt werden.⁵

Physische Beschädigungen sind, so zeigt andererseits ein Blick in die Kunstgeschichte, nicht zwangsläufig wertmindernd. So hat im 20. Jahrhundert eine Reihe unterschiedlicher künstlerischer Praktiken «versehrte» Kunstwerke hervorgebracht. Man denke beispielsweise an Gordon Matta-Clarks Gebäudeschnitte oder Gustav Metzgers «autodestruktive Kunst», deren vermeintlich zerstörerische, die Intaktheit materieller Oberflächen aufbrechen-

de Praxis zu einem das Werk überhaupt erst konstituierenden Akt wurde. Oder Karin Sanders, die Schadensprozesse nicht nur künstlerisch einbezog, sondern Verlust und Beschädigung oftmals auch zum Ausgangspunkt ihres Schaffens machte. Bei der Serie der *Mailed Paintings*, für die sie weiss gründete Leinwände unverpackt mit dem Ausstellungstransport verschickte, werden die dabei entstandenen Spuren nicht wie üblich als Schaden klassifiziert, sondern sind ganz im Gegenteil Ziel der konzeptuellen Arbeit. Paul Theks einflussreiche prozesshafte Displays lassen sich etwa darauf zurückführen, dass er während des Transports beschädigte Objekte vor einer Ausstellungseröffnung in den Galerieräumen wiederherstellen musste.⁶ Anna Oppermann wiederum integrierte nicht nur ephemere Materialien in ihre Installationen, sondern machte Veränderungsprozesse durch ihre mit Rückgriffen operierende konzeptuelle «Ensemblemethode» auch in ihrer Zeitlichkeit sichtbar.⁷ Künstlerische Praktiken wie die erwähnten verweisen nicht nur auf ein erweitertes Werkkonzept, in dem Unvorhergesehenes und metamorphische Prozesse eine eigene Qualität erlangen, sondern lassen sich oftmals auch als kritische Replik auf den Kunstmarkt und die Profitabilität von Kunst als Anlagewert⁸ verstehen.⁹

Zeitgenössische Praktiken wie diese fordern die bisherigen Bewahrungskonventionen heraus, denn hier können Veränderungsprozesse zur eigentlichen Bedingung der Erhaltung werden. Um räumlich erfahrbar zu sein, müssen beispielsweise Installationen auf- und abgebaut oder gar erweitert sowie je nach Kontext neu interpretiert werden; möglicherweise muss auch Material ausgetauscht werden. Bei Medienkunst spitzt sich dies etwa aufgrund technischer Obsoleszenz der Abspielgeräte zusätzlich zu, da für ihren Erhalt sowohl materielle als auch konzeptuelle Aspekte abzuwägen sind und Werke migriert werden müssen. Zeitgenössische Kunst ist in einen rekursiven Prozess der Kreation, Auflösung und Neuinterpretation durch Erhaltung eingebunden. Die materielle Dimension eines Werkes ist dabei nicht nur Anlass für Erhaltungshandlungen, etwa im Fall einer physischen Veränderung, sondern bringt diese Handlungen überhaupt erst hervor und strukturiert sie massgeblich.¹⁰ Dementsprechend wirken die physischen Eigenschaften von Kunstwerken, institutionelle Strukturen und soziale Beziehungen wechselseitig aufeinander ein.¹¹

Erhaltung verstehe ich hier buchstäblich auch als Verweis auf eine Haltung, die auf einer jeweils zeithistorisch bedingten Interpretation von Werten beruht. Diese Er-Haltung kenntlich zu machen und das Werk entsprechend

in seiner Geschichtlichkeit zu reflektieren, öffnet den Blick auf den Zusammenhang von materieller Haltbarkeit und Bedeutungsstabilität und somit auf die Bedingungen des Kunstsystems.

Die ethischen Grundsätze restauratorischen Handelns wie minimale Intervention oder Reversibilität befinden sich angesichts dieser Herausforderungen seit einiger Zeit in einem tiefgreifenden Umbruch. So werden naturwissenschaftliche Analysen etwa mit anthropologischen Methoden erweitert, um die Aushandlungs- und Entscheidungsfindungsprozesse zwischen Restaurator:innen und Kurator:innen, aber auch Akteur:innen ausserhalb des Museums wie Galerien oder Nachlassverwaltungen zu untersuchen.

Wann ist ein Werk total beschädigt?

Wo liegen bei diesen Akteur:innen die Grenzen der Akzeptanz von Veränderungsprozessen an Kunstwerken, so der Ausgangspunkt der folgenden Überlegungen, und was passiert im Kipppunkt, wenn die Schadensphänomene in der Wahrnehmung des Objekts überhandnehmen? Ein absoluter Endpunkt scheint erreicht, wenn das Kunstwerk zum «total loss» erklärt wird, also der Verlust durch eine nicht künstlerisch intendierte Beschädigung derart gravierend ist, dass es nicht mehr als Kunstwerk angesehen wird. Die folgenden Ausführungen eruieren Kriterien und Konsequenzen der Wertzu- und -Abschreibungen durch die Erklärung eines Werks zum «total loss».

Im Kölner Lager von AXA ART, einer der weltweit grössten Kunstversicherungen, befanden sich im Jahr 2018 etwa 80 «total loss»-Objekte.¹² Sie zeugen vom Kontakt zwischen Mensch und Kunstwerk, erzählen Geschichten von menschlichem oder technischem Versagen, Naturkatastrophen, Einbrüchen, Slapstick-Stolperern, Unwissenheit, Gefahren des Ausstellens, im Fall eines Gemäldes von de Chirico vom Zusammenprall mit einer Abrissbirne, von der Begegnung eines Besuchers mit einem Werk aus Spiegelfolie von Jeppe Hein, der Einwirkung von Schwerkraften während des Transports eines Eat-Art-Objekts von Daniel Spoerri. Die ehemaligen Kunstwerke sind der Kunstmarktzirkulation und dem Ausstellungsbetrieb entzogen und befinden sich in einer Art unsichtbarem Limbo, einem Zwischenreich des Vergessens im Lager.

Versicherungen unterscheiden grundsätzlich zwischen altersbedingten Schäden, Umweltschäden, Schäden durch unsachgemässe Behandlung oder

kulturrelevanten Schäden wie ikonoklastischen Angriffen.¹³ Im Versicherungsjargon wird ausserdem unterschieden zwischen einem «partial loss», also einem Teilschaden, wenn Objekte nicht gravierend beschädigt oder teilweise restauriert wurden, und einem «total loss» bei einem Wertverlust ab 50 Prozent.¹⁴ Doch wer bestimmt diesen Wert und wie bemisst er sich? Ein Schaden kann auch zu einem ästhetischen Mehrwert führen oder das Objekt gewinnt kulturell möglicherweise noch an Wert, weil es zeithistorische Spuren trägt.¹⁵ Ein Craquelé auf der Oberfläche einer Jeff-Koons-Skulptur erscheint im Gegensatz zu einem Craquelé auf einem historischen Ölgemälde deutlich schwerwiegender. Bei antiken Artefakten akzeptieren wir gar historisch entstandene Verluste.

Für die Einschätzung des Kunstsachverständigen ist der Umfang des konkreten Schadens daher nicht allein ausschlaggebend, denn «[d]ie Veränderung des Wertes hängt ausschliesslich von der individuellen Bedeutung des Schadens für das Kunstwerk ab.»¹⁶ Um diesen prozentual zu messen und eine Standardisierung zu erreichen, schlägt Martin Pracher die Einführung eines sogenannten Q-Werts vor, eine qualitative und quantitative Masseinheit zur detaillierten Erfassung der Wertminderung durch eine Beschädigung. Dies soll zu einer Vergleichsbasis führen, um beschädigte Objekte mit anderen Objekten gleicher Art und Güte abgleichen und den Wertverlust entsprechend beziffern zu können. Die Erhaltungszustände verschiedener Werke miteinander zu vergleichen, ist jedoch nahezu unmöglich, da jedes Werk hinsichtlich Material, Technik Historie, Bedeutung, Alter und Bearbeitungsgeschichte anders geartet ist. Der Q-Wert soll daher in Bezug auf den vorherigen Zustand des Objekts einen prozentualen Vergleichswert liefern, aufgrund dessen die Wertminderung nach einer Restaurierung bestimmt werden kann. Problematisch ist hier jedoch wiederum, dass der zeitlich zurückliegende Vergleichszustand oftmals nicht eindeutig festzustellen ist und er «anhand der Materials Spuren rekonstruiert oder schlichtweg nach Dokumentation oder Aussage angenommen werden muss.»¹⁷ Die Höhe der prozentualen Beeinträchtigung liegt dabei im Ermessen des Sachverständigen. Ein Q-Wert von 15% besagt, dass die Beschädigung eines Kunstwerks 15% beträgt. Dies ist jedoch nicht gleichbedeutend mit der Wertminderung. Ein Q-Wert von 45% kann etwa bereits zu 100% Wertminderung und somit zur Einschätzung des Artefaktes als «total loss» führen. Die Bewertungsgrundlage einer Versicherung zur Bestimmung der Wertminderung sind dabei weder der Neupreis noch die Herstellungskosten, sondern der Handelswert am

Kunstmarkt, weshalb die Marktkennntnis des Kunstsachverständigen entscheidend ist. Ausserdem ist die Einschätzung abhängig vom Verhältnis zwischen Angebot und Nachfrage, denn handelt es sich um ein Einzelstück, so ist die Akzeptanz einer Beschädigung möglicherweise grösser als bei einer seriellen Auflage – je seltener ein Objekt, desto geringer die Wertminderung durch Beschädigung.¹⁸

Wichtig sind ausserdem bestehende Vorschäden und hierzu zählen auch bereits erfolgte Restaurierungen, denn diese können « [...] immer nur die Ästhetik eines Gegenstandes, niemals jedoch seinen kommerziellen Wert wiederherstellen [...]».¹⁹ Manchmal ist der Schaden eines Werks nicht notwendigerweise irreparabel, doch neben der Höhe der Restaurierungskosten kann auch ein aus dieser restauratorischen Intervention resultierender geringerer Marktwert im Verhältnis zur Versicherungssumme ausschlaggebend sein. Dies wird nicht zuletzt für die Restaurierung selbst zum Problem, denn während sie eigentlich einen Verlust zu vermeiden sucht, kann genau diese Massnahme später zu einem «total loss» des Werks führen.

«Basis der <Wertminderung> ist letztlich die Abschätzung der Reaktion des Kunstmarktes auf die schadensbedingte Veränderung»,²⁰ führt Pracher schliesslich aus. Das bedeutet, dass der Wertverlust nach einem Schaden nur imaginiert ist, denn ob er tatsächlich eintritt, hängt von der Bereitschaft eines potenziellen Käufers ab, trotz des Schadens unverändert zu zahlen. Die Erklärung zum «total loss» entbehrt also einer konkreten Grundlage, ein «total loss» ist vielmehr ein fiktiver Zustand aufgrund antizipierter Annahmen.

Doch die Logik des Marktes lässt sich nicht im Detail vorhersagen, denn bekanntlich spielen viele Faktoren in dessen Dynamik mit hinein.²¹ Die Schadensgeschichten können in Ausnahmefällen derart unterhaltsam sein, dass das Werk paradoxerweise genau durch diese Beschädigung einen Wertzuwachs im Rahmen der Aufmerksamkeitsökonomie des Kunstmarkts erreicht. Zahlreiche Medien berichteten 2006 etwa über das millionenschwere Malheur des Casino-Betreibers Steve Wynn, der kurz vor dem Verkauf von Picassos *La Rêve* für die verabredete Summe von 139 Millionen Dollar mit seinem Ellenbogen versehentlich ein Loch in das Gemälde stiess, weshalb der Handwechsel daraufhin platzte.²² Nach der Restaurierung konstatierte die Versicherung jedoch nur einen teilweisen Verlust, das Werk konnte somit weiterhin auf dem Kunstmarkt gehandelt werden und erzielte 2013 einen neuen Auktionsrekord von 155 Millionen Dollar durch den Verkauf an den-

selben Sammler, der ursprünglich bereits die Leinwand erwerben wollte.²³ Der Schaden liess hier eine zusätzliche Erinnerungsfunktion des Werks entstehen, eine Referenz auf diese Begebenheit. Die Wertschätzung von Kunst konstituiert sich, so zeigt dieses Beispiel, jenseits ihrer materiellen Dimension auch durch die Konstruktion von Geschichten wie dieser, die ein Objekt zusätzlich mit Bedeutung aufladen.

Glaubwürdigkeit

Ein «total loss» muss jedoch nicht immer mit blossen Auge erkennbar sein, wie Pracher betont: «In der Praxis hat sich gezeigt, dass immaterielle Aspekte des Schadens stärker berücksichtigt werden müssen, da die Rezeption des Zustands und damit die Wertschätzung stärker von der Wahrnehmung des Schadens als von Art und Ausmass abhängen.»²⁴ Das heisst, die Beeinträchtigung der Bildästhetik oder auch der Authentizität eines Werks fliessen ebenfalls mit in die Entscheidung ein. Doch was genau umfasst Authentizität, eines der Leitprinzipien der Restaurierungsethik? Das *Nara Document on Authenticity* (1994)²⁵ definiert über das Material hinaus auch weitere für die Authentizität zentrale Aspekte, unter anderem Funktion, Gebrauch, Technik, Standort und Aufstellung oder atmosphärische Werte. Die Priorisierung einzelner Werte über andere innerhalb des Restaurierungsprozesses führt dabei unweigerlich auch zum Verlust von Bedeutung. Die zu treffenden Entscheidungen können als durchaus tragisch beschrieben werden,²⁶ denn die verschiedenen Bewertungsebenen für einen restauratorischen Eingriff sind kaum miteinander vergleichbar. Wie wägt man etwa den historischen gegen den ästhetischen Wert eines Werks ab oder wie entscheidet man, ob der jeweilige Zustand einer Arbeit als Zeitzeugnis wichtiger ist als ihre Intaktheit? Die Entscheidungen zwischen Materialität, Historizität und Ästhetik können in ihrer Komplexität nur als Gewichtungen realisiert werden.

Authentizität wird somit eine umfassendere Kategorie, bei der das materielle Original selbst ein Faktor unter anderen ist, geht also über den Materialzustand hinaus und kann beispielsweise die Prozesshaftigkeit eines Werkkonzepts mit einbeziehen.²⁷ Authentizität ist nicht festgeschrieben, sondern damit verbunden sind jeweils kontextuell bedingte Entscheidungsprozesse mit je eigenen Werten und Bedeutungszuschreibungen. Insofern handelt es sich bei einem als authentisch aufgefassten Werk um einen «expected or pre-

ferred state of the object», wie der Restaurierungswissenschaftler Salvador Muñoz-Viñas es formuliert.²⁸ Die Restaurierung verändert diesen Zustand entsprechend unseren Erwartungen an ein authentisches Objekt – Authentizität wird also in der Praxis hergestellt, wie Vivian van Saaze gezeigt hat.²⁹ Das so authentisch gewordene Objekt wird in Relation zum Bewertungsrahmen beurteilt, Dean Sully spricht hierbei vom «‹plausible› rather than ‹truthful› object».³⁰ Die Restaurierung kann dementsprechend keinen Wahrheitsanspruch erheben, sondern lediglich Glaubwürdigkeit erzeugen. Im Umkehrschluss heisst dies aber auch, dass eine restauratorische oder erhaltende Massnahme erfolgt, sobald ein Objekt im gegenwärtigen Bewertungsrahmen nicht mehr als plausibel erscheint.

Ist diese Glaubwürdigkeit eines Objekts grundsätzlich gestört, kann es zum «total loss» werden, wie das Beispiel eines Filzanzugs von Joseph Beuys in der Sammlung der Tate Modern zeigt.³¹ Einige Jahre nach dem Ankauf entdeckten die Sammlungsmitarbeiter:innen einen starken Mottenbefall des Filzanzugs, so dass sowohl Teile des Futters und Löcher zu sehen waren und sich auch der Gesamteindruck des Anzugs stark verändert hatte. Die Diskrepanz zwischen Beuys' künstlerischem Konzept und dem materiellen Zustand der Arbeit erschien dem Museum zu gross, als dass der Filzanzug noch seine Bedeutung eines den Träger energetisierenden Objekts erfüllen konnte. Mit Verweis auf die Urheberpersönlichkeitsrechte erklärte Eva Beuys, Beuys' Witwe und Nachlassverwalterin, den Filzanzug für unwiederbringlich zerstört und nicht mehr ausstellbar. Als «vulnerable item» in der Datenbank aufgenommen, wurde er aus der Sammlung entfernt und lagert nun im Archiv. Der institutionelle Abteilungswechsel unterstreicht dabei den neuen Status dieses «Nicht-mehr-Kunst»-Objekts zwischen zeithistorischem Dokument und Materialprobe für naturwissenschaftliche Forschungszwecke.

Auch nach einem restauratorischen Eingriff kann die Glaubwürdigkeit von Objekten derart erschüttert sein, dass sie von Kund:innen an die Versicherung zur Schadensregulierung zurückverwiesen werden. Dies war bei einer Lichtinstallation von Dan Flavin der Fall, bei der die beschädigten Lichtelemente ausgetauscht wurden, der Sammler jedoch trotzdem auf die Auszahlung der Schadenssumme pochte, da es für ihn nun nicht mehr dasselbe Werk darstellte.³² Die Versicherung erklärte es zum «total loss», verkaufte es mit Zustimmung des Künstlers später jedoch erneut, mit Hinweis auf den materiellen Austausch. Wichtig dabei sind die Zertifikate, eine Art Rückversicherung, die das Vertrauen zwischen Objekt und Sammler regelt – verkürzt

gesagt: eine Neonröhre erhält erst durch die Spezifika des Zertifikats von Dan Flavin die Integrität eines Kunstwerks. Geht das Zertifikat verloren, ist das Werk folglich ein «total loss», auch wenn es sich materiell nicht verändert hat.³³

Autor:innenschaft und Eigentum

Wenn sich die Versicherung und der Eigentümer darauf einigen, dass das Werk entweder nicht mehr zufriedenstellend restauriert werden kann oder die Kosten einer Restaurierung den Versicherungswert übersteigen, so zahlt die Versicherung den Wert des beschädigten Werks aus. Für die Versicherung stellt der «total loss» folglich zunächst eine ökonomische Relation dar, die sich in der ausgezahlten Summe widerspiegelt. Die rechtlichen Konsequenzen umfassen den Übergang des Objekts in das Eigentum der Versicherung nach Auszahlung der Summe. Wenn es physisch beim vorherigen Eigentümer verbleibt, so wird gegebenenfalls der Nachweis über die Zerstörung des Werks gefordert. «Total loss»-Objekte werden nicht zwangsläufig entsorgt, sondern beispielsweise Restaurierungszentren zu Ausbildungs- und Untersuchungszwecken zur Verfügung gestellt. Und ein Teil gelangt in die Depots der Versicherungen, wo sie weiterhin unter professionellen Bedingungen gelagert werden, etwa in der Hoffnung, dass künftige neue Restaurierungsmethoden die materiellen Schäden doch noch beheben können. Insbesondere bei hoch gehandelten Künstler:innen kann dies lohnend sein.³⁴ Oder aber auch weil zu einem späteren Zeitpunkt auf dem sekundären Kunstmarkt die Beschädigung eher akzeptiert sein könnte.

Einmal zum «total loss» deklariert, verändert sich der legale Status eines Kunstwerks, ihm wird der «Kunstwert» entzogen. Daraus folgt wiederum, dass das Objekt nicht mehr öffentlich ausgestellt werden darf, denn dies würde implizieren, dass es weiterhin Kunst ist.³⁵ Die Erklärung eines Objektes zum «total loss» lässt sich als Umkehrung des Duchamp'schen Ready-Made-Konzepts verstehen, bei dem die künstlerische Signatur allem den Status eines Kunstwerks verleihen kann. Bei einem «total loss» kann der Schaden-sachbearbeiter der Kunstversicherung diesen künstlerischen Vorgang gleichsam überschreiben, durch rechtliche und finanzielle Vereinbarungen. Gewissermaßen gedoppelt zeigt sich dies in der zusätzlichen Geste des Entzugs der Signatur durch den Künstler Gerhard Richter, dessen Werk *Schwarz, Rot,*

Gold (1999) aufgrund eines Sprungs in der Glasscheibe als «total loss» bei einer Versicherung lagert. «Dieser Schaden war so gravierend,» berichtet Till Krause 2018 in seinem Artikel *Das Ende der Kunst*, «dass der Künstler persönlich das Werk entwertet hat, indem er seine Unterschrift auf der Rückseite durchstrich.»³⁶ Es ist eine kontrollierte Geste der künstlerischen Autorität, durch das Setzen einer Signatur Wert zu schaffen und durch deren Negation auch wieder zu entziehen. In dieser Spannung zwischen Autor:innenschaft und Eigentum einen Versuch zur Rückgewinnung von Autonomie zu unternehmen, setzte bei Kunstschaaffenden bereits früher auch kreatives Potenzial frei. Auf die Spitze trieb dies Robert Morris, der aus Ärger über die ausbleibende Bezahlung eines Sammlers für ein Werk ein notariell beglaubigtes *Statement of Esthetic Withdrawal* (1963) verfasste, das der im Eigentum des Sammlers befindlichen Arbeit jede ästhetische Form und jeden künstlerischen Inhalt absprach.³⁷

«No Longer Art, But ...»

Welches Potenzial der Status des «total loss» besitzt, ergründet die Künstlerin Elka Krajewska in ihrem 2009 gegründeten Salvage Art Institute (SAI) in New York.³⁸ Der Begriff «salvage» – zu Deutsch etwa Bergung, Rettung vor dem möglichen Verfall – impliziert dabei bereits das Gegenteil von «total loss». Krajewska verhandelte mit der AXA ART Insurance Corporation, ihr mehrere Dutzend «total loss»-Objekte zu überlassen. Das SAI gibt diesen Objekten eine neue Inventarnummer und verleiht ihnen somit eine neue Identität, unabhängig von der vorherigen. Innerhalb dieses neuen Werteregimes eröffnen sich veränderte Perspektiven auf die Materialien, etwa wenn ein *Balloon Dog* von Jeff Koons in mehrere Stücke aufgebrochen ist. Plötzlich ist ein Blick ins Innere des Objekts möglich, der Schaden macht die Herstellungsweise und Schichten der Produktion sichtbar. Im Inventar des SAI sind neben eindeutig beschädigten Materialien jedoch auch Objekte, die in einem einwandfreien Zustand sind, beispielsweise zwei Gemälde, die ursprünglich ein Triptychon bildeten, dessen dritter Teil jedoch fehlt. Ausgestellt werden die Objekte unter dem Titel «No Longer Art», seit einiger Zeit mit dem erweiterten Zusatz «No Longer Art, But ...», zusammen mit Zustandsprotokollen, Versicherungsunterlagen und Dokumenten der Deakzession.³⁹ Es ist ein umfangreiches Konvolut, das bei der Klassifikation von

Kunst als Nicht-mehr-Kunst entsteht und den Vorgang der Abschreibung eines ökonomischen Werts repräsentiert.

Die Objekte sind ohne Glas oder Absperrung direkt im Raum platziert, auf beweglichen Displaywägen mit Transportrollen, die angelehnten Gemälde übertragen dabei den instabilen Zustand dieser Objekte in eine räumlich erfahrbare Anordnung. Das Format der Ausstellung verleiht den Objekten einen neuen Wert, indem sie, aus der Unsichtbarkeit des Lagers zutage gebracht, wieder öffentlich zugänglich gemacht werden. Gleichzeitig werden die Konventionen des Ausstellens selbst reflektiert, ja unterlaufen, da es hier den Besucher:innen erlaubt ist, die Objekte anzufassen. Gerade die Tatsache des bereits erfolgten Schadensfalls setzt das übliche Berührungsverbot in Ausstellungen ausser Kraft, das Beschädigungen, Verlust oder Abnutzungen vorbeugen will. Eben weil sie als «total loss» in diesem Zwischenzustand schweben, eröffnen sich neue Rezeptionsmöglichkeiten für die Objekte. Das SAI fungiert sowohl als Katalysator für diese Neuperspektivierung wie auch als Rahmen, der den Tabubruch dieser Interaktion legitimiert.⁴⁰ Der Protagonist in Ben Lerner's Roman *10:04* beschreibt in Anlehnung an die Objekte des SAI die Erfahrung einer Wahrnehmungsdifferenz: «It was as if I could register in my hands a subtle but momentous transfer of weight: the twenty-one grams of the market's soul had fled; it was no longer a commodity fetish; it was art before or after capital. [...] An art commodity that had been exorcised (and survived the exorcism) of the fetishism of the market was to me a utopian readymade – an object for or from a future where there was some other regime of value than the tyranny of price.»⁴¹

Doch dass sich der Markt diese Objekte auch wieder einverleiben kann, der Status eines Kunstwerks als «total loss» möglicherweise selbst nur zeitlich begrenzt ist, zeigt ein Beispiel, das dem SAI von der Versicherung wieder entzogen wurde: Der Abzug einer Fotografie von Henri Cartier-Bresson wies sichtbare Spuren einer Retusche auf, weshalb er zunächst zum «total loss» erklärt und dem SAI vermacht wurde.⁴² Doch 2013 holte die AXA Art diesen Abzug wieder zurück, da zwischenzeitlich ein Brief von Cartier-Bresson gefunden worden war, in dem er beschrieb, dass er diese Spuren mit Absicht stehen gelassen hatte. Der «Schaden» am Abzug war dementsprechend ein integraler Bestandteil des Werks und wurde neu bewertet. Die Versicherung verkaufte in der Folge das «Nun-wieder-Kunst»-Werk für mehrere tausend Dollar auf einer Auktion. So schliesst 2018 denn auch ein Feature über das SAI mit der Feststellung: «After all, while an insurance adjuster's signature

can reduce an object's value to zero, it's the artist whose vision the collector is paying for.»⁴³ Und somit gibt es im Kräfteressen der Wertungen eine erneute Wendung: Die Transformation vollzieht sich nicht in den Dingen selbst, sondern in der kontextuellen Bestimmung dessen, was diese Objekte sein können.

Das SAI möchte Krajewska ausdrücklich nicht als Kunstprojekt verstanden wissen, sondern vielmehr als eine Art Zufluchtsort für diese als total wertlos erklärten Objekte. Immerhin trägt «Salvage Art» jedoch begrifflich immer noch «Kunst» in sich – «Kunst» befreit von Marktzwängen und jenseits einer handelbaren Ware. Der Status «total loss» schärft das Bewusstsein für die ökonomische Bedingtheit unserer Wahrnehmung von Kunst und für mögliche alternative Wertsysteme, seien es ästhetische, soziale oder emotionale. Gerade das Moment der Gefahr eines totalen Verlusts birgt somit das Potenzial eines grössten Gewinns.

- 1 Ich verwende den englischen Begriff «total loss» statt «Totalschaden», da es sich dabei um einen versicherungstechnischen Terminus handelt, der im angelsächsischen Raum stärker verbreitet ist und in diesem Kontext auf einen klar definierten Sachverhalt verweist.
- 2 Vgl. hierzu Schäffler 2019.
- 3 Vgl. Laurenson 2006, o. S.
- 4 Vgl. Muñoz-Viñas 2005, S. 65–90.
- 5 Vgl. Domínguez Rubio 2014.
- 6 Paul Thek hat darauf im Zusammenhang mit transportbedingt beschädigten Objekten für seine Ausstellung «A Procession in Honor of Aesthetic Progress: Objects to Theoretically Wear, Carry, Pull, or Wave» in der Galerie M. E. Thelen 1968 in Essen hingewiesen. Vgl. Flood 1995.
- 7 Vgl. Schäffler 2021.
- 8 Es ist wenig überraschend, dass Kunstversicherungen keine Allmählichkeitsschäden abdecken bzw. sich vorbehalten, aufgrund der «mangelhaften Beschaffenheit der Sache» einen Versicherungsabschluss abzulehnen.
- 9 Auch kuratorische Konzepte greifen diese Praxis auf, etwa in der Ausstellung «Destroy, she said» (Pierogi Gallery/The Boiler, 2015), zu der Künstler:innen aufgefordert wurden, existierende Werke zu zerstören und diesen Prozess auszustellen, siehe <https://www.pierogi2000.com/2015/02/destroy-she-said-at-the-boiler/>, Stand 4.5.2020. Damit einher ging die Idee einer Foundation for Destroyed Art, ein Non-Profit-Medienarchiv von Werken, die nach ihrer Zerstörung nur noch als blosse Dokumentation existieren, sie scheint jedoch nicht realisiert worden zu sein, die Website ist nicht funktionsfähig (www.foundationfordestroyedart.org), ein Verweis auf die ganz eigene Problematik digitaler Erhaltung.
- 10 Materielle Kultur umfasst hierbei sowohl die materiellen als auch die immateriellen Aspekte von Kultur, ein Ansatz, wie ihn der Ethnologe Hans Peter Hahn vertritt, nämlich «[...] die in einer Gesellschaft verwendeten materiellen Dinge stets aus dem Kontext des Handelns heraus zu verstehen [...]» Hahn 2014, S. 9. Vgl. auch Folkers 2013; vgl. grundsätzlich zu dem wechselseitigen Verhältnis und der Interaktion von Mensch und Ding: Latour 2005. Zum sensorischen Aspekt bzw. zur Selbstwahrnehmung des Menschen in seiner Dinglichkeit durch die Erfahrung einer beschädigten Physis vgl. Bennett 2010.
- 11 Ähnliches konstatieren die «Material Culture Studies» für Alltagsobjekte, als «[...] the result of layers of use, interpretation and restoration across time», siehe Gerritsen / Riello 2014, S. 8.
- 12 Siehe Krause 2018.
- 13 Vgl. Martin Pracher, «Der Q-WERT als Voraussetzung zur Wertminderung bei Kunstwerken», in: Schmidbauer 2016, S. 45–61, hier S. 50.
- 14 Vgl. den Vortrag von Christiane Fischer (Präsidentin und C.E.O. der AXA Art Americas Corporation) «The Value of «Dead» Art: Afterlives of Damaged Works», The Art Show, Art Dealers Association 2018, <https://vimeo.com/258994423>, Stand 4.5.2020.
- 15 Dass der Alterungsprozess selbst, etwa in Form von Patina, einen eigenen ästhetischen Mehrwert haben kann, darauf haben sowohl Alois Riegl als auch Cesare Brandi bereits früh hingewiesen und somit die Sichtbarkeit der zeitlichen Dimension und des historischen Charakters eines Werks mit in die restauratorische Beurteilung eingeführt. Vgl. Brandi 2005 sowie Riegl 1995.
- 16 Pracher 2016 (wie Anm. 13), S. 45.
- 17 Ebd., S. 47.
- 18 Vgl. Angela Gräfin von Wallwitz, «Wertminderungen bei Porzellan und Fayence – Kunstwerke, Kunsthandwerk oder Dekoration?», in: Schmidbauer 2016, S. 71–83, hier S. 81.
- 19 Ebd., S. 74.
- 20 Pracher 2016 (wie Anm. 13), S. 47.
- 21 Entsprechend wurde Prachers Ansatz von Kunstsachverständigen bereits kritisiert, vgl. Willi Schmidbauer, «Wertminderung und Minderwert – ein Thema nicht nur für Sachverständige», in: Schmidbauer 2016, S. 1–8, hierzu S. 7, <http://docplayer.org/49552961->

- Vorwort-des-herausgebers-wertminderung-und-minderwert-ein-thema-nicht-nur-fuer-sachverstaendige.html, Stand 4.5.2020.
- 22 Vgl. Paumgarten 2006.
- 23 Vgl. «Picasso's Le Rêve bought for record sum by finance giant Steven A Cohen», in: *The Guardian*, 27.03.2013, <https://www.theguardian.com/artanddesign/2013/mar/27/picasso-la-reve-steven-a-cohen>, Stand 4.5.2020.
- 24 Pracher 2016 (wie Anm. 13), S. 55.
- 25 World Heritage Committee 1994.
- 26 Vgl. Vall 2005.
- 27 Siehe zur Diskussion von Authentizität im Restaurierungskontext Hermens/Robertson 2016.
- 28 Muñoz-Viñas 2008 S. 22.
- 29 Saaze 2013.
- 30 Sully 2015, S. 298.
- 31 Ausführlich hierzu siehe Barker/Bracker 2005. Interessant ist ebd. auch folgender Hinweis auf die britische Gesetzeslage: «[...] UK law severely limits public collections from disposing of works, unless, for example, <their condition has deteriorated to such an extent as to render them <useless>». Whilst the work had suffered serious deterioration both physically and, because of its inability to invoke the notions of warmth and protection intrinsic to Beuys' use of felt, conceptually, its <uselessness> had yet to be determined.» Während der 2012 von der Tate ausgerichteten Online-Ausstellung «The Gallery of Lost Art» wurde versucht, diese Geschichte über Dokumente zu erzählen. Die Galerie selbst ist – als logische Folge des kuratorischen Konzepts – nicht mehr online verfügbar, stattdessen sind noch Texte und Filme abrufbar und es gibt ein analoges Buch zum Projekt, siehe <https://galleryof-lostart.com/>, Stand 4.5.2020.
- 32 Vgl. Gilbert 2013.
- 33 Martha Buskirk hat diese Objektbedingungen des Warenhandels durch Zertifikate und Garantien analysiert und zeigt, dass der Kunstwert des Materials nicht intrinsisch ist, sondern zu- und abgeschrieben werden kann, vgl. Buskirk 2003.
- 34 Vgl. Wallwitz 2016 (wie Anm. 18).
- 35 Dies verstärkt wiederum die Unsichtbarkeit dieser Praktiken selbst.
- 36 Krause, 2018, o.S. Im Online-Werkverzeichnis Richters ist die Arbeit jedoch noch aufgeführt: <https://www.gerhard-richter.com/de/art/paintings/abstracts/abstracts-19951999-58/black-red-gold-15347?&categoryid=58&artworkid=paintings&referer=search-art&title=gold&p=3&sp=32&tab=literature-tabs>, Stand 4.5.2020. Dies wirft in der Folge auch Fragen für die Kunstgeschichtsschreibung und das Ansetzen des Werkbegriffs auf.
- 37 Vgl. hierzu auch Weiss 2013, S. 227.
- 38 Siehe Website des Salvage Art Institutes: <http://salvageartinstitute.org/>, Stand 4.5.2020.
- 39 Viele Angaben sind dabei jedoch anonymisiert bzw. geschwärzt, da die Versicherung eine Geheimhaltungspflicht in Bezug auf Angaben zu Vorbesitzern oder Schadensregulierung kennt.
- 40 Dennoch: auch wenn es laut Krajewski darum geht, die Objekte genau an ihrem «Null-Wert» als «No longer Art» zu belassen, vollzieht sich diese Auseinandersetzung vor dem Hintergrund des Kunstmarkts und seinen kapitalistischen Mechanismen. So liesse sich kritisch fragen, inwieweit die AXA durch SAI nicht sogar weiter aufgewertet wird, indem das Unternehmen dem Institut die Objekte überlässt: Mit SAI nimmt sich eine Non-Profit-Organisation dieses komplexen und schwierigen Umgangs an, während das Unternehmen von einer intellektuellen Diskursaufladung profitiert.
- 41 Lerner 2014, S. 134.
- 42 Siehe ausführlich zu diesem Fall Thaddeus-Johns 2018, o. S.
- 43 Ebd., o. S.

Literaturverzeichnis

Barker/Bracker 2005

Rachel Barker, Alison Bracker, «Beuys is Dead: Long Live Beuys! Characterising Volition, Longevity, and Decision-Making in the Work of Joseph Beuys», *Tate Papers*, Nr. 4, Herbst 2005, <http://www.tate.org.uk/download/file/fid/7404>, Stand 4.5.2020.

Bennett 2010

Jane Bennett, *Vibrant Matter. A Political Ecology of Things*, Durham: Duke University Press, 2010.

Brandi 2005

Cesare Brandi, *Theory of Restoration* (Erstpublikation unter dem Titel *Teoria del Restauro*, Rom 1963), Florenz: Nardini, 2005.

Buskirk 2003

Martha Buskirk, *The Contingent Object of Contemporary Art*, Cambridge, MA: MIT Press, 2003.

Domínguez Rubio 2014

Fernando Domínguez Rubio, «Preserving the unpreserveable: docile and unruly objects at MoMA», in: *Theory and Society*, 43 (2014), Nr. 6, November, <https://escholarship.org/uc/item/9qr4d9qx>, Stand 4.5.2020.

Flood 1995

Richard Flood, «Paul Thek: Real Misunderstanding», in: *Paul Thek. The Wonderful World that Almost Was*, Ausst.-Kat. Witte de With, Rotterdam, 3.6.–8.10.1995, et al., S. 104–112.

Folkers 2013

Andreas Folkers, «Was ist neu am neuen Materialismus? – Von der Praxis zum Ereignis», in: Tobias Goll, Daniel Keil, Thomas Telios (Hrsg.), *Critical Matter. Diskussionen eines neuen Materialismus* (Kritik_Praxis, 2), Münster: Ed. Assemblage, 2013, S. 17–34.

Gerritsen/Riello 2015

Anne Gerritsen, Giorgio Riello (Hrsg.), *Writing Material Culture History*, London et al.: Bloomsbury Academic, 2015.

Gilbert 2013

Laura Gilbert, «To salvage and sell?», in: *The Art Newspaper*, 4.4.2013, http://salvageart-institute.org/20130404_Laura%20Gilbert_To%20salvage%20and%20sell_The%20Art%20Newspaper.pdf, Stand 4.5.2020.

Hahn 2014

Hans Peter Hahn, *Materielle Kultur: Eine Einführung*, 2., überarb. Aufl., Berlin: Reimer, 2014.

Hermens/Robertson 2016

Erma Hermens, Frances Robertson (Hrsg.), *Authenticity in Transition: Changing Practices in Contemporary Art Making and Conservation*, London: Archetype, 2016.

Krause 2018

Till Krause, «Am Ende der Kunst», in: *Süddeutsche Zeitung Magazin*, Heft 23, 8.6.2018, <https://sz-magazin.sueddeutsche.de/kunst/am-ende-der-kunst-85751>, Stand 4.5.2020.

Latour 2005

Bruno Latour, *Reassembling the Social: An Introduction to Actor-Network-Theory* (Clarendon lectures in management studies), Oxford/New York: Oxford University Press, 2005.

Laurenson 2006

Pip Laurenson, «Authenticity, Change and Loss in the Conservation of Time-Based Media Installations», in: *Tate Papers*, Nr. 6, Herbst 2006, <http://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/06/authenticity-change-and-loss-conservation-of-time-based-media-installations>, Stand 4.5.2020.

Lerner 2014

Ben Lerner, *10:04. A Novel*, London: Granta Publications, 2014.

Muñoz-Viñas 2005

Salvador Muñoz-Viñas, *Contemporary Theory of Conservation*, Oxford/Burlington, MA: Elsevier Butterworth-Heinemann, 2005.

Muñoz-Viñas 2008

Salvador Muñoz-Viñas im Interview mit Christabel Blackman, «New Horizons for Conservation Thinking», in: *e_conservation journal*, Nr. 6, September 2008, S. 20–27, vgl. https://www.academia.edu/4711927/New_Horizons_in_Conservation_Thinking_Interview_by_Christabel_Blackman, Stand 4.5.2020.

Paumgarten 2006

Nick Paumgarten, «The \$40-Million Elbow», in: *The New Yorker*, 23.10.2006, <https://www.newyorker.com/magazine/2006/10/23/the-40-million-elbow>, Stand 4.5.2020.

Riegl 1995

Alois Riegl, «Wesen und Entstehung des modernen Denkmalkultus» (1903), in: Ernst Bacher (Hrsg.), *Kunstwerk oder Denkmal? Alois Riegls Schriften zur Denkmalpflege* (Studien zu Denkmalschutz und Denkmalpflege, 15), Wien et al.: Böhlau, 1995, S. 55–97.

Saaze 2013

Vivian van Saaze, *Installation Art and the Museum. Presentation and Conservation of Changing Artworks*, Amsterdam: Amsterdam University Press, 2013.

Schäffler 2019

Anna Schäffler, «Out of the Box. Preservation on Display», in: *The Explicit Material. Inquiries on the Intersection of Curatorial and Conservation Cultures* (Studies in Art & Materiality, 1), hrsg. von Hanna Hölling, Francesca Bewer und Katharina Ammann, Leiden/ Boston: Brill, 2019, S. 167–185.

Schäffler 2021

Anna Schäffler, *Die Kunst der Erhaltung. Anna Oppermanns Ensembles, zeitgenössische Restaurierung und Nachlasspraxis im Wandel*, Diss. Freie Univ. Berlin, 2019, München: edition metzel, 2021.

Schmidbauer 2016

Willi Schmidbauer (Hrsg.), *Wertminderungen und Minderwert. Theorien zur Beurteilung und Berechnung*, München: Olzog, 2016.

Sully 2015

Dean Sully, «Conservation Theory and Practice. Materials, Values, and People in Heritage Conservation», in: *International Handbooks of Museum Studies*, hrsg. von Sharon Macdonald und Helen Rees Leahy, Bd. 2: Conal McCarthy (Hrsg.), *Museum Practice*, Chichester: Wiley Blackwell, 2015, S. 293–314.

Thaddeus-Johns 2018

Josie Thaddeus-Johns, «The afterlife of broken art», in: *The Economist. 1843 Magazine*, 8.1.2018, <https://www.1843magazine.com/culture/the-daily/the-afterlife-of-broken-art>, Stand 4.5.2020.

Vall 2005

Renée van de Vall, «Painful Decisions: Philosophical Considerations on a Decision-Making Model», in: IJsbrand Hummel, Dionne Sillé (Hrsg.), *Modern Art: Who cares? An interdisciplinary research project and international symposium on the conservation of modern and contemporary art*, London: Archetype, 2005, S. 196–200.

Weiss

Jeffrey Weiss, «Things not necessarily meant to be viewed as art», in: *Artforum*, 51 (2012–2013), Nr. 7, März 2013, S. 221–229, http://salvage-artinstitute.org/jweiss_artforum.pdf, Stand 4.5.2020.

World Heritage Committee 1994

Nara Document on Authenticity 1994: Proceedings of the Nara Conference on Authenticity in Relation to the World Heritage Convention, <http://whc.unesco.org/archive/nara94.htm>, Stand 4.5.2020.

III. Arbeitsteilungen

Zustand reconsidered. Eingriff und Kommunikation im druckgrafischen Werk von Joseph Mallord William Turner

Anna Katharina Thaler

Mit einem leichten Lächeln auf den Lippen steht der englische Künstler Joseph Mallord William Turner im Studiensaal der grafischen Sammlung des British Museum an einem Tisch. Die linke Hand hält eine Zeichnung, während die Finger der Rechten ungeduldig den vor ihnen liegenden Papierstapel umblättern wollen. In der unförmig ausgebeulten Manteltasche steckt vermutlich eines von Turners unzähligen Skizzenbüchern, die er stets bei sich trug, um Eindrücke und Motive zu fixieren.¹ Diesen Moment des Sichvertiefens in eine Arbeit auf Papier hat John Thomas Smith, der damalige Kurator des Print Room am British Museum, um 1830 als Aquarellzeichnung² festgehalten (vgl. Abb. 1). Es ist eine Zeichnung, die fokussiertes Sehen und Betrachten doppelt zeigt: Bei Turner im Bild sowie bei uns als aussenstehenden Betrachtenden. Und es ist eine Zeichnung, die auf ihre Materialität und auf sich selbst als Medium verweist. Turner befindet sich mittendrin und diese konzentrierte Auseinandersetzung mit einem Kunstwerk kennzeichnet auch seine eigene künstlerische Arbeitsweise. Er war ein produktiver Künstler, der in verschiedenen Medien arbeitete und sich deren Techniken aneignete. Neben seinen Ölgemälden schuf er unzählige Zeichnungen sowie Skizzen und ein aus über 850 Motiven bestehendes druckgrafisches Werk.

Für die folgenden Überlegungen werden zwei seiner druckgrafischen Projekte beigezogen, die unterschiedliche Herangehensweisen und Werkprozesse vorführen: Das langfristig angelegte *Liber Studiorum* beruht auf eigens



Abb. 1 John Thomas Smith, *J. M. W. Turner in the Print Room of the British Museum*, o.J., Lithografie, Yale Center for British Art, New Haven, CT, Paul Mellon Collection

dafür gestalteten Zeichnungen, die sowohl von Turner selbst als auch in Zusammenarbeit mit Graveuren in Grafiken übersetzt wurden. Andererseits entwarf Turner für zahlreiche Buchillustrationen Vorlagen in Aquarell, die die Graveure in Eigenleistung als Radierungen und Stiche auf Stahlplatten übertrugen. Bei beiden Unternehmungen griff Turner in die Arbeit der Graveure ein: So kommentierte und skizzierte er Änderungen auf den Zwischenabzügen der Grafiken, sogenannten «touched proofs», um die Gestaltung des Motivs zu optimieren. Die Herstellung der Grafiken unterlag also verschiedenen kollaborativen Arbeitsprozessen. Wie sah diese Zusammenarbeit aus? Welche Möglichkeiten der Arbeitsteilung bestanden? Welches Verhältnis nahmen Künstler und Graveur ein? Wer waren die weniger beachteten Akteure? Um sich möglichen Antworten anzunähern, gilt es, einen Blick auf die

Verwendung von Begriffen zu werfen und die Stellung der Graveure in England im 18. und 19. Jahrhundert zu umreissen.

