

«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 Bewahrkonventionen 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 Kunstmarkt-zirkulation 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 Materialspuren 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 Marktkenntnis 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 aufgeführt, 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 Schadenbearbeiter 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 Kunstschaffenden 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 «Nullwert» 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 unpreservable: 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.