

# 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.<sup>1</sup> 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.<sup>2</sup> 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,<sup>3</sup> 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.<sup>4</sup> Für den Bereich nördlich der Alpen sind im Rahmen grösserer Ausstellungen der Nürnberger Maler Michael Wolgemut (1434/37–1519)<sup>5</sup> wie auch Lucas Cranach der Ältere (1472–1553)<sup>6</sup> 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.<sup>7</sup> 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.»<sup>8</sup> 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.<sup>9</sup> 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»<sup>10</sup> 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.<sup>11</sup> 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.<sup>12</sup> Nachdem auch der Ersatzstiefel durch Kalkablagerungen und Witte-rungseinflüsse verunstaltet war, stellte ihn eine Autolackierwerkstatt wieder instand und lackierte ihn neu (Abb. 3 und 4).<sup>13</sup> 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 Kostenvorschläge 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 – 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

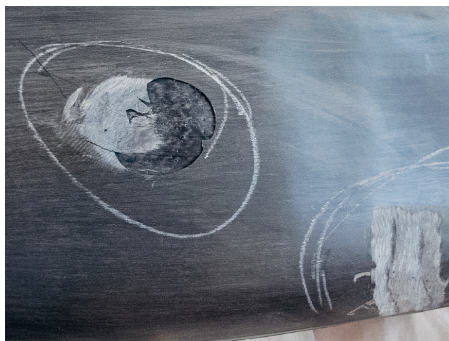


Abb. 3 Roman Signer, *Stiefelbrunnen*, 2004, Detail des Stiefels mit Beschädigungen, Foto: Anabel von Schönburg

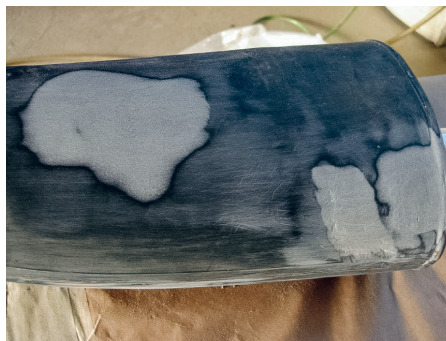


Abb. 4 Roman Signer, *Stiefelbrunnen*, 2004, Detail des Stiefels in teilrepariertem Zustand, Foto: Anabel von Schönburg

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.<sup>14</sup>

*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 Kunstschaflenden 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
<b>Zusammenfassung</b>	<b>-150</b>	<b>+130</b>
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 Kunstschaffenden 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 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.<sup>15</sup> 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.

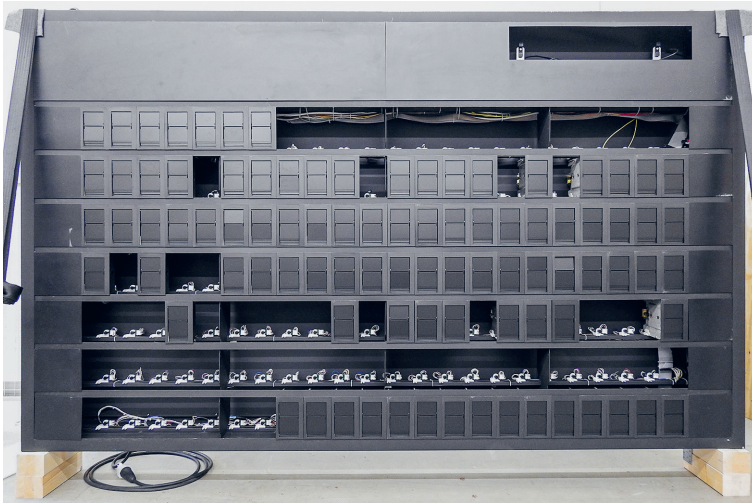


Abb. 6 Kris Martin, *Mandi XXI*, 2009, SOLARI ECF FLAP BOARD CogV04, 160 × 263,5 × 20 cm, Privatsammlung (Gesamtansicht Zwischenzustand, fehlende Flaps und Uhr in Reparatur bei Solari Udine), Foto: Anabel von Schönburg

### **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 Kunstschaffenden 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.<sup>16</sup> 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 Vorschadenzustandes 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, erahnen 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 substantieller 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, fielen umso weniger ins Gewicht, je näher der Entstehungszeitpunkt des ursprünglichen Werks und der Produktionszeitpunkt des Ersatzobjekts beieinanderliegen. 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 Kunstschaffende dem Kunstmarkt nicht einseitig verordnen, das hier beschriebene unsichtbare Band und somit den Objektwert durch einen Ersatz grundsätzlich für unbeinträchtigt 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.<sup>17</sup> 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, «Wolgemut 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