Zu den Begriffen «Kopie» und «Reproduktion»

Mit *An Essay on the Art of Criticism*³ veröffentlichte Jonathan Richardson, ein englischer Porträtmaler, Graveur und Connoisseur, 1719 ein Traktat mit Überlegungen zu Kunst, Kunstkritik und Kennerschaft. Im Abschnitt *Of Originals and Copies* widmet er der Druckgrafik wenige Seiten und zielt auf eine Klassifizierung ab. Die erste Gruppe an Grafiken sind jene, die vom Künstler selbst angefertigt wurden und auf dessen Invention beruhen.⁴ Diese Kategorie unterteilt Richardson weiter: 1. Grafiken, die der Künstler selbst nach einem seiner eigenen Gemälde geschaffen hat; 2. Grafiken, die der Künstler selbst nach einer seiner eigenen Zeichnungen angefertigt hat und 3. Grafiken, deren Motiv ohne Anfertigung einer Vorlage vom Künstler direkt auf die Platte graviert oder geätzt wurde.⁵ Die ersten beiden Fälle bezeichnet Richardson im Regelfall als «copies»,⁶ während die zuletzt genannten Grafiken als «purely, and properly original»⁷ eingeführt werden. Die zweite übergreifende Grafik-Gruppe hingegen stammt von Graveuren, die das Motiv nicht selbst erfinden, sondern mit ihren Fähigkeiten die Werke «[...] with respect to the Invention, Composition, Manner of Designing, Grace, and Greatness»⁸ kopieren. Richardsons Verwendung des Terminus «Kopie» scheint also auf einen üblichen, zeitgenössischen Gebrauch zu verweisen. Die Terminologie im Bereich Kopie und kopieren ist vielseitig und mehrdeutig. Kopie bezeichnet eigentlich erst einmal alle Werke, die eine Vorlage wiederholen oder nachbilden. In Zusammenhang mit Druckgrafik kann der Begriff auf die Wiederholung in der gleichen Technik verweisen und ist oftmals negativ konnotiert.⁹ So grenzte Adam von Bartsch 100 Jahre nach Jonathan Richardsons Schrift in seiner *Anleitung zur Kupferstichkunde* (1821) Kopie folgendermassen ein und nahm damit eine Bedeutungsverschiebung vor: «Cope nennt man eigentlich nur denjenigen Kupferstich, welcher nach einem anderen Kupferstiche in allen seinen Theilen ist nachgestochen worden.»¹⁰ Wie der englische Grafik-Forscher Antony Griffiths grosszügig addiert, waren zu Richardsons Zeit nur knapp 1% aller Grafiken sogenannte Originale, bei denen der Künstler sein Motiv direkt auf die Platte aufbrachte. Die restlichen 99% entfallen auf die heute als Reproduktion bezeichnete

Kategorie,¹¹ gelten bei Richardson demnach eher als Kopien. Der Begriff «Reproduktion» wurde erst mit dem Aufkommen der Fotografie auf die Grafik übertragen und findet im druckgrafischen Diskurs bis etwa Mitte des 19. Jahrhunderts keine oder kaum Erwähnung.¹² Diese kurze Annäherung an die Begrifflichkeit soll zeigen, dass sich die Terminologie wandelt und von Fall zu Fall zu überdenken ist. Für die Graveure im 18. und 19. Jahrhundert in England geschah dies nicht unbedingt zu ihrem Vorteil.

Die Stellung der Graveure in England

Mit dem Problem von unautorisierten Kopien seiner Grafiken, die er nach eigenen Vorlagen schuf, sah sich der englische Graveur und Maler William Hogarth konfrontiert. Energisch verfolgte er mit Unterstützung weiterer Künstler die Einführung eines Urheberrechtsgesetzes, angelehnt an das *Statute of Anne* von 1710, das die Rechte des Autors und seines Verlegers am Buch definierte. Mit dem *Engraver's Act* von 1735 sollten diese Regelungen auf die Druckgrafik ausgeweitet werden.¹³ Ohne hier ausführlicher ins Detail gehen zu wollen, ist festzuhalten, dass jene Grafiken als schützenswert galten, bei denen die Ausarbeitung des Motivs und die druckgrafische Umsetzung vom selben Künstler vorgenommen wurden. Allerdings wurde ein Grossteil der Druckgrafiken dabei nicht miteinbezogen, nämlich jene Gruppe in Richardsons Traktat, bei denen ein Graveur mitarbeitete und die den überwiegenden Teil von Antony Griffiths 99% ausmacht. Die Arbeitsleistung bei diesen Druckgrafiken sei rein mechanisch, argumentierten die Verfasser in einer dem *Engraver's Act* vorangehenden Petition, und gleiche eher einem Handwerk, wenn die manuelle Ausarbeitung von der Erfindung der Darstellung getrennt sei.¹⁴ Die Grafik als künstlerisches Medium mit eigenen gestalterischen Mitteln wurde aufgespalten, zwischen Künstlern, die ihre Grafiken selbst entwarfen und ausführten, sowie solchen, die in ihrer Funktion als Graveure zwischen Kunst und Handwerk mäanderten. Obwohl 1767 das Gesetz ausgeweitet wurde und alle Graveure schützte, ob sie Schöpfer der Komposition waren oder nicht, wurden sie von einer Vollmitgliedschaft an der 1768 gegründeten Royal Academy ausgeschlossen.¹⁵

Der englische Graveur Robert Strange verfasste 1775, im Geburtsjahr von Joseph Mallord William Turner, einen Aufsatz,¹⁶ der sich mit dem unbefriedigenden Status der Graveure und Stecher an der Royal Academy ausei-

nersetzte. Diese durften nur sechs Associate Members stellen und konnten nicht zu vollwertigen Academicians aufsteigen. Strange griff den Präsidenten Sir Joshua Reynolds direkt an, denn gerade für ihn in seiner Position wäre die Vereinigung und Gleichberechtigung der bildenden Künste in England eine wertvolle Errungenschaft gewesen.¹⁷ Dies nicht zuletzt deshalb, weil Reynolds die Möglichkeiten der Druckgrafik als vervielfältigendes Medium für seine Vermarktung und sein Streben nach internationaler Bekanntheit nutzte.¹⁸ Für Reynolds waren die Schriften von Jonathan Richardson wegweisend im Hinblick auf seine eigene künstlerische Karriere.¹⁹ Es kann also durchaus angenommen werden, dass Reynolds die schon weiter oben ausgeführten Überlegungen zur Druckgrafik von Richardson kannte und somit auch dessen Klassifizierung von Grafiken, die nun vielleicht nicht mehr im Sinne Richardsons ausgelegt wurde. Die Academicians der Royal Academy betrachteten die Graveure nach Robert Strange als «man [sic!] of no genius, – servile copiers»,²⁰ obwohl die Druckgrafik das Medium überhaupt war, um Malerei und Skulptur, aber auch Architektur weitreichend zu verbreiten sowie Künstlerinnen und Künstlern zu Berühmtheit zu verhelfen. Die Verwendung des Begriffs «Kopie», bei Richardson noch grosszügig angewendet, scheint nun im Diskurs einem Wandel zu unterliegen.

Ab 1802 setzte sich der Graveur John Landseer für mehr Anerkennung gegenüber seinem Berufsstand ein und stellte nach seiner Wahl 1806 zum Associate Member mehrere Anträge, bis 1812 die Royal Academy, in deren Vorstand auch Turner sass, eine Rückmeldung veröffentlichte.²¹ Darin wurde mit Nachdruck verdeutlicht, dass die Invention und Komposition, die der Malerei, Skulptur und Architektur inhärent sei, der Druckgrafik fehle. Sie diene vor allem dazu, jene «original Arts of Design»²² mit möglichst wenig Verlust an Schönheit zu übersetzen.²³ Um hier etwas abzukürzen:²⁴ In den folgenden Jahrzehnten wurden immer wieder Anträge und Petitionen gestellt, allerdings erfolglos. Erst um 1850 nahm man sich des Problems erneut an. Der damalige Professor of Painting der Royal Academy, Charles Robert Leslie, regte an, dass der Ausschluss der Graveure überdacht werden sollte. Im Januar 1853 wurde in einer Sitzung schliesslich die Aufnahme der Graveure beschlossen: Zwei als Associate Members und zwei als Academicians. 1855, vier Jahre nach Turners Tod, wurde der Graveur Samuel Cousins zum ersten vollwertigen Mitglied gewählt.²⁵ Heute sind an der Royal Academy unter den Academicians mindestens acht Graveure als solche vertreten und technikübergreifend als «printmakers» benannt.²⁶

Turners *Liber Studiorum*: Tiefdrucktechniken und Zwischenzustände

Das Medium Druckgrafik unterliegt mehreren Arbeitsschritten mit verschiedenen Voraussetzungen, Techniken, Materialien, Werkzeugen und Maschinen. In personeller Hinsicht ist die Herstellung von der Idee bis zum fertigen Druck ein kollaborativer Prozess. Schon Albrecht Dürer hat zumindest bei einigen seiner Holzschnitte die Ausarbeitung aufgeteilt, so zeichnete er die Vorlage, aber den Schnitt führte ein Mitarbeiter aus. Auch beim Druck selbst hatte er vermutlich Unterstützung.²⁷ Die wohl bekannteste Zusammenarbeit von Künstler und Stecher ist jene von Raffael und Marcantonio Raimondi Anfang des 16. Jahrhunderts in Italien.²⁸ An Beispielen von Joseph Mallord William Turner soll nun gezeigt werden, welche Arbeitsweisen sich ergeben und dass innerhalb eines Projektes mehrere Konstellationen festzustellen sind.

Das von Turner langfristig angelegte Projekt *Liber Studiorum* entstand in den Jahren 1807–1819 und war als Sammlung von Druckgrafiken gedacht, die zu Lehrzwecken sechs unterschiedliche Landschaftsdarstellungen klassifizierte.²⁹ Einzelne Lieferungen von jeweils fünf Werken sollten einen Gesamtumfang von 100 durchnummerierten Grafiken erreichen. Allerdings blieb das *Liber Studiorum* unvollendet, nur etwa 70 Motive wurden veröffentlicht (Abb. 2). Der Titel und die Idee sind an Claude Lorrains *Liber Veritatis* angelehnt, das aus 195 von ihm geschaffenen Zeichnungen in Aquarell und Feder nach seinen Gemälden besteht.³⁰ Zwischen 1774 und 1776 wurden diese Zeichnungen vom englischen Kupferstecher Richard Earlom druckgrafisch wiedergegeben. Er griff dabei auf zwei Techniken zurück: Die Umrisse radierte er; die tonalen Abstufungen wurden in Mezzotinto umgesetzt.³¹ Anders als Claude Lorrain mit seiner Sammlung strebte Turner aber kein Werkverzeichnis an. Für einige Darstellungen existieren die explizit für das *Liber Studiorum* in Brauntönen angefertigten Aquarellzeichnungen, andere Grafiken wiederum basieren lose auf Studien aus Skizzenbüchern oder beziehen sich auf Motive von Ölgemälden. Turner übernahm die von Earlom verwendeten druckgrafischen Techniken, die er während seiner Ausbildung kennengelernt hatte. Die Radierungen führte Turner selbst aus; die tonalen Abstufungen in Mezzotinto überliess er in der Regel geübten Graveuren. Unter den insgesamt knapp 90 Motiven finden sich etwa 16 Platten, die Turner eigenständig in den beiden Techniken bearbeitet hat – oder deren Bearbeitung ihm zumindest zugeschrieben wird.

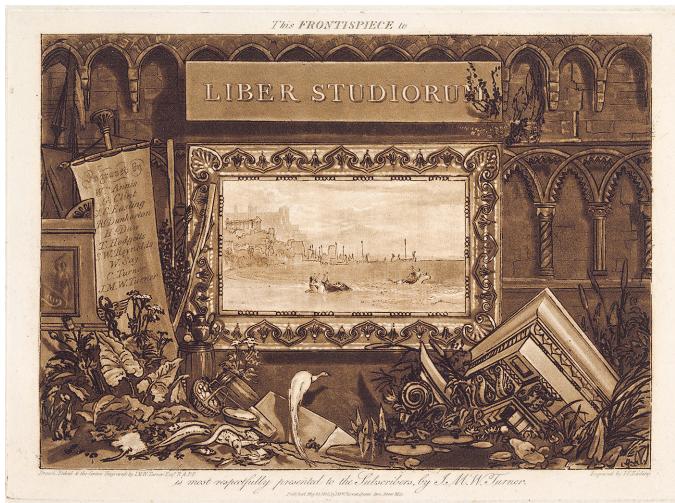


Abb. 2 Joseph Mallord William Turner und J.C. Easling, *The Frontispiece to Liber Studiorum*, veröffentlicht Mai 1812, Radierung und Mezzotinto, Plattenmass: 18,9 × 26,7 cm, Blattmass: 21,3 × 29,7 cm, The Metropolitan Museum of New York, Harris Brisbane Dick Fund, 1928

Nummer 50 des *Liber Studiorum* trägt den Titel *Mer de Glace* und wurde 1812 veröffentlicht. Diese Grafik hat Turner ohne Mitwirkung eines Graveurs umgesetzt. Es existiert keine dazugehörige Vorzeichnung, sondern nur eine etwas rohe und unfertige Studie,³² die aus dem *St. Gothard and Mont Blanc Sketchbook*³³ von seiner ersten Reise auf den Kontinent von 1802 stammt. In dem zu Turners Zeit bekannten *Essay upon Prints* von 1768 charakterisierte der englische Maler und Schriftsteller William Gilpin die verschiedenen Drucktechniken auf Kupfer: «engraving», also den Stich, kennzeichnet er mit «strength»; «etching», die Ätzzradierung, mit «freedom» und die Mezzotinto-Technik, auch Schabkunst genannt, mit «softness».³⁴ Die Ätzzradierung erlaubt frei zu zeichnen und Gilpin beschreibt diese Arbeit anschaulich: «The needle, gliding along the surface of the copper, meets no resistance, and easily takes any turn the hand pleases to give it. Etching indeed is mere drawing: and may be practised with the same facility.»³⁵ Gilpin zieht hier Parallelen zwischen den künstlerischen Medien, die beide die Linie nutzen – ein berechtigter Vergleich. Mit der Zeichnung und der Linie konnte Turner Eindrücke und Kompositionen jederzeit festhalten, wie die unzähligen Skizzenbücher im Turner Bequest der Tate Britain zeigen. Bei *Mer de Glace* verändern sich



Abb. 3 Joseph Mallord William Turner, *Mer de Glace*, plate 50 from *Liber Studiorum*, veröffentlicht Mai 1812, Radierung und Mezzotinto in Braun auf Velinpapier, Bildmass: 18 × 25,5 cm, Plattenmass: 21,7 × 29,3 cm, Blattmass: 27,9 × 38,85 cm, The Art Institute of Chicago, Joseph Brooks Fair Memorial Collection

die feinen Bleistiftlinien der Vorstudie hin zu prägnanten, formgebenden Umrisslinien beim Zwischenabdruck der Ätzzradierung.³⁶

Auch mit der Mezzotinto-Technik experimentierte Turner. Sie ist die einzige Drucktechnik, bei der vom Dunklen ins Helle gearbeitet wird, und eignet sich besonders gut für fließende, tonale Abstufungen. Bei *Mer de Glace* hat die *Liber-Studiorum*-Expertin Gillian Forrester beobachtet, dass Turner nicht die gesamte Platte mit dem Wiegemesser bearbeitet hat (Abb. 3). Die im fertigen Druck hellsten Bereiche, an denen die Platte wenig oder keine Drucktinte aufnimmt, mussten so nicht erst durch Schaben und Polieren wieder ausgeglättet werden.³⁷ Ganz ähnlich ging Turner bei seinen Zeichnungen und Aquarellen vor. Um helle und weisse Bereiche hervorzuheben, liess er dort das Papier unberührt. Zusätzlich griff er aber auch auf den Schabvorgang des Mezzotintos zurück – er kratzte mit dem Ende des Pinselstiels oder seinem Fingernagel die Farbe weg, um Lichteffekte zu erzeugen. Im Falle der Zeichnungen des *Liber Studiorum* wird angenommen, dass er dafür sogar Radiernadel oder Wiegemesser nutzte.³⁸

Turners gesamtes druckgrafische Werk ist mit sogenannten «touched proofs» durchzogen: Diese Blätter zeigen Zwischenzustände, die Turner mit Notizen, Anmerkungen und Kommentaren oder Skizzen überarbeitete, da-

mit das Motiv angepasst werden konnte. Indem sich Turner mit den technischen Handgriffen der Druckgrafik auseinandersetzte und deren Möglichkeiten auslotete, lernte er das Medium für seine Absichten und Ziele kennen. Erst dank diesem Wissen konnte er die Graveure mit wenigen Worten und klärenden Skizzierungen präzise anleiten. Eine Anmerkung auf einem Blatt der Nummer 9, *Mount Saint Gothard*, an den Graveur Charles Turner verdeutlicht, dass Turners radierte Umrisslinien des Motivs nicht als finales, unantastbares Grundgerüst galten, sondern durchaus auch in der weiteren Bearbeitung verändert oder entfernt werden durften. Zudem merkte Turner an, dass die Lichthöhlungen in der Grafik durch das unberührte Papier dargestellt werden sollen, ähnlich seiner Arbeitsweise bei Aquarellen. Turner notierte: «[...] the whole of the snow mountain three degrees lighter, and the lights *pure paper* (and, if you can, take my lines out). [...]»³⁹

Arbeitsschritte beim Druck

Bisher lag der Fokus auf der Umsetzung des Motivs. Beim Druck selbst sind weitere Arbeitsschritte notwendig: die Vorbereitung des Papiers, das Einfärben der Platte und der Druckprozess an sich. Dieses Prozedere benötigt spezifische Maschinen, Werkzeuge, geeignete Räumlichkeiten und Fachpersonal. In den Druckwerkstätten wurde im Team zusammengearbeitet, so zeigt Anthony Griffiths, dass mindestens eine oder zwei Personen die Platten einfärbten, eine weitere Person für das Papier zuständig war und wiederum jemand anders die Presse betätigte.⁴⁰ Die Druckwerkstatt war ein geschäftiger Ort, an dem alle ihre Aufgaben kannten, um einen reibungslosen Ablauf zu garantieren. Für das *Liber Studiorum* engagierte Turner den Drucker James Lahee, der auch für John Constable oder William Blake arbeitete und sich durch seine hochwertigen Mezzotintos auszeichnete.⁴¹ Die Qualität der Abzüge war für Turner ein Anliegen und laut Überlieferung übernahm er das Nachbessern und Überarbeiten der Platten selbst.⁴² Die Vorzeichnungen des *Liber Studiorum* in Aquarell und Feder changieren zwischen Sepiatönen, wobei Turner auf weitere Pigmenten wie Umbra, Siena oder Ocker zurückgriff,⁴³ die dem finalen Druck farblich nahekommen. Ein «touched proof» der Nummer 57, *Norham Castle on the Tweed* von 1815 (Abb. 4), gibt Aufschluss über den angestrebten Farbton des Druckes und zeigt den Austausch zwischen den Akteuren. In Bleistift ist vermerkt:

This is the colour I wish – but it must be observed that the same ink will not on all the plates produce the same effect – therefore two or more colours must be used so that all the prints may appear the same tints – when the printer is well set in, please let me know. The three prints I have sent are more of a bistre colour than yours & a fine bistre colour is the tint I want.⁴⁴

Wie der Notiz Turners zu entnehmen ist, war ihm sehr bewusst, dass die Farbe der Vorlage nicht genau wiedergegeben werden konnte und selbst beim Druckprozess Unterschiede entstanden. Die Kombination von Ätzradierung und Mezzotinto stellte zusätzliche Anforderungen an die beim Drucken verwendete Farbe sowie deren Auftrag und musste bei jeder Platte individuell angepasst werden.⁴⁵

Da Kupfer für sehr hohe Auflagen nicht das ideale Material war, wurde nach anderen Metallen gesucht, die sich im Druckprozess weniger abnutzen würden. Um 1820 gelang es, Stahl so zu präparieren, dass er als Druckplatte verwendet werden konnte.⁴⁶ Die Härte des Materials erforderte vom Graveur zwar einen höheren Aufwand an Kraft und Zeit, allerdings konnten feinere Linien, die zudem näher nebeneinanderstehen, eingearbeitet werden.⁴⁷ Die Wahl des Materials beeinflusste also auch die Möglichkeiten, das Motiv auszugestalten. Um die Platten überhaupt nutzen zu können, mussten diese aufbereitet und poliert werden. Bei Kupfer konnten das die Graveure selbst vornehmen; bei Stahl war die Vorbereitung aufwendiger. Nach zeitgenössischen Aussagen von Graveuren kann rekonstruiert werden, dass innerhalb von zwei Jahren – zwischen 1822 und 1824 – mehrere Manufakturen entstanden, die die Platten fertig poliert auslieferten und den Graveuren so einen Arbeitsschritt ersparten.⁴⁸

Gegen Ende der 1820er und bis in die 1830er Jahre erhielt Turner mehrere Aufträge, um für Publikationen zeitgenössischer Autoren wie Lord Byron, Sir Walter Scott, Samuel Rogers oder Thomas Campbell Druckgrafiken zu entwerfen. Insgesamt hat Turner etwa 250 Motive für Buchillustrationen, auch Vignetten genannt, als kleine farbige Aquarelle gestaltet, die in Stahlstiche übertragen zusammen mit dem Text in hoher Auflage gedruckt wurden. Diese setzten die Graveure in Eigenleistung um. Turner brachte sich in die Herstellung der Grafiken nur noch auf kommunikativer Ebene über die «touched proofs» ein. Für Samuel Rogers' Anthologie *Poems* von 1834 findet sich auf einem «touched proof» eine Anmerkung, die den kollaborativen Pro-



Abb. 4 Joseph Mallord William Turner und C. Turner, *Norham Castle on the Tweed*, «touched proof» der plate 57 from *Liber Studiorum*, 1815?, Radierung und Mezzotinto in Braun auf Velinpapier, Plattenmass: 17,6 × 26 cm, Royal Academy of Arts, London, Foto: John Hammond

zess verdeutlicht: Die erweiternden Bleistiftzeichnungen führte Turner aus, der dazugehörigen Notiz auf dem Blatt ist zu entnehmen, dass die Anweisung aber vom Autor Samuel Rogers selbst stammt.⁴⁹

Neben den Anmerkungen zum Motiv nutzten Turner und die Graveure die Abzüge auch als Kommunikationsmittel, um sich über das Projekt betreffende Angelegenheiten auszutauschen. Auf einem «touched proof» zur Vignette *The Dead Eagle* (Abb. 5) für Thomas Campbells *Poetical Works* von 1837 findet sich neben den Anmerkungen zur Licht- und Schattengestaltung eine Nachricht an den Verleger Edward Moxon:

To Mr. Moxon – Two proofs should have been sent to Mr T one for him to refer to (this touched proof to be returned) and Mr. Moxon will have the goodness to send Mr. T. 50 India Impressions of each Plate and Presentation Copy of the Work when printed. – JMW T wishes much to see the rest of the 3 proofs to touch before he leaves London.⁵⁰

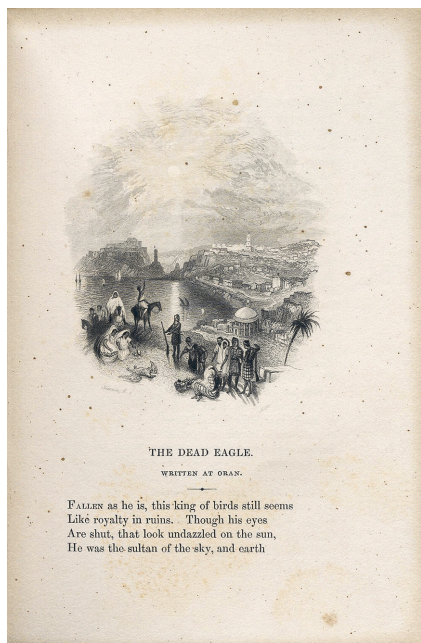


Abb. 5 William Miller nach J. M. W. Turner, *The Dead Eagle – Oran*, 1837, Radierung und Stich, Bildmass: 8,4 × 7,6 cm, in: Thomas Campbell: *Poetical Works*, London: Edward Moxon 1837, S. 263, Privatbesitz

Von all seinen Buchillustrationen liess Turner sich jeweils 50 Abzüge geben, die er in seinem Atelier in London sammelte. Mit «Presentation Copy» ist vermutlich ein Belegexemplar des gedruckten Buches gemeint.

In diesen Ausführungen ging es vornehmlich um die transmediale Ausarbeitung eines Motivs zwischen Künstler und Graveur. Das Medium Druckgrafik unterliegt in dieser Konstellation mehreren Arbeitsschritten und entsteht durch gestalterische und handwerkliche Fähigkeiten verschiedener Akteure. Das Netzwerk ist allerdings weitaus grösser als hier dargestellt, so ist etwa die Kombination von Bild und Text beim Buchdruck ein weiterer kollaborativer Vorgang.⁵¹ Im Fall Turners kann der Werkprozess anhand von schriftlichen Überlieferungen direkt am Werk rekonstruiert werden. Mit diesem Austausch untergräbt er aber nicht die Qualifikation der Graveure, sondern der Künstler Turner fordert sich selbst heraus, sein eigenes Werk stets neu zu beurteilen.

Anna Katharina Thaler

M.A., Graduiertenkolleg Rahmenwechsel,
Universität Konstanz/Staatliche Akademie der
Bildenden Künste Stuttgart
anna.thaler@uni-konstanz.de

Dieser Beitrag ist Teil meines Forschungsprojekts, das im Graduiertenkolleg «Rahmenwechsel. Kunstwissenschaft und Kunsttechnologie im Austausch» der Universität Konstanz und der Staatlichen Akademie der Bildenden Künste Stuttgart durch die VolkswagenStiftung gefördert wird.

- 1 Vgl. Warrell 2009, S. 41. Diese Vermutung stammt von Ian Warrell und ist in Anbetracht der etwa 300 erhaltenen Skizzenbücher von Turner plausibel, siehe ebd. Zu den Skizzenbüchern siehe Brown 2012.
- 2 John Thomas Smith, *Turner in the British Museum Print Room*, um 1830–1832, Aquarell und Graft auf Papier, 22,2 × 18,2 cm, British Museum, London.
- 3 Richardson 1719.
- 4 Vgl. ebd., S. 194.
- 5 Vgl. ebd., S. 195.
- 6 Ebd.
- 7 Ebd., S. 196.
- 8 Ebd., S. 195.
- 9 Vgl. Rebel 2009, S. 215; Griffiths 2016 a, S. 139.
- 10 Bartsch 1821, Bd. 1, S. 100.
- 11 Vgl. Griffiths 2016 b, S. 499.
- 12 Antony Griffiths setzt die Grenze bei etwa 1820, da um diese Zeit die Lithografie und der Stahl Druck eingeführt wurden sowie etwas später die Fotografie, die grundlegende Veränderungen mit sich brachten. Den Begriff «Reproduktion» verwendet er für den Zeitraum vor 1820 explizit nicht, da er bisweilen mehr Verwirrung als Erklärung stifte, vgl. Griffiths 2016 b, S. 10 und S. 499.
- 13 Vgl. Fordham 2016, insbes. S. 24.
- 14 Hogarth et al. 1735; vgl. dazu Fordham 2016, S. 25–26.
- 15 Vgl. Fordham 2016, S. 26; Rose 2005, S. 65.
- 16 Strange 1775.
- 17 Vgl. ebd., S. 120–124.
- 18 Vgl. Tim Clayton: «Figures of Fame»: Reynolds and the Printed Image», in: Ferrara / London 2005, S. 49–59. Die gesammelten Werke von Richardson wurden 1773 mit einer expliziten Widmung an Reynolds herausgegeben, Richardson 1773.
- 19 Vor allem Richardson 1715; vgl. Martin Postle: «The Modern Apelles»: Joshua Reynolds and the Creation of Celebrity», in: Ferrara / London 2005, S. 17–33, hier S. 18.
- 20 Strange 1775, S. 117–118.
- 21 Vgl. Gage 1988, S. 11.
- 22 Royal Academy, Minutes of the Council, 30. Dezember 1812, zit. nach Gage 1988, S. 11 und Anm. 8, S. 12.
- 23 Vgl. Gage 1988, S. 11.
- 24 Ausführlich zur Stellung der Graveure in England vgl. Fox 1976, Dörrbecker 1994 und Gage 1989.
- 25 Vgl. Hunnisett 1980, S. 61–62; Fox 1976, S. 22–23.
- 26 Vgl. Royal Academy, *Meet the Royal Academicians*; <https://www.royalacademy.org.uk/royal-academicians#the-ras>, Stand 28.2.2020.
- 27 Vgl. Rebel 2009, S. 37–39.
- 28 Zu Raffael und Raimondi siehe bspw. Knaus 2016.
- 29 Die Klassifizierungen sind: Historical, Mountainous, Pastoral, Marine, Architectural und EP (epic/elegant/elevated pastoral).
- 30 Das *Liber Veritatis* war seit etwa 1729 im Besitz des 2. Duke of Devonshire und befindet sich heute im British Museum.
- 31 Vgl. Busch 2009, S. 250–252; Forrester 1996, S. 10.
- 32 J. M. W. Turner, *The Mer de Glace, Looking up to the Aiguille de Tacul*, 1802, Bleistift, Kreide, Aquarell und Gouache auf grundiertem Velinpapier, 31,4 × 64,5 cm, Turner Bequest LXXX 23, Teil des *St. Gothard and Mont Blanc Sketchbook* von 1802, Tate Britain, London.
- 33 J. M. W. Turner, *St. Gothard and Mont Blanc Sketchbook*, 1802, Format: ca. 47,3 × 31,5 cm, Umfang: 37 gebundene und 18 lose Blätter, heute neu gebunden inkl. 18 weissen Blättern als Platzhalter für lose Blätter, Tate Britain, London.

- 34 Vgl. Gilpin 1768, S. 47.
- 35 Ebd., S. 48.
- 36 J. M. W. Turner, *Mer de Glace*, 1812, Radierung und Stich, Bildmass: 17,8 × 25,3 cm, Turner Bequest A01010, Tate Britain, London.
- 37 Vgl. Forrester 1996, S. 112.
- 38 Vgl. ebd., S. 15; siehe auch Townsend 2019, S. 32–35.
- 39 London 1872, S. 20; Rawlinson 1878, S. 25. Die Anmerkung ist hier gekürzt wiedergegeben und durch die Publikationen von 1872 und 1878 überliefert. Der heutige Standort dieses «touched proof» konnte bislang noch nicht festgestellt werden.
- 40 Vgl. Griffiths 2016 b, S. 45–47; zu den Arbeitsschritten in einer Werkstatt siehe Stijnman 2010.
- 41 Vgl. Turner 1980, S. 263.
- 42 Vgl. Forrester 1996, S. 18–19.
- 43 Vgl. ebd., S. 14.
- 44 Zit. nach Forrester 1996, S. 14.
- 45 Vgl. Forrester 1996, S. 18.
- 46 Zum Stahldruck siehe Hunnisett 1998.
- 47 Vgl. Hunnisett 1980, S. 6.
- 48 Vgl. ebd., S. 42–43.
- 49 Edward Goodall nach J.M.W. Turner, *St. Anne's Hill (II)*, um 1834, Radierung, Stich und Grafit, Blattmass: 18,7 × 29,8 cm, touched proof, Yale Center for British Art, New Haven.
- 50 William Miller nach J.M.W. Turner, *The Dead Eagle – Oran*, 1837, Radierung, Stich und Grafit, Blattmass: 31,3 × 19,7 cm, touched proof, Yale Center for British Art, New Haven; Transkription nach New Haven 1993, S. 38.
- 51 Zur Verbindung von Buchdruck(-werkstatt) und Druckgrafik(-werkstatt) siehe Gaskell 2004; Gaskell 2018.

Literaturverzeichnis

Bartsch 1821

Adam von Bartsch, *Anleitung zur Kupferstichkunde*, 2 Bde., Wien: Wallishausser, 1821.

Brown 2012

David Blayney Brown, «Draughtsman and Watercolourist», in: Ders. (Hrsg.), *J. M. W. Turner: Sketchbooks, Drawings and Watercolours*, Tate Research Publication, December 2012, ISBN 978-1-84976-386-8, <https://www.tate.org.uk/art/research-publications/jmw-turner/essays-g2010028>, Stand 9.5.2020.

Busch 2009

Werner Busch, *Das unklassische Bild. Von Tizian bis Constable und Turner*, München: Beck, 2009.

Dörrbecker 1994

D[etlef] W. Dörrbecker, «Innovative Reproduction: Painters and Engravers at the Royal Academy», in: *Historicizing Blake*, hrsg. von Steve Clark und David Worrall, Akten der gleichnamigen Tagung am St. Mary's College, Strawberry Hill, Twickenham, 5.–7.9.1990, London: Palgrave Macmillan, 1994, S. 125–146.

Ferrara/London 2005

Joshua Reynolds. *The Creation of Celebrity*, hrsg. von Martin Postle, Ausst.-Kat. Palazzo dei Diamanti, Ferrara, 13.2.–1.5.2005; Tate Britain, London, 26.5.–18.9.2005, London: Tate Publishing 2005.

Fordham 2016

Douglas Fordham, «Hogarth's Act and the Professional Caricaturist», in: *Hogarth's Legacy* (Miscellaneous antiquities, 19), hrsg. von Cynthia Ellen Roman, New Haven: The Lewis Walpole Library, Yale University, 2016, S. 23–49.

Forrester 1996

Gillian Forrester, *Turner's 'Drawing Book'. The Liber Studiorum*, Publ. anl. der Ausst. in der Tate Gallery, London, 20.2.–2.6.1996.

Fox 1976

Celina Fox, «The Engraver's Battle for Professional Recognition in Early Nineteenth Century London», in: *The London Journal*, 2 (1976), Nr. 1, S. 3–31.

Gage 1988

John Gage, «Turner and John Landseer: Translating the Image», in: *Turner Studies*, 8 (1988), Nr. 2, S. 8–12.

Gage 1989

John Gage, «An Early Exhibition and the Politics of British Printmaking 1800–1812», in: *Print Quarterly*, 6 (1989), Nr. 2, S. 123–139.

Gaskell 2004

Roger Gaskell: «Printing House and Engraving Shop. A Mysterious Collaboration», in: *The Book Collector*, 53 (2004), S. 213–251.

Gaskell 2018

Roger Gaskell: «Printing House and Engraving Shop, Part II. Further thoughts on 'Printing House and Engraving Shop. A Mysterious Collaboration'», in: *The Book Collector*, 67 (2018), S. 788–797.

Gilpin 1768

William Gilpin, *An Essay upon Prints*, second ed., London: J. Robson, 1768.

Griffiths 2016 a

Antony Griffiths, *Prints and Printmaking. An Introduction to the History and Techniques*, London: The British Museum Press, 1980, reprinted with revisions, 2016.

Griffiths 2016 b

Antony Griffiths, *The Print Before Photography. An Introduction to the European Printmaking 1550–1820*, London: The British Museum Press, 2016.

Hogarth et al. 1735

[William Hogarth, et al.], *The case of designers, engravers, etchers, etc. stated in a letter to a member of parliament*, Flugblatt, London [1735].

Hunnisett 1980

Basil Hunnisett, *Steel-engraved book illustration in England*, London: Scolar Press, 1980.

Hunnisett 1998

Basil Hunnisett: *Engraved on Steel. The History of Picture Production Using Steel Plates*, Aldershot: Ashgate, 1998.

Knaus 2016

Gudrun Knaus, *Invenit, Incisit, Imitavit. Die Kupferstiche des Marcantonio Raimondi als Schlüssel zur weltweiten Raffael-Rezeption 1510–1700*, Diss. Univ. Bern, 2010, Berlin/Boston: De Gruyter, 2016.

London 1872

Exhibition Illustrative of Turner's Liber Studiorum, Ausst.-Kat. Burlington Fine Arts Club, London, 1872.

New Haven 1993

Translations. Turner and Printmaking, hrsg. von Eric M. Lee, Ausst.-Kat. Yale Center for British Art, New Haven 29.9.–5.12.1993.

Rawlinson 1878

W[illiam] G[eorge] Rawlinson, *Turner's Liber Studiorum. A Description and a Catalogue*, London: Macmillan and Co., 1878.

Rebel 2009

Ernst Rebel, *Druckgrafik. Geschichte und Fachbegriffe*, 2., durchges. und aktual. Aufl., Stuttgart: Reclam, 2009.

Richardson 1715

Jonathan Richardson, *An Essay on the Theory of Painting*, London: John Churchill, 1715.

Richardson 1719

Jonathan Richardson, *Two Discourses. I. An Essay on the whole Art of Criticism as it relates to Painting; II. An Argument in behalf of the Science of a Connoisseur*, London: W. Churchill, 1719.

Richardson 1773

Jonathan Richardson: *The Works of Mr. Jonathan Richardson [...], all corrected and prepared for*

the Press By his Son Mr. J. Richardson, London: T. Davies, 1773.

Rose 2005

Mark Rose, «Technology and Copyright in 1735: The Engraver's Act», in: *The Information Society*, 21 (2005), S. 63–66.

Stijnman 2010

Ad Stijnman, «Stradanus's Print Shop», in: *Print Quarterly*, 27 (2010), S. 11–29.

Strange 1775

Robert Strange, *An Inquiry into the Rise and Establishment of the Royal Academy of Arts*, London: E. and C. Dilly; J. Robson and J. Walter, 1775.

Townsend 2019

Joyce H. Townsend, *How Turner Painted. Materials & Techniques*, London: Thames & Hudson, 2019.

Turner 1980

Collected Correspondence of J.M.W. Turner with an Early Diary and a Memoir by George Jones, hrsg. von John Gage, Oxford: Clarendon Press, 1980.

Warrell 2009

Ian Warrell, «Stolen hints from celebrated Pictures»: Turner as Copyist, Collector and Consumer of Old Master Paintings», in: *Turner and the Masters*, hrsg. von David Solkin, Ausst.-Kat. Tate Britain, London, 23.9.2009–31.1.2010; Galeries nationales (Grand Palais), Paris, 22.2.–24.5.2010; Museo Nacional del Prado, Madrid, 22.6.–19.9.2010, S. 41–55.

Bildnachweis:

© Photo: Royal Academy of Arts, London, John Hammond, Abb. 4
Anna Katharina Thaler, Abb. 5

Von der materiellen «Veredelung» hin zur «Durchgeistigung». Über die Arbeitsteilung im Werkbunddiskurs 1907–1914

Adriana Kapsreiter

Der Werkbund ist hauptsächlich wegen seines Beitrags zu Kunstgewerbe und modernem Design in die Geschichtsbücher eingegangen – in seiner Hochphase kurz vor dem ersten Weltkrieg hingegen war er für sein Eintreten zugunsten der Arbeitsgemeinschaft zwischen Kunst und Industrie berühmt und berüchtigt. Diese Arbeitsgemeinschaft, im Werkbund-Vokabular «Zusammenwirken von Kunst und Industrie»¹ genannt, verhandelte vor allem theoretisch, und dabei gleichsam selbstreflexiv, die Arbeitsteilung zwischen Entwurf und Ausführung in der Herstellung von Fabrikware. Dabei ergab sich in der Entwicklung des Werkbundes schon wenige Jahre nach der Gründung eine Art Bruch, der aufseiten der Kunstschaffenden zu einem Gesinnungswandel führte. Dieser Paradigmenwechsel vom ursprünglichen Werkbundziel der «Veredelung der gewerblichen Arbeit» hin zu einer «Durchgeistigung» ist Thema des folgenden Aufsatzes, der auf den Ergebnissen meiner Dissertation beruht.²

Werkbund und Kunstwollen um 1900

Ganz Kind seiner Zeit, wurde der Werkbund genährt vom Zeitgeist einer explosiven Gemengelage aus technischer Innovation, wirtschaftlicher Expansion und kultureller Ambiguität. Reaktionäre Sehnsuchtswelten einer romantisch idealisierten Vergangenheit entstanden auf dem Höhepunkt der zweiten

Welle der industriellen Revolution ebenso wie aus heutiger Sicht absurd-totalitäre, technikoptimistische Zukunftsvisionen. Gerade in der Welt der Kunst brodelte es dabei zunehmend. Das Maschinenzeitalter hatte in einer Art Gegenreaktion eine überschwängliche Sehnsucht nach dem Kunstsönen hervorgebracht, die danach strebte, geschmack- und stilvolle ästhetische Gestaltung in allen Ebenen, Schichten und selbst winzigen Nischen des täglichen Lebens zu implementieren. Solcherart Zeitgeist und Kunstwollen fanden sich um 1900 in fast allen europäischen Ländern, in Deutschland jedoch wurde diese Thematik zum Kern einer komplizierten Suche nach kultureller Identität. Weil im 1871 gerade erst neu gegründeten deutschen Reich die Industrialisierung ehrgeizig vorangetrieben wurde, entstand eine Sondersituation: Zwar expandierte die deutsche Wirtschaft schlagartig und brachte dadurch grossen Reichtum ins Land, allerdings war der Ruf der deutschen Fertigwaren auf dem internationalen Markt erschreckend schlecht – und dies nicht zu Unrecht. Deutschland war für «Schundware»³ berüchtigt. Hergestellt in billiger Qualität, mit nachgemachten Materialien und kopiertem Formschatz, der von schlecht bezahlten Musterzeichnern en masse gefertigt wurde, brachten diese Fertigprodukte dem Land zwar Geld, jedoch keine gute Reputation ein. Der englische König suchte sein Volk mit dem Siegel «Made in Germany» sogar vor dem deutschen Ramsch zu warnen.⁴ In Deutschland sah es die Kulturelite recht ähnlich. Legendär wurde Friedrich Nietzsches Beschreibung der Geschmackssituation:

Kultur ist vor allem Einheit des künstlerischen Stiles in allen Lebensäusserungen eines Volkes. Vieles Wissen und Gelernt haben ist aber weder ein nothwendiges Mittel der Kultur, noch ein Zeichen derselben und verträgt sich nöthigenfalls auf das beste mit dem Gegensatze der Kultur, der Barbarei, das heisst: der Stillosigkeit oder dem chaotischen Durcheinander aller Stile. In diesem chaotischen Durcheinander aller Stile lebt aber der Deutsche unserer Tage [...].⁵

Die vom Wunsch nach einer lebendigen, gesellschaftsverändernden Kunst be-seelten Künstlerinnen und Künstler sahen demnach angesichts der maroden Lage der deutschen Geschmackskultur ihren wichtigsten Aufgabenbereich im Streben nach genuiner kultureller Identität und begaben sich zunehmend auf die Suche nach Gleichgesinnten.

Werkbundgründung 1907: Kampfbund der Arbeitsteilung

Vereint durch die Abneigung gegenüber der bestehenden Geschmackskultur versammelten sich 1907 in München zahlreiche einflussreiche Zeitgenossen, um den «Deutschen Werkbund» aus der Taufe zu heben, der nun als «Kampfbund»⁶ gegen die Schundware verstanden wurde. Künstlerische Vereinigungen zur Rettung des Geschmacks, des Kunstgewerbes oder der Kunst allgemein gab es freilich in der Zeit zuhauf.⁷ Der Werkbund stach dennoch heraus, einmal, weil er von Anfang an als überregionale, nationale Vereinigung mit entsprechender Strahlkraft geplant war, vor allem aber wegen seiner intendierten Arbeitsgemeinschaft zwischen Kunst und Industrie, der ein verändertes Verständnis der Entwicklungen zugrunde lag. Während die meisten Kulturträger eine Rückkehr zum scheinbar geschmackvolleren, qualitativ hochwertigeren Handwerk forderten, nahm der Werkbund von Beginn weg die faktisch bestehende Arbeitsteilung zwischen Formgestaltung und maschineller, das heisst industrieller Ausführung als gegeben an. Bei der Gründungsveranstaltung 1907 stand diese Auffassung ebenfalls im Zentrum, wie die Eröffnungsrede des Architekten Fritz Schumacher verdeutlicht:

So hat sich aus einer unhemmbaren wirtschaftlichen und technischen Entwicklung der Zeit eine große Gefahr an der Wurzel kunstgewerblichen Lebens herausgebildet, die Gefahr der Entfremdung zwischen dem ausführenden und dem erfindenden Geiste. Diese Gefahr läßt sich nicht verschleiern, auch aus der Welt zu schaffen ist sie nie wieder, solange es eine Industrie gibt, man muß also versuchen, sie zu überwinden, dadurch, daß man die entstandene Trennung zu überbrücken trachtet. Das ist das große Ziel unseres Bundes.⁸

Nicht die Arbeitsteilung zwischen einem «ausführenden und [...] erfindenden Geiste» als solche, sondern die «Entfremdung» der beiden Seiten erkannte der Werkbund demnach als Kern des Problems der – aus seiner Sicht geschmacklosen – deutschen Schundwarenproduktion. Als Bindeglied zwischen Formgestaltung und Produktion wollte sich die Vereinigung deshalb verstanden wissen, um die Sichtweisen, Interessen und Vorstellungen der beiden Seiten zu einem Amalgam zu verbinden. Dabei sollte sich zu Beginn auch innerhalb des Werkbundes die Vorstellung von Arbeitsteilung widerspiegeln:

Kunstschaffende und Industrie sollten als gleichwertige Arbeitspartner auf Augenhöhe zusammen agieren, wobei die jeweiligen Zuständigkeitsbereiche anfangs klar umrissen schienen.⁹

Arbeitsteilung und «Veredelung»

Ziel der Arbeitsgemeinschaft Werkbund war die «Veredelung der gewerblichen Arbeit». Mit dem Begriff der «Veredelung» war angedacht, eine möglichst breite Masse möglichst «hochwertiger» Mitglieder¹⁰ anzuziehen und für diesen Zweck war der Terminus der «Veredelung» tatsächlich sehr treffend gewählt, da er ebenso der künstlerischen wie auch der industriell-technischen Welt entstammt. Im Sinne von «veredeltem Rohstoff» klingt der Begriff im Ohr des Industriellen,¹¹ im Sinne des Verses «Edel sei der Mensch, hilfreich und gut!» evoziert er urdeutsche Gefühle einer als hochwertig empfundenen kulturellen Sphäre.¹² Gerade der kultivierende Aspekt der Begrifflichkeit war dabei für den Werkbund von Interesse. In einem zeitgenössischen deutschen Konversationslexikon heisst es dazu:

Kultur [...] bezeichnet teils die Tätigkeit, die auf einen Gegenstand gewendet wird, um ihn zu veredeln oder zu gewissen Zwecken geschickt zu machen, teils den Erfolg dieser Tätigkeit. Man [...] versteht darunter die Arbeit und deren Ergebnis, welche von einem Volke oder in einer Epoche [...] überhaupt zur Veredelung des Menschen und Vervollkommnung der Gesellschaft vollbracht worden ist.¹³

«Veredelung» im Sinne einer solchen Kultivierung der Nation war genau das, was die Angehörigen des Werkbundes anstrebten, um die bestehende «Unkultur»¹⁴ zu bekämpfen.

Darüber hinaus war der Begriff «Veredelung» den besonders gebildeten und kunstgewerblich versierten Zeitgenossen, zu denen die Werkbundmitglieder überwiegend zählten, durch einen sehr konkreten Fall bekannt. Sowohl John Ruskin als auch William Morris, Urväter der englischen Arts-and-Crafts-Bewegung, hatten «products and results of healthy and ennobling labour»¹⁵ bzw. «the ennobling of daily and common work»¹⁶ gefordert – auf Deutsch jeweils übersetzt mit veredelnder bzw. Veredelung der Arbeit.¹⁷ Der

Werkbund nahm diesen Faden der «Veredelung» auf und verknüpfte ihn mit seinem Postulat des Zusammenwirkens von Kunst und Industrie. Die inhaltliche Indifferenz der Begrifflichkeit erfüllte dabei den eigentlichen Zweck perfekt, der für den Werkbund darin bestand, bei möglichst vielen, sowohl Kunstschaaffenden, Industriellen und Kulturbeflissenen, möglichst verlockende Assoziationen einer kommenden hochwertigen Kultur zu evozieren und diese Kräfte zu vereinen, ohne sie mit allzu konkreten Vorstellungen zu verschrecken.

Nach dem Gründungsjahr und ersten Sondierungen nahm der Bund also 1908 seine Arbeit auf und erörterte im Rahmen seiner Jahresversammlung genau das Thema, das er vorerst als sein Ziel verstand: «Die Veredelung der gewerblichen Arbeit im Zusammenwirken von Kunst und Industrie».¹⁸ Im Rahmen der Versammlung von 1908 referierten der Architekt, Hochschullehrer und Theoretiker Theodor Fischer und der Industrielle Gustav Gericke, der durch seine «Anker»-Linoleum-Fabrik nicht nur wirtschaftlichen Erfolg erzielt hatte, sondern durch die Verwendung von Künstlerentwürfen auch ganz im Geiste des Werkbundgedankens arbeitete. Die Praxis, sowohl einen Vertreter der künstlerischen als auch der industriellen Seite während der Versammlungen als Hauptredner im Sinne von «keynote speakers» zu Wort kommen zu lassen, hatte der Werkbund bereits während der Gründungsveranstaltung etabliert, wodurch im tatsächlichen Diskurs die Arbeitspartnerschaft auf Augenhöhe verdeutlicht werden sollte. Vonseiten der Kunstschaaffenden standen 1908 die Maschine, ihre Eigenheiten und Spezifika sowie ihre Auswirkungen auf den Arbeitsprozess und die Formgestaltung im Vordergrund, während die Industrie erste Einschätzungen von ihrer Seite, Möglichkeiten und Verpflichtungen innerhalb der Werkbundarbeit präsentierte. Gerade die Maschinenarbeit beschäftigte dabei viele künstlerische Werkbundmitglieder mehr als die Industriellen, unter ihnen auch Hermann Muthesius und Friedrich Naumann, die beiden wichtigsten Universaltalente des frühen Werkbundes. Muthesius proklamierte sowohl den neuen Stil, der aus dem «Zusammenwirken von Kunst und Industrie» als kultivierender Gesellschaftsfaktor entstehen sollte, und nahm ebenso Betriebsstrukturen, Organisationsaspekte und Marktanalysen in den Blick.¹⁹ Friedrich Naumann, Theologe und Sozialpolitiker, legte sein Augenmerk hingegen auf die Arbeitsbedingungen innerhalb der Industrie und publizierte ein Programm zur «Hebung der Kunst»²⁰ durch «Hebung der geistigen und materiellen Lage»²¹ der Kunstarbeiter, das 1908 als Werbebroschüre des Werkbundes erschien.

Die Gemeinsamkeit all dieser Ansätze im ersten Jahr des Werkbundes war eine tatsächliche Auseinandersetzung mit den materiellen Bedingungen der Industrieproduktion, auf die die künstlerischen Mitglieder zu reagieren suchten.

Kritik von aussen und interne Differenzen: Der Anfang vom Ende der Arbeitsgemeinschaft

Innerhalb der Beschäftigung mit den materiellen Bedingungen der neuen industriellen Herstellungsweise geriet zunehmend der Ort der Produktion in den Fokus des Werkbundinteresses: die Fabrik. Der Werkbund war entschlossen, sich ganz besonders intensiv mit der Fabrik als neuer und zukunftsweisender Bauaufgabe der «Veredelung» auseinanderzusetzen. 1909 präsentierte der Bund eine Ausstellung «vorbildlicher Industriebauten», mit der er, ganz im Sinne der Propaganda, sowohl auf die öffentliche Meinung bezüglich geschmackvoller moderner Architektur als auch die Idee einer Zusammenarbeit zwischen Künstler-Architekt und Fabrikherr einzuwirken gedachte.²² Die Ausstellung war dabei heterogen wie der Werkbund selbst. Gezeigt wurden viele Arbeiten von Mitgliedern – aber nicht nur –, unterschiedliche Bauaufgaben und sowohl Aussenansichten als auch Innenräume.²³ Obwohl kein überliefertes schriftliches Zeugnis zur inhaltlichen Konzeption der Ausstellung auf uns gekommen ist, scheinen die ausgewählten Beispiele bei näherer Betrachtung eine Art Querschnitt zu unterschiedlichen zeitgenössischen Lösungen darzustellen. Die fast voll automatisierte Kaffeeabrik HAG von Hugo Wagner mit dominierender Flächenwirkung in der Fassade (Abb. 1) wurde ebenso in die Ausstellung aufgenommen wie die Sektkellerei Henckell von Paul Bonatz mit ihren Anleihen bei der Architektur französischer Weinchâteaux (Abb. 2), die der Sektkellerei Noblesse verleihen sollten. Sowohl die AEG-Turbinenhalle von Peter Behrens mit ihrer viel gelobten Neukonzeption monumentaler Industriearchitektur als auch die Werkstätten Hellerau von Richard Riemerschmid, die bewusst den handwerklichen Aspekt durch Gutshofarchitektur zum Ausdruck bringen wollten (Abb. 3), finden sich unter den «Vorbildlichen Industriebauten» des Werkbundes 1909.

In der Kritik fiel die Ausstellung hingegen durch. Französische Châteaux und «Bauernhausromantik»²⁴ entsprachen nicht dem, was man erwartet hatte. Zu rückwärtsgewandt, hiess es, zu sehr Burgcharakter.²⁵ Gerade die



Abb. 1 Hugo Wagner, Fabrikgebäude der Kaffee-Handels-Aktien-Gesellschaft in Bremen, 1906/1907, Alte Extraktion, Fotografie von unbekannt



Abb. 2 Paul Bonatz, Neubau der Sektkellerei Henkell & Co. in Biebrich bei Wiesbaden, 1907–1909, Hauptfassade und Ehrenhof mit Kolonnadenumgang, Fotografie von unbekannt

Hauptpunkte der Kritik trafen den Werkbund hart, schliesslich wurde ihm genau das vorgeworfen, was er bekämpfen wollte: Stilpluralismus, Verwendung zu vieler Ornamente und Anleihen bei der Vergangenheit. Dass der



Abb. 3 Richard Riemerschmid, Neubau der Deutschen Werkstätten für Handwerkskunst in Hellerau, 1909/1910, östlicher Werkstättenrakt (rechts) mit Maschinenhaus (links), Fotografie von unbekannt

Werkbund auch Innenansichten zeigte, bei denen man durchaus von einer «Veredelung» des Arbeitsplatzes zugunsten der Arbeiterinnen und Arbeiter sprechen konnte,²⁶ interessierte nicht, allein die äussere Erscheinung und der Stil der Architektur standen im Vordergrund. Der Werkbund musste die Kritik einstecken, plante aber schon bald eine Neuauflage des Projekts.

Die ungnädige Aufnahme der Ausstellung blieb jedoch nicht die einzige Widrigkeit des Jahres 1909. Während der Jahresversammlung des Bundes prallten Industrie und Kunst gerade im Diskurs, ihrer Kernarbeit, schmerzhaft aufeinander – und das bereits zwei Jahre nach der euphorischen Gründungsveranstaltung. Die weiter oben besprochene Arbeitsteilung innerhalb der Werkbundarbeit schien zwar seit der Gründung klar umrissen, zeigte jedoch nun ihr konfliktives Potential. Die Kunstschaffenden hatten sich auf die Suche nach den Gründen der Formverwilderung und des schlechten Geschmacks gemacht und waren vielfach überzeugt, allein die künstlerische Hand könne dabei Abhilfe schaffen. Den Fabrikherrn des Bundes hingegen mangelte es grundsätzlich nicht an Selbstvertrauen, man war zwar bereit, sich auf die künstlerischen Ideen einzulassen, jedoch nur da, wo es in das Tagesgeschäft der industriellen Herstellung passen würde. Der erste Re-

ferent der Versammlung, Fritz Schneider, Syndikus des Bundes der Industriellen, verteidigte heftig die Arbeit der Industrie, die sich nicht nachsagen lassen wollte, nur Schund zu produzieren, und versuchte demgegenüber, den Kunstschaaffenden den schwarzen Peter zuzuschieben – sie hätten sich gegen die Vorstellungen der Industriellen zu lange gewehrt und die Entwicklung so gehemmt.²⁷ Als Henry van de Velde in seiner Erwiderung darauf die Industriellen scharf angriff, für sie zähle alleine der Profit und nicht die Kunst, weshalb die Künstler und Künstlerinnen im Bund grundsätzlich die Führung übernehmen sollten,²⁸ kam es zum Streit. Tatsächlich zensierte der Bund späterhin in der Publikation zur Jahresversammlung die heiklen Stellen der Auseinandersetzung, um den Anschein eines sachlichen, produktiven Diskurses zu erwecken.²⁹

Hinzu kam ausserdem eine eigens vom Werkbund herausgegebene wirtschaftswissenschaftliche Studie zur Qualitätsarbeit, in deren Rahmen Fragebogen an Dutzende Betriebe geschickt und ausgewertet worden waren.³⁰ Die Künstler des Werkbundes hatten auf das Resultat gehofft, dass Qualitätsprodukte nach künstlerischem Entwurf die erfolgreichsten auf dem Markt darstellen würden, stattdessen belegte die Studie anhand von Zahlen verschiedene «Bedarfsschichten», wobei die optimalste Version eine Mischung aus hochwertigen teuren und günstigeren Produkten darstellte.³¹ Die betriebswirtschaftlichen Interessen und ökonomischen Lebensrealitäten der Unternehmer, nun durch Zahlen belegt, schienen demnach den künstlerischen Idealen zu widersprechen – ein herber Schlag für die Arbeitsgemeinschaft.³²

Die Kombination aus internen Querelen und Kritik in Zusammenhang mit eben der Ausstellung, die den Werkbund im «Zusammenwirken von Kunst und Industrie» als Kulturträger des Maschinenzeitalters legitimieren sollte, führten schliesslich zu jenem Richtungswechsel, der den Charakter des Bundes grundlegend verändern sollte.

«Durchgeistigung der deutschen Arbeit»: Der Paradigmenwechsel

Ab 1910 tauchte der Terminus «Veredelung», der kleinste gemeinsame Nenner zwischen Industrie und Kunst, zwischen technischer, materieller Raffinierung und künstlerisch-ideell aufgeladener Kultivierung, im offiziellen Diskurs des Werkbundes nicht mehr auf, sondern wurde nahtlos mit dem Begriff

«Durchgeistigung» ersetzt, der auch als Titel für eine Jahresversammlung und das erste Werkbund-Jahrbuch fungierte. Im Vorwort des Jahresberichtes der Versammlung von 1910 hiess es:

Der meßbare Niederschlag der Durchgeistigung der Arbeit ist die Technik: die Kunst, den Maschinen, Mechanismen, Motoren, Tabellen den Teil der Arbeit aufzubürden, der uns auf die Dauer mit Langeweile und Unlust erfüllt. Der unmeßbare Wert der Durchgeistigung der Arbeit aber ist die im Stil gebundene, in Schönheit nützliche, aus der Freude am Schaffen entstandene Form des Arbeitsprodukts, das Fühlbarwerden der ewigen Schönheit auch am unscheinbaren und vergänglichen Menschenwerk.³³

Das Zitat zeigt eine erste, sehr deutliche Hierarchisierung zwischen Materiellem und Immateriellem, die Hermann Muthesius ein Jahr später im ersten Werkbundjahrbuch noch deutlicher formulierte: «Die Form, die nicht bestimmt wird durch rechnerische Ergebnisse, die nicht erfüllt ist mit der Zweckmäßigkeit, die nichts zu tun hat mit verständigem Denken. Es ist jene höhere Architektonik, die zu erzeugen ein Geheimnis des menschlichen Geistes ist, wie dessen poetische oder religiöse Vorstellungen.»³⁴ Die Dominanz des Geistigen über Rechnungen und Zahlen bzw. die dadurch intendierte Vormachtstellung der Kunst gegenüber wirtschaftlichen Interessen und Methoden wird hier besonders deutlich. Es blieb jedoch nicht allein bei der begrifflichen Beschwörung der «Durchgeistigung» durch Form. Ab 1910, also mit Auftreten des Paradigmenwechsels, verstummte die Stimme der Industrie im offiziellen Diskurs fast vollständig. Die Praxis, beide Seiten prominent zu Wort kommen zu lassen, wurde aufgegeben, stattdessen dominierten die künstlerischen Beiträge den Diskurs. Diese ignorierten die materiellen Bedingungen der Industrieproduktion und konzentrierten sich, ganz im Sinne des künstlerischen Ideals, auf die Form als Träger der geistigen Kultur.

Besonders anschaulich wird der Paradigmenwechsel im Falle des Industriebaus. Obwohl die materiellen Bedingungen der Fabrikarbeit für diskursiv irrelevant erklärt wurden, blieb der Industriebau als künstlerische Bauaufgabe dem Werkbund erhalten. In den Jahren der «Durchgeistigung» bis 1914 wurde die Bauaufgabe sogar ausführlich diskutiert – jedoch allein unter den künstlerischen Gesichtspunkten der Form.³⁵ Protagonist der Industriebau-Bemühungen des Werkbundes wurde ab 1911 Walter Gropius,



Abb. 4 Peter Behrens, Hochspannungsfabrik der AEG am Humboldtthain in Berlin-Wedding, 1909/1910, Ansicht von Süden, Fotografie von unbekannt

dessen Anfänge als Architekt und Theoretiker sich zum damaligen Zeitpunkt nahtlos in die Entwicklungen beim Werkbund integrieren sollten. Die Verbindung aus Geniekult, romantischem Glauben an die Kunst, idealistischem Sendungsbewusstsein und der Anrufung des Geistes als Essenz der Form bzw. der Form als Verkörperung des Geistes fand im neuen Werkbundziel der «Durchgeistigung» einen äusserst passenden Ort. Gropius wurde schliesslich auch die Neukonzipierung der Industriebauten-Ausstellung übertragen, die unter seiner Ägide nun genau das vorweisen konnte, was 1909 noch vermisst worden war: einen einheitlichen modernen Stil, eine ahistorische Gestaltung fürs Maschinenzeitalter mit künstlerischem Anspruch. Zwar musste Gropius aus vereinsinternen Gründen auch konservativere Entwürfe mit aufnehmen, seine persönliche Linie wurde dennoch sehr deutlich. Peter Behrens (Abb. 4), Hans Poelzig und der amerikanische Ingenieurbau waren für ihn Ausdrucksträger einer neuen Form.³⁶ Ganz im Sinne der Maschinenästhetik sollten die Bauten schmucklos und gleichförmig sein, mit exakt geprägten Formen, die sich auf einen – selbst flüchtigen – Blick erfassen liessen.

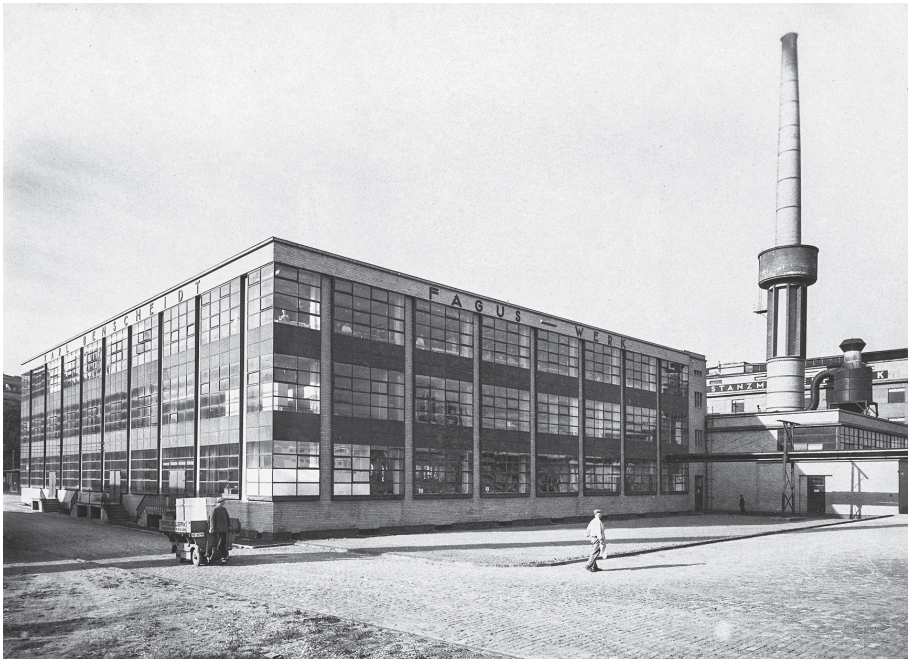


Abb. 5 Walter Gropius und Adolf Meyer, Schuhleistenfabrik der Firma Fagus in Alfeld, entworfen 1911, Aufnahme 1911/1912 von Edmund Lill (1874–1958), Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte Oldenburg, Nachlass Walter Müller-Wulckow

Klare Linien, das Mittel der Addition bzw. Reihung gleicher Bauteile, kubische Baukörper, und Rasterstrukturen – all das faszinierte den jungen Architekten (Abb. 5).³⁷ Gerade die amerikanischen Ingenieurbauten hatten es ihm besonders angetan, in ihnen sah er die reinste Ausprägung eines neuen, reduzierten Formenschatzes. Jedoch schien sich auch hier die «Durchgeistigung» niederzuschlagen – obwohl gerade die Ingenieurbauten mit ihren reduzierten gerasterten Bürofassaden und ihren minimalistischen, wuchtig-monumentalen Silos für Gropius vorbildlich waren, hielt er sie doch in ihrer ästhetischen Qualität für «unbewusst» entstanden, da sie von Ingenieuren und nicht von künstlerisch-genialischen Protagonisten wie Behrens, Poelzig oder ihm selbst geschaffen worden waren.³⁸

Die Gropius'sche Ausstellung wurde allgemein gelobt und sowohl seine Ausführungen als auch die Auswahl seiner Industriebauten gingen als besonders moderne Ausprägungen der «Durchgeistigung» in den Werkbundkanon der Jahre 1912 bis 1914 ein.³⁹

Der Werkbund 1914: Conclusio

Mit seinem Projekt des «Zusammenwirkens von Kunst und Industrie» unter dem Leitstern der «Veredelung» wagte der Werkbund 1907 erstmals den progressiven Schritt einer modernen Arbeitsgemeinschaft im Maschinenzeitalter. Nach einer Phase der intensiven Auseinandersetzung mit den materiellen Bedingungen der Industriearbeit und den Industriellen selbst wendeten sich die Kunstschaaffenden des Bundes jedoch nach einigen künstlerischen Misserfolgen und Querelen schlagartig vom Materiellen ab, klammerten die Industrie aus und konzentrieren sich zunehmend auf die Form, auf das Geistig-Immaterielle als Inbegriff der Kunst. Mit diesem Paradigmenwechsel von der «Veredelung» zur «Durchgeistigung» hatte sich der Werkbund seiner wesentlichen Eigenart und Legitimation beraubt – der Arbeitsgemeinschaft und Arbeitsteilung zwischen Kunst und Industrie, die sich ja gerade durch den Diskurs zu materiellen Bedingungen der modernen Arbeit ausgezeichnet hatte. Allein mit künstlerischen, immateriellen Fragen der Form beschäftigt, entwickelte sich der Bund schliesslich zu einer reinen Künstlergruppe, die jedoch nicht durch übereinstimmende künstlerische Ansichten zusammengehalten wurde und sich deshalb fortan in Streitereien erging.⁴⁰

Adriana Kapsreiter
Dr., Bauhaus-Archiv/Museum für Gestaltung
a.kapsreiter@bauhaus.de

- 1 Dies war das erklärte Ziel des Werkbundes, siehe DWB 1908 (Werkbund-Archiv).
- 2 Kapsreiter 2021.
- 3 Muthesius 1907, S. 186, sowie DWB 1911, S. 18.
- 4 Payn 1888.
- 5 Nietzsche 1999, S. 163.
- 6 Riezler 1932, S. 326.

- 7 Tatsächlich waren viele Werkbundmitglieder auch in anderen Vereinigungen aktiv, wie z.B. Friedrich Naumann im Dürerbund, Peter Behrens und Henry van de Velde im Deutschen Künstlerbund oder Paul Schultze-Naumburg im Heimatschutzbund.
- 8 DWB 1907 (Werkbund-Archiv), S. 7.
- 9 Deshalb bemerkte Julius Posener: «[D]arum sprechen die Deutschen vom Künstler auf der einen Seite, vom Arbeitenden auf der anderen, weil es nämlich zwei sind und bleiben.» Posener 1964, S. 22–23.
- 10 DWB 1907 (Werkbund-Archiv), S. 4.
- 11 Brockhaus 1882–1887, Bd. 16, *Uhu* – *Zz* (1887), S. 633.
- 12 Johann Wolfgang von Goethe, «Das Göttliche», in: Nicolai 1998, S. 270–272. Vgl. dazu auch Joseph Maria Olbrich: «Da wird es schön, da wird es heiter und ernst zugleich, da nistet Freude am Schönen die Farbe und Form. Edel und rein stimmt sich der Mensch zu Edlem und Reinem, das ihn umgibt.» Olbrich 1900, S. 368.
- 13 Brockhaus 1901–1904, Bd. 10, *K* – *Lech* (1902), S. 786.
- 14 DWB 1907 (Werkbund-Archiv), S. 15.
- 15 Ruskin 1898, S. 163.
- 16 Morris 1896, S. 112.
- 17 Ruskin 1994, S. 190.
- 18 DWB 1908.
- 19 Muthesius 1908.
- 20 Naumann 1908, S. 30.
- 21 Ebd., S. 27–28.
- 22 Siehe dazu DWB 1909 a, S. 16, und Paquet 1909.
- 23 Bisher fehlt ein Überblickswerk über die Industriebau-Ausstellung von 1909. Eine erste umfassendere Rekonstruktion bietet Kapsreiter 2021, Kap. 4.3, «Die Ausstellung *Vorbildliche Fabrikbauten* des Werkbundes (1909–1911)», S. 117–186.
- 24 Walter Gropius an Karl Ernst Osthaus, 23.3.1912, KEO-Archiv, Hagen.
- 25 N. N. 1909.
- 26 Gerade die Sektellerei Henkell, die sich historischer Anleihen bediente, konnte teils aufwendig gestaltete Arbeits- und Waschräume, Umlkleiden und Kantinen für die Arbeiterschaft aufweisen, Ostini 1910.
- 27 DWB 1909 b, S. 10–12.
- 28 Ebd., S. 13–14.
- 29 Vgl. dazu ebd. und Velde 1910.
- 30 DWB 1909 b, S. 20–21, und Buschmann 1911.
- 31 Buschmann 1911, S. 371.
- 32 DWB 1909 b, S. 22. Vgl. dazu auch Schwartz 1999, S. 128–129.
- 33 DWB 1911, S. 2.
- 34 Muthesius 1912, S. 12.
- 35 Während die Ausstellung von 1909 auch Industriebauten zeigte, die mit ihrer inneren Gestaltung auf die Arbeitsfreude der Schaffenden zu heben versuchten, lassen sich solche Konzepte nach dem Paradigmenwechsel bzw. in der Neuauflage der Ausstellung durch Walter Gropius nicht nachweisen.
- 36 Quantitativ stammen die meisten Fotografien der Ausstellung von Behrens, Poelzig und Gropius' Fagus-Werk, siehe Röder 1997.
- 37 Gropius 1988.
- 38 Gropius sprach vom «unbewußt richtigen Empfinden eines Ingenieurs» im Gegensatz zur «bewußten Mitarbeit des Künstlers». Ebd., S. 36.
- 39 Für die grosse Werkbundaussstellung 1914 sollte Gropius schliesslich eine Musterfabrik mit Bürotrakt entwerfen, die als Industriebau-Paradigma der Entwicklung hin zur Durchgeistigung verstanden werden kann.
- 40 Der sog. «Werkbundstreit» ist dabei in die Geschichte eingegangen. Hermann Muthesius und Henry van de Velde gerieten wegen der berühmten Typenfrage aneinander, tatsächlich war es ein letztes Aufeinanderprallen von «Veredelung» und «Durchgeistigung». Während Muthesius den Bund beschwor, sich wieder auf den Gründungsgeist, die Arbeitsgemeinschaft mit der Industrie, zu konzentrieren, rebellierten die Künstler aus Angst um ihre individuelle Form, ihre individuelle Gestaltungsfreiheit – der Werkbund spaltete sich, beinahe kam es zum Bruch. Siehe dazu Kapsreiter 2021, Kapitel 5.3.2, «Typenstreit und «Durchgeistigung»: die Stimmung im Werkbund 1914», S. 295–299.

Literaturverzeichnis

Brockhaus 1882–1887

Brockhaus' Conversations-Lexikon. Allgemeine deutsche Real-Encyklopädie, 16 Bde. und Supplement, 13. Aufl., Leipzig: Brockhaus, 1882–1887.

Brockhaus 1901–1904

Brockhaus' Conversations-Lexikon, neue rev. Jubiläumsausg., 14. Aufl., 17 Bde., 1901–1904, Leipzig et al.: Brockhaus, 1901–1904.

Buschmann 1911

Johannes Buschmann, «Das Qualitätsprinzip in der deutschen Volkswirtschaft. Bericht der Vereinigung für exakte Wirtschaftsforschung über ihre erste Hauptversammlung», in: *Archiv für exakte Wirtschaftsforschung (Thünen-Archiv)*, 3 (1909/1911), S. 358–378.

DWB 1907

Bericht der Geschäftsstelle des Deutschen Werkbundes über die Gründungsversammlung am 5. und 6. Oktober 1907 zu München, im Hotel «Vier Jahreszeiten» (Werkbund-Archiv).

DWB 1908

Deutscher Werkbund (Hrsg.), *Die Veredelung der gewerblichen Arbeit im Zusammenwirken von Kunst, Industrie und Handwerk*, Verhandlungen des Deutschen Werkbundes zu München am 11. und 12. Juli 1908, Leipzig: Voigtänder, 1908.

DWB 1909 a

Deutscher Werkbund (Hrsg.), *Erster Jahresbericht des Deutschen Werkbundes, Geschäftsjahr 1908/09*, Offenbach 1909.

DWB 1909 b

Deutscher Werkbund (Hrsg.), *II. Jahresversammlung zu Frankfurt a. Main in der Akademie für Sozialwissenschaften vom 30. September bis 2. Oktober 1909. Verhandlungsbericht*, Offenbach 1909.

DWB 1911

Deutscher Werkbund (Hrsg.), *Die Durchgeistigung der deutschen Arbeit. Ein Bericht vom Deutschen Werkbund*, Jena: Diederichs, 1911.

Gropius 1988

Walter Gropius, «Monumentale Kunst und Industriebau» (1911), in: Hartmut Probst, Christian Schädlich (Hrsg.), *Walter Gropius*, Bd. 3: *Ausgewählte Schriften*, Berlin: Ernst & Sohn, 1988, S. 28–51.

Kapsreiter 2021

Adriana Kapsreiter, *Kunst & Industrie. Veredelung der Arbeit und moderne Fabriken im Diskurs des Deutschen Werkbundes 1907 bis 1914* (Neue Bauhausbücher, 5), Berlin: Gebr. Mann, 2021.

Morris 1896

William Morris, «The Beauty of Life», in: Ders., *Hopes And Fears For Art. Five Lectures Delivered in Birmingham, London and Nottingham*, 1878–1881, London et al.: Longmans, Green and Co., 1896, S. 71–113.

Muthesius 1907

Hermann Muthesius, «Die Bedeutung des Kunstgewerbes. Eröffnungsrede zu den Vorlesungen über modernes Kunstgewerbe an der Handelshochschule in Berlin», in: *Dekorative Kunst. Illustrierte Zeitschrift für Angewandte Kunst*, Bd. 15 (1907), S. 177–192.

Muthesius 1908

Hermann Muthesius, *Wirtschaftsformen im Kunstgewerbe. Vortrag, gehalten am 30. Januar 1908 in der Volkswirtschaftlichen Gesellschaft in Berlin*, Berlin: Leonhard Simion Nf., 1908.

Muthesius 1912

Hermann Muthesius, «Wo stehen wir? Vortrag, gehalten auf der Jahresversammlung des Deutschen Werkbundes in Dresden 1911», in: *Die Durchgeistigung der deutschen Arbeit. Wege und Ziele im Zusammenhang von Industrie, Handwerk und Kunst* (Jahrbuch des Deutschen Werkbundes, 1), Jena: Diederichs, 1912, S. 11–26.

Naumann 1908

Friedrich Naumann, *Deutsche Gewerbekunst. Eine Arbeit über die Organisation des deutschen Werkbundes*, Berlin: Buchverlag der Hilfe GmbH, 1908.

Nicolai 1998

Heinz Nicolai (Hrsg.), *Goethe. Sämtliche Gedichte in zeitlicher Folge*, Frankfurt a. M./Leipzig: Insel Taschenbuch, 1998.

Nietzsche 1999

Friedrich Nietzsche, «Unzeitgemässe Betrachtungen. Erstes Stück», in: Ders., *Kritische Studienausgabe*, hrsg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari, Bd. 1, München/Berlin: Deutscher Taschenbuch Verlag/de Gruyter, 1999, S. 157–242.

N.N. 1909

N.N., «Moderne Fabrikbauten», in: *Die Rheinlande. Monatsschrift für deutsche Art und Kunst*, 9 (1909), Bd. 18, Heft 11, S. 392.

Olbrich 1900

Joseph Maria Olbrich, «Unsere nächste Arbeit», in: *Deutsche Kunst und Dekoration. Illustrierte Monatshefte für Moderne Malerei, Plastik, Architektur, Wohnungs-Kunst und künstlerische Frauen-Arbeiten*, Bd. 6, April – Sept. 1900, S. 366–369.

Ostini 1910

Fritz von Ostini, «Der Prachtbau der Henckell'schen Sekt-Kellereien», in: *Deutsche Kunst und Dekoration. Illustrierte Monatshefte für Moderne Malerei, Plastik, Architektur, Wohnungs-Kunst und künstlerische Frauen-Arbeiten*, 13 (1909–1910), S. 329–364.

Paquet 1909

Alfons Paquet, «Eine Ausstellung vorbildlicher Fabrikbauten», in: *Frankfurter Zeitung und Handelsblatt*, 54. Jg., Nr. 272, Freitag, 1.10.1909, Abendausgabe, S. 1.

Payn 1888

Howard Payn, *The merchandise marks Act 1887 with special reference to the importation sections and the customs regulations & orders made thereunder [...]*, London: Stevens and Sons, 1888.

Posener 1964

Julius Posener, *Anfänge des Funktionalismus. Von Arts and Crafts zum Deutschen Werkbund (Bauwelt-Fundamente, 11)*, Berlin et al.: Ullstein, 1964.

Riezler 1932

Walter Riezler, «Der Kampf um die deutsche Kultur», in: *Die Form. Zeitschrift für gestaltende Arbeit*, 7 (1932), S. 325–328.

Röder 1997

Sabine Röder, «Moderne Baukunst», in: *Deutsches Museum für Kunst in Handel und Gewerbe, 1909–1919. Moderne Formgebung 1900–1914*, hrsg. von ders. und Gerhard Storck, Publ. anlässlich der Ausst. Kaiser Wilhelm Museum, Krefeld, 28.9.1997–18.1.1998; Karl Ernst Osthaus-Museum der Stadt Hagen, 9.11.1997–12.4.1998, Krefeld 1997, S. 32–65.

Ruskin 1898

John Ruskin, *The Stones of Venice. Volume II, The Sea Stories*, Neuausg., London: George Allen, 1898.

Ruskin 1994

John Ruskin, *Steine von Venedig. Faksimile-Ausgabe in drei Bänden* (der von Hedwig Jahn aus dem Engl. übers. Ausgabe Leipzig: Dererichs, 1903–1906), hrsg. von Wolfgang Kemp, Dortmund: Harenberg, 1994.

Schwartz 1999

Frederic J. Schwartz, *Der Werkbund. Ware und Zeichen 1900–1914*, hrsg. vom Museum der Dinge/Werkbundarchiv, Berlin et al., Amsterdam/Dresden: Verlag der Kunst, 1999.

Velde 1910

Henry van de Velde, «Kunst und Industrie», Essay basierend auf dem gleichnamigen Vortrag auf der Werkbundtagung in Frankfurt 1909, in: Ders., *Essays*, Leipzig: Inselverlag, 1910, S. 137–164.

Copyrights/Bildnachweis:

© 2022, Brigitte Dübbers im Namen der Erben-gemeinschaft Peter Dübbers für das Werk von Paul Bonatz, Abb. 2

© 2022, ProLitteris, Zürich, für die Werke von Richard Riemerschmid, Abb. 3, und Walter Gropius, Abb. 5

© Edmund Lill, Abb. 5

Division of labour and creativity in artistic production: collaboration with artists in European factories in the 1960s

Barbara Tiberi

This contribution to the debate about the division of labour in the creative process focuses on how artists collaborated with factory management, engineers and workers in European industries in the 1960s and, through this lens, on factors that contributed to a new understanding of creativity as an open notion. The art of the 1960s highlights creative invention rather than realization. While creative practice became more idea-oriented, artists were also increasingly interested in new industrial materials and techniques. This duality is not necessarily a contradiction, because the unprecedented development of technology entails the need for specific skills and therefore fosters the emergence of a new class of professionals.

There are some themes in particular that I would like to address in this text: the institutional or informal nature of these relationships with artists; how this affected the concept of authorship; the legacy of the 1960s experience for how creative collaborative processes are conceived in industry today; and the role of the actors involved, particularly that of the workers.

I will analyse those themes through three case studies: the Italian furniture maker Gavina, the French automobile company Renault, and the Italian steel and iron industries of Cornigliano and Italsider. These case studies reveal different visions of the collaborative process, variously attributing more space to the artist's relationship with factory management, engineers or workers.

Each example is examined by interpreting the available sources, ranging from publications to audio-visual material and oral history. What these sources tell us, and also what they omit, helps to understand the perspective of all the actors involved in these collaborations. The study is therefore based on a critique of the sources, and especially on how one source impacts subsequent sources. In particular, this leads to a reflection on the circular process of corporate narratives. Briefly, a company wanting to offer some improvement to its workers, enhancing their satisfaction and creativity on the assembly line, might decide to set up a collaboration with an artist. The workers often had initial doubts about what they were doing, but if the company came up with a captivating narrative on the collaboration, this would change the workers' opinion and affect their memories of the experience and how they, in turn, would talk about it, for example, in a company periodical.

Gavina

The first case study is of the Italian furniture factory Gavina. The history of founder Dino Gavina (Fig. 1) is based on encounters and personal friendships which turned into professional relationships, such as his friendship with architect Carlo Scarpa. But the crucial encounter was with Lucio Fontana, who introduced him to artists and architects such as the Castiglioni brothers. Together, they started a revolution in Italian furniture design (a word that was not yet used in Italian) inspired by Duchamp's ready-made, "discovering" anonymous design and reinterpreting archetypical forms. Gavina went to New York to meet Marcel Breuer and suggested mass-producing his projects from the 1920s because he recognized them as perfectly designed for industrial production.¹ During his multi-faceted career he welcomed artists and creatives who were keen to collaborate with him and his employees, guided by a vision of industry that was not distinct from culture, art and engagement. In 1968 Gavina closed his factory and founded the Centro Duchamp, a cultural hub where artists were invited to work on their creations. He hosted figures such as Giuseppe Capogrossi, Man Ray, Julio Le Parc, Gianni Colombo and other kinetic artists.²

Lucio Fontana, then, was the most important encounter in Gavina's career. The manager hosted the artist not only in his factories but also in his homes. They collaborated and discussed the most crucial themes in art and



Fig. 1 Dino Gavina photographed by Man Ray, 1964, Centre Pompidou, Musée national d'art moderne, Centre de création industrielle, Paris

design, and it is interesting to retrace their relationship to understand how much almost shared authorship took place. Two examples are relevant in addressing this topic. First, in 1962 Fontana started creating a new series of works, the *Metalli*, shining metal sheets with cuts, incisions and holes (Fig. 2). After a show at the Gavina showroom in Milan in 1964, Gavina asked Fontana for a big printed metal sheet, a multiple to serve as a base for the artist's interventions. The project was suspended because of the high cost of the moulds, and was never finished due to Fontana's death. Left with just a wooden shape, Gavina invited several artists to work on it in Fontana's honour. Lacking interesting solutions, Gavina more recently created a lacquered polished shape, produced from 2004 and named *Periplo*. It is evident how in this environment the problem of authorship is simply not considered.

There is another, equally relevant example. In 1963 Fontana arrived at Gavina headquarters in San Lazzaro, Bologna, with the designs for two works later called *Teatrini*, which questioned the traditional division between picture and frame (Fig. 3). Interestingly, the realization came after long conversations in which the two discussed the issue together. And in fact, the project was finally implemented three years later, in 1966, when Fontana was hosted



Fig. 2 Lucio Fontana with a work from the series *Metalli*, Gavina showroom, Milan, 1964



Fig. 3 Lucio Fontana, *Concetto spaziale. Teatrino*, 1964, dispersion paint on canvas (black) and lacquered wood (green), 105 × 76 cm, private collection

by Gavina in his Foligno factory and the artist used the industrial facilities to lacquer his works.³ This, again, demonstrates how blurred the borders of artistic authorship can be.

Gavina's factory and house in Foligno were a reference point for many artists and a place for cultural activities. International architects and artists, as well as local figures, gravitated around Gavina, including the artist Gino Marotta and the young critic Giancarlo Politi.⁴ In the winter of 1966, when Fontana was staying in Foligno, Marotta had just won a competition to decorate a ceiling at the Rome headquarters of RAI, the Italian broadcasting corporation, and he was also being hosted by Gavina while he worked on this. After the working day, they sometimes went to the house of Politi's parents in the evening and had dinner together. Politi reports that Gavina talked about his visionary projects with Man Ray, Marotta about his expensive car that he could not afford, Politi about poetry and television,⁵ and Fontana about women. Finally, of course, they always ended up talking about art.⁶ The title of Politi's article, "Fontana and Marotta liked my father's sausages," makes it

clear that the author has chosen an anecdotal discourse, and the scenes that make up his text are picturesque. It is legitimate, of course, to have some doubts about this reconstruction, but it is difficult to suggest a reasonable hypothesis, given that all the literature has now entered into the same spirit.

All the sources available stress personal friendships rather than the professional goals of the company. It is true that it was a small company, and probably everything was decided and controlled by Dino Gavina himself. As a consequence, there is much emphasis on his person, personality, encounters and friendships, but little if any information about the workers and the potential collaboration between workers and artists. The literature merely tells us that Fontana praised the professionalism of the workers at Gavina.⁷ No further comments on the subject are forthcoming, as if this aspect was not worthy of consideration. Interestingly, it seems that the whole collaborative process was subsumed under the personal relationships between Dino Gavina and the artists.

Renault

The second case study concerns the French automobile company Renault. In the mid-1960s, Renault's personnel manager was Claude Renard, passionate about contemporary art and well informed, thanks to a stay in New York, about forms of patronage in the United States. Influenced by the ideas of André Malraux, Renard believed in an art available for all and serving the common good. One can guess that he was also looking for a way to broaden the limited horizons of his job at Renault. Be that as it may, he persuaded Renault president Pierre Dreyfus to create a department called "Recherches, art et industrie." Instead of a classic patronage project, they established an exchange where the "Régie Renault" offered its technical and logistical support to invited artists. This approach coincided with a growing interest among artists and creators in new, inspiring materials and industrial production methods. The collaboration with artists was an attempt to bring together two worlds, that of industry and that of art. As we can deduce from the literature, at first the intention of creating a corporate collection was not clear. But as the project proceeded, it seemed natural to acquire a number of the works that were produced.⁸ Some three hundred pieces created under the "Recherches" framework were acquired in the 1960s and 1970s, but in the following decade the

project came to an end. It was only in 1996 that art historian Ann Hindry was called in to revive the collection, and she is still in charge of its promotion and preservation. She also aims to position Renault's collection within the history of contemporary art. The project involved artists such as César, Jean Dubuffet, Jesús Rafael Soto, Takis, Jean Tinguely and Victor Vasarely.⁹ But we will focus on the first artist who entered the factory gates in 1967, Arman.

His aesthetic lent itself particularly well to a collaboration with industry, considering his *accumulations* (Figs. 4, 5) of mass-produced goods, through which he reinterpreted the Duchampian aesthetic of the found object. In fact, what is clear from Renault's collection curator Ann Hindry and the company's message is that the factory workshops were used as flea markets (*marchés aux puces*) or department stores (*grands magasins*) full of objects to which artists could help themselves for free, just like ready-mades. Of course, those objects were made by the workers, but the impression from the literature is that Arman wandered alone in the factory as if in some fairy world, and indeed the stress is on "inspiration," "imagination," "emotions" and "surprise" at the magical industrial wonders he came across.¹⁰ Only the artist's perspective is considered. There is no evidence of any direct relationship between Arman and the workers; he simply used what they produced. From this we can assume that the company itself had no specific interest in a collaboration process involving workers on the assembly line.

Apart from the principal literature, it is interesting to hear the live voice of some of the protagonists in video interviews.¹¹ Ann Hindry explains how Arman's creative process functioned: he was particularly inspired by parts of Renault vehicles, although he made his *accumulations* from all sorts of objects. She describes how he saw the plant as a palace, as we have already noted. And she strongly emphasises that he was totally free to do as he liked.

On many occasions Arman himself talked about his collaboration with the automobile company and how important it had been for his career. He once stated, for instance: "My cooperation with Renault has been a boon to me. My first love was one part. But a tour of the plant aroused my appetite. It was an important turning point in the way I work."

The above-mentioned Pierre Dreyfus, Renault's CEO from 1955 to 1975, is referring not just to Arman but to the company's artistic initiative as a whole when he claims in the same video interview: "Our role in this endeavour is quite unselfish. We do not commission works. We cannot. And we do not guide the work of the artists. [...] We facilitate their work. We give them

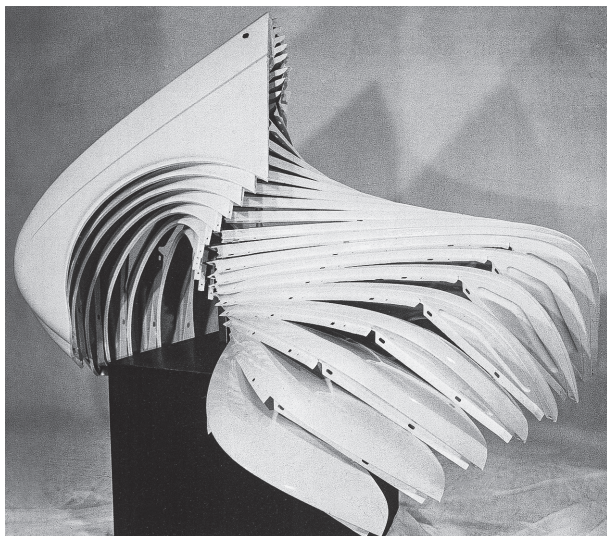


Fig. 4 Arman, *Accumulation Renault No 103 (Le Murex)*, 1967, white car wings welded together, 125 × 160 × 175 cm, Musée d'art moderne de Paris

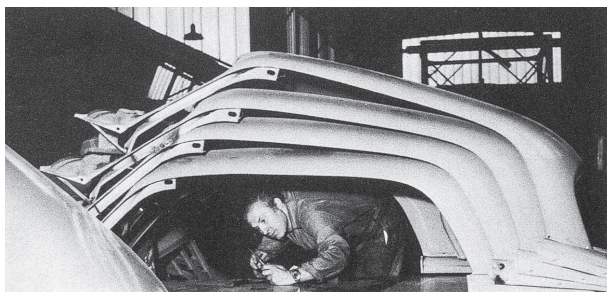


Fig. 5 Arman working on his *accumulations* at Renault workshops, Boulogne-Billancourt, 1967

resources: parts. We also arrange for them to meet our engineers.” And true enough, engineers are often mentioned, suggesting that they were the main contacts for the artists.

In sum, what these interviews tell us is that, first, Renault arranged meetings between engineers and artists so that the former could support the latter in their work. Second, the company (the CEO at the time, Ann Hindry today, and the company itself by publishing the video) is keen to stress the artists’ freedom to do what they liked.

But at this point we spot a problem: we have only the official narrative to go on. And it has of course been mediated and modified by the company to reflect what they want to communicate to the outside world. The video interviews, as noted, derive from the official channel, one of the main vehicles for promoting the corporate image today. It offers promotional material showing how much Renault cares about the wellbeing of its employees. Moreover, considerable attention is devoted to the notion of creativity as fuel for progress.

As for the present situation, artistic practice has been revived, but no artist enters the plant anymore. Works are sometimes commissioned for the collection and the project has turned to standard patronage. Nevertheless, some collaboration is still possible: in 2011 French artist Jean-Luc Moulène made use of Renault's technologies, design department and engineers to create his two works for the *Foire internationale d'art contemporain* (FIAC) in Paris.¹²

Italsider

Our third and last case study looks at the Italian steel company Italsider and begins with the artist and graphic designer Eugenio Carmi. In 1956 he was hired by the iron and steel works at Cornigliano in Genoa and placed in charge of corporate design until 1965. The company aimed, by means of an avant-garde visual language, to demonstrate steel's potential as a pillar of Italy's modernization. And inserting avant-garde art into the industrial world was Carmi's aim. The idea that industry must be involved in culture permeated all his activities, including the in-house periodical *Rivista Cornigliano*, which then became *Rivista Italsider* when the company merged with other steel producers in 1961. The peculiarity of Italsider's case is that Carmi, the manager responsible for cultural activities, was an artist himself. He believed in the encounter between art and industry, which brought new creative stimuli for artists and the possibility of social and cultural growth for workers and their families. Carmi also invited renowned artists and intellectuals to participate in the cultural policy at Italsider, among them Victor Vasarely, Umberto Eco, Max Bill, Konrad Wachsmann, Furio Colombo, Ugo Mulas and Kurt Blum.

When, in 1962, Giovanni Carandente organized the exhibition *Sculture nella città* to mark the fifth *Festival dei due Mondi* in Spoleto, Italsider participated, taking upon itself the role of a modern patron of the arts. Ten interna-

tional artists were hosted in steel plants all over Italy, where they created their pieces, subsequently shown in Spoleto, with the help of technicians and workers from Italsider's factories. David Smith worked in Voltri, Ettore Colla in Bagnoli, Arnaldo Pomodoro in Lovere, Beverly Pepper in Piombino, Alexander Calder, Pietro Consagra and Carlo Lorenzetti in Savona, and Carmi himself, Lynn Chadwick and Nino Franchina in Cornigliano.¹³ In a video interview, Arnaldo Pomodoro affirmed that his technical knowledge at the time was almost non-existent and that without the workers' skills he could not have created his work.¹⁴

Eugenio Carmi reported that the artists had the opportunity to use types of machinery that they could not have had in their ateliers. And he goes on to recount how the sculpture he made with the workers at Cornigliano fell from a crane two days before shipping and shattered completely. The workers were so enthusiastic about re-making it that they worked day and night for forty-eight hours. Thanks to photographic documentation, the sculpture was constructed all over again and shipped to Spoleto in time. Gian Lupo Osti, Italsider's general manager at the time, noticed the positive reception of the artists by the workers. In the same video interview, published by the City of Genoa and Carmi's heirs, Silvano Carobbi, a former welder at Italsider, is shown talking with Eugenio Carmi in the now-empty factory and remembering the artist coming to the workshop with the material, where they welded it. What came out was, in his words, "something alive, something beautiful", expressing the fascination aroused in the workers by the art they contributed to making.

The film is the first of two records of Italsider's collaboration with artists which are described in this paper, and of all the sources examined here it is the only one in which workers were asked to express an opinion directly. We must bear in mind that their views can often be influenced by the company. Consequently, our understanding of this collaborative practice is contaminated by the editorial process underlying communication about the industry. It is essential to acknowledge the possible traps of oral history and to analyse this kind of source in greater depth. Low-income classes do not have a voice, they are excluded from handing down their perceptions.¹⁵ And even when we have their testimony, it may have been modified over time, by themselves and by what they have read or heard. They may have learned that collaborating with artists was important to the company and, as a result of this discovery, felt that they had been part of something remarkable, but we cannot know if

they were aware of that when the collaboration actually occurred. As we saw above, the circular process of a corporate narrative affects its workers' opinions, and it may also have made other workers want to join the collaboration, aware by this time that they were participating in an exciting experience.

Be that as it may, in the early 1960s the enthusiasm generated by sculptors collaborating with workers in the steel plants for the exhibition in Spoleto led to further projects all over Italy. The first sculptor to enter Italsider's factory in the southern city of Taranto, in the spring of 1963, was Pietro Guida. Many other artists worked in the steel plant during the following years, and a positive feeling about the industry was common among local creatives at the time.¹⁶

In the book about the artistic experiment at Italsider published by academic Gianluca Marinelli, enthusiasm is reflected in the words of artist Franco Antonazzo (Fig. 6), who tells us that factory resources enabled him to conceive otherwise impossible works: "The workers were always on my side. I went there at 8 in the morning and left in the evening. I was grateful for this collaboration. There was a strong affective response to my presence." The same emotional approach is expressed by artist Bruno Costone (Fig. 7), who comments on his close-knit collaboration with the workers:

I drew a line directly on the pipes, then thanks to the help of the cutters we obtained images. With the workers there was a beautiful relationship... The enthusiasm was in their faces, they actively participated and made enormous sacrifices, such as working eleven or twelve hours a day; even though their shift was over, they willingly stayed longer. They were ready to give me maximum collaboration.

To our ears, although more creativity is indisputably a positive outcome, the fact that the workers put in extra hours in return sounds like a contradiction, a manifest paradox. This should not be the norm, and it should be avoided in present (and future) creative practices. Artist Aldo Pupino (Fig. 8) gives us the most personal memory:

I remember the noise of the beating and the feeling of the steel sheet, bent and thinned, crumpling according to the formal requirements. A worker... from Grottaglie, who used to shoe horses



Fig. 6 Franco Antonazzo, *Cerchi rotanti nello spazio*, 1974

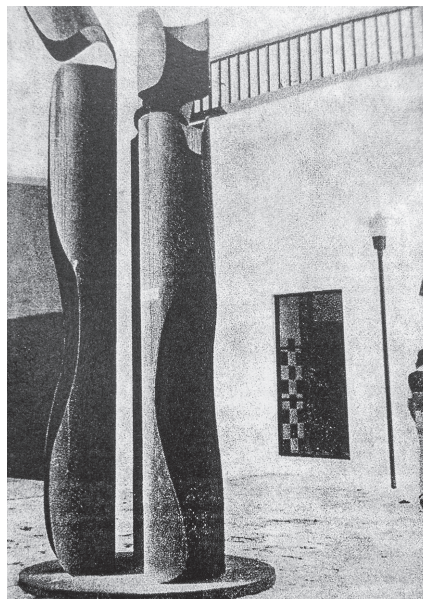


Fig. 7 Bruno Costone, *Personaggi*, 1974

and donkeys, introduced me to this ancient technique [*iron forging*] with his typical Grottagliese accent and his ancient terms. All the workers [...] were sympathetic and happy to escape from the monotony of their work; I constantly received suggestions that told me how excited they were to be part of the creative process as protagonists. Although not educated in the field, they perfectly understood the artistic value of the operation.¹⁷

What these artists' claims address is, first and as already underlined, the advanced technology made available to them by the factory, which allowed them to build pieces that otherwise would have been impossible even to imagine. Second, they demonstrate an emotional approach to collaboration with workers. We cannot know if all the artists were really interested in this kind of human collaboration from the outset, but the affective aspect is certainly engrained in their memories. They also stress the sacrifices that the employees made, working longer hours at the steel plant. It is for us to decide whether the cost to them in terms of time and personal life was a fair trade-off for this experience of extra freedom at work.



Fig. 8 Aldo Pupino at the Italsider plant in Taranto, 1974

The narrative presented by the book's author Marinelli, an independent researcher, is presumably untainted by corporate intentions. However, how much can we trust the artists he interviews when they are talking about the workers? First, the workers are not directly consulted and considered. Second, it could be that the artists' vision itself influenced the workers' opinions. Third, even the artists could have changed their opinions over time. Their (social and cultural, if not financial) status was higher than that of the workers; they were more aware of their role in society; their vision of the world was not as closely linked to the company's perspective as that of the workers (and managers). Some artists were sincerely interested in collaboration, others were not. They were probably happy about the chance to collaborate with the factory facilities in creating their works, and maybe they made the first move in seeking this collaboration. Nevertheless, their industrial experience was a fruitful yet temporary experiment, whereas for the workers and managers the company represented most of their life. Finally, we should note that there are far more sources on the experience of artists than on that of workers, and this in itself is meaningful.

Conclusion

Each case study has revealed a different kind of collaboration by artists with company managers, engineers and workers. In fact, not all these actors had their opinions recorded – which at the same time tells us something about what the companies wanted to achieve in terms of public image. The difficulties and paradoxes linked to the collection of those voices are therefore evident. In the first case the focus is on the relationship between artists and the corporate manager, Gavina himself; the narratives are the same in all the sources: a golden age of enlightened leaders, a bond of partnership that was personal before it was professional, where it is almost impossible to discern truth from probability and from legend. For Renault, the problem is that the available sources of information are mainly institutional: the CEO of the time, the present curator of the corporate art collection, the official corporate channels of communication. The artists speak, too, via their own channels. But we never hear the opinions of the employees. The third case is the only one in which some voices of workers are reported, albeit in a controlled and institutional context. In addition, the sources address the opinions of artists about the workers, which also provides an interesting perspective.

To conclude, I would like to draw on a testimony by a worker at Renault today. Although the company is clearly making an effort to highlight its attention to the wellbeing, training and working conditions of its employees at all levels, nothing new is happening here compared with what we saw in the 1960s and 1970s. The interviewed employee says: “When I started on the project I was working so flat out I didn’t have time to think about it. But since New Espace is in the news, since the Paris Motor Show I realize I’m very proud of what we’ve managed to produce here.”¹⁸ In other words, at first she was not aware of the significance of what she was doing, but once she realized the corporate narrative, with its emphasis on being proud of the company, she felt the pride too. This confirms the point made above about the circular process of corporate narratives and how they affect subsequent sources: we have to be careful when dealing with these, because time and external factors, such as official narratives, can interfere with memory, opinions and ultimately the way we read history.

Barbara Tiberi

M.A., Universiteit van Amsterdam, AHM
Amsterdam School for Heritage, Memory and
Material Culture and Huizinga Instituut
b.tiberi@uva.nl
<https://orcid.org/0000-0001-5113-7080>

Arbeitsteilung und Kreativität in der Kunstproduktion: Die Zusammenarbeit mit Künstlern in europäischen Fabriken in den 1960er Jahren

Der vorliegende Beitrag thematisiert vor dem Hintergrund eines offenen Kreativitätsbegriffs die Zusammenarbeit von Künstlern mit Führungskräften, Ingenieuren sowie Arbeitern und Arbeiterinnen in europäischen Industriebetrieben während der 1960er Jahre. In der Kunst der 1960er Jahre wurde die schöpferische Erfindung stärker gewichtet als deren Umsetzung. Während sich aber einerseits die künstlerische Praxis mehr und mehr an Konzepten orientierte, bekundeten Kunstschaffende andererseits ein zunehmendes Interesse an neuen industriellen Materialien und Techniken.

In meinem Aufsatz behandle ich Themen wie den institutionellen oder informellen Charakter der Beziehungen zu Kunstschaffenden sowie ihre jeweiligen Auswirkungen auf das Konzept der Autorschaft, die Lehren, die aus den Erfahrungen der 1960er Jahre für die Planung von Kooperationen mit Kreativen in der Industrie heutzutage gezogen werden können und schliesslich die Rolle der am Prozess beteiligten Akteure, namentlich der Arbeiter und Arbeiterinnen.

Meine Untersuchung beruht auf drei Fallstudien – zu dem italienischen Möbelproduzenten Gavina, dem französischen Automobilhersteller Renault und den italienischen Stahl- und Eisenwerken Cornigliano und Italsider. Was in den Quellen gesagt und was ausgespart wird, ist ein wichtiger Schlüssel zum Verständnis der Standpunkte aller Akteure in diesen Kooperationsprozessen. Die Studie beruht auf Quellenkritik und rückt in den Blick, wie sich eine Quelle auf die folgende auswirkt. Im Besonderen führt das zur Einsicht, dass Unternehmensnarrative sich im Kreis drehen.

- 1 Gavina refused to do the same with Le Corbusier's creations because in his opinion they were still conceived as artisanal works rather than for mass production. See Bologna 2010, pp. 8–9.
- 2 Photographic documentation available in: Milan 1998, pp. 75 and 86–89.
- 3 See Bologna 2010, p. 108, and Milan 1998, p. 33.
- 4 Vercelloni 1987, pp. 169–170.
- 5 He participated in a popular TV show called *Lascia o Raddoppia* as an expert in contemporary Italian poetry.
- 6 Politi 2010, pp. 50–51.
- 7 Fontana sometimes had his works manufactured for him. He would give his designs to an employee, who was then in charge of production. As Politi himself states, Lucio Fontana was at home in the new, highly technological Gavina plant in Foligno and used to praise the workers' skills. He also often had lunch or dinner with the workers. See Politi 2010.
- 8 Hindry / Renard 2009, p. 199.
- 9 Hindry 1999, p. 39.
- 10 Restany 1969.
- 11 Unless otherwise stated, the following quotes (and rephrasings) by Ann Hindry, Arman and Pierre Dreyfus are from Renault UK 2012.
- 12 Renault Group 2011.
- 13 Marinelli 2012, p. 23.
- 14 All the video interviews mentioned in this section can be found in the film Carmi 2006.
- 15 The fairness of the term "low-income classes" and its implications are open to argument, but it is intended here as a general statement.
- 16 Today local sentiment about the factory has completely changed due to environmental and health-related issues.
- 17 The original interviews were conducted in 2006–2007 and can be found in Marinelli 2012, pp. 28–33. Translations by the author of this article.
- 18 Renault 2015, min. 3'18.

Bibliography

Bologna 2010

Atlante/Atlas. Dino Gavina, exhib. catal.

MAMbo – Museo d'arte moderna di Bologna, Mantova: Corraini, 2010.

Carmi 2006

Le mani! La testa! Gli occhi! Eugenio Carmi, un artista in fabbrica (Italsider, Genova 1956–1956), commissioned by the Comune di Genova in 2006, Target Video, Milan 2006, <https://www.eugeniocarmi.eu/it/video/documentari-eugenio-carmi> (pubd. online 2015-02-23), accessed 2020-03-30.

Hindry 1999

Ann Hindry, *Renault et l'art. Une épopée moderne/Renault and art. A modern adventure*, Paris: Hazan, 1999.

Hindry/Renard 2009

Ann Hindry and Micheline Renard, *Renault. La collection d'art. De Doisneau à Dubuffet, une aventure pionnière*, Paris: Flammarion, 2009.

Marinelli 2012

Gianluca Marinelli, *Taranto fa l'amore a senso unico. Esperienze artistiche nei primi anni dell'Italsider (1960–1975)*, Lecce: Argo, 2012.

Milan 1998

Renzo Orsini (ed.), *Dino Gavina. Ultrarazionale Ultramobile*, exhib. catal. Accademia di Belle Arti di Brera (Milan), Bologna: Compositori, 1998.

Politi 2010

Giancarlo Politi, 'A Lucio Fontana e Gino Marotta piacevano le salsicce di mio padre', *Flash Art. Edizione italiana*, no. 282, April 2010, pp. 50–51, <https://flash---art.it/2018/06/amarcord-5-lucio-fontana-e-dino-gavina/>, accessed 2020-03-30.

Renault 2015

Renault, *Nouvel Espace. La fierté de l'usine de Douai*, (<https://www.youtube.com/watch?v=JffAxLf9V4s>, accessed 2020-03-30), <https://web.archive.org/web/20171219093710/https://www.youtube.com/watch?v=JffAxLf9V4s>, accessed 2021-11-15.

<https://www.youtube.com/watch?v=JffAxLf9V4s>, accessed 2021-11-15.

Renault UK 2012

Renault UK, *The Renault Art Collection*, <https://www.youtube.com/watch?v=gz9ua-X8OU&t=284s> (pubd. online 2012-01-26), accessed 2020-03-30.

Renault Group 2011

Renault Group, *Renault Twizy honoured at the FIAC*, <https://www.youtube.com/watch?v=R-mtRBpLnVc> (pubd. online 2011-10-19), accessed 2020-03-30.

Restany 1969

Pierre Restany, 'Arman, son atelier Renault', in *Connaissance des arts*, no. 206, 1969, pp. 72–77.

Vercelloni 1987

Virgilio Vercelloni, *Dino Gavina. L'avventura del design*, Milano: Jaca Book, 1987.

Copyrights/Bildnachweis:

© Man Ray 2015 Trust / 2022, ProLitteris, Zurich, Fig. 1

© 2022, ProLitteris, Zurich, for the works by Lucio Fontana (Figs. 2, 3), Arman (Figs. 4, 5) Centre Pompidou, MNAM-CCI, Dist. RMN-Grand Palais, Fig. 1

Authentizität und Arbeitsteilung: Künstlerteppiche der Moderne und Gegenwart

Sabine Bartelsheim

Die Frage der Authentizität beansprucht im aktuellen Kunstbetrieb eine hohe Relevanz. Dies zeigt sich nicht zuletzt an den Debatten um die hochpreisigen Segmente der zeitgenössischen Kunst. Gerade die am Markt besonders erfolgreichen Künstlerinnen und Künstler stehen aufgrund der arbeitsteiligen Herstellung ihrer oft aufwendigen, technisch anspruchsvollen Werke im Verdacht der Inauthentizität: «Vernetztheit, nicht Authentizität», urteilt Wolfgang Ullrich, «gilt bei Siegerkünstlern als Grundlage für Erfolg.»¹ Der Künstlerteppich mit seinen Wurzeln in der dekorativen Kunst und der klassischen Trennung zwischen künstlerischem Entwurf und kunsthandwerklicher Ausführung erscheint vor diesem Hintergrund als adäquates Beispiel für eine Untersuchung der Zusammenhänge von Authentizität und Arbeitsteilung.

Authentizität ist ein ebenso vieldiskutierter wie unscharfer Begriff. Allgemein wird er mit Qualitäten wie Echtheit und Originalität assoziiert, wobei sich gemeinhin zwei «Bedeutungskerne»² herausstellen. Auf materialer Ebene bezeichnet der Begriff eine Eigenschaft von Artefakten und bezieht sich auf Autorschaft im Sinne von eigenhändiger Ausführung. Auf personaler Ebene bezeichnet er hingegen eine Eigenschaft von Individuen und ist mit Vorstellungen wie Wahrhaftigkeit und Glaubwürdigkeit verbunden. Für die zeitgenössische Kunst, für die nicht nur neue Werkformen und Medien – Fotografie, Film, Objektkunst und anderes – kennzeichnend sind, sondern auch das Produzierenlassen von Werken zur Selbstverständlichkeit geworden ist, kann das materiale Verständnis des Begriffs nur eingeschränkt Gültigkeit

beanspruchen. Auch der Stellenwert von personaler Authentizität im Hinblick darauf, wie sich das Selbstverständnis von Kunstschaffenden im Kunstwerk artikuliert, ist heute umstritten.

Generell konstituiert sich Authentizität in der Kunst heute eher aus dem «Wechselverhältnis zwischen materialen und personalen Aspekten»³ des Begriffs, wobei das Postulat eigenhändiger Urheberschaft in den Hintergrund gerückt ist und gleichzeitig von Kunstschaffenden mehr erwartet wird als eine «Manifestation von Individualität».⁴ Eine umfassende Studie zur künstlerischen Authentizität, die der jüngeren Kunst gerecht zu werden versucht, hat Regina Wenninger 2009 vorgelegt.⁵ Ihrer Darstellung nach kann sich die Frage nach künstlerischer Authentizität nicht darauf richten, wer was wann wie gemacht hat, sondern welche Haltung aufseiten des Künstlers an seinem Werk ablesbar wird.⁶ Künstlerische Authentizität ist zudem weder an den «Selbstaussdruck»⁷ des Künstlers noch an die Ausbildung eines unverwechselbaren «individuellen Stils»⁸ als notwendige Bedingung gebunden. Zentral für künstlerische Authentizität ist nach Wenninger vielmehr eine «Verpflichtung gegenüber der Kunst», ein «commitment» des Künstlers an die Sache der Kunst, das sich im Werk «manifestiert».⁹

Solche Neudefinitionen schaffen einen Gegenentwurf zu den Authentizitätsvorstellungen der Romantik, die bis heute das Denken über Kunst und Künstlertum vielfach prägen.¹⁰ An der Geschichte des Teppichs als Medium der Kunst der Moderne und der Gegenwart lassen sich die Konsequenzen des romantischen Begriffs von Authentizität wie auch dessen Modifikation und Auflösung anschaulich verfolgen.

Teppiche sind derzeit auf zahlreichen Grossausstellungen vertreten und auch Künstlerinnen oder Künstler, die zuvor nicht im Grenzbereich zur dekorativen Kunst gearbeitet haben, wenden sich dem Medium zu. Als Grund für das neu erwachte Interesse am Teppich gelten die auch gesamtgesellschaftlich bedeutsamsten Entwicklungen: Globalisierung und Digitalisierung.¹¹ Teppiche sind ein globales Medium, das unterschiedliche Zeiten und Kulturen verbindet. Ihre Nähe zum digitalen Bild gründet sich vor allem auf die Jacquardtechnik, deren Steuerung durch Lochkarten als Vorläufer der Computertechnologie gilt. Im Kontext des Themas Arbeitsteilung ist eine weitere Eigenschaft hervorzuheben: der Charakter des Teppichs als Übertragungsmedium, das auf Übersetzungsprozessen zwischen verschiedenen Bildformen und Materialitäten beruht. Mit der Arbeitsteilung sind auch Konversionen von Bildern verbunden, die in das Ergebnis einfließen.

Künstlerteppiche werden seit den 1960er Jahren als autonome Kunstwerke in Museen ausgestellt.¹² Der Begriff Künstlerteppich ist insofern problematisch, als er auch im kommerziellen Bereich, als Synonym für Designer-teppich, intensiv genutzt wird. Mangels einer griffigen Alternativbezeichnung soll er hier dennoch vor allem der Abgrenzung vom älteren Bildteppich dienen.

Das Ende des klassischen Bildteppichs

Der Bildteppich ist im Unterschied zum ornamentalen Teppich ein Wandteppich mit bildlicher Darstellung, der in früheren Zeiten vor allem der Ausstattung fürstlicher und kirchlicher Repräsentationsräume diente. Was die deutschen Erzeugnisse anbetrifft, konstatierte Leonie von Wilckens in ihrer *Geschichte der deutschen Textilkunst* (1997), dass der Bildteppich «gegen Ende des 18. Jahrhunderts für volle einhundert Jahre völlig verschwunden ist».¹³ Diese Lücke lässt sich für die gesamte europäische Kunstgeschichte beobachten: Es wird weiterhin gewebt, aber zwischen 1790 und 1890 verschwindet der Bildteppich aus dem Kanon der Kunstgeschichte.

Die Phase des klassischen Bildteppichs endet mit Goya, der zu Beginn seiner Karriere für die königliche Teppichmanufaktur Santa Bárbara in Madrid arbeitete und zahlreiche Tapisserien für die königlichen Paläste entwarf. Zwischen 1775 und 1793 entstanden mehr als 60 Teppiche in sieben Entwurfsserien, die für jeweils bestimmte Räume vorgesehen waren. Es dauerte in der Regel mehrere Jahre, bis ein Teppich fertiggestellt war. Eine kontrollierte Begleitung des Ausführungsprozesses durch Goya, etwa bei der Auswahl der Garnfarben, fand nach Janis A. Tomlinson nicht statt.¹⁴ In die Ausführung involviert wurde der Künstler nur, wenn die Weber Probleme hatten oder sich über zeitaufwendige Details und komplizierte Kompositionen beklagten, einzelne Vorlagen wie der *Blinde Gitarrist* wurden auch zur Überarbeitung zurückgeschickt. Grundsätzlich jedoch verliefen Entwurf und Ausführung personell und zeitlich getrennt und es gibt keinerlei Anzeichen dafür, so Tomlinson, «dass sich Goya für das Schicksal eines einmal eingereichten Entwurfs interessierte».¹⁵

Goya war sich des niederen Status des Mediums durchaus bewusst, nutzte es aber, um durch eigene «inenciones»,¹⁶ Erfindungen, künstlerisch auf sich aufmerksam zu machen. Eine Besonderheit seiner Vorlagen ist, dass

sie auf Leinwand gemalt wurden (Abb. 1). Bis dahin entstanden Vorlagen für Teppiche in der Regel auf Papier oder Karton und waren nicht auf Dauerhaftigkeit angelegt. Die Leinwandbilder von Goya wurden ebenfalls nicht von vornherein als selbstständige Kunstwerke behandelt. Sie lagerten bis 1868 aufgerollt in den Kellern der Teppichmanufaktur, erst 1870 wurden sie in den Prado geholt und musealisiert.¹⁷

Nachdem Goya 1789 zum Kammermaler Karls IV. aufgestiegen war, versuchte er sich zunehmend seinen Pflichten als Vorlagenmaler zu entziehen.¹⁸ 1792 zwang ihn seine Krankheit zur zeitweiligen Niederlegung seiner Aufgaben, 1793 beendete er die Tätigkeit für Santa Bárbara ganz. Neben den persönlichen Gründen besiegelte die kulturelle Umbruchsituation die Einstellung seiner Entwurfstätigkeit. Der Bildteppich als Medium, das mit den Repräsentationsbedürfnissen von Kirche und Adel eng verbunden war, kam aus der Mode. Ab Februar 1800 schliesslich wurden in der königlichen Teppichmanufaktur in Madrid keine Bildteppiche mehr gewebt, sondern nur noch ornamentale Teppiche.¹⁹

Rückblickend diagnostizierte Fred Licht, dass der Bildteppich auch mit dem modernen Verständnis vom Künstlertum nicht mehr vereinbar war. In seiner Goya-Monografie von 1979 schreibt er:

Goyas Denken liess sich nicht in Bildteppichen ausdrücken, und es stand in Widerspruch zu dem Zweck, dem diese Wandteppiche dienten. Er konnte sich ein Kunstwerk nur als ein ganz persönliches Ausdrucksmittel vorstellen, und daher blieb es ihm fremd, sich auf die Art von Wechselbeziehung zwischen Handwerk und Kunst einzulassen, die für die verfeinerte Wandteppichmanufaktur vonnöten war.²⁰

Mit seiner Einschätzung gibt Licht eine Auffassung zu erkennen, die von der Zeit um 1800 bis weit in das 20. Jahrhundert hinein bestimmend war: Das Kunstwerk sollte seine Bedeutung allein aus der Subjektivität des Künstlers beziehen und weder inhaltlich noch formal fremden Zwecken oder Einflüssen unterworfen sein. Dieser Anspruch an die Kunst, der im Rahmen der allgemeinen Hinwendung zum Subjekt und der Autonomieästhetik im Besonderen aufkommt, manifestiert sich in der Individualisierung von Stilen und Inhalten ebenso wie in der Trennung von freier und dienender (nützlicher, schmückender) Kunst.²¹



Abb. 1 Francisco de Goya, *El Pelele* (*Die Strohuppe*), 1791–1792, Öl auf Leinwand, 267 × 160 cm, Museo Nacional del Prado, Madrid
Karton aus der Serie der sieben Werke für den Despacho del Rey (Arbeitszimmer des Königs) im Escorial

Anfänge des Künstlerteppichs

Nach Auffassung Lichts führte Goya mit seinen Teppichentwürfen Neuerungen ein, die das Medium selbst infrage stellten. Die unkonventionelleren unter ihnen waren nicht mehr darauf angelegt, dekorativ im Hintergrund zu bleiben, sondern drängten sich dem Betrachter aufgrund des neuartigen

Realismus der Darstellung und der Themen unmittelbar auf. Goya, so Licht, versetzte damit «der Teppichwebkunst mit seinen Kartons einen vernichtenden Schlag, von dem sie sich nicht mehr erholte».²² Um 1890 kehrt das Medium Teppich jedoch in die Kunst zurück und es entwickelt sich jene Kunstform, die hier als Künstlerteppich bezeichnet wird. Im Gegensatz zum Bildteppich liegen beim Künstlerteppich alle Entscheidungen in der Hand der Kunstschaffenden, auch wenn das Werk nicht von ihnen selbst ausgeführt oder im Auftrag erarbeitet wird. Sie greifen die handwerklichen Konventionen des Mediums auf, entwickeln es aber nach Massgabe der eigenen künstlerischen Bestrebungen weiter. Die Entstehung des Künstlerteppichs vollzieht sich im Rahmen einer breiteren Hinwendung von Künstlerinnen und Künstlern zur dekorativen Kunst, aus der zahlreiche neue Hybridformen wie das Künstlerbuch, das Künstlerplakat, das Künstlerkleid und anderes mehr hervorgehen.

Flankiert wird diese Entwicklung von mehreren ineinandergreifenden historischen Prozessen, die freie und dekorative Künste einander wieder annäherten. Eine zentrale Rolle spielt die Kunstgewerbe-Reformbewegung, die auf die miserable ästhetische Qualität der massenhaft produzierten Industrieprodukte reagierte. In England forderte die Arts-and-Crafts-Bewegung ab Mitte des 19. Jahrhunderts radikale Reformen ein und lehnte die industriellen Produktionsmethoden ganz ab. Ihr führender Theoretiker, John Ruskin, kritisierte, dass die Industrialisierung den Menschen zur Maschine herabwürdigte. Er forderte daher die Rückkehr zum Handwerk und eine Wiederbelebung des mittelalterlichen Verständnisses von Kunst, das noch keine Trennung von Kunst und Handwerk kannte. Unter dem Titel «Die Einheit der Kunst» postulierte er 1859, dass es nur eine Kunst gebe, und Kunst immer jene sei, in der «Hand», «Kopf» und «Herz» des Schöpfers zusammenwirkten.²³ Alles, was handgemacht ist, ist nach dieser Definition Kunst, sofern Gedanken und Gefühle des Urhebers in das Werk eingeflossen sind und dieser nicht mechanisch einer Vorgabe gefolgt ist. Das Prinzip Authentizität dient Ruskin hier als Abgrenzung von Kunst und Nicht-Kunst, wobei die Unterscheidung von freier und dekorativer Kunst aufgegeben wird zugunsten der Trennung von Handarbeit und Maschinenarbeit, schöpferischer und mechanischer Herstellung.

Im späten 19. Jahrhundert entfalteten die Ideen und Werke des Arts-and-Crafts-Movement und anderer Reformer in ganz Europa eine starke Wirkung mit der Folge, dass zahlreiche Künstlerinnen und Künstler das Kunsthandwerk für sich entdeckten. Beliebt waren insbesondere Flächen-



Abb. 2 Aristide Maillol, *Concert Champêtre* (Konzert im Freien), 1895, Zinkographie à la plume auf Simili Japan, Blattgrösse: 28,1 × 38 cm, Bildgrösse: 15,8 × 20,5 cm, Aufl. 215 (200 «ordinaire», 15 «grand luxe»)

dekorationen wie Wandmalereien, Paravents, Porzellandekore oder eben Teppiche. Sie ermöglichten es den Kunschtchaffenden, ihre Malerei auf andere Medien auszudehnen, mit unterschiedlichen Formaten und Materialien zu experimentieren und gleichzeitig die Einheit von Kunst und Handwerk zu verwirklichen.²⁴

Ein erster Impuls zur Wiederbelebung der Teppichkunst ging von Paul Gauguin aus, der 1883 in einem Brief an Camille Pissarro vorschlug, «impressionistische Tapisserien»²⁵ zu entwerfen. Umgesetzt wurde diese Idee jedoch erst von einer jüngeren Generation Anfang der 1890er Jahre. Einer der ersten Künstler, der sich intensiv mit dem Medium Teppich auseinandersetzte, war Aristide Maillol. «Den Ausdruck, den ich suchte», bekannte er später, «habe ich nicht in der Malerei, sondern in der Tapisserie gefunden».²⁶ Maillol arbeitete nicht auf Bestellung, sondern beschaffte sich Aufträge, indem er Sammlern und Galeristen Arbeitsproben seiner Werke zeigte. Der Entwurf der Teppiche erfolgte in mehreren Schritten. Zunächst legte Maillol in einer Zeichnung die Komposition fest, die teils in Zinkografien reproduziert und vervielfältigt wurde (Abb. 2). In einem nächsten Schritt erprobte er die Farbgebung in Ölskizzen, die aber in der Regel noch nicht dem ausgeführten Werk entsprechen. Farbtöne und andere Details legte Maillol vielmehr endgültig erst während des Umsetzungsprozesses fest, wobei die Teppiche aus Kostengründen in der Plattstichtechnik gefertigt und nicht gewirkt wurden.

Nach seinen eigenen Berichten überwachte Maillol die Arbeit an den Tapisserien ganz genau, der damit verbundene Arbeitsaufwand war vermutlich – neben seiner Augenkrankheit – einer der Gründe, warum er die Tapisserie später zugunsten der Bildhauerei aufgab.²⁷

Ausgeführt wurden die Teppiche, wie in dieser frühen Phase allgemein üblich, von Frauen aus dem privaten Umfeld des Künstlers. Im Laufe des 20. Jahrhunderts differenziert sich die Arbeitsteilung in unterschiedliche Modelle aus, in denen die Rollen von Kunstschaffenden, Ausführenden und Vermittlerinnen oder Vermittlern jeweils anders definiert werden.²⁸ Herausgegriffen werden im Folgenden vier Modelle, die unterschiedliche Akzente setzen: Künstler und Weberin, Künstler und Industrie(-Team), Editorinnen und Co-Autorschaft. An den zugeordneten Beispielen zeigt sich, dass im Verlauf des 20. Jahrhunderts Konzepte von Kunst als «persönlichem Ausdrucksmittel» und als Schöpfung aus eigener «Hand» vielfach modifiziert werden.

Künstler und Weberin

Zu den bekanntesten frühen Beispielen einer Kooperation zwischen einem Künstler und einer Weberin gehört die Zusammenarbeit von Ernst Ludwig Kirchner mit Lise Gujer. Die Anfänge dieser gemeinschaftlichen Produktion, die 1921 nach Kirchners Umzug nach Davos begann, sind im Kontext seiner Ateliergestaltungen zu sehen. Kirchner stattete seine Ateliers in Dresden und Berlin ab 1905 mit Wandmalereien, selbst geschnitzten Möbeln und bestickten Textilien aus und setzte diese Praxis in der Schweiz fort. Hatte er sich zuvor von sogenannter primitiver Kunst inspirieren lassen, die er in den ethnografischen Museen der Städte sehen konnte, wandte er sich nun der lokalen Volkskunst in Gestalt des Bündner Webereihandwerks zu.

Die Arbeitsteilung wertete Kirchner schon früh als Integration eines anderen Ausdrucks in seine Werke. In einem Brief von 1924 schreibt er:

Ich habe im Winter einige Webereien ausführen lassen durch einen Besuch hier [Lise Gujer, Anm. d. Verf.], die auf alten Bündner Webstühlen webt. Das geht sehr gut und wird riesig farbig und die Formen der Figuren werden phantastisch, da sie ja nicht direkt vorgezeichnet werden können, sondern von der Weberin übertragen werden und so die Form von ihrer Psyche beeinflusst wird.²⁹

Die ersten Ergebnisse stellten Kirchner wenig zufrieden, woraufhin Gujer zu einer anderen Webtechnik, der Wirkerei, überging, die eine intensivere Farbigkeit ermöglichte.³⁰ Auch Kirchner selbst veränderte im Laufe seiner Entwurfstätigkeit seinen Stil und wurde zusehends freier in der Gestaltung der Vorlagen. 1924 entstand mit den *Zwei Tänzerinnen* (Abb. 3) der erste Wandbehang, mit dem Kirchner vollkommen zufrieden war. Umgesetzt wurden die Teppiche auf Basis von skizzenhaften, teils in Schwarz-Weiss gehaltenen Entwurfsblättern. Wollfäden für die Farbgebung sind vermutlich von Lise Gujer nach Gesprächen mit Kirchner eingezogen worden. Die Vielzahl der Entwürfe und die Farbfäden machen deutlich, dass der Arbeitsprozess auch ein Austauschprozess und keine reine Umsetzung eines vollständig vorgegebenen Bildes war.

1928 kamen bei Kirchner Zweifel über den Sinn dieser Kooperation auf, die von dem Einfluss der Weberin auf seine Arbeit und dem mangelnden Ansehen der dekorativen Kunst genährt wurden. Ein grosser Wandbehang für Carl Hagemann war nach Ansicht Kirchners in der Ausführung viel zu grell in den Farben geraten. In einem Brief an den Sammler und Mäzen distanziert er sich von Gujers Arbeit und geht sogar so weit, zu sagen, dass er der Weberin nur habe «Anregungen»³¹ für ihre Arbeit geben, aber nie habe dauernd mit ihr zusammenarbeiten wollen. Im gleichen Brief beklagt er sich über die mangelnde Resonanz auf seine Textilwerke, die er der Abneigung des deutschen Kunstbetriebs gegenüber dem Dekorativen zuschreibt: «Im guten Deutschland wird ja leider der Künstler, der Interesse und Begabung für Formerfindung und Experimente besitzt, als dekorativ verschrien (als ob nicht jedes gute Bild dekorativ wäre).»³²

Künstler und Industrie(-Team)

In Frankreich mit seiner langen Tradition des Kunsthandwerks ist das Klima für dekorative Kunst Anfang des 20. Jahrhunderts ein vollkommen anderes und so ist es wenig erstaunlich, dass hier die erste Kooperation auf industrieller Ebene stattfindet. Nach Geoffrey Rayner ist Raoul Dufy der erste Künstler, der erfolgreich mit der Textilindustrie zusammenarbeitete.³³ Dufy wandte sich 1908 dem Holzschnitt zu, in der Hoffnung auf eine Verbesserung seiner finanziellen Situation. 1910 begann er auf Anregung des Pariser Modeschöpfers Paul Poiret auch Stoffe zu bedrucken. Poiret richtete



Abb. 3 Ernst Ludwig Kirchner, *Zwei Tänzerinnen*, 1924, verzahnte Wirkerei mit Leinenkette und farbigem Wollschuss, 192 × 82 cm, Umsetzung: Lise Gujer, Sammlung Eberhard W. Kornfeld, Bern/Davos

für Dufy eigens ein Atelier, *La petite usine*, ein und stellte ihm einen Chemiker für die Farb- und Drucktechnik zur Seite. Dufy zeichnete, fertigte die Holzschnitte an, bestimmte die Farben, druckte selbst oder leitete die Umsetzung an.

1912 wechselte Dufy zu der Lyoner Seidenmanufaktur Bianchini-Férier und schloss mit dieser einen Vertrag, in dem er sich verpflichtete, Entwürfe



Abb. 4 Raoul Dufy, *La Réception à l'Amirauté* (Der Empfang bei der Admiralität), 1924, Leinwand, bedruckt mit «couleurs rongeantes», 263 × 477 cm, Umsetzung: Bianchini-Férier, Tournon (Ardèche), Centre Pompidou, Paris, Foto: Georges Meguerditchian

für Stoffe zu liefern, bei deren Gestaltung er aber vollkommen frei war. Grund für den Wechsel dürften die grösseren technischen Möglichkeiten gewesen sein, die Dufy eine Weiterentwicklung seiner textilen Experimente ermöglichten. Der Kontakt zu Paul Poiret blieb aber weiterhin bestehen. 1925 beauftragte er Dufy mit der Ausstattung eines der drei Hausboote, die Poiret anlässlich der *Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes* in Paris an den Ufern der Seine einrichten wollte. Für das Tanzboot entwarf Dufy 14 Wandbehänge, die mit der technischen Hilfe von Bianchini-Férier ausgeführt wurden. Motive der monumentalen Textilbilder waren Szenen aus dem Alltag des mondänen Paris, die nach gemeinsamen Grundprinzipien gestaltet waren. Die Bildgründe wurden jeweils in drei horizontal aufeinandergesetzte farbige Bänder gegliedert, über die sich gewissermassen das Ornament der Gesellschaft ausbreitete (Abb. 4). Ausgeführt wurden die Werke als bedruckte Leinwände, wobei Dufy ein besonderes Verfahren, die «couleurs rongeantes» (ätzende Farben),³⁴ anwandte, bei dem die Farben eine chemische Verbindung mit dem Stoff eingehen. Das spezielle Druckverfahren dürfte neben der Grösse der Wandbehänge mit ein Grund dafür sein, warum er sie als «tapis», als Teppiche, bezeichnete.³⁵ Die für klassische Bildteppiche üblichen Bordüren unterstreichen diese Zuordnung.

Das Ensemble geriet nach dem gesellschaftlichen Ereignis weitgehend in Vergessenheit und ist heute verstreut, einzelne Teile sind verschollen.³⁶ Paul Poiret beklagte, dass niemand Dufys Wandbehänge wahrgenommen habe und führte dies darauf zurück, dass der Geschmack des Publikums offensichtlich noch nicht reif war für die Innovationen der jungen Künstlergeneration.³⁷

Editorinnen

Das Künstlerbuch wurde in den Anfängen zuerst von Kunsthändlern gefördert und herausgegeben, namentlich von Ambroise Vollard und Daniel-Henri Kahnweiler, die Kunstschaffende, Literaten und Schriftstellerinnen zusammenbrachten.³⁸ Mit etwas Zeitverzögerung lässt sich ein ähnliches Phänomen beim Künstlerteppich beobachten: Hier sind es Frauen, die als Editorinnen auftreten und zwischen Künstlerinnen oder Künstlern und Ausführenden vermitteln.

Die erste Editorin von Künstlerteppichen war die in Algerien geborene Französin Marie Cuttoli, die sich nach einer Begegnung mit Jean Lurçat der Förderung des textilen Mediums verschrieb. 1926 eröffnete sie in Paris die Maison Myrbor (später umbenannt in Galerie Vignon), die vor allem durch die Produktion von Tapissereien bekannt wurde. Ihren eigenen Worten nach hatte Cuttoli sich das Ziel gesetzt, das «immense handwerkliche Können der traditionellen Teppichmanufakturen mit dem Erfindungsreichtum der modernen Kunst»³⁹ zu verschmelzen. Die ersten Teppiche liess sie in den Werkstätten ihres Geburtslandes Algeriens ausführen, ab 1928 wurden sie in den traditionsreichen Manufakturen im französischen Aubusson gewebt.⁴⁰

Im Einvernehmen mit den Künstlern wurden nie mehr als drei Exemplare angefertigt, der Karton blieb im Besitz des Künstlers. Die vorlagengetreue Umsetzung der Teppiche wurde von Marie Cuttoli genauestens kontrolliert. Einer der ersten Künstler, mit dem sie zusammenarbeitete, Georges Rouault, verpflichtete Cuttoli darüber hinaus dazu, das Ergebnis im Falle eines Misslingens zu zerstören. Das erste gemeinsame Projekt fand jedoch seine volle Zustimmung, so dass er ihr weitere Vorlagen lieferte und ihr half, andere Künstler von dem Projekt zu überzeugen, unter ihnen Pablo Picasso, Georges Braque, Henri Laurens und Henri Matisse. Als unkompliziert erwies sich insbesondere die Zusammenarbeit mit Fernand Léger, der den dekorati-

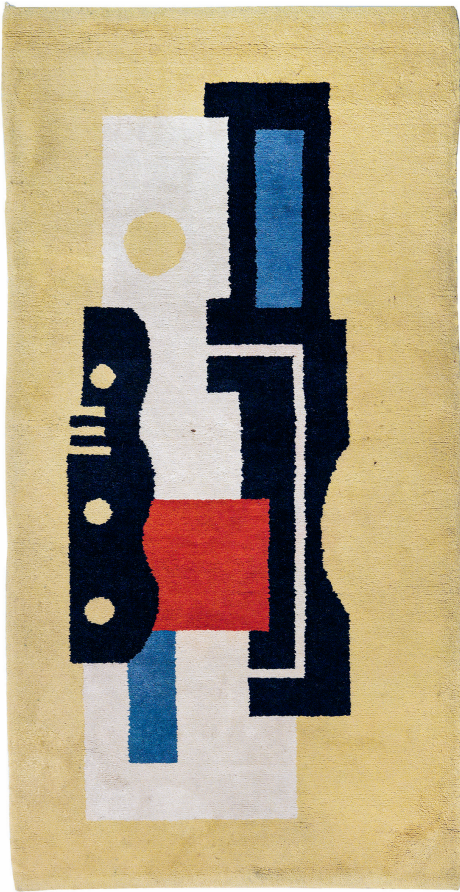


Abb. 5 Fernand Léger, *Tapis Jaune No. 9*, 1949–1962, Wolle, 233 × 111,5 cm, Privatbesitz
Entwurf: 1924–1927; erste Edition: 5, Maison Myrbor, 1927; zweite Edition im Auftrag des Musée Fernand Léger: 100, Marie Cuttoli und Lucie Weill, 1949–1962, Umsetzung: Aubusson

ven Künsten gegenüber schon vorher aufgeschlossen gewesen war.⁴¹ Légers flächige und kontrastreiche Bildauffassung mit ihrem collageartigen Aneinanderfügen von Bildebenen erwies sich überdies als besonders geeignet für die Übersetzung in ein textiles Medium. Bemerkenswert ist, dass Léger figurative Gemälde als Vorlagen für Wandteppiche lieferte und Kartons mit abstrakten Kompositionen als Vorlagen für Bodenteppiche (Abb. 5). Trotz der

längst etablierten Abstraktion in der Malerei wirkt hier die Unterscheidung von Bildteppich und ornamentalem Teppich noch nach, die erst in der Kunst der Gegenwart obsolet wird.

In Gloria F. Ross fand der Künstlerteppich in den USA ab den 1960er Jahren eine weitere Unterstützerin.⁴² Ross war Künstlerin und hatte sich auf Teppiche spezialisiert. Zudem war sie die Schwester von Helen Frankenthaler, die ebenfalls in den dekorativen Künsten arbeitete und Teppiche, Keramik und Bucheinbände gestaltete.⁴³ 1963 erlaubte Helen Frankenthaler ihrer Schwester, ihr Gemälde *The Cape* als Vorlage für einen selbst gewebten Teppich zu nutzen. Aus diesem Projekt entstand die Idee, Teppiche nach Vorlagen zeitgenössischer Künstlerinnen und Künstler zu produzieren. Helen Frankenthaler stellte den Kontakt zu führenden Vertretern des Abstrakten Expressionismus und anderen Kunstschaffenden her, etwa Robert Motherwell, Louise Nevelson, Kenneth Noland, Frank Stella und Jean Dubuffet. Nachdem Ross die Teppiche anfangs noch selbst produziert hatte, übernahm sie bald die Rolle der Herausgeberin und vermittelte zwischen Künstlern und Werkstätten in Frankreich, Schottland und den USA.

Die gemalten Vorlagen von Helen Frankenthaler waren aufgrund der «Soak-stain»-Technik, bei der die verdünnte Farbe direkt auf die ungrundierte Leinwand geschüttet wird und so das Gewebe einfärbt, schwer umzusetzen. Gloria F. Ross begleitete und kontrollierte die vorlagengetreue Übertragung daher ganz genau. Die Weber schickten ihr Webbeispiele, die sie mit Kommentaren versehen zurückschickte, etwa mit der Instruktion, dass alle Kanten auf dem Teppich weich erscheinen müssten, um der Charakteristik der Malerei von Helen Frankenthaler gerecht zu werden.

Ganz andere Züge nahm die Vermittlungsarbeit in der Zusammenarbeit mit Kenneth Noland an, die von 1966 bis 1998 anhielt. Mit Noland verband Ross ein grosses Interesse an der Textilkunst der Navajo-Indianer, das sich einem in den 1970er Jahren generell anwachsenden Interesse an nicht-westlichen Webtraditionen einfügt.⁴⁴ Ross war daran gelegen, die Navajo-Weberinnen und -Weber zu unterstützen. Sie schrieb Richtlinien für Noland, welche Farben und Motive am ehesten zu verwenden seien, und verteidigte das Recht der indigenen Ausführenden auf eigene Interpretationen. Dementsprechend gestattete sie ihnen auch, ihre persönlichen Initialen in die Teppiche einzuweben (Abb. 6). Noland selbst schätzte an den Teppichen der Navajos vor allem, dass es sich prinzipiell um Unikate handelte und nicht in Editionen gewebt wurde. Ausserdem erlaubte er den Weberinnen, Farb-



Abb. 6 Kenneth Noland, *Line of Spirit*, 1993, Wolle, 157,2 × 151,8 cm, Gloria F. Ross Tapestry, Umsetzung: Sadie Curtis, Kinlichee, Arizona, Navajo Nation, The Art Institute Chicago, Gift of Mr. and Mrs. Clyde E. Shorey, Jr.

nuancen zu verändern, wenn sie dies für stimmiger hielten. Er selbst adaptierte Muster und Farben der Navajo-Kultur in seinen Entwürfen.

Co-Autorschaft

Zwar haben die Weberinnen und Weber wie auch die Editorin beim Noland-Navajo-Projekt einen erheblichen Anteil am Ergebnis, von einer echten Co-Autorschaft, bei der volle Gleichberechtigung der Kooperationspartner herrscht, kann jedoch nicht die Rede sein. Diese ungewöhnliche Form der Arbeitsteilung, die eher die Ausnahme darstellt, findet sich in der Zusammenarbeit von Dieter Roth und Ingrid Wiener, die über einen langen Zeitraum, von 1947 bis 1997, und oft über grosse Distanzen hinweg gepflegt wurde. Obwohl Ingrid Wiener die Ausführende war und, zum Teil zusammen mit Valie Export, die insgesamt fünf Teppiche herstellte, hat sie künstlerisch einen gleichwertigen Anteil am Ergebnis der Kooperation.

Die gemeinsame Arbeit geht auf eine Initiative von Ingrid Wiener zurück, die mit Hilfe des textilen Mediums neue Formen des Sehens erproben wollte und explizit mit der «Tradition des Webers als [nur] Ausführendem [sic!] von fertigem Bildmaterial»⁴⁵ brechen wollte. Als Arbeitsprinzip bildete sich stattdessen heraus, dass Dieter Roth Anregungen in Form von Fotografien, beschrifteten Zetteln, Telefaxen, Videos usw. lieferte, die von Ingrid Wiener in Vorlagen transformiert und um eigene Bildelemente ergänzt wurden. Ihre ursprüngliche Idee war es, die von ihr während des Webens durch die senkrechten Aufhängefäden im Webstuhl hindurch gesehene Realität in die Teppiche einfließen zu lassen, was sich jedoch in der technischen Umsetzung als schwierig erwies. Als Zwischenstadium fertigte sie daher Polaroidvorlagen an, mit deren Hilfe sie die sich verändernden Zustände der Umgebung aufnahm und in das Webbild integrierte. Ausserdem webte sie auf Anregung von Dieter Roth, der die Maxime ausgegeben hatte: «Man darf auch weben, was man nicht sieht»,⁴⁶ eigene Befindlichkeiten, etwa Müdigkeit in Form von Leerstellen, in die Teppiche ein.⁴⁷

Die Teppiche verknüpfen die persönlichen Lebenswelten beider und dokumentieren gleichzeitig die Entstehung des visuellen Gehalts aus der Anhäufung von Einzelbildern. Die Arbeit am *Grossen Teppich* (Abb. 7), dem zweiten gemeinsamen Werk, begann zunächst mit einem Porträtfoto von Dieter Roth, das im Laufe des Arbeitsprozesses mit Motiven aus den wechselnden Umgebungen Wieners und aus dem Umfeld von Dieter Roth um- und auch überlagert wurde, wobei teilweise die Medialität der Vorlage (als Foto, Zeichnung oder Malerei) erkennbar blieb. Auch wenn man die Einzelmotive identifizieren und Situationen zuordnen kann – Dieter Roth hat dies in einem Text selbst getan⁴⁸ –, bleibt das Bild in erster Linie eine Anhäufung oder ein «Kaleidoskop»⁴⁹ von Lebensmomenten, wie Ingrid Wiener die Teppiche charakterisiert.

Arbeitsteilung im 21. Jahrhundert

Nicht alle arbeitsteiligen Modelle der Moderne erfahren in der Kunst des 21. Jahrhunderts eine Weiterführung. So wird etwa die Zusammenarbeit mit einer Herausgeberschaft aufgegeben, andere Formen wandeln sich. Grundsätzlich, so lässt sich feststellen, wird die Position des Künstlers als Initiator der Werkentstehung gestärkt.



Abb. 7 Dieter Roth, Ingrid Wiener, *Grosser Teppich*, 1981–1986, Wolle, Holz, 220 × 182 cm, Museum of Modern Art, New York, Gift of Franz Wassmer

Das – zeitaufwendige und kostenintensive – Modell Kunstschaffende und Weberin oder Weber findet sich eher selten. In das neue Jahrtausend hinein ragt ein Projekt von Albert Oehlen, der Anfang der 1980er Jahre mehrere Bodenteppiche in Auftrag gab, die auf kleinen Collagen als Vorlagen basierten.⁵⁰ Der *Teppich Nr. IV* (Abb. 8) zeigt im Hintergrund eine blaugraue Werbefotografie mit Rollteppichen, einer der darüber gelegten Texte – «Wir sind schon zu sehr daran / gewöhnt, Elend und Tod in die eigenen / vier Wände geliefert zu bekommen» – parallelisiert Massenmedien und Massenprodukt.

Die Teppich-Persiflage wurde von Wolrad Specht, einem Textildesigner aus Wuppertal, ausgeführt, der 2011 mit der Anfertigung eines zweiten Exemplars nach Oehlens Vorlage mediale Aufmerksamkeit erlangte. Den ersten *Teppich Nr. IV* hatte Jeff Koons erworben, der nun für ein anderes Haus den gleichen Teppich noch einmal in Auftrag gegeben hatte. Umgesetzt wurde der Teppich in der Technik des Hand-Tufting, die ebenso langwierig wie



Abb. 8 Albert Oehlen, *Teppich Nr. IV*, 1986, Schurwolle, 300 × 400 cm, Umsetzung: Wolrad Specht, Foto: Wilhelm Schürmann

klassische Webtechniken ist: Für den zweiten *Teppich Nr. IV* benötigte Specht insgesamt fünf Jahre. Specht versteht sich selbst als Kunsthandwerker und bezeichnete sich auch einmal als «Ghosttufter»,⁵¹ obwohl seine Umsetzung «kleiner Entwürfe in grosse Teppiche»⁵² im Werkkatalog von 1987 namentlich gewürdigt wird.

Mehr noch als bei den handgearbeiteten rückt der Anteil der Ausführenden bei digital produzierten Teppichen in den Hintergrund. Eine der ersten Künstlerinnen, die sich intensiv mit digitalen Bildteppichen beschäftigte, ist die Amerikanerin Pae White. Seit 2005 hat sie eine Vielzahl an monumentalen Tapisserien entworfen, die in einer auf digitale Verfahren spezialisierten Weberei in Flandern produziert werden.⁵³ Charakteristisch für die frühen Teppiche, die an der Wand oder frei im Raum hängend gezeigt werden, ist ihre Trompe-l'œil-Qualität und die Bevorzugung von ephemeren Motiven wie zerknüllter Farbfolie oder Qualm (Abb. 9). Die Sujets werden zunächst fotografiert oder gescannt, dann im Computer zusammengesetzt und bearbeitet, in der Weberei schliesslich wird die Datei in eine digitale Vorlage umgewandelt. Im Endergebnis erscheinen die banalen und flüchtigen Stoffe monumentalisiert und ästhetisiert, wobei sich die textile Materialität des Bildes erst bei näherem Hinsehen offenbart.

Die Beispiele von Oehlen und White zeigen, dass in der Kunst der Gegenwart der Grad der Mechanisierung bei der Arbeitsteilung nicht unbedingt



Abb. 9 Pae White, *Smoke knows*, 2009, Baumwolle und Polyester, 287 × 624,8 cm, San Francisco Museum of Modern Art

einen Unterschied macht. Unabhängig davon, ob die Ausführung handwerklich oder industriell erfolgt, wird die Umsetzung als primär technisches Verfahren gewertet, das von der Künstlerin oder vom Künstler angeleitet wird. Gewandelt hat sich auch der gesamte Entstehungsprozess: Schon die Vorlagen beruhen nicht mehr auf eigenhändigen Entwürfen, sondern entstehen aus collagierten Fotografien und Scans, die analog oder digital zusammengeführt und bearbeitet werden. Die Herkunft aus den vorangegangenen Übersetzungsprozessen bleibt dabei in den textilen Endergebnissen, die ihre medialen Vorlagen auch zur Schau stellen, sichtbar.

Authentizität und Arbeitsteilung

Arbeitsteilung im Feld des Künstlerteppichs besteht bei den aktuellen Beispielen – wie auch bei anderen zeitgenössischen Kunstformen – weniger in der Aufteilung zwischen einem schöpferischen Bildakt und seiner Übersetzung, sondern erweist sich als ein Kontinuum von Übertragungsprozessen, das unterschiedliche Bildmedien und Materialitäten integriert. Solcherart Schaffensprozesse sind von vornherein hochgradig konzeptualisiert, wobei die Kooperation vor allem dazu beiträgt, die zeitlichen, materiellen und technischen Möglichkeiten der Umsetzung einer Idee zu erweitern.

Bleibt zu fragen, wie sich im Ergebnis so etwas wie künstlerische Authentizität manifestiert. Legt man im Rückgriff auf Regina Wenninger drei Aspekte des Commitments an die Sache der Kunst zugrunde, die Treue zum «künstlerischen Selbst»,⁵⁴ die Verpflichtung gegenüber dem «historischen Kontext»⁵⁵ und die Treue zur «künstlerischen Tätigkeit» allgemein,⁵⁶ so lässt sich sagen, dass ein solch komplexes Verständnis von Authentizität nicht am Einzelwerk, sondern nur an der Intensität der Auseinandersetzung einer Künstlerin oder eines Künstlers mit einem Werk, einem Thema oder einem Medium ablesbar wird. Künstlerische Intentionen, die Vertrautheit mit dem aktuellen Stand der Kunst und die Fokussierung auf die Kunst – statt etwa auf Selbstvermarktung oder Gewinnstreben –, sind erst im grösseren Zusammenhang zu erschliessen. Eine solche Konzeption hebt die Unschärfen des Begriffs nicht auf, eröffnet aber eine Perspektive, den Begriff Authentizität für zeitgenössische Kunstformen fruchtbar zu machen.

Prekär wird Authentizität vor allem dann, wenn die Inanspruchnahme von fremdem Können in einer gewissen Ausformung, in quasi industriellem und gewerblichem Massstab stattfindet. Die Kritik entzündet sich hierbei letztlich weniger am Prinzip Arbeitsteilung als an der Sorge, dass bei einem hohen finanziellen und technischen Aufwand das Commitment eben nicht mehr der Sache der Kunst gilt.

- 1 Ullrich 2016, S. 98.
- 2 Krämer 2012, S. 17. Zur Diskussion vgl. auch Knaller/Müller 2006.
- 3 Krämer 2012, S. 19.
- 4 Wenninger 2009, S. 22.
- 5 Wenninger 2009.
- 6 Vgl. Wenninger 2009, S. 14.
- 7 Ebd., S. 37.
- 8 Ebd., S. 46.
- 9 Ebd., S. 15.
- 10 Vgl. ebd., Kap. 2.3.2, «Die romantische Hypothek», S. 27–35.
- 11 Vgl. Prange 2014; Cleveland 2016–2017.
- 12 Pionierarbeit leisteten Galerien wie die Galerie Denise René. Vgl. Wells 2019, S. 171; Kassel 1959 (II. documenta), Bd. 1: *Malerei*, Kap. «Bildteppiche».
- 13 Wilckens 1997, S. 61.
- 14 Vgl. Tomlinson 1989, S. 4.
- 15 Ebd. (übers. von der Verf.).
- 16 Zu Goyas Leitmotiv «De mi invención» vgl. Gade 2016, S. 14–15.
- 17 Vgl. ebd., S. 113–114.
- 18 Vgl. Tomlinson 1989, S. 5.
- 19 Vgl. ebd., S. 229–230.
- 20 Licht 1985, S. 24.
- 21 Vgl. Wenninger 2009, S. 29.
- 22 Licht 1985, S. 24.
- 23 Ruskin 1891, S. 57.
- 24 Cindy Kang zur Tapisserie, in: Paris 2019, «Liste d'œuvres et notices», S. 172.
- 25 Ebd.
- 26 Cladel 1937, S. 50. Vgl. Ursel Berger: «Schöner als ein Tafelbild. Maillols Tapisserien», in: Berlin et al. 1996–1997, S. 29–38, hier S. 29.
- 27 Vgl. Berger 1996 (wie Anm. 26), S. 34.
- 28 Vgl. Hedlund 2004.
- 29 Ernst Ludwig Kirchner (Brief an Nele van de Velde vom 20. März 1924), zit. nach Stutzer 2009, S. 14.
- 30 Vgl. ebd., S. 20.
- 31 Ernst Ludwig Kirchner (Brief an Carl Hagemann vom 9. Juni 1928), zit. nach Stutzer 2009, S. 27.
- 32 Ebd., S. 15.
- 33 Rayner et al. 2013, S. 11.
- 34 Anthony Cardoso, «Dufy le plaisir et Poirat le Magnifique», in: Troyes/Carcassonne 2015, S. 43–73, hier S. 70.
- 35 So z.B. bei *Le Tapis vert ou La Partie de baccara*, 1925, La Piscine, Musée d'Art et d'Industrie André Diligent, Roubaix.
- 36 Vgl. Cardoso 2015 (wie Anm. 34), S. 67.
- 37 Vgl. Poirat 1930, S. 122.
- 38 Vgl. New York 1994–1995, S. 17.
- 39 Marie Cuttoli, «La Tapisserie», zit. nach Paulvé 2010, S. LXVIII–LXX, hier S. LXIX (übers. von der Verf.).
- 40 Vgl. Liebermann 1948, S. 146.
- 41 Vgl. Bilbao Salsidua 2014, https://www.museobilbao.com/uploads/salas_lecturas/archivo_in-59.pdf, S. 15, Stand 11.3.2020.
- 42 Vgl. Hedlund 2010.
- 43 Vgl. Wells 2019, S. 24.
- 44 Vgl. ebd., S. 34.
- 45 Ingrid Wiener, «Es war 1966», in: Davos/Graz 2007–2008, S. 22.
- 46 Ebd.
- 47 Vgl. Karin Schick, «Das Kaleidoskop dreht sich. Wahrnehmung, Weben, Wirklichkeit», in: Davos/Graz 2007–2008, S. 8–16, hier S. 10.
- 48 Vgl. Dieter Roth, «Produktion einiger Aha=Gegenstände», handgeschriebener Text mit Collage aus kopierten Abbildungen und Polaroid, nach November 1984, in: Davos/Graz 2007–2008, S. 50–51.
- 49 Ingrid Wiener, «Brief an Dieter Roth», April 1988, in: Davos/Graz 2007–2008, S. 81.
- 50 Frankfurt a. M. 1987.
- 51 Wolrad Specht, zit. nach Schrader 2011.
- 52 Frankfurt a. M. 1987, o. S.
- 53 Toronto 2010–2011.
- 54 Wenninger 2009, S. 23, vgl. Kap. 3, S. 37–84.
- 55 Ebd., S. 23, vgl. Kap. 4, S. 85–117.
- 56 Ebd., S. 23, vgl. Kap. 5, S. 118–148.

Literaturverzeichnis

Berlin et al. 1996–1997

Aristide Maillol, hrsg. von Ursel Berger und Jörg Zutter, Ausst.-Kat. Georg-Kolbe-Museum Berlin, 14.1.–5.5.1996; Musée Cantonal des Beaux-Arts, Lausanne, 15.5.–22.9.1996; Gerhard Marcks-Haus, Bremen, 6.10.1996–13.1.1997; Städtische Kunsthalle Mannheim, 25.1.–31.3.1997, München/New York: Prestel, 1996.

Bilbao Salsidua 2014

Mikel Bilbao Salsidua, «The Creation of the World. A tapestry by Fernand Léger at the Bilbao Fine Arts Museum», in: *Buletina – Bole-tín – Bulletin. Bilboko Arte Eder Museoa – Museo de Bellas Artes de Bilbao – Bilbao Fine Arts Museum*, Nr. 8, 2014, S. 185–217.

Cladel 1937

Judith Cladel, *Aristide Maillol. Sa vie, son œuvre, ses idées*, Paris: Grasset 1937.

Cleveland 2016–2017

Cornelia Lauf, *Wall to Wall. Carpets by Artists*, Ausst.-Kat. Museum of Contemporary Art, Cleveland, 23.9.2016–8.1.2017, Köln: König, 2016.

Davos/Graz 2007–2008

Die Teppiche von Dieter Roth und Ingrid Wiener, hrsg. von Karin Schick, Ausst.-Kat. Kirchner Museum Davos, 2.12.2007–8.4.2008; Neue Galerie Graz, 25.4.–1.6.2008, Bielefeld/Leipzig: Kerber, 2008.

Frankfurt a. M. 1987

Albert Oehlen. *Teppiche*, Ausst.-Kat. Galerie Grässlin-Ehrhardt, Frankfurt a. M., 7.2.–7.3.1987.

Gade 2015

Regina Gade, *De mi invención? Francisco de Goya im Dienst der spanischen Monarchie von 1775 bis 1792*, Diss. Univ. München, München: Herbert Utz, 2015.

Hedlund 2004

Ann Lane Hedlund, «Tapestry Translations in the Twentieth Century: The Entwined Roles of

Artists, Weavers, and Editeurs», in: *Textile Society of America Symposium Proceedings*, 2004, Nr. 462, <https://digitalcommons.unl.edu/tsaconf/462>, Stand 11.3.2020.

Hedlund 2010

Ann Lane Hedlund, *Gloria F. Ross & Modern Tapestry*, New Haven: Yale University Press, 2010.

Kassel 1959 (II. documenta)

II. documenta '59. Kunst nach 1945, Ausst.-Kat. Kassel, 11.7.–11.10.1959, 4 Bde., Köln: DuMont Schauberg, 1959.

Knaller/Müller 2006

Susanne Knaller, Harro Müller (Hrsg.), *Authentizität. Diskussion eines ästhetischen Begriffs*, München: Fink, 2006.

Krämer 2012

Sybille Krämer, «Zum Paradoxon von Zeugenschaft im Spannungsfeld von Personalität und Depersonalisierung. Ein Kommentar über Authentizität in fünf Thesen», in: Michael Rössner, Heidemarie Uhl (Hrsg.), *Renaissance der Authentizität? Über die neue Sehnsucht nach dem Ursprünglichen*, Bielefeld: transcript, 2012, S. 15–26.

Licht 1985

Fred Licht, *Goya. Beginn der modernen Malerei*, dt. von Helga Herborth, Düsseldorf: Claassen, 1985 (engl. unter dem Titel *Goya. The Origins of the Modern Temper in Art*, New York: Universe Books, 1979).

Liebermann 1948

William Liebermann, «Modern French Tapestries», in: *The Metropolitan Museum of Art Bulletin*, 6 (1948), Nr. 5, S. 142–149.

New York 1994–1995

Riva Castleman, *A Century of Artists Books*, Ausst.-Kat. Museum of Modern Art, New York, 23.10.1994–24.1.1995.

Paris 2019

Les Nabis et le décor. Bonnard, Vuillard, Maurice Denis, hrsg. von Isabelle Cahn, Ausst.-Kat.

Musée du Luxembourg, Paris, 13.3.–30.6.2019, Paris: Réunion des musées nationaux – Grand Palais, 2019.

Paulvé 2010

Dominique Paulvé, *Marie Cuttoli. Myrbor et l'invention de la tapisserie moderne*, Publ. aus Anlass einer Ausst. im Musée départemental de la tapisserie, Aubusson, 21.6.–15.11.2010, Paris: Norma Éditions, 2010.

Poiret 1930

Paul Poiret, *En habillant l'époque*, Paris: Bernard Grasset, 1930.

Prange 2014

Regine Prange, «Die Wiederkehr des Teppichparadigmas. Anmerkungen zur zeitgenössischen Welt-Kunstgeschichte», in: *Kunstchronik*, 67 (2014), S. 373–384.

Rayner et al. 2013

Geoffrey Rayner et al., *Artists' textiles. Artist designed textiles 1940–1976*, korr. Fassung, Woodbridge: Antique Collectors' Club, 2013.

Ruskin 1891

John Ruskin, «The Unity of Art», in: Ders., *The Two Paths. Being Lectures on Art and its Application to Decoration and Manufacture Delivered in 1858–9*, New York: Merrill & Co./London et al.: Allen, 1891, S. 54–87.

Schrader 2011

Wilma Schrader, «Der Ghosttuffer von Wuppertal», in: *njuuz*, 3.8.2011, <https://www.njuuz.de/beitrag12683.html>, Stand 10.3.2020.

Stutzer 2009

Bildteppiche von Ernst Ludwig Kirchner und Lise Gujer. Ein Werkkatalog der Entwürfe (Schriften zur Bündner Kunstsammlung, 3), hrsg. von Beat Stutzer, Publ. aus Anlass der Ausst. im Bündner Kunstmuseum, Chur, 7.2.–22.3.2009, Zürich: Scheidegger & Spiess, 2009.

Tomlinson 1989

Janis A. Tomlinson, *Francisco Goya. The Tapes: Cartoons and Early Career at the Court*

of Madrid, Cambridge et al.: Cambridge Univ. Press, 1989.

Toronto 2010–2011

Pae White. Material Mutters, Ausst.-Kat. The Power Plant, Toronto, 9.10.2010–2.1.2011.

Troyes/Carcassonne 2015

Raoul Dufy. Tissus et créations, Ausst.-Kat. Musée d'Art Moderne, Troyes, 28.2.–7.6.2015; Musée des Beaux-Arts, Carcassonne, 3.7.–3.10.2015, Gent: Snoeck, 2015.

Ullrich 2016

Wolfgang Ullrich, *Siegerkunst. Neuer Adel, teure Lust*, Berlin: Wagenbach, 2016.

Wells 2019

K.L.H. Wells, *Weaving Modernism. Postwar tapestry between Paris and New York*, New Haven/London: Yale University Press, 2019.

Wenninger 2009

Regina Wenninger, *Künstlerische Authentizität. Philosophische Untersuchung zu einem umstrittenen Begriff* (Epistemata. Reihe Philosophie, 462), Diss. Univ. Göttingen, 2008, Würzburg: Königshausen & Neumann, 2009.

Wilckens 1997

Leonie von Wilckens, *Geschichte der deutschen Textilkunst. Vom späten Mittelalter bis in die Gegenwart*, München: Beck, 1997.

Copyrights/Bildnachweis:

© 2022, ProLitteris, Zurich, für die Werke von
 Raoul Dufy, Abb. 4; Fernand Léger, Abb. 5,
 Kenneth Noland, Abb. 6; Albert Oehlen, Abb. 8
 © Dieter Roth Estate, Courtesy Hauser &
 Wirth, und © Ingrid Wiener, Abb. 7
 © Pae White, Courtesy 1301PE, Los Angeles
 akg-images, Berlin, Abb. 3
 bpk/The Art Institute of Chicago/Art Resource,
 NY, Abb. 6
 Courtesy Galerie Bärbel Grässlin, Frankfurt
 a.M., Abb. 8
 Foto © Museo Nacional del Prado, Madrid,
 Abb. 1
 The Museum of Modern Art, New York/Scala,
 Florence, Abb. 7
 Foto © Georges Meguerditchian – Centre
 Pompidou, MNAM-CCI/Dist. RMN-GP, Abb. 4
 Foto © Wilhelm Schürmann, Abb. 8

Handwerkstradition, Materialwissen und Techniknarrative. Zu den Potentialen arbeitsteiliger Produktion von Glas-Kunst-Werken

Henrike Haug

Glas ist ein Kunststoff: Ein Material, das durch die Vermischung verschiedener Bestandteile unter Zuführung von Hitze mit dem Ziel hergestellt wird, in eine Form überführt zu werden.¹ Mit Glas sind – wie mit allen Materialien, mit denen Menschen handeln – Bedeutungszuschreibungen verbunden; dazu zählen Narrative von der «Erfindung» des Stoffes und seiner Verarbeitung, von der Weiterentwicklung technischer Verfahren, von Künstler:innen, die besondere Leistungen mit ihm vollbrachten. Diese Erzählungen haben viele Schichten und Perspektiven, jede Generation kann von veränderten Positionen auf sie zurückgreifen, sie reaktivieren oder verwerfen, zu ihnen beitragen und sie fortschreiben. Sie transportieren Informationen über die Wahrnehmung des Materials, seine Bewertung und Stellung innerhalb der unterschiedlichen kulturellen Gruppen, denn es gibt keine überzeitlichen Eigenarten von Stoffen, sie sind vielmehr kodier- und damit auch zeitlich und räumlich wandelbar. Die Form des Narrativs ermöglicht die Verknüpfung von Ereignissen und weist implizit oder explizit auf den Autor, die Autorin zurück, der / die das Material bewusst anordnete und so die kausalen und temporalen Relationen erschuf und verstetigte.² In der von Plinius aufgeschriebenen Geschichte des Glases – die zumindest für den europäischen Bereich bis heute Geltung hat – sind sowohl der Zufall seiner Entdeckung,

sein geheimnisvolles Entstehen aus Sand und Hitze, seine Fähigkeit zum Flüssigwerden und Erstarren, die Härte und Glätte der Oberfläche sowie die mögliche Durchsichtigkeit und die vielen beeindruckenden Farben wichtige Aspekte, die auch in folgenden Zeiten immer wieder betont und ausgedeutet wurden.³

In vielen dieser Texte wird die Faszination und damit auch die hohe Wertschätzung des Materials sichtbar – zugleich aber gibt es Aspekte seiner Bearbeitung, die negativ konnotiert sind. Seine Verarbeitung erfordert Wissen, Können und technische Ausstattung, so dass das Material in den Bereich des Handwerks gerückt werden kann.⁴ War die Glaskunst jahrhundertlang an das technische Vermögen – und damit an einen ausführenden Künstler – gebunden, änderte sich dies ab dem 19. Jahrhundert grundlegend. Durch die vermehrte Produktion von Pressglas seit der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts und die Entwicklung des Wannenofens, die eine kontinuierliche Verfügbarkeit des Materials bei technisierter Formgebung möglich machte, verlor Gebrauchsglas an Wert.⁵ Künstlerische Entwürfe wurden in der Folge vielfach in arbeitsteiligen Verfahren umgesetzt, wobei spezialisierte «Handwerker» neben die entwerfenden «Künstler» traten und eine klare, auch durch die kunsthistorische Forschung fokussierte Hierarchisierung behauptet wurde, entsprach die Hochschätzung der «inventio» bei gleichzeitiger Abwertung der «executio» doch verbreiteten kunsttheoretischen Positionen. Die Beschäftigung mit Werken aus Glas führt daher heute meist zu zwei Fragen, von denen die erste lautet: Ist Glas Kunst – oder doch eher «nur» Kunsthandwerk? Und zweitens: Wenn es Kunst sei – wer ist dann der Künstler beziehungsweise die Künstlerin?

Wenngleich die in der europäischen Wahrnehmung so wichtige Trennung von Entwurf und Ausführung und das Primat des Disegno bei gleichzeitig immer stärkerer Zurückweisung der Materialität ab der frühen Neuzeit wirkmächtig entwickelt wurde, trat diese Spannung durch den Verlust von Handwerkskunst während der Industrialisierung mit besonderer Deutlichkeit hervor – und provozierte eine künstlerische Antwort auf die technisierten Prozesse. So ist das 19. Jahrhundert zugleich eine sehr kreative Zeit für die Beschäftigung mit Glas, in der zu alten Rezepturen geforscht sowie eine grundlegende Umkodierung des Glases als künstlerisches Material angestrebt wurde und die Kunstschaaffenden des Jugendstils vielfältige Entwürfe für und hochwertige Werke in diesem Kunststoff erstellten. Als weitere Reaktion kann die Strategie an traditionsreichen Produktionsstätten gewertet

werden, zeitgenössische Künstler als Entwerfer für die überlebenden Glashütten zu verpflichten, so begann etwa Paolo Venini (1895–1959) früh, bedeutende Namen an seinen venezianischen Glasofen zu binden, beispielsweise Carlo Scarpa (1906–1978). Oder die schwedischen Glashütten Orrefors, Kosta und Boda, die mit der Beschäftigung von Künstlern wie Edward Hald (1883–1980) eine ähnliche Strategie des kreativen Dialogs zwischen Entwerfenden und Ausführenden verfolgten.⁶

Dieser Artikel wird jedoch der Frage nach der Trennung von Kunst und Handwerk nicht nachgehen – sondern in der Weiterführung kunstsoziologischer Ansätze wie Howard Beckers «Kunstwelten» (1982) respektive «Art as collective action» (1974) und Edward Sampsons «Acting ensemble» (1999) untersuchen, welche Aspekte bei der Erstellung eines Kunstwerks als «Zusammenarbeit» narrativ betont werden (können) – und warum. Denn Werke der Kunst entstehen immer im Ineinandergreifen von unterschiedlichen Akteuren und Materialien, Verfahren, Produktionsorten, die alle über eine eigene Geschichte und Wertigkeit verfügen und die bei Bedarf – und Interesse – miterzählt werden können.⁷ Dies trifft in hohem Masse für Glas zu, das (wie auch die Bronze) zu den Materialien zählt, deren Verarbeitung ein beträchtliches Know-how verlangt. Zum Arbeiten mit Glas braucht man kostspielige, grosse Werkzeuge und Instrumente, allen voran die leistungsstarken Schmelzöfen, um die Temperaturen zu erzeugen, die für das Schmelzen von Sand (Siliziumdioxid), Soda (Natriumkarbonat) als Flussmittel sowie einem Stabilisator für die Herstellung der Glasrohmasse notwendig sind. Man muss über Wissen verfügen, welche Mischungsverhältnisse zu wählen sind, wie das Material seine Farbe verändert, wie man Luft in die Glasmasse bläst, wie das flüssige Material reagiert, welche Hilfsmittel man zur Formung nutzen kann und in welchen Stufen die fertige Form auskühlen muss, um nicht zu zerspringen. Glasherstellung ist ein Vermögen, die Glasverarbeitung verlangt Können und zudem noch ein professionelles Werkstattumfeld, das nicht allen, die eine künstlerische Tätigkeit anstreben, zur Verfügung steht.⁸ Diejenigen, die mit Glas arbeiten möchten, können heute daher entweder den langen Weg zum ausgebildeten Glasbläser / zur virtuosen Glasbläserin wählen – und dabei in den Verdacht geraten, ein/e «Kunsthändler:in» zu sein. Oder sich das nötige Verfahrenswissen wie auch die logistischen Voraussetzungen einkaufen – und dabei eventuell aufgrund des Verlusts an künstlerischer Geste, Handschrift, Authentizität und fehlender Materialkenntnis kritisiert werden.

Venice Glass Week // Thomas Stearns

Im September 2019 fand in Venedig die dritte «Venice Glass Week» statt – eine Woche zum Glas, in der seit 2017 die venezianischen Studios und Werkstätten, die Galerien und Glasmuseen besondere Öffnungszeiten und darüber hinaus eine grosse Anzahl von Werkpräsentationen, technischen Vorführungen oder wissenschaftlichen Vorträgen anbieten. An diesem Ort, der mit einer langen Tradition der Glasbearbeitung und hoher technischer Bravour verbunden wird, kann in der «Glass Week» die breite Varianz unterschiedlicher künstlerischer Positionen nebeneinander gesehen und verglichen werden. Sehr auffällig wird beim Flanieren, wie viele der Glaskünstler:innen, die ihre Werke selbst ausführen, dies sehr deutlich betonen. Zugleich legen sie hohen Wert darauf, eine eigene künstlerische Position zu beschreiben, sich somit auch als konzeptuell arbeitende Künstler:innen zu verorten und die intellektuellen Aspekte des Entwurfs herauszuarbeiten. Direkt daneben findet sich eine Vielzahl von Kunstwerken, bei denen nicht oder nur sehr schwer erkennbar wird, ob der oder die namentlich auftretende Künstlerin oder Künstler eigenhändig für die Umsetzung verantwortlich war oder die Umsetzung der Idee an einen «Handwerker» delegiert hatte. Dort, wo deutlich werden muss, dass es eine entwerfende und eine ausführende Instanz gab, finden sich vielfach Versuche, diesen Umstand zu verschleiern. Hier wird das angesprochene «Dilemma» des Glases zwischen Kunst und Handwerk erneut sichtbar; aber auch, dass sowohl die Glaskünstler:innen als auch das Publikum innerhalb dieser Kategorien zu denken scheinen. Dabei muss die Frage nach Form und Umsetzung gar nicht in diesem kunsttheoretischen Rahmen verhandelt werden – gibt es doch auch andere Strategien, mit denen es gelingen kann, arbeitsteilige Verfahren in der Glaskunst der Gegenwart zu inszenieren, zu reflektieren und damit bewusst für die künstlerische Positionierung zu nutzen.

Während der «Glas Week» eröffnete in den Stanze del vetro der Fondazione Giorgio Cini die Ausstellung «Thomas Stearns alle Venini». Im Mittelpunkt stand die Entwurfstätigkeit des amerikanischen Künstlers Thomas Stearns (1936–2006), der 1960, in seinen jungen Jahren, mit einem Stipendium nach Murano gekommen war. Zuvor hatte er an der Cranbrook Academy of Art angefangen, mit Flachglas zu arbeiten und dabei ein Interesse an dem Material entwickelt, er verfügte aber keineswegs über technische Kenntnisse. Der Gründer der berühmten venezianischen Glasmanufaktur, Paolo Venini, war 1959 verstorben; sein Schwiegersohn Ludovico de Santillana hatte die

Leitung des Unternehmens übernommen und versuchte – erneut mit künstlerischen Impulsen –, das Profil der Firma weiterzuentwickeln. Aufgrund dieser Konstellation eröffnete sich dem jungen Amerikaner die Möglichkeit, in den venezianischen Glashütten zu arbeiten. In der Ausstellung wurde dazu auf Italienisch ausgeführt: «La mostra mette in luce gli straordinari risultati dell'esperienza muranese di Stearns», die englische Version hingegen lautete: «The exhibition highlights the extraordinary results of Stearns' experiments with Murano glass». Der italienische Text spricht damit von «muranesischen Erfahrungen» des jungen Künstlers, während die englische Fassung daraus «Experimente mit dem Glas von Murano» macht. Hier wird deutlich, wie durch Sprache und Erzählung unterschiedliche Aspekte betont bzw. verunklärt werden können – und dass in der Analyse solcher Formen darunterliegende Bewertungen und Wahrnehmungen offenbar werden: Denn (natürlich) war es nicht Stearns, der eigenhändig mit Glas experimentierte, sondern der junge Glasbläser Francesco «Checco» Ongaro, der mit ihm in einen Dialog eintrat und der bereit und in der Lage war, auf Stearns' formale Vorstellungen mit seinem handwerklichen Vermögen und Wissen zu reagieren. Die kreativen Prozesse waren also Aushandlungen zwischen dem von aussen kommenden Blick des Amerikaners, der in seinem Bemühen, die Impulse der venezianischen Glastradition für sich zu adaptieren, ungewohnte formale sowie innovative technische Vorschläge und Forderungen an den «maestro vetraio» formulierte, der darauf mit seinem Materialwissen und Handlungen reagierte.⁹ Das Team Stearns / Ongaro schlug nicht allein formale Neuformulierungen vor, sondern erregte auch durch den unkonventionellen Einsatz der «Incalmo»-Technik Aufsehen. Dieses Verfahren, das als Markenzeichen von Venini in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts eingesetzt worden war, bestand darin, ein Glasteil auf ein anderes aufzusetzen («incalmare» = pfpopen), und wurde durch Ongaros kunsthandwerkliches, in der Tradition der venezianischen Glasbläser wurzelndes Vermögen in einer bislang nicht gekannten Qualität umgesetzt. Eines der Ergebnisse dieser Kooperation war der berühmte *Cappello del Doge*, ein Werk, mit dem Stearns – wäre er als Nichtvenezianer nicht vom Wettbewerb ausgeschlossen gewesen – den Glaspreis der Biennale 1961 hätte gewinnen können.

Dieses Beispiel verdeutlicht, wie stark hierarchisierende Beurteilungen von Künstlertum versus Handwerk und Materialwissen bestimmte Lesarten diktieren und wie schwer es fällt, vergleichbare Konstellationen als Kooperation zweier gleichberechtigter Protagonisten auf Augenhöhe zu verstehen.¹⁰

Dieses Vorurteil verstellt zudem den Blick auf noch komplexere Kooperationen, bei denen nicht allein Entwerfende und Ausführende, sondern – im Sinne von Becker und Sampson – auch die Geschichtlichkeit sowie die Gesetze des Handwerks, die Bewertung bestimmter technischer Verfahren, die einem Material scheinbar entsprechenden Formen und weitere Faktoren (etwa fremd vs. eigen, Innovation vs. Tradition, Gebrauchswert vs. Kunstwerk) berücksichtigt werden könnten. Mich interessiert dabei vor allem, wie diese komplexen Faktoren von «Arbeitsteilung» im Verfahren von einigen Künstlern als ein Mehrwert wahrgenommen und für die Beschreibung der eigenen Werke instrumentalisiert werden.

Julius Weiland // Archetype

Julius Weiland ist ein entwerfender Glaskünstler, der über Kenntnisse in der Verarbeitung von Glas verfügt, aber dennoch seine Objekte ausführen lässt. Durch seine Kooperation mit Berlin Glass e. V., wo er 2017 «artist in residency» war, hat er Zugang zu Schmelzöfen sowie die Möglichkeit zum Austausch mit spezialisierten Glasbläsern, deren Wissen wiederum in seine Werke einfließen kann. Glas nicht nur als Trägermaterial seiner Entwürfe zu betrachten, sondern auch verschiedene dem Werkstoff inhärente Traditionen mit zu berücksichtigen, gehört zu seiner künstlerischen Position. In einem Interview fragt Wita Noack den Künstler, wie er zum Glas als seinem «Kunst-Stoff» gekommen sei: Weiland begründet dies damit, dass eine der Professor:innen, bei denen er an der Hochschule für Bildende Künste in Hamburg studierte, die renommierte Glaskünstlerin Ann Wolff (geb. 1937) gewesen sei. Wolff ging nach einer Ausbildung an der Hochschule für Gestaltung in Ulm nach Schweden und war dort – neben ihrer Arbeit als freischaffende Künstlerin – zwischen 1960 und 1978 für die Glasmanufaktur Kosta Boda als Entwerferin tätig.¹¹ Weiland betont die Herkunft ihres künstlerischen Selbstverständnisses aus der amerikanischen Studio-Glass-Bewegung der 1960er-Jahre:

Das Glas wurde aus den grossen Fabriken rausgeholt und in die selbstgebastelten – muss man wirklich sagen – Studios hineingeholt und dadurch als künstlerisches Medium entdeckt. Im Laufe der Zeit sind daraus hochprofessionelle Glasstudios entstanden mit sehr weit entwickelten Techniken und künstlerisch sehr inte-

ressanten Ansätzen. Man kann das ruhig mittlerweile auch als Teil der Kunstgeschichte betrachten, auch wenn die Studioglasbewegung aus dem angewandten Bereich kommt.¹²

Es ist interessant, wie Weiland Glas als industriellen Werkstoff und zugleich als künstlerisches Medium beschreibt und dabei das Auseinanderklaffen zwischen professionellen und «selbstgebastelt» erscheinenden Verfahren hervorhebt. Er ruft damit einen der Pioniere der amerikanischen Studio-Glass-Bewegung, Harvey K. Littleton (1922–2013), auf, der 1962 begonnen hatte, die – in Amerika weniger in Glashütten denn in Fabriken konzentrierte – industrielle Verarbeitung von Glas in die Künstlerateliers zu bringen.¹³ Er löste damit das Material Glas sehr wirksam aus der Handwerkstradition, so dass es neu kodiert werden konnte. In diesem Sinne äusserte sich Littleton 1964 in einem Interview:

The creative artist and the craftsman have been separated. We believe that the artist's heart, hand, and head should all be used together and simultaneously to express the idea that originates within him.¹⁴

Durch diesen Neubeginn in der Glasbearbeitung – das freie Experimentieren mit dem Material in bewusstem, fast vollständigem Verzicht auf langjährige Expertise oder technisches Know-how – umging er das Dilemma, dass entwerfende Künstler:innen und ausführende Glasbläser:innen gemeinsam arbeiten und somit der künstlerische Zugriff auf das Material immer ein vermittelter ist, allerdings unter Beibehaltung des vertrauten europäischen Paradigmas, demzufolge technisches Vermögen der (künstlerischen) Idee untergeordnet sei.

Julius Weiland, der sich über ein Lehrer:in-Schüler:in-Verhältnis und durch die Reflexion der Geschichte des Materials Glas mit der Studio-Glass-Bewegung verbinden kann, verfügt durchaus über technisches Know-how, entschied sich aber dennoch dazu, das Vermögen von Glasbläser:innen für seine Werke zu nutzen. Dies ist umso interessanter, als er seine künstlerischen Entscheidungen als aktive Handlungen beschreibt und dabei ein bewusstes Eingreifen in ein «zu viel» an handwerklicher Professionalität sichtbar wird. So führt er zu seinem Werk *Archetype* (2017) aus, dass er diese Vase nach dem antiken Vorbild eines Ölfäschchens aus Mesopotamien schuf beziehungsweise erschaffen liess:

Die Vase wurde von mir bewusst antikisiert, denn sie hat Einschlüsse, Fehler und Luftblasen. Für mich ist es ein Verweis auf diese sehr, sehr alte Glastradition.¹⁵

Auf Nachfrage schränkt er aber ein:

Ich führe die handwerkliche Glastradition auch nicht fort. So habe ich die Glasbläser gebeten, mir diese Vase so schlecht als möglich zu machen. Die erste Vase ist völlig schiefgegangen, denn die war perfekt wie aus dem Kaufhaus [...]. Dann haben die Glasbläser mit Hölzern auf diese Vase geschlagen und sie in Asche gerollt. Der Rand musste extra für mich schief gemacht werden.¹⁶

Die Spannungen, die hier zwischen entwerfenden und ausführenden Künstlern sichtbar werden, sind bezeichnend: Weiland hatte ein archaisches Aussehen sowohl in der Form als auch in der Materialität und technischen Ausführung imaginiert, das von den hochspezialisierten Glasmeistern, die sein Vorhaben ausführten, nicht umgesetzt werden konnte oder vielmehr als eine handwerkliche Unperfektion von ihnen sehr wahrscheinlich auch nicht umgesetzt werden sollte.¹⁷ Die sichtbaren Fehler werden so als ein zweiter, ein zusätzlicher Arbeitsschritt erkennbar, der Handgemachtes evoziert, wobei die Künstlerhand nicht – so zumindest der Beschreibung von Weiland nach – das perfekte Aussehen eines vermeintlich industriell gefertigten Glases («wie aus dem Kaufhaus») zeigen darf. Diese Position findet sich als Motiv in den Anfängen der Studio-Glass-Bewegung, geht es doch auch dort um das Raue, das Nicht-Perfekte und damit um ein Narrativ des 20. Jahrhunderts: Perfektion wird nicht mehr als Ausdruck eines virtuoseren Künstlertums, sondern als Verweis auf ein geistloses technisches Verfahren gelesen – und das Unvirtuose als Zeugnis für die Anwesenheit eines handwerklich arbeitenden Künstlers.¹⁸

Kai Schiemenz // Lhotsky Studios

Im Werk von Kai Schiemenz wird ein anderes Motiv sichtbar. In einem Interview mit Wita Noack – anlässlich der Ausstellung «In Farbe» 2017 im Lemke Haus in Berlin – formulierte der Künstler, als er darauf angesprochen wurde, dass er seine Objekte ausführen lässt:

Wo endet das Kunstwerk und wo fängt es an? Natürlich sind die Glaskulpturen das Endprodukt. Andererseits sind sie ein Speicher und Zeugen der Herstellung, und der Prozess der Herstellung wiederum ist auch ein Prozess der Aufladung. In eine solche Skulptur fließt eine Menge Zeit, Geld und Energie, es fließt eine ganze Kette von Kulturtechniken hinein.¹⁹

Was der Künstler hier mit dem Bild einer «Kette von Kulturtechniken» anspricht, die als Zeugen der Herstellung in seinen Glaskulpturen gespeichert sind, erklärt sich durch seinen Arbeitsprozess: Schiemenz lässt seine aus gegossenem Glas bestehenden Arbeiten in einer traditionsreichen böhmischen Produktionsstätte fertigen. Es handelt sich um die Glashütte in Pelechov, die heute unter dem Namen Lhotsky Studios weitergeführt wird und durch die beiden berühmten tschechoslowakischen Glaskunstschaffenden Stanislav Libenský (1921–2002) und Jaroslava Brychtová (1924–2020) zu internationalem Ruhm gelangte.²⁰ Auf der EXPO 58 in Brüssel erregten sie Aufmerksamkeit, da sie durch ihr radikales Umdenken im Einsatz von geschmolzenem Glas vollkommen neue Wege für die moderne Glaskunst aufzeigten.²¹ Jaroslava Brychtová hatte Mitte der 1940er Jahre begonnen, gemeinsam mit ihrem Vater Glas zu verschmelzen und dabei im Innern der lichtdurchlässigen Masse Formen einzufügen – also skulptural zu arbeiten.²² Sie konnten dabei auf vorhandenem Glaswissen aufbauen, hatte die Regierung doch schon vor der Ausrufung der tschechoslowakischen Republik im Jahr 1918 Anstrengungen unternommen, die bedeutende nordböhmische Glastradition in der Region um Gablonz, Eisenbrod und Harachsdorf als nationales Kulturerbe zu fördern.²³ Zu diesem Zweck wurde zum 1. Oktober 1920 die Staatliche Glasfach- und Handelsschule in Eisenbrod (heute Železný Brod mit dem Ortsteil Pelechov) gegründet, zu deren ersten Professoren der Bildhauer Jaroslav Brychta (1895–1971), der Vater der Glaskünstlerin, sowie Alois Metelák (1897–1980, seit 1924 dort als Direktor) zählten. Politisches Ziel war es, die Ausbildung und das Niveau der ansässigen Glasarbeiter zu verbessern und zugleich eine eigenständige, «nationale» Kunstsprache zu entwickeln – ein Vorhaben, das zusätzlich Wirkmacht entfaltete, da mit der Besetzung durch die Wehrmacht ab 1939 die Kunsthochschulen geschlossen wurden und viele Künstler:innen aus diesem Grund in die angewandte Kunst wechselten.²⁴ Der Gebrauchscharakter des Glases wurde durch diese Impulse und durch experimentelle Ansätze immer stärker und bewusst zurückgedrängt

und Glas auch hier zu einem modernen Material für aktuelle künstlerische Positionen umgedeutet. Brychta arbeitete als Leiter der Abteilung für figurliche Glaskunst bis 1960, der heutige Inhaber der Glashütte, Zdenek Lhotsky, ist einer seiner Enkelschüler, der bei seiner Tochter lernte und nach 1989 die Glashütte internationalisierte.²⁵

Indem Schiemenz an diesem Produktionsort fertigen lässt, kann er die Tradition des Ortes mit seinem Werk verbinden – als eine der Kulturtechniken, die er in seinen Werken gespeichert sieht, wobei das Narrativ von der alten Tradition des böhmischen Glases, das zu unterschiedlichen Zeiten unterschiedlich gedeutet und für politische Selbstbeschreibungen instrumentalisiert werden konnte, ebenfalls ein Kettenglied bildet.

Die drei ausgewählten Beispiele von Thomas Stearns, von Julius Weiland und von Kai Schiemenz verdeutlichen, dass künstlerische Zusammenarbeit nicht allein auf ein koordiniertes gemeinsames Handeln von entwerfendem Künstler und ausführendem Handwerker beschränkt ist. Sondern dass – im Sinne von Becker und Sampson – eine Vielzahl unterschiedlicher Aspekte zu einem Werk beitragen und sich an ihm anlagern. So entsteht ein vielschichtiges Sediment, das aus dem Erbe eines Ortes, der Geschichte einer Handwerkskunst, dem Selbstverständnis der Handelnden, aus formalen Traditionen, aus Brauch und neuen Techniken besteht. Durch die verschiedenen Mitwirkenden kann zudem das Bedeutungsspektrum des Werkes erweitert werden: Mit Harvey K. Littleton, Ann Wolff und dem Künstlerpaar Stanislav Libenský und Jaroslava Brychtová klingen drei der bedeutenden Strömungen und Orte der modernen Glasskulptur mit, die amerikanische Studio-Glass-Bewegung, die skandinavische Glaskunst sowie die Positionen des tschechoslowakischen Bereichs.²⁶ Dadurch gelingt es, eine künstlerische Genealogie zu evozieren, stellt sich Weiland doch über das Lehrerin-Schüler-Verhältnis in einen direkten Ausbildungszusammenhang und schreibt Schiemenz sich durch die Weiter- oder Wieder-Nutzung der Glasöfen und der Kooperation mit den dort noch lebendiges Erbe praktizierenden «Handwerkern» in einen Werkstattverbund ein. Sichtbar wird, wie vielschichtig das Konzept der «Zusammenarbeit» ist – sei es als tatsächliche Kooperation, als Schülerschaft, als Verhältnis von Ausführenden und Entwerfenden oder als zeitlich versetztes Weiterführen. Die ausführenden Glaskünstler stehen jeweils in eigenen handwerklich-künstlerischen Traditionen, die als Erinnerung im Werk aufscheinen und als ein aktiv gestaltender Teil auch stärker in der Forschung Berücksichtigung

finden müssen. Zudem erweist es sich als sinnvolle künstlerische Strategie, das eigene «Nichtausführen» keineswegs zu verschleiern, sondern die Möglichkeiten zu nutzen, die diese Kooperationen bieten. Wie gezeigt, ist Handwerk dabei nicht einfach nur Handwerk, sondern historisch gewachsenes Vermögen, das komplexe Narrative nicht allein tradiert, sondern für die künstlerische Aktivierung zur Verfügung stellt.

- 1 Wenngleich es auch natürliche Glasvorkommen (darunter Obsidian oder Fulgurit) gibt, ist der Grossteil des vorhandenen und genutzten Glases ein menschliches Produkt, vgl. Weiss 1986; Dupré 2014.
- 2 Fludernik 2008, S. 9: «Das Erzählen bietet uns eine grundlegende Erkenntnisstruktur an, die uns hilft, die unübersichtliche Vielfalt der Ereignisse zu ordnen und Erklärungsmuster dafür zu liefern.» Zur Bedeutungszuschreibung an Materialien u. a. Wagner 2002.
- 3 Plinius berichtet im 36. Buch seiner Naturkunde vom Ursprung des Glases (*origo vitrio*), im Anschluss an seine Diskussion der Steine und Sandarten, Plinius d. Ä. 2007, S. LXV, 190, S. 124–131.
- 4 Die Frage nach der «Kunsthfähigkeit» von Glas wird immer wieder diskutiert und hängt mit den Verwendungskontexten des Materials zusammen, siehe u. a. Clemons 1989, Kap. 6.2., «Überlegungen zur Unterscheidung zwischen Kunst und Handwerk», S. 73–77.
- 5 Und später durch die Entwicklung maschineller Blasverfahren, vgl. Lobmeyr et al. 1874, S. 175–176 und 166–168.
- 6 Terraroli 2000; Wickman 1998.
- 7 Becker 1982; vgl. auch Becker 1974; Sampson 2001; Danko 2012, S. 63–65: «Kunst als kollektives Handeln».
- 8 Einen guten Einblick in die komplexen Verfahren bietet die Serie *Blown away*, die bei Netflix in nunmehr schon zwei Staffeln zehn Glasbläser:innen in einem Wettkampf gegeneinander antreten liess und 2021 in einem Weihnachtsspecial aus den Besten einen «winner» erkor.
- 9 Barovier 2019, hier S. 22 zum Motiv, dass der junge «fremde» Künstler mit dem virtuosens Meister und Vorarbeiter Arturo Biasutto zu keinem Einverständnis kam, da der ältere Mann sich nicht auf die Tonmodelle und Zeichnungen Stearns Ideen einlassen konnte und wollte – und so Ongaro «agreed to get involved and become Stearns's interpreter».
- 10 Die Michelangelo Foundation als Netzwerk von hochwertigem Kunsthandwerk versucht mit dem Motiv der doppelten Signatur eines Werkes gegen dieses Narrativ anzugehen und das Dialogische im Zusammengehen von Entwerfen und Handwerkern zu betonen vgl. die Website *doppia firma/double Signature*, <http://www.doppiafirma.com>, Stand 26.8.2020, sowie die Beiträge im Sammelband Bushart/Haug 2020.
- 11 Fahrner-Tutsek 2014. Orrefors Kosta Boda AB ist ein Zusammenschluss der vormals eigenständigen Glashütten Orrefors, Kosta, Boda und Åfors.
- 12 Noack/Birkholz 2017, S. 35.
- 13 Byrd 2011, Kap. 3, «1962–1964: Birth of the Studio Glass Movement», S. 39–57.
- 14 Harvey K. Littleton, «Artist Experiment with Glassblowing [Interview]», in: *Wisconsin State Journal*, 12. Juli 1964, zit. nach: Gordon 2018, «Kat. Nr. 134 (Harvey K. Littleton, «Exploded Green Vase», 1965)», S. 258.
- 15 Noack/Birkholz 2017, S. 38.
- 16 Noack/Birkholz 2017, S. 38–39.
- 17 Becker 1974 verweist auf ein vergleichbares Beispiel mit professionellen Lithografen, S. 769–770.
- 18 Gordon 2018, S. 258, zur Form von Littletons *Exploded Green Vase*: «is deliberately imperfect, and documents the presence of the artist».
- 19 Noack 2017, S. 10.
- 20 Warmus 1985; Langhamer 2003, Kap. 12, zur Geschichte der tschechischen Glasfabriken ab 1989, S. 221.
- 21 Klasová 2002; Kehlmann 2002; Ricke 2005.
- 22 Ricke 1990, S. 154. Vergleichbar den *Pâte-de-verre*-Arbeiten des französischen Jugendstils und dem Wachsauflöschverfahren, mit dem René Lalique in den 1920er und 1930er Jahren experimentiert hatte, wobei er allerdings das Glas mit Hilfe von Luft in die Form presste, vgl. Elliot 2014, S. 313; zu den von ihm patentierten Verfahren des Glasgusses vgl. ebd. S. 27–38; Hilschensch-Mlynek/Ricke 1985, S. 30–34.
- 23 Panenková 1995. Zur böhmischen Glastradition seit dem 13. Jahrhundert vgl. Drahotová 1995.
- 24 Frantz 1994, S. 34; Uwe Claassen, «Von Mesopotamien hinaus in die Welt. Zur Ge-

- schichte des Glases», in: Claassen 2016, S. 12–18, hier S. 15.
- 25 Libenský war dort sei 1953 dort tätig, zwischen 1963 und 1987 Leiter der Glasabteilung der Hochschule für angewandte Kunst in Prag als Nachfolger des für die tschechische Glaskunst nach dem 2. Weltkrieg so einflussreichen Josef Kaplický, Frantz 1994, S. 41; Claassen 2016, S. 87–89; Rossini 2010 führt aus, dass Libenský für den Entwurf, Brychtová für die technische Umsetzung zuständig gewesen sei.
- 26 Clemons 1989, v. a. Kap. 4 «Die Gestaltungstendenzen der Sechziger Jahre», S. 34–63; Kregeloh 2015, S. 23.

Literaturverzeichnis

Barovier 2019

Marino Barovier, «Thomas Stearns. Research and Experimentation at the Venini Glassworks», in: *Thomas Stearns at Venini*, hrsg. von Marino Barovier und Carla Sonogo, Ausst.-Kat. Le Stanze del Vetro, Venedig, 9.9.2019–5.1.2020, Mailand: Skira, 2019, S. 21–32.

Becker 1974

Howard Becker, «Art as Collective Action», in: *American Sociological Review*, 39 (1974), S. 767–776.

Becker 1982

Howard S. Becker, *Art Worlds*, Berkeley: University of California Press, 1982.

Bushart/Haug 2020

Geteilte Arbeit. Praktiken künstlerischer Kooperation (Interdependenzen. Die Künste und ihre Techniken, 5), hrsg. von Magdalena Bushart und Henrike Haug, Wien et al.: Böhlau, 2020.

Byrd 2011

Joan Falconer Byrd, *Harvey K. Littleton. A Life in Glass. Founder of America's studio glass movement*, New York: Skira Rizzoli, 2011.

Claassen 2016

Uwe Claassen, *Glas... Kunst aus Sand und Feuer. Modernes Glas – Studioglas – Neues Glas des 20. und 21. Jahrhunderts. Die Sammlung der Barbara Achilles-Stiftung*, Hamburg: Barbara Achilles-Stiftung, 2016.

Clemons 1989

Daniela Clemons, *Die Entwicklung der Glasplastik nach dem Zweiten Weltkrieg*, Diss. Justus-Liebig-Univ. Giessen, 1989.

Danko 2012

Dagmar Danko, *Kunstsoziologie* (Einsichten), Bielefeld: transcript, 2012.

Drahotová 1995

Olga Drahotová, «Das Böhmische Glas – ein mitteleuropäisches Phänomen», in: *Böhmisches*

Glas – Phänomen der mitteleuropäischen Kultur des 19. und frühen 20. Jahrhunderts (Schriften des Passauer Glasmuseums, 1), hrsg. von Jan Mergl, Referate anl. des Internationalen Symposiums im Passauer Glasmuseum, 29.4.–2.5.1993, Passau: Passauer Glasmuseum, 1995, S. 10–12.

Dupré 2014

Sven Dupré, «Die Feuerkünste», in: *Kunst und Alchemie. Das Geheimnis der Verwandlung*, hrsg. von Sven Dupré et al., Ausst.-Kat. Glasmuseum Hentrich, Stiftung Museum Kunstpallast, 5.4.–10.8.2014, München: Hirmer, 2014, S. 84–98.

Elliott 2014

René Lalique. *Enchanted by Glass*, hrsg. von Kelley Jo Elliott, Ausst.-Kat. The Corning Museum of Glass, Corning, 17.5.2014–4.1.2015, New Haven: Yale University Press, 2014.

Fahrner-Tutsek 2014

Eva-Maria Fahrner-Tutsek, «Mixed Double – Gemischtes Doppel», in: *Ann Wolff. Persona. Contemporary Glass – Zeitgenössisches Glas*, Stuttgart: Arnoldsche Art Publishers, 2014, S. 9–14.

Fludernik 2008

Monika Fludernik, *Erzähltheorie. Eine Einführung*, 2., durchges. Aufl., Darmstadt: WBG, 2008.

Frantz 1994

Susanne K. Frantz, «A Collaboration in Glass», in: *Stanislav Libenský – Jaroslava Brychtová. A 40-Year Collaboration in Glass*, hrsg. von Susanne K. Frantz, Ausst.-Kat. Corning Museum of Glass, Corning, NY, 23.4.–16.10.1994, München/New York: Prestel, 1994, S. 33–53.

Gordon 2018

John Stuart Gordon, *American Glass. The Collections at Yale*, New Haven: Yale University Art Gallery in association with Yale University Press, 2018.

Hilschrenz-Mlynek/Ricke 1985

Glas. Historismus, Jugendstil, Art Déco (Die Sammlung Hentrich im Kunstmuseum Düsseldorf, 1, Frankreich/Materialien zur Kunst des

neunzehnten Jahrhunderts, 32), hrsg. von Helga Hilschenz-Mlynek und Helmut Ricke, München: Prestel, 1985.

Kehlmann 2002

Robert Kehlmann, «The Inner Light. Sculpture by Stanislav Libenský and Jaroslava Brychtová», in: *The Inner Light. Sculpture by Stanislav Libenský and Jaroslava Brychtová*, hrsg. von dems., Ausst.-Kat. Museum of Glass, Tacoma, 6.7.–27.10.2002, London/Seattle: University of Washington Press, 2002, S. 3–45.

Klasová 2002

Milena Klasová, *Libenský – Brychtová*, Prag: Gallery, 2002.

Kregeloh 2015

Anja Kregeloh, *Glas als Material der Kunst seit 1960* (Berichte aus der Kunstgeschichte), Diss. Univ. Hamburg, 2014, Aachen: Shaker, 2015.

Langhamer 2003

Antonín Langhamer, *The Legend of Bohemian Glass. A Thousand Years of Glassmaking in the Heart of Europe*, Zlín: Tigris, 2003.

Lobmeyr et al. 1874

Ludwig Lobmeyr, Albert Ilg, Wendelin Boeheim (Hrsg.), *Die Glasindustrie, ihre Geschichte und gegenwärtige Entwicklung und Statistik*, Stuttgart: Spemann, 1874.

Noack 2017

Wita Noack, «Wo das Unsichtbare und die Vorstellungen anfangen, beginnt dieses verführerische Schimmern [Interview mit Kai Schiemenz]», in: *Kai Schiemenz. In Farbe* (Glas 01/Mies van der Rohe Haus, 29), hrsg. von Marie Luise Birkholz et al., Ausst.-Kat. Mies van der Rohe Haus, Berlin, 2.4.–25.6.2017, Berlin: form + zweck, 2017, S. 7–11.

Noack/Birkholz 2017

Wita Noack, Marie Luise Birkholz, «Glas – eindeutig zweideutig [Interview mit Julius Weiland]», in: *Julius Weiland. Dekor und Deformation* (Glas 03/Mies van der Rohe Haus, 32), hrsg. von Wita Noack, Kai Thiede und Marie

Luise Birkholz, Ausst.-Kat. Mies van der Rohe Haus, Berlin, 1.10.–22.12.2017, Berlin: form + zweck, 2017, S. 35–40.

Panenková 1995

Duňa Panenková, «Glasfachschule Eisenbrod», in: Georg Höltl (Hrsg.), *Das böhmische Glas 1700–1950*, Bd. 6: *Art Deco/Moderne*, Tittling: Rotel Tours, 1995, S. 104–105.

Plinius d. Ä. 2007

C. Plinius Secundus d. Ä., *Naturkunde, lateinisch-deutsch, Buch XXXVI: Die Steine* (Sammlung Tusculum), hrsg. und übers. von Roderich König, in Zusammenarbeit mit Joachim Hopp, Düsseldorf: Artemis & Winkler, 2007, Kap. LXV, §190, S. 124–131.

Ricke 1990

Helmut Ricke, *Neues Glas in Europa. 50 Künstler – 50 Konzepte*, Ausst.-Kat. Glasmuseum Hentrich, Düsseldorf, zur Glastec '90 in Halle 6 der Düsseldorfer Messe, 23.–27.10.1990; Kunstmuseum Düsseldorf im Ehrenhof, Düsseldorf, 18.11.1990–13.1.1991, Düsseldorf: Verlagsanstalt Handwerk, 1990.

Ricke 2005

Czech Glass 1945–1980. Design in an Age of Adversity, Publ. anl. der Ausst. *Aufbruch. Tschechisches Glas 1945–1980*, hrsg. von Helmut Ricke, Museum Kunst Palast, Düsseldorf, 19.2.–16.5.2005, Stuttgart: Arnoldsche, 2005.

Rossini 2010

Pavla Rossini, «Twice in the Spirit of Stanislav Libenský. Newly opened Museum in Želený Brod», in: *Neues Glas – New Glass*, Nr. 4, 2010, S. 8–11.

Sampson 2001

Edward E. Sampson, «To Think Differently. The Acting Ensemble. A New Unit for Psychological Inquiry», in: *Critical Psychology*, 1 (2001), S. 47–61.

Terraroli 2000

Valerio Terraroli, «Paolo Venini and the Metamorphosis of Modern Style during the 1920s»,

in: *Venini. Catalogue Raisonné 1921–1986*, hrsg. von Anna Venini Diaz de Santillana, Mailand: Skira, 2000, S. 17–25.

Wagner 2002

Monika Wagner, «Materialien als soziale Oberflächen», in: *Material in Kunst und Alltag* (Hamburger Forschungen zur Kunstgeschichte, 1), hrsg. von ders. und Dietmar Rübel, Berlin: Akademie Verlag, 2002, S. 101–118.

Warmus 1985

William Warmus, «The Art of Libenský and Brychtová», in: *New Glass Review*, hrsg. vom Corning Museum of Glass, Nr. 6, 1985, S. 132–144.

Weiss 1986

Gustav Weiss, «Glas», in: Ders. et al., *Glas, Keramik und Porzellan, Möbel, Intarsie und Rahmen, Lackkunst, Leder* (Reclams Handbuch der künstlerischen Techniken, 3), Stuttgart: Reclam 1986, S. 11–68.

Wickman 1998

Kerstin Wickman (Hrsg.), *Orrefors. A Century of Swedish Glassmaking*, Stockholm: Byggeförlaget-Kultur, 1998.

Kunst-Entrepreneure und ihre Dienstleister. Ethnografische Beobachtungen auf der Hinterbühne der Kunst

Franz Schultheis

Unser Beitrag beschäftigt sich mit einer ganz besonderen Form der Hervorbringung von Kunst. Ihre Produkte sind nicht nur auf verschiedenen Bühnen – etwa Museen, Biennalen, Galerien oder Kunstmessen – prominent vertreten und sichtbar, sondern sie sind ebenso im öffentlichen Raum, beispielsweise als Kunst am Bau, in Industrieunternehmen oder Banken wie auch als urbane Kunst an öffentlichen Plätzen allgegenwärtig und durch ihre oft enormen Ausmasse und ästhetische Wucht unübersehbar.¹ Ganz anders steht es um die Orte ihrer Erzeugung und die dort beschäftigten gleichsam namen- und gesichtslosen Art Fabricators. Hierbei handelt es sich um eine spezifische Gruppe von Erwerbstätigen, die in Auftragsarbeit «Kunst für Künstler machen», wie es ein von uns befragter Vertreter dieses Gewerbes formulierte. Sie produzieren in Lohnarbeit Kunst für Kunstschaffende, die ausgehend von einer mehr oder minder konkreten, mehr oder minder ausgereiften Idee eines Werks dessen praktische Erzeugung an Dritte delegieren, ohne in der Regel dabei physisch anwesend zu sein oder gar selbst Hand anzulegen. Diese Form der Auslagerung von künstlerischer Arbeit durch unternehmerisch agierende Künstler an für sie tätige Dienstleister, die im Tausch gegen Lohn den von ihnen miterzeugten materiellen wie symbolischen Mehrwert eines Kunstwerks an den Art Entrepreneur abtreten, schien uns in soziologischer Sicht dermassen symptomatisch für den aktuellen Kunstbetrieb und signifikant für die Stellung von Kunst in unserer spätkapitalistischen

Gesellschaft, dass wir ihr eine eingehende empirische Forschung widmeten. In den Jahren 2017 bis 2019 besuchte unser kleines Forschungsteam an der Universität St. Gallen ein gutes Dutzend solcher Kunstmanufakturen in der Schweiz, in Deutschland, Österreich, Kanada und den USA, um dort mittels ethnografischer Methoden – vor allem durch ausführliche qualitative Interviews mit mehr als 40 Art Fabricators – den Fragen nachzugehen, welche spezifischen Produktionsformen und -verhältnisse diese so wenig sichtbare Hinterbühne der Kunstwelt kennzeichnen, wie Angebot und Nachfrage bei dieser besonderen, um nicht zu sagen sonderbaren Dienstleistung interagieren oder Auftragsarbeiten konzeptuell respektive vertraglich definiert und vereinbart werden.² Weiterhin fragten wir uns, inwiefern die von Unwägbarkeiten begleitete Produktion singulärer Güter mit betriebswirtschaftlichen Erfordernissen und Rationalitäten in Einklang gebracht werden kann und wie hierbei die künftigen Kunstwerke in Kostenvoranschlägen preislich möglichst exakt beziffert werden.³ Vor allem aber interessierte uns aus soziologischer Warte, wie diese Dienstleister an der Kunst anderer ihre Rolle sehen und wie sie den aus ihrer Hand stammenden Anteil an der Herstellung eines Kunstwerks beurteilen. Hier geht es um die Selbstverhältnisse, (berufs-)biografischen Werdegänge und Identitäten der befragten Art Fabricators sowie schliesslich auch um ihren Blick auf die Art World im Allgemeinen und den Kunstmarkt im Besonderen.

Soziologische Fragestellungen und Erkenntnisinteressen

In soziologischer Sicht wird Kunst immer und per se kollektiv hervorgebracht. Beteiligt sind zunächst all jene Akteure der Kunstwelt, die an der Konsekrationskette von Künstlerinnen oder Künstlern und ihren Werken Anteil haben und mittels des ihnen je eigenen ökonomischen, sozialen und symbolischen Kapitals an der Durchsetzung einer Position im Kunstfeld – ihrer Sichtbarmachung und Legitimation – aktiven Anteil haben. Hierzu sind Dozierende an Kunsthochschulen, Galeristinnen, Sammler, Kuratorinnen, Art Consultants, Museumsleute, Journalistinnen oder Journalisten und viele andere mehr zu zählen, die meistens in Form von etablierten Netzwerken Kunstwerke und Kunstschaffende weihen, ins Rampenlicht stellen und ihnen öffentliche Aufmerksamkeit zuteil werden lassen. Je namhafter und sichtbarer in der Art World diese indirekten «Produzenten» von Kunst, je grösser

das in einem Netzwerk vereinte soziale und symbolische Kapital, umso grösser die Konsekrationsmacht.⁴

Doch um diese oft namhaften Akteure auf der glamourösen Bühne der Kunstwelt geht es hier nur sekundär. Uns interessieren vielmehr gerade die vielen, die in der Regel als unsichtbare, ja geradezu gesichts- und namenlose Vermittler am Zustandekommen eines Werks beteiligt sind. Hierzu zählen etwa Assistenten, Technikerinnen, künstlerische Beratung, Versicherungen und nicht zuletzt auch Kunstmanufakturen mit den bei ihnen tätigen Vertreterinnen und Vertretern unterschiedlichster (Kunst-)Handwerke und technischer Berufe. Im Falle der Auslagerung von Kunstproduktion in solche Werkstätten kommt es, wie aufgezeigt werden sollte, zu einer besonders ausgeprägten Distanz zwischen künstlerischer Initiative – einer mehr oder weniger klaren Idee, einem mehr oder weniger ausgefeilten Konzept, einer mehr oder weniger elaborierten Skizze eines möglichen Werks – und der materiellen, praktischen Fertigung eines auf ihrer Grundlage realisierten Kunstwerks mit jeweils mehr oder weniger grosser Nähe und Ähnlichkeit zur ursprünglichen Vorstellung.

Für die hier kollektiv zu leistende Magie der Transformation profaner, in Lohnarbeit erstellter Objekte in Kunstwerke inkommensurablen Wertes wirft diese fast vollständige Abkopplung einer zunächst oft vagen künstlerischen Kopfgeburt von deren durch Dritte in komplexen arbeitsteiligen Verfahren mit vielen Übersetzungsleistungen, Hürden und Unwägbarkeiten zu erbringenden praktischen Realisierung in besonders hohem Masse kritische Fragen an die Vorstellung einer singulären künstlerischen Autorschaft und ihrer Begabung zu charismatischer Verzauberung auf. Wie mehrfach seitens unserer Befragten thematisiert, steht diese Form der Kunstproduktion in oft scharfem Kontrast zur immer noch vorherrschenden Vorstellung vom künstlerischen Schaffen und von den für dessen Wertschätzung vorausgesetzten gestalterischen Fertigkeiten. Auch wenn sich die interviewten Art Fabricators selbst demonstrativ von dieser als «romantisch» etikettierten Auffassung von Kunst distanzieren, kam doch immer wieder direkt oder indirekt zum Ausdruck, dass auch ihre eigene Wertschätzung von Kunst mit dem Umstand verknüpft bleibt, dass Künstler und Künstlerinnen selbst Hand anlegen und das von ihnen reklamierte Werk aktiv und materiell mitgestalten. Anders gesagt birgt die Sozialfigur des Art Entrepreneur ein beachtliches Potenzial an kognitiven Dissonanzen betreffend die mit ihr einhergehenden Ansprüche auf Anerkennung einer Allein-Autorschaft an Werken aus der Hand Dritter.

Wie aber soll man sich die auf breiter Front zu beobachtende Überhöhung der tatsächlichen, hochgradig arbeitsteiligen Prozesse dieser Form von Kunstproduktion erklären? Wie lässt sich kontrafaktisch das romantisch verklarte Bild des einsamen genialen Schöpfers eines singulären Gutes angesichts des allzu offenkundig kollektiven Charakters von dessen Hervorbringung aufrechterhalten? Was bringt alle beteiligten Akteure dazu, sich an der hierzu notwendigen Verkenning und Verdrängung zu beteiligen und an diesem Spiel des Als-ob stillschweigend zu partizipieren? Seitens des Künstlers liegt die Antwort wohl auf der Hand. Seine Rolle als Autor, der mit seinem Namen und seiner Signatur das Kunstwerk allein autorisiert und ein «Ding» erst zu einem «Kunstwerk» transsubstantialisiert beziehungsweise adelt, findet in ihm den direkt und primär an der Aufrechterhaltung dieser kollektiven Illusion Interessierten. Auch die an der Vermarktung – sei es als Anbietende, sei es als Nachfragende – teilhabenden Akteure, etwa Galeristen und Sammlerinnen, wie wohl auch die in den Weihestätten der Kunst mit diesen Objekten befassten Professionen, dürften am Lüften des – ja eigentlich offenkundigen – Geheimnisses kaum ein besonderes Interesse haben. Aber wie steht es mit denjenigen, die auf der Hinterbühne der Kunstproduktion und im Schatten der Künstlerin oder des Künstlers arbeiten? In unserem Forschungsprojekt wollten wir uns diesen wenig sichtbaren und selten zu Wort kommenden «Kunst-Schaffenden» zuwenden und versuchen, diese Zusammenhänge mit ihren Augen zu sehen, so, wie sie uns ihre Sicht der Dinge in Tiefeninterviews schildern.

«Wir machen Kunst für Künstler.»

Bei unseren Interviews mit Art-Producern der beforschten Kunstgiessereien fragten wir unter anderem, wie sie denn den Charakter ihrer Arbeit und ihre Rolle für Aussenstehende schildern. Ein Schreiner mit abgebrochenem Studium der Kunstwissenschaft erläutert:

«Meistens können [es] sich die Leute [...] nicht so recht vorstellen: «Aber diese Künstler, machen die das denn nicht selber?» Das ist immer irgendwie so die Standardfrage, wo du sagst, ja nein [...]. Einer alleine kann das gar nicht buckeln. Und heute ist das halt so, dass mega viel ausgelagert wird. Ja, wir sind eine Firma, die Kunst macht für Künstler [lacht]. Wenn du so willst.»

Auf unsere Nachfrage, ob die Leute sich dafür interessierten, dass aufgrund seiner Mitarbeit an diesem Kunstobjekt dann auch sein Name dastehe, verneint er, das sei nie ein Thema, und fährt fort:

«Die Leute sind dann irgendwie so resigniert. Dann fallen sie aus allen Wolken. Ja was, Künstler, ja der macht gar nichts. Die kommen irgendwie noch nicht so recht klar mit dem konzeptuellen Werk. Oder, also dass es [...] um die Idee geht und [...] die Ausführung kann irgendjemand machen [...], ich glaube, das definierst du ja: Was ist Kunst und was ist die Aufgabe von Künstlern. Und ja, Kunst ist auf eine Art ein Spiegel der Gesellschaft. Und [...] dass [...] gewisse eine Niederlassung in China haben, das spiegelt ja eine Art auch unser System wider, wie es läuft.»

Wir heben auf den Sachverhalt ab, dass der Kopf mehr verdient als die, die es ausführen, und dass die Trennung von Handwerk und Idee damit bekräftigt wird. Ob ihn das nicht störe, dass in der Kunst so etwas reproduziert werde? Seine Antwort:

«Ja, aber ich sehe es im Fall echt so [...], also wenn hier etwas falsch läuft, dann ist das im grossen Zusammenhang und das ist dann einfach ein Spiegel davon. Logisch [...] ist das mega dämlich, wenn nachher ein Kunstwerk für drei Millionen verkauft wird und wir haben es irgendwie gemacht für 200'000. Dann kommst du dir schon [...] dumm vor, aber das ist [...] gegeben. Ich meine, so läuft es überall.»

In dieser Schilderung der Rolle einer Firma, die «Kunst für Künstler macht», wie es einer der Befragten ausdrückte, präsentiert uns der Gesprächspartner ein aus verschiedenen Perspektiven beleuchtetes Bild eines ganz besonderen Segments der Kunstwelt. Zunächst betont er, dass nach eigener Erfahrung die hier geleistete Arbeit an der Kunst von der Öffentlichkeit weitgehend ignoriert, ja wenn überhaupt wahrgenommen wird, dann konsterniert, da der geläufigen Vorstellung vom Künstler und seinen Schaffen widersprechend.

Wir fragen einen Metallhandwerker einer Kunstgiesserei: «Und wenn du die Kunstwerke siehst, wird dort ersichtlich, dass ihr dort zur Wertschöpfung beigetragen habt?» Seine Antwort:

«Nein. [...] Nicht auf den ersten Blick. [...] [Einen] Kunstgiessereistempel gibt es in der Regel auf jedem Kunstwerk, aber nicht sichtbar, sondern untendran. Also [...] du [...] kannst [...] schauen, welche Giesserei das gemacht hat, aber das ist nicht auf den ersten Blick ersichtlich.»

Wir mutmassen, das werde wahrscheinlich bewusst so gemacht, woraufhin er erwidert, dass es wohl, wie bei einem Gemälde, eher darum gehe, dass die Künstlersignatur sichtbar sei, und schliesst: «Der Hersteller ist direkt verdeckt.»

Dieser Standpunkt in Bezug auf die weitgehende Unsichtbarkeit der materiellen Produzenten des Kunstwerks rechtfertigt sich mit dem Hinweis auf die Signatur des Künstlers auf einem Gemälde. Auf den ersten Blick mag dies stimmig wirken, bedenkt man aber, dass das Gemälde ja im Prinzip und in der Regel von der Hand des Künstlers geschaffen wurde und bei dem hier zur Diskussion stehenden Kunstwerk von Eigenhändigkeit keine Rede sein kann, dann wirkt eine solche Erklärung wenig überzeugend. Bezeichnenderweise spricht der Kunsthandwerker in diesem Zusammenhang davon, dass der Hersteller «direkt verdeckt» werde, ein interessanter Verweis auf die hier mitschwingenden, wenn auch nicht explizierten Regeln der Kunst, nach denen die Einzigartigkeit des Kunstwerks in der Signatur eines singulären Subjekts wurzelt und dies auch kontrafaktisch gewahrt werden muss, um der Verwandlung eines von fremder Hand materiell hergestellten Dings mit bezifferbaren Material- und Herstellungskosten in ein symbolisches Gut von unschätzbarem Wert keinen Abbruch zu tun.

Die Nachfrage: «Stört das einen? Wenn man so viel an Schweiss und Zeit investiert hat?» erhält zur Antwort:

«Nein, ich finde das eigentlich noch ganz okay, dass man ... seinen stillen Anteil hat, an einem Projekt. Klar, wenn man vielleicht noch ein paar Hintergrundinformationen über ein gewisses Kunstwerk haben will bei der Recherche, [...] wäre es manchmal hilfreich zu wissen, wer hat das gemacht. Manchmal kommst du auch in der Recherche nicht drauf [...]. Das finde ich ein bisschen schade, ich finde es okay, wenn es nicht auf dem Kunstwerk steht, aber ich würde es sehr nützlich finden, wenn man [...] in den Dokumenten [...] herausfinden [könnte], wer das gemacht hat. [...]

Da [...] gehst du googeln und [...] kannst es suchen, wie du willst, du findest es einfach nicht raus, wer das gemacht hat.»

Warum dieses Verschweigen? Ist der Beitrag der Produzenten am Erfolg, am Gelingen des Kunstwerks und seiner Qualität nicht der Rede wert? Wenn ein von den Akteuren der Kunstwelt in Interviews immer wieder zitiertes Motto lautet, «the winner takes it all», so haben wir es hier mit einer radikalen Variante davon zu tun: Der Autor – im Singular – eignet sich durch seine Signatur bei der Abnahme ein Produkt, das weitestgehend durch fremde Hand mittels fremden Fachwissens und fremden handwerklichen Können zustande kam, mit einem Alleinbesitzanspruch an. Sein Name fügt einem materiellen Ding, das er / sie vielleicht zum ersten Mal anlässlich der Vernissage zu Gesicht bekommt, ein Brand hinzu. Kraft der Markierung mit seiner Signatur transformiert er es in ein symbolisches Gut, ein Akt, dessen Magie nach Pierre Bourdieu durchaus mit jenem der Transsubstantiation in einem religiösen Ritual zu vergleichen ist und wie Letzteres allein durch den kollektiven Glauben an die Legitimität der hier vollzogenen Verzauberung möglich und wirksam wird.

Aber wie sehen das die bei diesem Akt der besitzindividualistischen Aneignung und Entfremdung eines kollektiv hervorgebrachten Gutes enteigneten Produzenten, die an der jetzt in Gang gesetzten Kette der Mehrwertproduktion im Kunstfeld keinerlei Ansprüche und Anteil haben werden?

«... und jetzt machen wir daraus eine Skulptur»

Wenn die Künstler «es» nicht selber machen, wie entsteht dann das Kunstwerk? Hören wir hierzu die Erläuterungen eines Projektleiters:

«Also wenn ein Künstler zur Kunstgiesserei kommt, kommt er oft [...] erst mal mit einer vagen Idee, [...] es können Künstler sein, die sagen, hier, that's it, das will ich haben, was ich spannender finde, ist, wenn Künstler kommen und sagen, ich stelle mir irgendwie vor, dass das so und so sein kann, ich weiss aber noch nicht, wie [...] und ob das überhaupt funktionieren kann. [...] Künstler [versuchen] ja auch Grenzen auszuloten, auch Grenzen

des Materials, überhaupt der Machbarkeit, und dann geht es los, das Projekt irgendwie zu entwickeln, und das ist da, wo ich sehr gern [...] mich einschalte und wo wir dann versuchen, Ideen zu entwickeln, wie man sich dem nähern kann, Techniken zu entwickeln, auszuprobieren, Muster zu machen, Mock-ups zu machen, anhand dieser Muster, Mock-ups, dann weitere Entscheidungen zu treffen und so halt dieses Projekt zu schärfen, und das dann vom kleinen Versuch in grössere Dimensionen zu übertragen [...]. Ich bin da so, denk' ich [...], die Schnittstelle [...], also ich arbeite halt schon auf der einen Seite mit dem Künstler zusammen, wo wir das zusammen entwickeln, und muss auf der anderen Seite dann in die Werkstätten kommunizieren, muss dann [...] aber auch die Produktion mitbetreuen, Qualitätskontrolle, bis hin zur Installation des Werks.»

Mit anderen Worten erfolgt der Auftakt zur Produktion durch die Nachfrage von Kunstschaffenden, oft aber auch einer Galeristin oder eines Sammlers, nach Dienstleistungen im Hinblick auf ein Projekt, das häufig zu Beginn noch sehr vage sein kann. Immerhin kam der Künstler als Auftraggeber im geschilderten Falle ja noch persönlich zur Erläuterung seiner Idee und Sondierung ihrer praktischen Umsetzbarkeit. In anderen Fällen erfolgt der Auftrag aus der Ferne durch einen anonymen – im Sinne von nicht persönlich bekannten – Mandanten, wie uns ein zur Zeit der Feldforschung in der Giesserei am eigenen Kunstwerk tätiger Künstler schildert:

«[Wir] haben hier so viele Projekte, in welchen der Künstler nie da ist. Die sind teilweise nicht eine Sekunde da. Es gibt Projekte, die gehen von da direkt in die Galerien und in der Galerie sehen es die Künstler zum ersten Mal. Es hat mich völlig überrascht.»

Er zeigt sich über diese Form der distanzierten Delegation künstlerischer Umsetzung überrascht, um nicht zu sagen konsterniert, da er selbst, ausgestattet mit einem Künstlerethos der «alten Schule», ganz selbstverständlich Hand an sein Werk legt, es in seinem Entstehungsprozess von der ersten Idee bis zur Fertigstellung begleitet und nur die technische Infrastruktur sowie von Zeit zu Zeit die Unterstützung von Mitarbeitenden in Anspruch nimmt.

Andere hingegen scheinen die direkte aktive Beteiligung an der Schaffung «ihres» Werks gar nicht erst zu suchen, senden ihre Idee als Skizze per Fax oder Mail und haben sich anscheinend auch keine sonderliche Mühe mit ihrer Ausarbeitung gemacht, wie es ein Steinbildhauer unverblümt auf den Punkt bringt: «Es gibt Künstler, die eine Furzidee haben und diese den Leuten überlassen.» Sein Kollege, ein Metallhandwerker, bekräftigt: «Da gibt es Projekte, die laufen über Monate. Du siehst den Künstler nie.» Hinsichtlich dieses Grenzfalls eines totalen Outsourcens kreativer Arbeit äusserten sich alle Befragten kritisch, während sie ansonsten die von ihnen gepflegten Formen der Arbeitsteilung mit den Kunstschaffenden eher positiv bewerten und dies gerade dann, wenn sie in die Entwicklung eines noch relativ offenen Projektes aktiv involviert werden, wie es uns ein Giessereitechniker erläutert:

«Der Künstler kommt [...] ja nicht und sagt, so, ihr müsst das jetzt so und so [...] machen. Sondern der Künstler sagt, ich [...] stelle mir vor, dass man diesen Eindruck haben soll, [...] vielleicht kommt er mit einem Gedicht an und sagt [...], und jetzt machen wir daraus eine Skulptur – alles möglich.»

«Alles möglich» bei dieser Form der Dienstleistung heisst auch, dass man Auftraggeber zufriedenstellen muss, die von der Materie selbst keine Ahnung haben: «Wir machen wirklich alles», beteuert ein Projektleiter. Er fährt fort:

«[Vom] weltberühmte[n] Künstler bis zur Hausfrau eines reichen Ehemannes kommen [alle] zu uns. Dann hat es schon Leute, die überhaupt keine Ahnung von der Materie haben. Mit dem muss man umgehen können. Es gibt wirklich Leute, die null Ahnung haben vom Handwerk oder von der Materie. Solche Momente sind schwierig, aber es gehört dazu.»

In allen Interviews und Fokusgruppen-Gesprächen, die wir geführt haben, kam dennoch unmissverständlich zum Ausdruck, dass die Produzenten der Kunstwerke vor Ort es sehr schätzen, aktiv an Entscheidungen zur Umsetzung der anfänglich oft ja noch sehr unbestimmten Idee beteiligt zu sein und in gewissem Sinne als Partner des Kunstschaffenden zu wirken. Ein Projektleiter formulierte dies folgendermassen:

«Wie gesagt, ich freue mich immer sehr über Projekte, [...] wo man Anfang noch nicht weiss, was am Ende rauskommt.»

Frage: «Also das heisst, wo man [...] dann so quasi gemeinsam [...] etwas entwickelt, oder?»

Antwort: «Ja, genau. Und wo man auch Dinge zulässt, wo man mit den Dingen, die in der Entwicklung entstehen, auch bereit ist, [...] zu arbeiten und auch Freude daran hat [...] Es ist immer ein sehr schöner Moment, wenn man irgendwas macht, man hat eine Intention, dann setzt man das um, und auf einmal [...] steht das Werk vor einem und dann fängt auf einmal das Werk an zu einem zurückzusprechen. Und auf einmal sieht man da Dinge, die man vorher noch gar nicht in Betracht gezogen hat. Und wenn dann diese Offenheit da ist, mit diesen Dingen umzugehen, dann kann das eine sehr angenehme und interessante Arbeit sein.»

«Macht es einfach mal»

Die Offenheit des schöpferischen Prozesses, die anfängliche Ungewissheit in Bezug auf das Resultat, das sich ja erst im Prozess des schrittweisen Experimentierens mit Material und Form herauskristallisiert, ist ein zentrales Kriterium der Definition künstlerischer Arbeit. Aus dem Munde des Projektleiters klingt es ganz so, als ob dieser schöpferische Prozess für ihn ein kollektiver, partizipativer Vorgang wäre, was in seltsamen Kontrast zu der weiter unten präsentierten dezidierten Ablehnung einer Mitautorschaft am Kunstwerk steht.

Jedenfalls scheint die in allen Gesprächen deutlich manifestierte hohe Arbeitszufriedenheit der Giesserei-Angestellten im hohen Masse mit den gewährten Freiräumen für kreative Gestaltung zu korrelieren, wie es uns ein Schreiner schildert:

«Jetzt wollte ein Künstler mehrere Muster von ausgegossenem Holz. [...] Er meinte, «macht es einfach mal», und dann ist es cool, dass wir alles aus dem Schrank nehmen konnten und das probie-

ren durften. Dann ist es cool, weil man kreativ sein kann. Entweder findet der Künstler dies geil oder nicht [...], aber er zwingt dich nicht schon zu Beginn, in die eine Richtung zu gehen. Dann kannst du [...] recht frei arbeiten und das macht schon Spass.»

Und später: «Und vom Typus her, ja ich glaube [...], alle sind daran interessiert, dass sie ihr eigenes Ding machen können und dass sie ihre Freiheit haben und dass sie sich da irgendwie einbringen können. Das ist sehr wichtig, dass man irgendwie auch merkt, dass man nicht gebremst wird.»

Andere Kunstschaffende wiederum, die durch Abwesenheit glänzen, erzwingen eben dadurch, dass der Ausführende selbstständig wichtige Entscheidungen trifft und an den Wegmarken des Projekts autonom die Richtung wählt: «Ein chinesischer Künstler will nicht permanent involviert sein, nur wenige Sitzungen, dann muss man selbst die Entscheidungen treffen», so ein Giessereitechniker im Gespräch. Das «eigene Ding» machen können, ohne fremdbestimmt zu sein – auch hier wieder eine Qualifizierung einer Tätigkeit, die in idealtypischer Weise mit dem Beruf des Künstlers assoziiert wird.

Diese Freiräume, auf welche die Mitarbeitenden unisono viel Wert zu legen scheinen, setzen aber auch voraus, dass Künstlerinnen und Künstler ihre Präsenz am Ort des Geschehens in Grenzen halten beziehungsweise nicht zu viel dreinreden: «Die Leute kommen vorbei und sagen, es stimmt, aber [ich] möchte es dunkler haben. Oft sind sie auch nicht da. Mir ist es lieber, wenn der Kunde nicht immer nebenan steht. Es ist nicht angenehm.»

Als ideale Form der Kooperation mit den Kunstschaffenden wird in den verschiedenen Gesprächen immer wieder ein Typus interaktiver Auseinandersetzung auf Augenhöhe beschrieben, bei der beide Seiten ihre jeweiligen Ressourcen an Kompetenzen – Kreativität, technisches Know-how, ästhetisches Urteil oder anderes – wechselseitig anerkennen und einbringen können, wie es uns ein Projektleiter erläutert:

Frage: «Und dann tauscht man sich wahrscheinlich regelmässig auch aus mit dem Künstler [...], wenn du jetzt sagst, das spricht zu dir, spricht das dann auch auf dieselbe Weise zum Künstler, oder wie ist das Verhältnis da?»

Antwort: «Das ist dann halt sehr unterschiedlich, [...] wie gesagt, [...] es gibt Künstler, die haben diese Offenheit dafür oder die wollen das auch, [...] die finden das spannend, diesen Weg zu gehen ... Ja, auf jeden Fall ist Kreativität extrem wichtig, weil Kreativität ist ja nicht nur, jetzt den grossen Wurf einmal hinzulegen, sondern [...] [es] ist auch wichtig, immer wieder kreativ zu sein. Immer wieder zu überlegen, wie kann man Dinge herstellen [...] ich denke, das ist wichtig, [...] dass man da von verschiedenen Seiten herangeht [...] und sagt, was will ich eigentlich, welche Saiten will ich anschwingen, wo in der Gefühlswelt, [...] das sind ja nicht zwangsläufig Produktionsprozesse, über die man da nachdenkt. Und wir müssen dann versuchen, zu verstehen, [...] in welche Richtung das gehen soll und wir müssen dann kreativ sein, wenn es die Produktionsprozesse betrifft. Und uns dann überlegen, [...] mit welchen Prozessen, mit welchen Techniken [...] oftmals verwenden wir auch irgendwelche Techniken aus ganz anderen Bereichen und versuchen die dann zu adaptieren oder die auf ganz neue Felder anzuwenden, um eben immer wieder ganz neue Ausdrucksformen zu finden. Die es so halt vielleicht noch nicht gegeben hat. Und das beinhaltet schon auch sehr viel Kreativität, auf jeden Fall.»

Und in einem Nachsatz fügt er an, «... und vielleicht auch künstlerisch gegensteuern, extra fordern.»

Auch die Intensität der Interaktion zwischen den Kunstschaffenden und denen, die kunsthandwerklich für sie arbeiten, variieren je nach Fall stark. Ist der Künstler noch in einem offenen Suchprozess, so kommt es nach Aussagen eines Metallbearbeiters zu stärkeren aktiven Teilhaben:

«Wenn man bei ihm merkt, er ist noch ein klein wenig ... Ja, er ist noch offen, er saugt noch auf, er sieht überall noch Sachen. Da merkst du schon recht schnell, wie jemand unterwegs ist. Dann kannst du doch noch etwas <Futter> geben, dann kannst du sagen, da schau mal, das wäre noch möglich. Das ist eigentlich der Prozess, auch bei uns in der Firma. Ihn, den Künstler, kannst du noch anregen [...], [ihm] kannst du vielleicht noch auf die Sprünge helfen, was auch noch gehen könnte. Und das passiert [...] relativ

oft, dass die Künstler [...] vage umrissene Ideen haben und dann bei uns durch die ganzen Materialitäten noch auf neue Ideen kommen.»

Von der kollektiven Hervorbringung zur individuellen Aneignung von Kunstwerken

Trotz der schwer zu leugnenden wesentlichen Teilhabe der Art Fabricators beziehungsweise der jeweiligen Manufaktur an der Hervorbringung von Kunstwerken sucht man bei Big-Scale-Kunstwerken fast immer vergeblich nach Spuren ihrer Entstehungsorte: Das Verschweigen, ja gezielte Unsichtbarmachen der konkreten Entstehungsbedingungen solcher Werke hat System und wird, nach Aussagen befragter Kunstsachverständiger, oft genug durch juristische Knebelverträge mit rechtlichen Sanktionen durchgesetzt.

Fragt man nach den Ursachen dieses Kaschierens, so stösst man auf zwei unterschiedliche Begründungen. So meinte eine Projektleiterin:

«Wieso genau, weiss ich auch nicht. Vielleicht gibt's durchaus Künstler oder Künstlerinnen, die finden: Lieber nicht zu laut herausposaunen, dass ich das nicht selber gemacht habe! [...] Ich weiss es nicht. Ich weiss nicht, wie heute die Haltung ist gegenüber der eigenen Idee, oder ob das vielleicht sogar zum guten Ton gehört, dass man es von Dritten produzieren lässt.»

Einen ganz anderen Zusammenhang sieht hier der Chef einer traditionsreichen Kunstgiesserei, wenn er erläutert:

«Naja, also es gibt auch heutzutage eine viel geringere Kundenbindung als früher. [...] [N]icht nur ein Henry Moore, auch andere Künstler, da gab es durchaus sehr viele Leute, die hatten ihre Giesserei und dabei blieb es auch. Und da gab es noch einen gewissen Stolz, sozusagen den Namen zu haben. Heutzutage ist das eher so, [...] es wird rumgesprungen und da möchte man gar nicht mehr die Differenzierung zwischen den Giessereien so gerne haben, weil man sich damit ja auch ein Stück weit dann unter Umständen angreifbar macht am Markt. Und dass einer sagt: <Oh,

erst lässt er da giessen und dann gehst du, weiss nicht, da irgendwo hin.» Also die möchten das möglichst eigentlich ausblenden. Das Ziel ist natürlich, möglichst günstig zu giessen, das ist immer das Ziel.»

Kunst im Zeichen spätkapitalistischer Bereicherungsökonomie

Jenseits der grundlagenwissenschaftlichen Erkenntnisinteressen war es Ziel unserer Studie, die eklatanten gesellschaftlichen Widersprüche der analysierten kapitalistischen Produktionsverhältnisse auf der Hinterbühne der Kunst offenzulegen und einer kritischen Prüfung zu unterziehen. Dabei geht es uns nicht primär um die Sozialfigur des Art Entrepreneurs und die Konsequenzen dieser Art von Kunst-schaffen-Lassen für die öffentliche Wahrnehmung von Kunst. Hierüber wird die Kunstgeschichte der Zukunft ihr Urteil sprechen. Aus der Sicht der Soziologie geht es hier und jetzt darum, das Phänomen der Kunstproduktion in Lohnarbeit als Teil einer umfassenderen spätkapitalistischen Bereicherungsökonomie⁵ zu begreifen, der Kritik zu unterziehen und damit auf die gesellschafts- und kunstpolitische Notwendigkeit zu verweisen, heute analog zu den gewerkschaftlichen Interessenvertretungen für die Arbeiterschaft des industriellen Kapitalismus, angemessene Formen der öffentlichen Anerkennung der Leistungen und Interessen einer stetig wachsenden Gruppe von Kulturschaffenden und Kreativarbeitern zu entwickeln.⁶

- 1 Vgl. Weinhart 2009.
- 2 Neben dem Autor zählten Patricia Holder, Nina Fahr und Thomas Mazzurana zum Team. Diese Feldforschung erfolgte zunächst im Rahmen eines vom Autor geleiteten Doktorandenseminars an der Universität St. Gallen als Pilotstudie am Beispiel der St. Galler Kunstgiesserei und wurde danach dank einer Förderung durch den Schweizerischen Nationalfonds zur Förderung der wissenschaftlichen Forschung SNF auf weitere einschlägige Produktionsstätten von Kunstwerken ausgeweitet. Eine ausführlichere Version dieser ethnologischen Studie ist Schultheis 2020.
- 3 Siehe hierzu Schultheis 2017 sowie Ullrich 2016.
- 4 Siehe hierzu Schultheis et al. 2015 und 2016.
- 5 Boltanski/Esquerre 2017; Henning et al. 2019.
- 6 Siehe hierzu Menger 2009.

Literaturverzeichnis

Boltanski/Esquerre 2017

Luc Boltanski, Arnaud Esquerre, *Enrichissement. Une critique de la marchandise* (NRF essais), Paris: Gallimard, 2017.

Henning et al. 2019

Christoph Henning, Franz Schultheis, Dieter Thomä, *Kreativität als Beruf. Soziologisch-philosophische Erkundungen in der Welt der Künste* (Kulturen der Gesellschaft, 39), Bielefeld: transcript, 2019.

Menger 2009

Pierre-Michel Menger, *Le travail créateur. S'accomplir dans l'incertain* (Hautes études), Paris: Gallimard/Seuil, 2009.

Schultheis et al. 2015

Franz Schultheis, Erwin Single, Stephan Egger, Thomas Mazzurana, *Kunst und Kapital. Begegnungen auf der Art Basel* (Kunstwissenschaftliche Bibliothek, 44), Köln: Walther König, 2015 (engl. Parallelausgabe unter dem Titel *When Art Meets Money. Encounters at the Art Basel*).

Schultheis et al. 2016

Franz Schultheis, Erwin Single, Raphaela Köfeler, Thomas Mazzurana, *Art Unlimited? Dynamics and Paradoxes of a Globalizing Art World* (Cultures of Society, 20), Übersetzungen von James Fearn, Bielefeld: transcript, 2016.

Schultheis 2017

Franz Schultheis, «On the price of priceless goods. Sociological observations on and around Art Basel», in: *Journal for Art Market Studies*, 1 (2017), Nr. 1, S. 69–82, <http://dx.doi.org/10.23690/jams.v1i1.7>

Schultheis 2020

Franz Schultheis, «Wir machen Kunst für Künstler». *Lohnarbeit in Kunstmanufakturen. Eine ethnografische Studie*, Bielefeld: transcript, 2020.

Ullrich 2016

Wolfgang Ullrich, *Siegerkunst. Neuer Adel, teure Lust*, Berlin: Wagenbach, 2016.

Weinhart 2009

Martina Weinhart, «The Making of ... Art», in: *The Making of Art*, hrsg. von Martina Weinhart und Max Hollein, Ausst.-Kat. Schirn Kunsthalle, Frankfurt a. M., 29.5.–30.8.2009, Köln: Walther König, 2009, S. 30–37.

Im Labor der Kunst. Der Fabrikationsprozess in der Kunstgiesserei St. Gallen am Beispiel von Urs Fischer und Hansjürg Buchmeier

Gabriel Grossert

Die unter Kunstschaaffenden heute weltweit bekannte Kunstgiesserei St. Gallen bezog 1994 – elf Jahre nach ihrer Gründung – die grosszügigen Räume der ehemaligen Färberei Sittertal. Dort, nur wenige Minuten von der Stadt St. Gallen entfernt, sind heute noch die verschiedenen Werkstätten des Unternehmens angesiedelt, von den Räumlichkeiten für Wachsverfahren und Modellbau über die Giesshalle zur Metallwerkstatt, von der Digitalwerkstatt und den 3-D-Druckern über die polyvalente Werkhalle bis zur Schreinerei. Ausgestattet mit modernster Technologie, ist das Team mit seinen zahlreichen Fachleuten bekannt für seine Expertise in der Herstellung von Kunstwerken. Sie arbeiten mit den auftraggebenden Künstlerinnen und Künstlern an Projekten, indem sie ihr Wissen zu unterschiedlichsten Materialien zur Verfügung stellen und die technische Planung, die Herstellung und die logistische Organisation übernehmen.

Der vorliegende Artikel erörtert zwei Fallstudien von Werken, die in der Kunstgiesserei hergestellt wurden. Ausgehend von der Fabrikation möchte ich zuerst die Objekte in ihrer Karriere verfolgen. Durch die Darstellung der kontextuellen Arbeitsteilung können die Rolle, die Praxis und die grundlegenden Haltungen der Künstler sowie der Kunstgiesserei besser verstanden

werden. Doch um die Aktualität und die Entwicklung dieser Kunstproduktion ermassen zu können, ist es notwendig, zusätzlich eine historische Perspektive einzunehmen.

Urs Fischer und die globale Kunstproduktion

Das Objekt meiner ersten Fallstudie ist die Serie *Big Clay* von Urs Fischer. Mit ihren dreizehn Metern Höhe und zehn Metern Breite dominiert die Skulptur *Big Clay #4* die Orte, an denen sie aufgestellt wird (Abb. 1). Sie stand 2015 auf der Seagram Plaza in New York und zwei Jahre später auf der Piazza Signoria in Florenz. Die verschiedenen Teile mit ihren tumultartigen Formen sind technisch perfekt zu einer komplexen Komposition zusammengesetzt. Jeder Blickwinkel bietet ein neues Profil mit eigenen Oberflächen und Hohlräumen, deren Kontraste durch das polierte Aluminium verstärkt werden. Bei näherer Betrachtung bemerkt man Rillen, die durch die ganze Skulptur laufen; es handelt sich dabei um die Fingerabdrücke des Künstlers, die sich in das Kleinmodell des Kunstwerks eingepägt haben.

Ausgangspunkt des Projekts war die Idee Fischers, kleine Stücke Ton, die er in seiner Hand gequetscht hatte, zu vergrössern (Abb. 2). 2008 begannen die ersten Umsetzungen, im Jahr 2011 war die zehn Meter hohe Skulptur *Untitled (Big Clay #3)* in der Brant Foundation, Greenwich CT, zu sehen. Es folgte *Untitled (Big Clay #7)*, die für seine Mid-Career-Retrospektive 2013 im Museum of Contemporary Art, Los Angeles, vorgesehen war. *Untitled (Big Clay #5)* wurde erst zwei Jahre später fertiggestellt. Diese Arbeit markiert mit der 2014 hergestellten Skulptur *Big Clay #4* und der 2017 finalisierten *Big Clay #8* den volumetrischen Höhepunkt der Serie.

Die Durchführung dieses Projekts erforderte eine umfangreiche technische Unterstützung. Dank seinem wirtschaftlichen Erfolg war der Künstler in der Lage, Cutting-Edge-Technologien einzusetzen. Nach Bearbeitung und Auswahl übergab Fischer seine Tonmodelle der Kunstgiesserei in St. Gallen, die sich um die technische Planung und um die Herstellung der Werkstücke kümmerte. Zuerst wurden die fünf Zentimeter hohen Modelle gescannt. Nach Fertigstellung wurde die Computerdatei in gewünschter Grösse in Polystyrol materialisiert. Dies erfolgte mit einer digitalen Fräse, welche die Datei in höchster Genauigkeit reproduzieren kann. Die Modelle wurden im Anschluss an einen Standort in Shanghai geschickt (Abb. 3–6).



Abb. 1 Urs Fischer, *Big Clay #4*, 2013–2014, Aluminiumguss auf Stahlstruktur, 1300×840×520 cm, temporäre Installation 1.5.–1.9.2015 am Seagram Square, New York, Foto: Cheryl Moulton

In China werden die Skulpturen heute direkt durch das Schweizer Unternehmen gegossen, doch zur Zeit der *Big-Clay*-Serie, als zwei bis drei Mitarbeiter dauerhaft in dieser 2005 gegründeten Filiale arbeiteten, wurden die Projekte durch einen externen Partner ausgeführt. Die Rohgussteile kamen anschließend in den riesigen chinesischen Hangar der St. Galler Kunstgiesserei zurück, wo die Montage beaufsichtigt wurde (Abb. 7–8).

Die Materialisierung des Kunstwerks vollzog sich innerhalb eines größeren Netzwerks, das die Durchführung des Projekts in den drei wesentlichen Phasen der Konzeption, Fabrikation und Finanzierung ermöglicht. Das Konzept wurde von Fischer entwickelt, der in New York und Los Angeles lebt und arbeitet. Im Jahr 2012 umfasste sein Atelier schon mehr als tausend Quadratmeter und beschäftigte ein Team von fünfzehn Personen, die den Künstler sowohl bei der Produktion als auch bei der Verwaltung seiner Werke unterstützten.

Die weiter oben beschriebene Herstellungsphase ist immer eng mit der Finanzierung und dem Ausstellungsort verbunden. Es ist selten, dass Kunst-



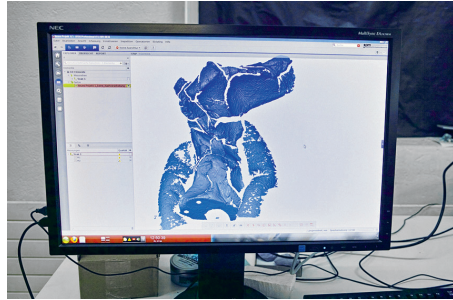
Abb. 2 Verschiedene Tonmodelle für die *Big-Clay*-Serie, Still (17') aus dem Film *Urs Fischer*, 2010, von Iwan Schumacher

schaffende ein so kostenintensives Projekt wie die *Big-Clay*-Serie durchführen, ohne sich vor der Herstellung einen zukünftigen Käufer gesichert zu haben, der die finanzielle Unterstützung und eine Ausstellungsfläche garantiert. Die Vermarktung eines noch nicht realisierten Werks – der Verkauf eines Versprechens – wurde unter anderen von Jeff Koons gefördert und ist heute zu einer weit verbreiteten Praxis geworden. Für seine *Big-Clay*-Serie kombinierte Fischer alle Arten von Unterstützung: Die Förderung erfolgt durch seine Galeristinnen und Galeristen wie Larry Gagosian oder Eva Presenhuber, durch seine Sammler wie Peter Brant oder Leonid Mikhelson, aber auch durch Kuratierende, namentlich während seiner Ausstellung im Museum of Contemporary Art in Los Angeles.

Die Vielschichtigkeit der Produktion ist bemerkenswert: ein internationales Netzwerk, das Spitzentechnologie mobilisiert und gleichzeitig die Anzahl der Nebenaufträge vervielfacht. Um die Aktualität solch eines Unternehmens zu ermessen, will ich seine Grundprinzipien zurückverfolgen und unser Beispiel auf diese Weise in eine historische Perspektive stellen.

Barbedienne und das Aufkommen neuer Produktionsverhältnisse

So können wir uns fragen, wo die Geschichte der künstlerischen Produktionsstätten beginnt. Beziehen wir uns auf eine mittlere Dauer, eine «moyenne durée», kann argumentiert werden, dass sie in den 1960er Jahren beginnt –



Produktionsprozess von Urs Fischers Skulptur *Big Clay #3*, 2008–2011, Aluminiumguss auf Stahlstruktur, ca. 1024,9 × 760 × 650 cm, Fotos: Kunstgiesserei St. Gallen

Abb. 3 Das Tonmodell wird in der Kunstgiesserei St. Gallen gescannt

Abb. 4 Datei des dreidimensionalen Scans, Bildschirmansicht in der Kunstgiesserei St. Gallen

Abb. 5 Die digitale Datei wird in der Kunstgiesserei St. Gallen durch eine Digitalfräse in expandiertem Polystyrol materialisiert

Abb. 6 Detail eines EPS-Blocks unter der Digitalfräse in der Kunstgiesserei St. Gallen

Abb. 7 Guss der Skulptur in China

Abb. 8 Aufstellung der Skulptur auf dem Gelände der Kunstgiesserei St. Gallen in Shanghai

mit der Gründung einer der ersten Werkstätten, die sich unter dem Namen Lippincott auf die Fabrikation von Kunstwerken spezialisierte. Langfristig gesehen, unter dem Aspekt einer «longue durée», könnten wir auf die Abhandlung zur Skulptur verweisen, die im 16. Jahrhundert vom Bildhauer Benvenuto Cellini verfasst wurde und die uns eine heroische Vision seiner Beteiligung am Guss aufzeigt.¹

Aber die Beispiele, die für mich am relevantesten sind und die ich hier vorstellen möchte, stammen aus dem 19. Jahrhundert. Das Ziel ist, durch diese historische Perspektive die zeitgenössische Praxis zu problematisieren und zu situieren, denn das 19. Jahrhundert konfiguriert in mehrfacher Hinsicht unsere Gegenwart. Das Aufkommen der Konsumgesellschaft entfaltete sich in einer Zeit, die in der Lage war, durch technische Mittel die neuen Bedürfnisse zu befriedigen. Diese Veränderung betrifft ebenfalls die Kunst. Ein signifikantes Zeugnis dafür ist die Transformation des Hofkünstlers in einen Ausstellungskünstler bzw. die Wandlung des Auftraggebers in einen Konsumenten am Ende des 18. Jahrhunderts. Indem das Unterordnungsverhältnis zwischen Kunstschaffenden und ihren Arbeitgeberinnen oder Arbeitgebern durch einen Markt der Kreativität abgelöst wurde, erhielten das Kunstwerk und die Modalitäten seiner Produktion eine neue Form. Die Kunstwelt erfuhr einen Wertewandel, in dessen Verlauf die Erwartungen an die Kunst ebenso wie die Art und Weise ihrer Anerkennung neu definiert wurden.²

Eine Inflation des Kunstmarkts und die Massenanfertigung von Objekten schufen Rahmenbedingungen, unter denen neue Produktionsstrukturen entstanden. In ganz Europa entwickelten sich grosse Kunstgiessereien, die eine wahre Kunstindustrie begründeten. Die Grösse der Giesserei Barbedienne um die Mitte des 19. Jahrhunderts macht das Haus zu einem paradigmatischen Beispiel. Das 1838 gegründete Unternehmen stattete sich mit den neuesten Technologien aus, um die Modelle mechanisch reproduzieren, ihre Grösse ändern und sie zu einem reduzierten Preis giessen zu können. Mit diesen Vorteilen vereinte es alle Phasen der Bronze-Herstellung, die bis dahin von freien Werkstätten ausgeführt worden waren, und kümmerte sich sogar um die Vermarktung. Das Unternehmen schuf eine systematische Arbeitsteilung, die vom Herausgeber Ferdinand Barbedienne, der zentralen Figur, koordiniert wurde.³

Der grosse Erfolg der Produktionsstätten von Bronzen verdankt sich der geschickten Zusammenarbeit mit zeitgenössischen Künstlerinnen und Künstlern, deren Anerkennung durch das Publikum zunehmend stieg und

deren monumentale Werke bereits in ganz Europa und sogar über den Atlantik exportiert wurden. Das 19. Jahrhundert steht unserer heutigen Zeit in nichts nach, was die Fähigkeit angeht, das Immobile mobil zu machen.⁴

Die Giesserei Barbedienne ist das Modell eines Unternehmens, das Werke zeitgenössischer Kunschtchaffender durch modernste Technologien produziert und reproduziert. Sowohl bei Barbedienne als auch in der St. Galler Kunstgiesserei gelten Technologien als Werkzeuge, die es ermöglichen, das Kunstwerk zu perfektionieren und gleichzeitig seine Reproduktion zu erleichtern. Doch die Fabrikationsprozesse sind teuer, erfordern erhebliche Investitionen und müssen dementsprechend einen Mehrwert generieren. Letztlich sind es die Preise der Werke, die diese Kosten ausgleichen. Auf der Seite der Kundschaft, die diese Kosten übernimmt, entsteht ein erheblicher Qualitätsanspruch. Das Objekt muss einer Fertigung nach höchsten Standards entsprechen, es wird nach diesen Kriterien bewertet und beurteilt. Urs Fischer ist sich dieser Anforderung bewusst, wenn er sagt: «Wenn da die Qualität nicht stimmt, hast du schnell ein Problem.»⁵

Auch wenn die Produktion der *Big-Clay*-Serie einer strengen Arbeitsteilung folgt, ist sie nicht von einem zentralen Organ abhängig, wie es die Maison Barbedienne war. Ziel dieses Unternehmens war es, durch den Abschluss von Exklusivverträgen mit den Künstlerinnen und Künstlern die Produktion und den Vertrieb langfristig zu monopolisieren. Heute ist der Produktionskontext flexibler geworden: Er funktioniert durch kurzfristige Projekte, die den Beteiligten mehr Autonomie und Verantwortung übertragen. Jede und jeder kümmert sich um die jeweils eigene Spezialität. So können die Phasen der Produktion auch auf verschiedene Unterauftragnehmer verteilt werden.⁶ Dennoch sehen wir, wie sich im 19. Jahrhundert Betriebe mit den neuesten Technologien ausstatteten, um sich der Produktion von Werken zeitgenössischer Kunschtchaffender zu widmen. Diese Vision der künstlerischen Arbeit steht offensichtlich im Widerspruch zur Idee der Kreation durch die schöpferische Hand, die Balzac so wundervoll zum Ausdruck bringt: «Wenn ein Dichter, ein Maler, ein Bildhauer einem ihrer Werke eine kraftvolle Realität verleihen, dann heisst das, dass sich die künstlerische Absicht im Moment der Schöpfung ereignet hat.»⁷

Aber diese romantische Vorstellung der künstlerischen Arbeit verdrängt eine andere sehr starke und sogar dominante Vision des 19. Jahrhunderts, nämlich die einer Vereinigung von Kunst und Industrie, wie Emile Cantrel 1859 ausführte:

Fern ist uns die Zeit, als die Industrie die Kunst verachtete; es ist auch lange her, dass einige Leute ernsthaft an «l'art pour l'art», an eine persönliche Kunst, eine egoistische Kunst glaubten. In der Zeit des Wandels, in der wir leben, haben diese beiden grossen Meinungsbildner, die Kunst und die Industrie, verstanden, dass sie beide je eine der treibenden Kräfte des Fortschritts waren und dass sie beide, dieselbe Mission erfüllend, auf dem gleichen Weg gehen mussten, brüderlich aufeinandergestützt.⁸

Diese Aussagen werfen die Frage auf, welche Funktionen den in dieses kollaborative System integrierten Kunschtchaffenden zukommen. Auch hier möchte ich Fischers Praxis zu einem Beispiel des 19. Jahrhunderts in Bezug setzen, nämlich zum Beispiel der künstlerischen Arbeitsweise Bertel Thorvaldsens.

Arbeitsteilige Produktion gestern und heute

Der dänische Bildhauer Bertel Thorvaldsen agierte wie sein Vorgänger Antonio Canova, der bereits einen grossen Teil der Fabrikation seiner Skulpturen an seine zahlreichen Assistenten delegiert hatte, und entwickelte dessen Verfahren weiter. Dank der Messvorrichtung durch ein Punktiergerät konnten Tonmodelle mit hoher Präzision in Marmor übertragen werden.

Nach einem schwierigen Start in Rom festigten sich 1815 sowohl Thorvaldsens soziale wie seine finanzielle Situation. Während sein Atelier zu einer wichtigen Touristenattraktion wurde, erweiterte der Künstler seine Fertigungsstätten um vier Gebäude. Nachdem er die Produktion konsolidiert hatte, unternahm er 1819 eine lange Reise durch ganz Europa, um neue Kundschaft zu finden und um seine alten Beziehungen zu pflegen. Der Künstler hatte so viele Anfragen, dass er sie gegen ein Ausführungsversprechen einlösen konnte; auf diese Weise nahm er die heute übliche Strategie vorweg. Im selben Jahr eröffnete Thorvaldsen eine eigene Gravierwerkstatt, um die schnelle Verbreitung seiner neuesten Entwürfe zu gewährleisten. Diese Werbestrategie erwies sich als so effektiv, dass alle seine Werkstätten durch die hohe Nachfrage überlastet waren.⁹

In dem Film von Iwan Schumacher über den Künstler Urs Fischer sehen wir, dass dieser mit ähnlichen Aufgaben konfrontiert ist.¹⁰ Er ist der Gestalter seiner Werke, doch er muss auch die kollektive Arbeit ihrer Mate-

realisierung orchestrieren. Wie bei Thorvaldsen erfordert die Grösse des Produktionsbetriebs einen permanenten Auftragseingang, Möglichkeiten zur Platzierung der Werke und zur Aufrechterhaltung des Verkaufs. Fischer muss seine Beziehungen zu Sammlerinnen und Sammlern kontinuierlich pflegen und gleichzeitig neue Absatzmöglichkeiten finden. Um eine schnelle Verbreitung besser zu kontrollieren, gründete Fischer 2011 seinen eigenen Verlag, unter dem Namen Kiito-San, ein Unternehmen, das an die Gravierwerkstatt von Thorvaldsen erinnert.

Auch wenn die Barbedienne-Bronzen sowie Thorvaldsens Skulpturen zu ihrer Zeit internationalen Ruhm errangen, erlegte ihnen die Nachwelt ein fragwürdiges Schicksal auf, einesteils weil sie dem Ende des 19. Jahrhunderts aufkommenden Bedürfnis nach Individualität nicht entsprachen, andernteils aber auch, weil die Objekte Opfer ihrer Überproduktion wurden. Der kreative Raum hat seine Dynamik verloren und konzentriert sich auf die massive Ausnutzung der Nachfrage, ein Phänomen, das zur Standardisierung und zur Abwertung der Werke führt.

Im Frankreich des 19. Jahrhunderts zum Beispiel förderten die Akademie und der Salon durch ein gut etabliertes Qualifikationssystem die Karrieren der versiertesten Künstler über weite Strecken, was zu einer ständig zunehmenden Professionalisierung führte. Es ist also nicht verwunderlich, dass sich das Haus Barbedienne gerne diesen prominenten Kunstschaaffenden anschloss. Aber der normative Charakter dieser zentralisierten Autorität, verbunden mit einer Überproduktion, machte jede Erneuerung unmöglich und drängte auf eine Standardisierung, die zur Abwertung ihrer Objekte führte und zur Krise des Klassizismus.

Diese Gefahr muss gleichfalls im heutigen Kontext erkannt werden. Die Herstellung durch ein professionelles, hochtechnologisches Unternehmen, der Vertrieb durch eine internationale «Super-Galerie» und die Konzeption durch eine Künstlerin oder einen Künstler mit vielseitigem Lebenslauf sind ebenso Garantien für die Festlegung des ökonomischen Werts der Arbeit wie konstituierende Faktoren einer Standardisierung. Urs Fischer, der im Zentrum dieser Dynamik steht, sieht diese Gefahr: «Die Arbeiten sehen immer besser aus, aber sie sehen sich auch immer ähnlicher. Es gibt verdammt wenig Kunst, die sich als etwas wirklich Eigenständiges herauschält.»¹¹

Unsere beiden Beispiele zeigen, dass das 19. Jahrhundert in mehrfacher Hinsicht die Funktionsmechanismen der Kunstwelt von Urs Fischer vorweg-

nimmt. Heute beobachten wir eine zunehmende Reprofessionalisierung der künstlerischen Produktion, die nicht als Bruch mit der Vergangenheit einzuschätzen ist, sondern viele der im 19. Jahrhundert wirksamen Kunstvorstellungen erneuert und erweitert.

Hansjürg Buchmeier und das spielerische Experiment mit der Materialität

Meine zweite Fallstudie widmet sich der Serie *Contingentia* von Hansjürg Buchmeier (Abb. 9). Die fünf massiven Formen, deren Gewicht sich durch das Material ausdrückt, ruhen auf eleganten Sockeln: Konstruktionen aus losen, durch Klammern verbundenen Holzleisten wurden offensichtlich als Modelle für diese Sockel verwendet. Die Objekte sind in Bronze gegossen, deren Patina die Oberflächen und Hohlräume betont.

Der Titel «Contingentia» verweist auf die zufälligen Umstände, die zur Entstehung der Werke geführt haben. Aber der Begriff der Kontingenz drückt sich auch in der Idee einer Beziehung aus, dem Ergebnis der Begegnung zweier verschiedener Objekte. In der Umsetzung dieser beiden Interpretationen realisiert sich die Praxis von Hansjürg Buchmeier.

Seit 2009 ist Buchmeier Professor an der Hochschule Luzern im Bereich Technik und Architektur. In seinem Unterricht produzieren die Studierenden im Laufe eines Semesters zwei oder drei Karton- und Papiermodelle, die später in einem grossen Abfallbehälter vor der Schule landen. Der Künstler hat begonnen, diese Architekturmodelle zu sammeln. Er hatte keine klare Absicht für deren Verwendung, ausser dass sie, wie all die vielen Objekte, die er ansammelt, Ausgangsmaterial für Experimente und Neuinterpretation sein würden.

Einige dieser Modelle wurden in mehr als zehn Lagen abwechselnd mit Sand und Porzellan bedeckt und dann in einen Hochtemperaturofen gesetzt. Als sie beim Herausnehmen aus dem Ofen zerbrachen, zeigte sich die Empfindlichkeit der fertigen Teile. Nun befinden sich die Überbleibsel dieses Prozesses im Atelier des Künstlers. Abgesehen von diesem und vielen anderen Experimenten verwendete Buchmeier auch einen expandierenden Schaumstoff, der im Bauwesen zur Isolierung verwendet wird. Er füllt das Material in die Hohlräume ein und appliziert es stellenweise auch aussen, wobei sich der Schaum über Stunden langsam ausbreitet, ein Vorgang, der nicht vollständig kontrollierbar ist. Manchmal bearbeitet der Künstler die entstehenden Zu-



Abb. 9 Hansjürg Buchmeier, *Contingentia I–V*, 2015–2017, Bronze, Höhe zwischen 140 und 240 cm, im Besitz des Künstlers

sätze, indem er sie mit einem Messer abschneidet oder mit den Händen abreisst. Die Modelle werden dann auf einen mit Holzplatten gebauten Sockel gestellt. Hier fängt die Kollaboration mit der Giesserei an.

Hansjürg Buchmeier arbeitet seit 2012 mit der Kunstgiesserei St. Gallen an verschiedenen Projekten. Da er sich mit dem Team der Werkstatt angefreundet hatte, empfand er den Wunsch, an dem Fabrikationsprozess seiner *Contingentia*-Serie persönlich teilzunehmen. Im Rahmen eines Sabbaticals an der Hochschule Luzern hat er selbst unter Anleitung und Beratung von Fachleuten viele Phasen des Wachsaußmelzverfahrens durchgeführt (Abb. 10–11). Diese Beteiligung stellt eine physische Herausforderung dar, sorgt aber für ein umfassendes Verständnis des Herstellungsprozesses, was wiederum ein neues Licht auf seine Arbeit wirft. Die umfangreiche technologische Struktur der Kunstgiesserei bietet dem Künstler Zugang zu wertvollen Ressourcen, aber wie er diese Technologie interpretiert, überrascht die Leute aus der Praxis immer wieder. Für Hansjürg Buchmeier ist die St. Galler Kunstgiesserei, nach seinen eigenen Worten, «der geilste Spielplatz», den er je betreten hat.¹²



Abb. 10 und 11 Hansjürg Buchmeier an der Arbeit in der Kunstgiesserei St. Gallen

Es wird klar, dass sich die Organisation rund um die Fabrikation der Werke Buchmeiers von dem internationalen Kontext bei Urs Fischer unterscheidet. Der Luzerner Künstler entwirft seine Arbeiten in seinem Atelier, einem Raum in der Nähe seiner Heimat in Emmen. Er arbeitet allein, hat aber einen zweiten, mit Produktionswerkzeugen ausgestatteten Raum, den er mit anderen teilt. Die Zusammenarbeit mit Unternehmen wie der Kunstgiesserei St. Gallen ist sporadisch und richtet sich nach den Erfordernissen eines laufenden Projekts.

Buchmeier setzt nicht auf ein Netzwerk von Galerien und Sammlerpersönlichkeiten, die seine Werke verbreiten und zu deren Finanzierung beitragen. Der Künstler finanziert seine Stücke mit den Einnahmen, die er aus dem Verkauf von Arbeiten oder durch die Investition seines Gehalts als Hochschullehrer erzielen konnte. Diese Unabhängigkeit gibt ihm völlige Freiheit in der Organisation seiner Zeit, verbunden mit einer ebenso völligen Unsicherheit über die Ausstellungsmöglichkeiten und die Rentabilität. So konnte er sich acht Jahre lang seinem fotografischen Projekt über den Zentralschweizer Berg Pilatus widmen, das er in Buchform veröffentlichte.¹³ Es war der Verkauf von Büchern und von mehreren hundert Abzügen aus diesem Projekt, die es ihm ermöglichten, die hohen Produktionskosten der *Contingentia*-Serie zu decken.

Die Beteiligung des Künstlers an der Produktion der Serie folgt dem Anspruch, selbst Hand anzulegen und das Material seiner Arbeit zu prägen und zu formen. Doch seine Haltung ist nicht die des Meisters nach dem Bilde Benvenuto Cellinis, der Künstler sucht immer wieder nach Situationen, die er nicht kontrollieren kann und die seine Lernbereitschaft anregen. Er gibt sich nicht als Held eines Mediums, sondern übernimmt die Rolle, seine Welt durch Zusammensetzungen zu komponieren. Buchmeier ist ein Sammler. Er geht gewissermassen von unten an die Geschichte der Kunst heran, durch die Zeichen, die er in Objekten unserer materiellen Kultur findet.

Fazit

Die Funktionen, welche die St. Galler Kunstgiesserei im Arbeitsprozess von Hansjürg Buchmeier übernimmt, stimmen nicht mit denen überein, die wir im Falle von Urs Fischer identifiziert haben. Das Unternehmen, das damit seine Fähigkeit beweist, sich den Anforderungen und Wünschen seiner Kunden anzupassen, wird zu einem Ort des Austauschs und des Experimentierens, der einen lokalen Dialog etabliert. Charakteristisch für die St. Galler Giesserei ist ihre hohe Flexibilität und ihre Anpassungsfähigkeit an die Erfordernisse eines jeweiligen Projekts. Es handelt sich in der Tat um einen Ort für die Herstellung von Kunstwerken nach dem Vorbild der Giessereien des 19. Jahrhunderts. Es ist aber auch ein Ort, an dem Forschung betrieben wird und Innovationen stattfinden. Die Giesserei des 21. Jahrhunderts ist nicht nur eine industrielle Produktionsstätte, sondern wird auch zum Labor der Kunst.

- 1 Vgl. etwa Cellini 2005, S. 178–179.
- 2 Bättschmann 1997.
- 3 Rionnet 2016.
- 4 Pascal Griener zeigt, dass diese Fähigkeit, das Unbewegliche mobil zu machen, schon immer eine Demonstration von Macht war, die im 19. Jahrhundert durch die Technik zur symbolischen Kraft der Weltbeherrschung wurde, vgl. Griener 2017, S. 89–93.
- 5 Amend 2012, S. 3.
- 6 Menger 2002, S. 26–28.
- 7 «Quand un poète, un peintre, un sculpteur donnent une vigoureuse réalité à l'une de leurs œuvres, c'est que l'intention avait lieu au moment même de la création.» Balzac 1830, S. 90, Übers. des Verfassers.
- 8 «Il est loin, pour nous, ce temps où l'Industrie dédaignait l'Art; il est loin aussi le temps où certaines gens croyaient sérieusement à l'art pour l'art, à l'art personnel, à l'art égoïste. Dans l'époque de transition où nous vivons, ces deux grands propagateurs de la pensée: l'Art et l'Industrie, ont compris tous deux qu'ils étaient chacun une des forces vives du progrès, et qu'accomplissant tous deux la même mission, ils devaient marcher dans les mêmes voies, fraternellement appuyés l'un sur l'autre.» Cantrel 1859, S. 179, Übers. des Verfassers.
- 9 Tesan 1991, S. 225–226.
- 10 Schumacher 2010.
- 11 Amend 2012, S. 4.
- 12 Gespräch des Verfassers mit dem Künstler im Jahr 2018.
- 13 Buchmeier 2005.

Literaturverzeichnis**Amend 2012**

Christoph Amend, «Ganz grosse Kunst», in: *Zeit-Magazin*, Nr. 6, 2.2.2012, S. 3, <https://www.zeit.de/2012/06/Kuenstler-Urs-Fischer>, Stand 27.8.2018.

Balzac 1830

Honoré de Balzac, «Des Artistes (suite)», in: *La Silhouette. Album lithographique: Beaux-arts, dessins, moeurs, théâtres, caricatures*, Bd. 1, Nr. 12, 1830, S. 89–92.

Bätschmann 1997

Oskar Bätschmann, *Ausstellungskünstler. Kult und Karriere im modernen Kunstsystem*, Köln: DuMont, 1997.

Buchmeier 2005

Hansjürg Buchmeier, *Pilatus. Ein Berg. Hundert Ansichten*, Kriens: Brunner, 2005.

Cantrel 1859

Émile Cantrel, «La monnaie de l'art. Les bronzes de Barbedienne», in: *L'Artiste. Journal de la littérature et des beaux-arts. Nouvelle Série*, Bd. 8, 1859, Nr. 8, S. 179–181.

Cellini 2005

Benvenuto Cellini, *Traktate über die Goldschmiedekunst und die Bildhauerei* (1568), auf der Grundlage der Übers. von Ruth und Max Fröhlich als Werkstattbuch komm. und hrsg. von Erhard Brepohl, Köln: Böhlau, 2005.

Griener 2017

Pascal Griener, *Pour une Histoire du regard. L'expérience du musée au XIX^e siècle* (La chaire du Louvre), Paris: Hazan, 2017.

Menger 2002

Pierre-Michel Menger, *Portrait de l'artiste en travailleur. Métamorphoses du capitalisme* (La république des idées), Paris: Seuil, 2002.

Rionnet 2016

Florence Rionnet, *Les bronzes Barbedienne. L'œuvre d'une dynastie de fondeurs*, Diss.

Univ. Paris-Sorbonne, 2006, Paris: Arthéna, 2016.

Schumacher 2010

Iwan Schumacher, *Urs Fischer*, DVD, 98 Min., Zürich: Schumacher & Frey, 2010.

Tesan 1991

Harald Tesan, «Vom Hässlichen Entlein zum umworbenen Schwan: Ein dänischer Künstler-Unternehmer in Rom», in: *Künstlerleben in Rom. Bertel Thorvaldsen (1770–1844). Der dänische Bildhauer und seine deutschen Freunde*, Ausst.-Kat. Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg, 1.12.1991–1.3.1992; Schleswig-Holsteinisches Landesmuseum Schloss Gottorf, 22.3.–21.6.1992, S. 223–240.

Copyrights / Bildnachweis:

© 2022, Hansjürg Buchmeier, Abb. 9

© Urs Fischer, Courtesy of the artist and Gagosian, Abb. 1; Courtesy of the artist & Kunstgiesserei St. Gallen, Abb. 3–8; Courtesy of the artist and Galerie Eva Presenhuber, Zurich, Abb. 8

© Schumacher & Frey GmbH, Abb. 2

Hansjörg Buchmeier, Abb. 10, 11

Foto © Kunstgiesserei St. Gallen, Abb. 3–8

Anhang

Namenregister

Erfasst sind Personen und Vereinigungen von Kunstschaffenden. Kursiv gesetzte Ziffern verweisen auf Bildunterschriften.

A

Alberro, Alexander 75
 Alberti, Leon Battista 49
 Andra, Fern 44
 Anghelone, Marta 147
 Antonazzo, Franco 304, 305
 Appadurai, Arjun 176
 Arendt, Hannah 107–113, 114, 115
 Arman, eigtl. Armand Pierre Fernandez 300, 301
 Art & Language 74, 75
 Atkinson, Terry 74

B

Baker, Josephine 17
 Balzac, Honoré de 373
 Barbedienne, Ferdinand 372
 Barry, Robert 74–77, 77, 78, 78, 79, 79, 80, 80, 81, 81, 82, 82, 83–85, 85, 86–91
 Bartsch, Adam von 265
 Bataille, Georges 22
 Baxandall, Michael 227
 Becker, Howard 337, 340, 344
 Behne, Adolph 17
 Behrendt, Walter Curt 56, 59
 Behrens, Peter 284, 289, 289, 290
 Behrmann-Brodatzki, Nadia 139, 144, 145, 147, 148
 Bekirović, Semâ 97, 98, 99, 100, 100, 102, 103, 103, 104, 105, 106, 113, 115, 116
 Bertlmann, Renate 139–141, 141, 142, 142, 143, 147, 148, 148, 149, 150, 152
 Beuys, Eva 250
 Beuys, Joseph 27, 28, 206, 206, 221, 250
 Bieger, Laura 116
 Bill, Max 302
 Blake, William 271
 Blum, Kurt 302
 Boccioni, Umberto 37
 Boggia, Mariano 160
 Bohlmann, Carolin 219, 225
 Böhme, Gernot 67
 Bonatz, Paul 284, 285
 Bourdieu, Pierre 357

Brant, Peter 370
 Braque, Georges 37, 322
 Breuer, Marcel 296
 Brouwn, Stanley 179
 Bründler, Stefanie 167
 Bruns, Thomas 165, 220
 Brychta, Jaroslav 343, 344
 Brychtová, Jaroslava 343, 344
 Buchloh, Benjamin 74, 75, 82
 Buchmeier, Hansjürg 376, 377, 377, 378, 378, 379
 Bund Deutscher Architekten 58
 Burgess, Lowry 221
 Burkhard, Balthasar 159
 Burljuk, David 40, 41
 Burnham, Jack 84, 85
 Buskirk, Martha 174–177, 186
 Byron, George Gordon Byron, Baron 272

C

Calder, Alexander 204, 303
 Campbell, Thomas 272, 273, 274
 Canova, Antonio 374
 Cantrel, Emile 373
 Capogrossi, Giuseppe 296
 Carandente, Giovanni 302
 Carmi, Eugenio 302, 303
 Carobbi, Silvano 303
 Cartier-Bresson, Henri 253
 Cellini, Benvenuto 372, 379
 César, eigtl. César Baldaccini 300
 Chadwick, Lynn 303
 Chandler, John 73, 75
 Cini, Giorgio 338
 Colla, Ettore 303
 Colombo, Furio 302
 Colombo, Gianni 296
 Consagra, Pietro 303
 Constable, John 271
 Costone, Bruno 304, 305
 Cousins, Samuel 267
 Cranach, Lucas, d. Ä. 228
 Curtis, Sadie 325
 Cuttoli, Marie 322, 323

D

De Chirico, Giorgio 246
 Decker, Edith 200
 Denes, Agnes 24

Deutscher Werkbund 18, 279, 281–291
 Diaghilew, Serge 20, 21
 Disch, Maddalena 160
 Draheim, Christian 206
 Dreyfus, Pierre 299, 300
 Dryansky, Larisa 91
 Dubuffet, Jean 300, 324
 Duchamp, Marcel 20, 22, 23, 23, 24, 126, 175, 251, 296, 300
 Dufy, Raoul 319–321, 321, 322
 Durand, Jean-Nicolas-Louis 55
 Dürer, Albrecht 268

E

Earlom, Richard 268
 Easling, J. C. 269
 Eco, Umberto 302
 Ehrenberg, Christian Gottfried 24, 25
 Ehrenburg, Ilja 49
 Eisler, Max 18
 Eliasson, Olafur 105
 Engels, Friedrich 103, 104
 Eskinja, Igor 16
 Eusterschulte, Birgit 75
 Export, Valie 325

F

Faworski, Wladimir 46
 Fibonacci, Leonardo, eigtl. Leonardo da Pisa 158
 Fiedler, Konrad 46
 Fischer, Dorothee 161
 Fischer, Konrad 161
 Fischer, Theodor 283
 Fischer, Urs 368, 369, 369, 370, 370, 371, 373–375, 378, 379
 Flavin, Dan 250, 251
 Flusser, Vilém 123, 124, 128, 134
 Fontana, Lucio 296–298, 298, 299
 Förg, Günter 179
 Forrester, Gillian 270
 Franchina, Nino 303
 Frankenthaler, Helen 324

G

Gabo, Naum 19, 21
 Gagosian, Larry 370
 Gan, Alexander 41
 Gauguin, Paul 317

Gavina, Dino 295–297, 297, 298, 298, 299, 307, 308
 Gericke, Gustav 283
 Ghione, Emilio 44, 44
 Gibson, James J. 87
 Giedion, Sigfried 18
 Gillette, Frank 197, 198, 199
 Gilpin, William 269
 González-Torres, Félix 174
 Goodman, Nelson 65
 Goya, Francisco de 313–315, 315, 316
 Graham, Dan 199, 200, 201
 Grasskamp, Walter 15
 Greenberg, Clement 75, 82
 Griffiths, Antony 265, 266, 271
 Gropius, Walter 288–290, 290
 Gropp, Rose-Maria 229
 Groys, Boris 127, 128
 Grünschloss, Felix 222
 Gstöhl, Florin 66
 Guida, Pietro 304
 Gujer, Lise 318, 319, 320

H

Hagemann, Carl 319
 Haijtema, Heleen 99, 100, 102
 Hald, Edward 337
 Hammer, Ivo 67
 Hammond, John 273
 Harrison, Charles 74, 75
 Haubrok, Axel 178–187
 Haubrok, Barbara 178–180
 Haveman, Anna-Rosja 106, 116
 Hegel, Georg Wilhelm Friedrich 19, 30
 Heidegger, Martin 89, 108, 110
 Hein, Barbara 29, 30
 Hein, Jeppe 246
 Heiser, Jörg 89
 Heiting, Manfred 23
 Heizer, Michael 26
 Herzogenrath, Wulf 201
 Hesse, Eva 244
 Hildebrand, Adolf von 46
 Hindemith, Axel 30
 Hindry, Ann 300, 301
 Hirst, Damien 228–230, 232, 237
 Hogarth, William 266
 Hölling, Hanna 176, 212, 213, 220
 Huck, Lea 139, 150, 151

Huebler, Douglas 76
 Hummelen, IJsbrand 131
 Huyghe, Pierre 100

I

Ikeda, Hohi 225
 Ingold, Tim 66
 Itten, Johannes 46
 Iwan der Schreckliche 27

J

Johannes, Heinz 57

K

Kac, Eduardo 217, 218, 218, 219
 Kahn, Douglas 75, 84
 Kahnweiler, Daniel-Henri 322
 Kallai, Ernst 23, 43
 Kaminski, Walter 47, 47
 Kamman, Jan 18, 19
 Kandinsky, Wassily 41
 Karl IV., Spanien, König 314
 Katz, Karl 85
 Kawabe, Naho 16
 Kawara, On 75
 Kepes, György 221
 Keun, Irmgard 17
 Kirchner, Ernst Ludwig 318, 319, 320
 Klee, Paul 38, 39, 41, 42, 45, 48
 Klein, Yves 27
 Köhler, Sigrid G. 66
 Koons, Jeff 27, 28, 28, 29, 30, 31
 Kopytoff, Igor 176
 Kosuth, Joseph 74, 75, 76
 Kozlov, Christine 75
 Krähenbühl, Regula 116, 225
 Krajewska, Elka 252, 254
 Krause, Till 252
 Krauss, Rosalind 74, 75, 89
 Krell, Cornelius 91
 Krohn, Carsten 66

L

Lahee, James 271
 Landseer, John 267
 Larionov, Michail 47, 48
 Latour, Bruno 107, 177
 Laurens, Henri 322
 Laurenson, Pip 126, 225

Le Corbusier 17
 Le Parc, Julio 296
 Léger, Fernand 322, 323, 323
 Lehmann, Ann-Sophie 124
 Lerner, Ben 127, 253
 Leslie, Charles Robert 267
 LeWitt, Sol 126
 Lhotsky, Zdenek 344
 Libenský, Stanislav 343, 344
 Licht, Fred 314–316
 Liebig, Justus 24
 Lill, Edmund 290
 Lippard, Lucy R. 73, 75, 86
 Lissitzky, El 19, 49
 Littleton, Harvey K. 341, 344
 Löhrl, Dietmar 222
 Lorenzetti, Carlo 303
 Lorrain, Claude 268
 Lowe, Adam 177
 Lubert, Kerstin 144
 Lurçat, Jean 322
 Lüscher, Ingeborg 236, 237, 238
 Lux, Joseph August 19

M

Maillol, Aristide 317, 317, 318
 Maisel, David 24
 Malewitsch, Kasimir Sewerinowitch 41
 Malraux, André 299
 Mancusi-Ungaro, Carole 127
 Marinelli, Gianluca 304, 306
 Marinetti, Filippo Tommaso 47
 Markow, Wladimir 37, 41, 44, 45, 48
 Marotta, Gino 298
 Martin, Kris 236, 237, 237
 Marty, Hanspeter 160
 Marx, Gerda 42, 43
 Marx, Karl 103, 104, 113
 Matisse, Henri 322
 Matta-Clark, Gordon 244
 McFarlane, Robert 106
 Meguerditchian, Georges 321
 Merleau-Ponty, Maurice 89
 Merz, Mario 157–159, 159, 160, 161, 162, 162,
 163, 164, 164, 165, 165, 166, 167, 167
 Metelák, Alois 343
 Metzger, Gustav 244
 Meyer, Adolf 290
 Meyer, Peter 58

Meyer, Ursula 86, 89
 Mies van der Rohe, Ludwig 16, 17
 Mikhelson, Leonid 370
 Mittelstrass, Jürgen 133
 Moholy-Nagy, László 18, 19, 20, 21, 23, 41, 42, 43, 43, 44, 44, 45–47, 47
 Molotch, Harvey 130
 Monk, Jonathan 179
 Moore, Henry 363
 Moravánszky, Ákos 65
 Morris, Frances 105
 Morris, Robert 252
 Morris, William 282
 Morton, Timothy 107
 Motherwell, Robert 324
 Moulène, Jean-Luc 302
 Moulton, Cheryl 369
 Moxon, Edward 273, 274
 Mulas, Ugo 302
 Mundt, Helge 215
 Muñoz-Viñas, Salvador 132, 250
 Murakami, Takashi 228
 Muthesius, Hermann 283, 288

N

Naumann, Friedrich 283
 Nedovič, Dmitrij S. 48
 Nevelson, Louise 324
 Nicolai, Bernd 68
 Nietzsche, Friedrich 280
 Nisbet, James 75, 91
 Noack, Wita 340, 342
 Noland, Kenneth 324, 325, 325
 Norvell, Patricia 86, 87

O

O'Hana, Lawrence 178, 179, 182
 Oehlen, Albert 327, 328, 328
 Olly & Suzi, eigtl. Olly Williams und Suzi Winstanley 100
 Ongaro, Francesco «Checco» 339
 Oppermann, Anna 245
 Osti, Gian Lupo 303

P

Paffrath, Ludger 180, 184, 187
 Paik, Nam June 193, 193, 197, 205, 206, 206, 212–214, 215
 Palladio, Andrea 55

Pallasmaa, Juhani 56
 PAMAL Group 218, 218
 Pénicaud, Muriel 132
 Pepper, Beverly 303
 Pevsner, Antoine 19, 21
 Pfenninger Lepage, Martina 149, 150
 Picasso, Pablo 37, 43, 248, 322
 Piene, Otto 221, 223
 Pissarro, Camille 317
 Plato 123
 Platz, Gustav Adolf 58, 59
 Plinius Secundus, Caius 16, 335
 Plutarch 127
 Poelzig, Hans 58, 289, 290
 Poirer, Paul 319, 321, 322
 Politi, Giancarlo 298
 Pomodoro, Arnaldo 303
 Popova, Ljubov 41
 Powers, Richard 106, 113
 Pracher, Martin 247–249
 Presenhuber, Eva 370
 Punin, Nikolai 45
 Pupino, Aldo 304, 306

R

Raffael 268
 Raimondi, Marcantonio 268
 Rathe, Clemens 45
 Ray, Man 22, 23, 23, 296, 297, 298
 Rayner, Geoffrey 319
 Renard, Claude 299
 Reynolds, Joshua 267
 Richardson, Jonathan 265–267
 Richter, Gerhard 251
 Riemerschmid, Richard 284, 286
 Rieser, Rudolf 220
 Riezler, Walter 18
 Rodtschenko, Alexander 38, 40, 41, 48
 Rogers, Samuel 272, 273
 Ross, Gloria F. 324, 325
 Roth, Dieter 26, 126, 219, 220, 325, 326, 327
 Rouault, Georges 322
 Ruskin, John 282, 316
 Russek, Pidu 160, 162–166

S

Saaze, Vivian van 131, 250
 Salvisberg, Otto Rudolf 56, 57, 58–60, 61, 62, 63, 63, 64, 65, 66, 67, 68

Sampson, Edward 337, 340, 344
 Sanders, Karin 245
 Santillana, Ludovico de 338
 Scarpa, Carlo 296, 337
 Schiemenz, Kai 342–344
 Schlemmer, Oskar 20, 21
 Schneider, Fritz 287
 Schneider, Ira 197, 198, 199
 Scholte, Tatja 176
 Schönbürg, Anabel von 231, 232, 237
 Schumacher, Fritz 58, 281
 Schumacher, Iwan 370, 374
 Schürmann, Wilhelm 328
 Schwitters, Kurt 20
 Scott, Walter 272
 Sehgal, Tino 125, 179, 191, 192
 Semper, Gottfried 55
 Shklovsky, Viktor 48
 Shunk, Harry 200
 Siegelaub, Seth 76, 77, 79–81
 Signer, Roman 229, 230, 231, 232, 232, 237
 Singer, Peter 209
 Smith, David 303
 Smith, John Thomas 263, 264
 Sommermeyer, Barbara 144
 Soto, Jesús Rafael 300
 Specht, Wolrad 327, 328, 328
 Spijksma, Judith 116
 Spoerri, Daniel 246
 Stange, Raimar 181, 183
 Stearns, Thomas 338, 339, 344
 Steiner, Rudolf 238
 Stella, Frank 324
 Stepanova, Varvara 41
 Sterenberg, David P. 47
 Sterrett, Jill 130
 Stigter, Sanneke 176
 Strange, Robert 266, 267
 Stricot, Morgane 221–223, 225
 Strom, Agaton 218
 Sully, Dean 250
 Sze, Henry 44
 Szeemann, Harald 78, 79, 80, 166

T

Takis 300
 Tarabukin, Nikolaj 45
 Tatlin, Wladimir 37–39, 46, 48, 49
 Taut, Bruno 19

Thek, Paul 245
 Thorvaldsen, Bertel 228, 374, 375
 Tinguely, Jean 300
 Tizian 29
 Tomlinson, Janis A. 313
 Toporkow, Dimitri Alexander 38, 40
 Turner, Charles 271, 273
 Turner, Joseph Mallord William 263, 264, 264, 266–269, 269, 270, 270, 271–273, 273, 274, 274

U

Ulama, Margit 58, 59
 Ullrich, Wolfgang 227, 311
 Umanski, Konstantin 38

V

Vall, Renée van de 129, 176
 Vasarely, Victor 300, 302
 Velde, Henry van de 38, 42, 67, 287
 Venini, Paolo 337–339
 Versteegh, Matthijs 131
 Vesnin, Alexander 19
 Vischer, Friedrich Theodor 16, 30
 Vitruv 55
 Vollard, Ambroise 322

W

Wachsmann, Konrad 302
 Wagner, Hugo 284, 285
 Wall, Jeff 16, 17, 31
 Weigel, Erhard 110–112
 Weiland, Julius 340, 341, 342, 344
 Weill, Lucie 323
 Weiner, Lawrence 76
 Wenninger, Regina 312, 330
 Werkbund, siehe Deutscher Werkbund
 Weyeneth, Roman 63, 64
 Wharton, Glenn 130, 133
 White, Pae 328, 329, Einband (Rückseite)
 White, Robin 88
 Wien, Barbara 182–186
 Wiener, Ingrid 325, 326, 327
 Wilckens, Leonie von 313
 Wilder, Billy 81
 Williams, Christopher 179
 Wise, Howard 197, 198, 199
 Wolff, Ann 340, 344
 Wolgemut, Michael 228
 Wynn, Steve 248

X

Xu, Bing 24, 26, 26

Y

Yang, Haegue 173, 177, 178, 179, 180, 181–184,
184, 185–187, 187

Z

Ziehe, Jens 164

Zoernig, Heimo 179

Kurzbiografien der Autorinnen und Autoren

Sabine Bartelsheim, geb. 1965, Studium der Kunstgeschichte, Germanistik und Erziehungswissenschaften an den Universitäten Trier, Münster und Bonn. 1999 Promotion an der Universität zu Köln mit einer Studie über «Lebende Pflanzen in der Kunst des 20. Jahrhunderts». Anschließend wissenschaftliche Mitarbeiterin an der Kunsthalle zu Kiel und kuratorische Mitarbeiterin im Haus am Waldsee, Berlin. 2007–2013 wissenschaftliche und Projekt-Mitarbeiterin an der Bergischen Universität Wuppertal, seit 2015 Professorin für Kunstwissenschaft an der Hochschule der bildenden Künste (HBK) Essen, ebenda 2017–2020 Vizepräsidentin, seit 2021 Präsidentin. Fachliche Schwerpunkte in Kunst und Kunsttheorie des 19. bis 21. Jahrhunderts, u.a.: Grenzräume zwischen Kunst, Design und Alltagskultur, Malerei und technische Bildmedien, Theorie und Geschichte der Kunstaussstellung, Naturbilder in der Kunst der Gegenwart.

Christian Berger, geb. 1977 in München (D), Studium der Kunstgeschichte, Geschichte und Publizistik in Giessen, Bristol und Berlin. 2007 Magister, 2013 Promotion an der Freien Universität Berlin. 2022 Eröffnung des Habilitationsverfahrens an der Johannes Gutenberg-Universität Mainz (Habilitationsschrift: *Worldly Matter: Materialität und Wirklichkeitsbezug im Konzeptualismus der 1960er und 1970er Jahre*). 2007–2010 wissenschaftlicher Mitarbeiter an der Philipps-Universität Marburg, 2010–2022 an der Johannes Gutenberg-Universität Mainz. 2021–2022 Vertretungsprofessur an der Universität Hamburg, 2022 Chillida-Gastprofessur an der Goethe-Universität Frankfurt a. M. Stipendiat am Deutschen Forum für Kunstgeschichte in Paris (2009–2010), Fellow der VolkswagenStiftung am Getty Research Institute in Los Angeles (2015–2016) sowie Fellow im Marie Skłodowska Curie-Programm der Europäischen Union am Courtauld Institute of Art in London (2017–2019). Ausgewählte Publikationen: *Wiederholung und Experiment bei Edgar Degas*, Berlin: Reimer, 2014; *Conceptualism and Materiality: Matters of Art and Politics* (Hrsg.), Leiden: Brill, 2019.

Régine Bonnefoit, geb. 1966, Studium der europäischen und ostasiatischen Kunstgeschichte in Frankfurt a. M., Paris IV und Heidelberg; 1992–1994 wissenschaftliche Mitarbeiterin am Musée du Louvre, Département des Arts graphiques; 1995 Promotion in Kunstgeschichte an der Universität Heidelberg; 1995–1998 Forschungsstipendium am Kunsthistorischen Institut in Florenz; 1998 Verleihung des Wolfgang-Ratjen-Preises «für herausragende Forschungsarbeiten auf dem Gebiet der grafischen Künste»; 2000–2001 Volontariat am Bode-Museum in Berlin. 2001–2006 Hochschulassistentin am Kunsthistorischen Institut der Universität Lausanne; 2006 Habilitation über Paul Klee an der Universität Passau, publiziert unter dem Titel *Die Linientheorien von Paul Klee* (2009). 2006–2016 Konservatorin der Fondation Oskar Kososchka, Vevey. 2008–2013 Förderungsprofessur des SNF am Institut für Kunstgeschichte und Museologie der Universität Neuenburg; seit 1. Januar 2015 Professur am gleichen Institut. Kuratorin zahlreicher Ausstellungen in der Schweiz, in Europa und den USA.

Stefanie Bründler (*1987) arbeitet seit 2018 als Konservatorin-Restauratorin für zeitgenössische Kunst im Restaurierungsatelier Marc Egger in Bern. Zuvor hat ihr Interesse an nicht-traditionellen Materialien und künstlerischen Techniken sie unter anderem zu Arbeitstätigkeiten bei Contemporary Conservation Ltd. in New York und in der Kunstbetrieb AG in Münchenstein geführt. Den Masterstudiengang Konservierung-Restaurierung mit Spezialisierung auf moderne Materialien und Medien hat sie an der Hochschule der Künste Bern HKB abgeschlossen. Ihre Masterthesis *Die Werkgruppe «Igloo» von Mario Merz. Mit Schwerpunkt auf Veränderung, Re-Installation und Erhaltung* befasst sich mit den materiellen und immateriellen Aspekten von Installationskunst und konservierungsethischen Fragen.

Johannes Gfeller, geb. 1956 in Burgdorf (CH), Studium der Kunstgeschichte, Allgemeinen Sprachwissenschaft und Philosophie an der Universität Bern. Elektronik-Maker seit den späten 1960er Jahren, fotografische Praxis mit eigenem

Labor 1972–2002. 1978 Mitbegründer der Videoproduktionsfirma Container TV in Bern. 1983–2001 selbständigerwerbender Fotograf und Medientechniker; 1987–2002 Lehrauftrag für Ästhetik und Technik der Videokunst an der Schule für Gestaltung Bern und Biel. 2001–2011 Professor an der Hochschule der Künste Bern HKB, Aufbau des Curriculums für Konservierung und Restaurierung elektronischer Medien in der Vertiefungsrichtung moderne Materialien und Medien. 2002–2012 Projektleitung AktiveArchive, unterstützt durch das Bundesamt für Kultur im Rahmen von sitemapping.ch. 2011 Ruf an die Staatliche Akademie der Bildenden Künste Stuttgart als Leiter des Masterstudiengangs Konservierung Neuer Medien und Digitaler Information. 2020–2021 Ausbau zum weltweit ersten grundständigen BA/MA-Studiengang in Medienkonservierung/-restaurierung. Emeritierung 2022.

Gabriel Grossert, 1992 in Paris geboren und aufgewachsen in Basel, hat in Neuchâtel sein Studium der Kunstgeschichte (M.A.) mit einer Arbeit zu den Produktionsbedingungen von Werken der zeitgenössischen Kunst abgeschlossen. Heute arbeitet er als wissenschaftlicher Mitarbeiter im Centre Dürrenmatt Neuchâtel im Bereich Ausstellungen und Kulturvermittlung. Er unterrichtet an der Ecole d'arts appliqués in La Chaux-de-Fonds und ist ebenfalls tätig als Projektleiter und Kurator der Ausstellung im öffentlichen Raum «Panart Neuchâtel».

Florin Gstöhl, geb. 1988, Maler EFZ, Studium der Konservierung und Restaurierung an der Hochschule der Künste Bern HKB und Architekturgeschichte an der Universität Bern (M.A.). Ebenda, am Institut für Kunstgeschichte, 2017–2021 Forschungsassistent und Doktorand im SNF Forschungsprojekt zum Architekten Otto Rudolf Salvisberg (Publikation im gta Verlag in Vorbereitung). Die in Bearbeitung befindliche Dissertation befasst sich mit der Frage nach der Bedeutung des Materials in der Architektur des ersten Drittels des 20. Jahrhunderts auf theoretischer und baupraktischer Ebene. Seit 2021 selbstständig tätig im Bereich

denkmalpflegerischer Bestandsaufnahme und architekturhistorischer Gutachten.

Henrike Haug (*1974) ist Akademische Rätin am Kunsthistorischen Institut der Universität zu Köln. Sie promovierte 2009 an der Humboldt Universität zu Berlin («*Annales lanuenses. Orte und Medien des historischen Gedächtnisses im mittelalterlichen Genua*») und arbeitete zwischen 2009 und 2015 als wissenschaftliche Mitarbeiterin an der TU Berlin im Seminar für Kunstwissenschaft und historische Urbanistik. 2017–2020 war sie Juniorprofessorin für Kunstwissenschaft an der TU Dortmund, wo sie 2019 mit der Schrift «*imitatio/artificium. Goldschmiedekunst und Naturbetrachtung im 16. Jahrhundert*» habilitierte. Sie ist Mitherausgeberin der Reihe «*Interdependenzen. Künste und künstlerische Techniken*» und forscht u. a. in der DFG Forschungsgruppe «Dimensionen der techné in den Künsten. Erscheinungsweisen, Ordnungen, Narrative», im DFG Netzwerk «Wege – Methoden – Kritiken: Kunsthistorikerinnen 1880–1970» und zum Status vormoderner Kunststoffe (Glas, Porzellan und Keramik).

Gerda Kaltenbruner, geb. 1949, Studium der Konservierung und Kunsttechnologie an der Akademie der bildenden Künste Wien, am Courtauld Institute, London, am Schweizerischen Institut für Kunstwissenschaft (SIK), Zürich. Amtskonservatorin beim Landeskonservator Rheinland, Bonn; Leitung einer eigenen Restaurierungswerkstatt mit nationalen und internationalen Aufträgen. Schwerpunkte der Tätigkeit: mittelalterliche polychrome Holzskulptur und ab 1980 moderne und zeitgenössische Kunst. Ab 1988 Chefrestauratorin am Kunstmuseum Bonn. 2005–2019 Lehrstuhl für Konservierung und Restaurierung moderner und zeitgenössischer Kunst an der Akademie der bildenden Künste Wien.

Adriana Kapsreiter (*1985 in Pfarrkirchen, D) hat in Wien und Berlin Kunstgeschichte und Philosophie studiert. Nach einigen frühen Forschungsarbeiten zu Körper- und Leibvorstellungen in der frühchristlichen Sepulkralplastik forscht sie seit 2011 zur Architektur der Arbeit,

zum Werkbund, zu der Geschichte des Industriebaus und dem Frühwerk von Walter Gropius, wozu sie 2018 auch an der TU Berlin promovierte. Seit 2019 ist sie ausserdem als wissenschaftliche Mitarbeiterin in dem von der DFG geförderten Projekt «Alma Mahler und Walter Gropius – Der Briefwechsel von 1910 bis 1914» am Bauhaus-Archiv Berlin tätig. Ihre Dissertation *Kunst & Industrie. Veredelung der Arbeit und moderne Fabriken im Diskurs des Deutschen Werkbundes 1907 bis 1914* ist 2021 in der Reihe «Neue Bauhausbücher – neue Zählung» des Bauhaus-Archivs im Gebrüder Mann Verlag erscheinen.

Jonathan Kemp (*1962) has worked in sculpture conservation for over 30 years, primarily on stone and allied materials in both the UK and abroad, including Canada, Iran, Taiwan, and the Ukraine. He was a Senior Conservator at the V&A Museum, London, and is currently a Researcher / Lecturer at the Grimwade Centre for Cultural Materials Conservation at the University of Melbourne. He has published widely in the conservation field on theory and in technical studies, and is Editor of the *Journal of the Institute of Conservation*. In parallel to his conservation work for the last 15 years he has executed technology-related art projects including DIWO workshops, solo-collaborative performances, installations, interdisciplinary symposia, and social software events across much of Europe, Australia, Brazil, Japan, Taiwan and the US. Media art projects he has initiated or co-organised such as “Psychogeophysics”, “xxxxx”, and “The Crystal World”, which all explore how the earth, technology and psyche under/overwrite and détourn each other, have been internationally supported and critically acclaimed in the literature.

Anne Krauter Kellein, geb. 1960 in Stuttgart (D), Studium der Kunsterziehung, der Europäischen und Ostasiatischen Kunstgeschichte, der Klassischen Archäologie und der Philosophie in Stuttgart, Heidelberg und Basel. Freie Mitarbeiterin bei Süddeutscher Rundfunk Fernsehen, freie kuratorische und journalistische Tätigkeit (u. a. für *Kunstforum international*, Köln, und *Artforum*, New York), Dozentin für

Kunstgeschichte an der Schule für Gestaltung Basel (heute HGK – Hochschule für Gestaltung und Kunst, Basel), Lehrauftrag an der HSG – Universität St. Gallen, Professorin für Kunstgeschichte im Fachbereich Konservierung und Restaurierung der Hochschule der Künste Bern HKB, Leitung verschiedener Forschungsprojekte im Institut für Materialität in Kunst und Kultur an der HKB, u. a. zur Aktion *Celtic + ~ ~ ~* von Joseph Beuys und zu kunsttechnologischen Quellschriften (gefördert vom Schweizerischen Nationalfonds).

Ann-Sophie Lehmann (*1969) promovierte nach dem Studium der Kunstgeschichte in Wien an der Universität Utrecht und arbeitete am Fachbereich Medien- & Kulturwissenschaften der gleichen Universität. Seit 2015 hat sie den Lehrstuhl für Kunstgeschichte & Materielle Kultur an der Universität Groningen inne. In ihrer Lehr- und Forschungstätigkeit entwickelt sie einen prozessbasierten Ansatz für Kunst und materielle Kultur und erforscht, wie Materialien, Werkzeuge und Praktiken Bedeutung formen und ökologische Kompetenz erzeugen. Lehmann ist Chefredakteurin der Reihe *Studies in Art and Materiality* (Brill) und Mitglied des Redaktionsausschusses des *Niederländischen Jahrbuchs für Kunstgeschichte* sowie der *Zeitschrift für Kunstgeschichte*. Von 2020–2025 leitet sie das Forschungsprojekt «Curious Hands. Moving Making to the Core of Education».

Martina Pfenninger Lepage (*1977) ist Dozentin für Konservierung-Restaurierung von zeitgenössischer Kunst an der Hochschule der Künste Bern HKB. Als Fachbereichsleiterin im Bereich Konservierung-Restaurierung von moderner und zeitgenössischer Kunst war sie von 2007 bis 2020 in der Lehre und Forschung an der Akademie der bildenden Künste Wien tätig. In nebenberuflicher Tätigkeit betreute sie die Sammlung Thyssen-Bornemisza Art Contemporary (TBA 21), zudem war sie Teil der INCCA-Forschungsprojekte PRACTICs und «Inside Installations». Seit ihrem Studienabschluss 2004 in der Konservierung-Restaurierung von modernen Materialien & Medien an der HKB war sie als Restauratorin für zeitgenössische

Kunst an unterschiedlichen Institutionen tätig, unter anderem für die Documenta 11, am Restaurierungszentrum Düsseldorf, am Schaulager Basel und bei der Videocompany. Ihre Forschungspraxis, entwickelt im Dialog mit Künstlerinnen und Künstlern, fokussiert auf objektbasierte Installationen und performative oder prozessuale Kunstformen.

Artemis Rüstau (*1983) ist Restauratorin am Kunstmuseum Wolfsburg (D). An der HfBK Dresden studierte sie Gemälderestaurierung. Sie war Postgraduate intern am Hamilton Kerr Institute, Cambridge University, und arbeitete als Restauratorin am Kunsthaus Zürich. Sie ist im Vorstand der Fachgruppe Moderne und Zeitgenössische Kunst im Verband der Restauratoren (VDR) tätig. An der Maastricht University promoviert sie unter der Betreuung von Prof. Dr. Renée van de Vall und Dr. Vivian van Saaze zur Fragestellung der Erhaltung von zeitgenössischer Kunst in Privatsammlungen. Das Promotionsprojekt ist Teil des von der EU geförderten interdisziplinären Marie Skłodowska-Curie Innovative Training Network, New Approaches in the Conservation of Contemporary Art (NACCA).

Anna Schäffler (*1982) ist Kunsthistorikerin und Kuratorin. Ihre Forschung zu zeitgenössischen Konservierungsverfahren von Kunst und Kulturgut umfasst Theorie und Praxis an der Schnittstelle von Kunstgeschichte, Restaurierung und Kuratieren. 2018–2019 war sie Junior Fellow der Kolleg-Forschergruppe «BildEvidenz» (FU Berlin) mit einem Forschungsprojekt zu künstlerischen Vor- und Nachlässen. 2020 initiierte sie die Plattform CoCooN zum Erhalt urbaner, kollektiver und künstlerischer Praktiken. Mit dem Medienrestaurator Andreas Weisser berät sie öffentliche und private Sammlungen beim Langzeiterhalt ihrer Bestände. Jüngste Publikationen: *Die Kunst der Erhaltung. Anna Oppermanns Ensembles, zeitgenössische Restaurierung und Nachlasspraxis im Wandel* (München 2021), *Glossar Urbane Praxis. Auf dem Weg zu einem Manifest* (hrsg. mit Jochen Becker, Simon Sheikh, Berlin 2021) sowie *Networks of Care. Politiken des (Er)haltens und (Ent)sorgens*

(hrsg. mit Friederike Schäfer, Nanne Buurman, Berlin 2022).

Anabel von Schönburg, geb. 1980, studienvorbereitende Praktika im Gebiet polychrom gefasster Holzobjekte in Regensburg, München und Hamburg. Studium der Konservierung und Restaurierung, Schwerpunkt moderne Materialien und Medien an der Hochschule der Künste HKB in Bern, 2008 Abschluss mit einer Diplomarbeit zu Degradationsphänomenen an Hologrammen, anschliessend im Rahmen eines Stipendiums Untersuchung der Hologrammsammlung des Zentrums für Kunst und Medientechnologie ZKM Karlsruhe. 2009–2010 Assistenzrestauratorin der kunsttechnologischen Abteilung von SIK-ISEA. Ab 2011 freiberuflich tätig, ab 2016 parallel dazu am Kunstmuseum Solothurn.

Franz Schultheis, geb. 1953, Promotion an der Universität Konstanz, Habilitation an der EHESP, Paris, bei Pierre Bourdieu, Professuren sukzessive an den Universitäten Neuchâtel, Genf, St. Gallen und heute Zeppelin Universität Friedrichshafen. Er war lange Zeit Vize-Präsident des Schweizer Wissenschaftsrates, Forschungsrat beim SNF und ist Präsident der Stiftung Bourdieu. Aktuelle Forschungsthemen: Arbeitswelten, Ungleichheit und Prekarität, Soziologie der Kunst und Kreativwirtschaft. Jüngste Publikationen: *When Art meets Money. Encounters at the Art Basel* (Köln 2015); *Art Unlimited? Dynamics and Paradoxes of a Globalizing Art World*, mit Erwin Single, Raphaela Köfeler, Thomas Mazzurana (Bielefeld 2016); *Kunst als Passion. Lebenswege in eine Welt für sich* (Köln 2018); *Unternehmen Bourdieu. Erfahrungsbericht* (Bielefeld 2019); *Kreativität als Beruf – Soziologisch-philosophische Erkundungen in der Welt der Künste*, mit Christoph Henning und Dieter Thomä, (Bielefeld 2019); *«Wir machen Kunst für Künstler». Lohnarbeit in Kunstmanufakturen. Eine ethnografische Studie* (Bielefeld 2020).

Dietmar Stock-Nieden, geb. 1967 in Bad Nauheim (D), Studium der Kunstgeschichte, Ur- und Frühgeschichte sowie der Klassischen

Archäologie an der Justus-Liebig-Universität Giessen sowie der Albert-Ludwigs-Universität Freiburg im Breisgau. 1994 Abschluss Magister Artium, 2006 Promotion *Die Bauten der Vitra Design GmbH in Weil am Rhein 1981–1994: Untersuchungen zur Architektur- und Ideengeschichte eines Industrieunternehmens am Ende des 20. Jahrhunderts*. 1994–1997 Kunstsachverständiger und Auktionator im Schweizer Auktionshandel. 2000–2021 Senior Art Expert und Senior Loss Adjuster bei AXA Art Versicherung AG, Zürich (heute AXA XL). Seit April 2021 Leiter des Fachbereichs «Expertisen & Schätzungen» bei SIK-ISEA in Zürich.

Anna Katharina Thaler, geb. 1991, Abschluss des Gestalterischen Vorkurses an der F+F Schule für Kunst und Design in Zürich. Studium der Kunstwissenschaft mit Literatur- und Medienwissenschaften an der Universität Konstanz. 2018 Abschluss Master of Arts mit einer Arbeit zu J.M.W. Turners Druckgrafiken. Während des Studiums Tutorin, studentische Hilfskraft und Mitarbeiterin in Museen der Bodensee-region. 2018–2022 Doktorandin und wissenschaftliche Mitarbeiterin im Graduiertenkolleg «Rahmenwechsel. Kunstwissenschaft und Kunsttechnologie im Austausch» der Universität Konstanz und der Staatlichen Akademie der Bildenden Künste Stuttgart.

Barbara Tiberi (*1989) obtained her B.A. and M.A. at La Sapienza University in Rome. Her M.A. thesis addressed the exhibition «Lo Spazio dell'Immagine», held in Foligno (Italy) in 1967. She currently is PhD candidate at the University of Amsterdam, AHM Amsterdam School for Heritage, Memory and Material Culture, and member of the Huizinga Instituut. She analyses the collaboration of artists and workers in European industries in the 1960s, focusing on the evolving concept of creativity. In 2020 she obtained a research grant from the German Centre for Art History DFK Paris to study the Renault Art Collection. She was also 2020 Pre-doctoral Fellow at the Bibliotheca Hertziana – Max Planck Institute in Rome, where she examined the relationship between artistic and industrial sectors in Italy in the 1960s. In 2021

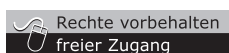
she was Juliane-und-Franz-Roh-Stipendiatin at the ZI Zentralinstitut für Kunstgeschichte in Munich, where she addressed the artistic involvement of Southern German companies in the 1960s.

Monika Wagner (*1944) studierte Malerei in Kassel, Kunstgeschichte, Archäologie und Literaturwissenschaft in Hamburg und London. Sie war wissenschaftliche Assistentin an der Universität Tübingen, leitete das «Funkkolleg Moderne Kunst» und lehrte von 1987 bis 2009 Kunstgeschichte an der Universität Hamburg. Sie veröffentlichte zur Malerei des 18.–20. Jahrhunderts, zur Geschichte und Theorie der Wahrnehmung und arbeitet zur Bedeutung des Materials in der Kunst. Fellowships am Wissenschaftskolleg zu Berlin, am IFK in Wien und am Getty Research Center in L.A. ermöglichten, die Materialanalysen auf die Architektur auszu-dehnen. Neuere Veröffentlichungen: *Lexikon des künstlerischen Materials* (hrsg. mit Dietmar Rübel, Sebastian Hackenschmidt), 2010; *Das Material der Kunst. Eine andere Geschichte der Moderne*, 2013; *William Turner*, 2011; *Marmor und Asphalt. Soziale Oberflächen im Berlin des 20. Jahrhunderts*, 2018; Ende 2022 erscheint *Kunstgeschichte in Schwarz-Weiss. Reproduktion und Methode*.

Impressum

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.dnb.de> abrufbar.



Dieses Werk als Ganzes ist durch das Urheberrecht und bzw. oder verwandte Schutzrechte geschützt, aber kostenfrei zugänglich. Die Nutzung, insbesondere die Vervielfältigung, ist nur im Rahmen der gesetzlichen Schranken des Urheberrechts oder aufgrund einer Einwilligung des Rechteinhabers erlaubt.



Die Online-Version dieser Publikation ist auf <https://www.arthistoricum.net> dauerhaft frei verfügbar (Open Access).

URN: [urn:nbn:de:bsz:16-ahn-artbook-1047-7](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bsz:16-ahn-artbook-1047-7)

DOI: <https://doi.org/10.11588/arthistoricum.1047>

Online publiziert bei
Universität Heidelberg/Universitätsbibliothek
arthistoricum.net – Fachinformationsdienst
Kunst · Fotografie · Design
Grabengasse 1, 69117 Heidelberg
<https://www.uni-heidelberg.de/de/impressum>

Lektorat und Redaktion

Regula Krähenbühl

Redaktion der englischen Beiträge

Katherine Vanovitch, Berlin

Gestaltungskonzept

Robert & Durrer, Zürich

Satz und Layout

Laura Vuille, Zürich

Schrift

Times Ten LT Std

Scans

Andrea Reisner, Andrea Brunner Meng

Bildbearbeitung

Martin Flepp, Viaduct AG, Chur

Druck

Druckerei Landquart AG, Landquart

Bindung

Buchbinderei Burkhardt AG, Mönchaltorf

Einband

Pae White, *Smoke knows*, 2009 (siehe S. 329)

Copyright der Texte:

© 2022 bei den Autorinnen und Autoren

Copyright © 2022 Schweizerisches Institut für
Kunstwissenschaft (SIK-ISEA), Zürich, und
Verlag Scheidegger & Spiess AG, Zürich

www.sik-isea.ch

www.scheidegger-spiess.ch

ISBN 978-3-03942-119-0 (Print,
Scheidegger & Spiess)

e-ISBN: 978-3-98501-100-1 (PDF)

ISSN 1660-812

Für Beiträge zur Realisierung der Publikation
danken wir folgenden Institutionen:
Schweizerische Akademie der Geistes- und
Sozialwissenschaften (SAGW)
Boner Stiftung für Kunst und Kultur
Grütli Stiftung

Der Verlag Scheidegger & Spiess wird vom
Bundesamt für Kultur mit einem Strukturbei-
trag für die Jahre 2021–2024 unterstützt.

Die Schriftenreihe «outlines» behandelt aktuelle Themen, Positionen und Tendenzen der kunsthistorischen und kulturwissenschaftlichen Forschung. Sie präsentiert neben Tagungsbeiträgen auch eigens in Auftrag gegebene Studien und richtet sich ebenso an die wissenschaftliche Fachwelt wie an ein breiteres Publikum mit Interesse an Kunstgeschichte, Gegenwartskunst und Kunsttheorie. Die Artikelvergabe erfolgt auf Einladung durch die Herausgeberschaft.

outlines

**herausgegeben vom Schweizerischen Institut für
Kunstwissenschaft (SIK-ISEA)**

- 1 Visions of a future. Art and art history in changing contexts
- 2 Klassizismen und Kosmopolitismus – Programm oder Problem? Austausch in Kunst und Kunsttheorie im 18. Jahrhundert
- 3 Art & branding. Principles – interaction – perspectives
- 4 Ferdinand Hodler. Die Forschung – Die Anfänge – Die Arbeit – Der Erfolg – Der Kontext
- 5 Expansion der Moderne. Wirtschaftswunder – Kalter Krieg – Avantgarde – Populärkultur
- 6 Avantgarden im Fokus der Kunstkritik. Eine Hommage an Carola Giedion Welcker (1893–1979)
- 7 Le marché de l'art en Suisse. Du XIX^e siècle à nos jours
- 8/1 Biennale Venedig. Die Beteiligung der Schweiz, 1920–2013. Aufsätze
- 8/2 Biennale Venedig. Die Beteiligung der Schweiz, 1920–2013. Materialien
- 9 Kunst & Karriere. Ein Kaleidoskop des Kunstbetriebs
- 10 Wissenschaft, Sentiment und Geschäftssinn. Landschaft um 1800
- 11 Authentizität und Material. Konstellationen in der Kunst seit 1900
- 12 Kunst und Material. Konzepte, Prozesse, Arbeitsteilungen

ISBN 978-3-03942-119-0

ISSN 1660-8712

