

Aya Soika: Werkverzeichnisse und die Macht der Werksetzung

Werkverzeichnisse dokumentieren das Œuvre von Künstler*innen. Die mit ihnen verbundene Deutungshoheit ist beträchtlich: Entscheidungen für oder gegen die Aufnahme von Kunstwerken können nachhaltige Wertsteigerungen bzw. -minderungen bedeuten. Denn die Autor*innen legen in einem Werkverzeichnis mit ihrer Expertise fest, welche Kunstwerke als authentisch gelten. Das seit rund zwei Jahrhunderten etablierte kunsthistorische Genre zielt zudem darauf ab, einen möglichst vollständigen Überblick über das in ihm untersuchte Œuvre zu geben. Werkverzeichnisse bestimmen demnach auch, wann ein Œuvre offiziell anfängt. Welchen Spielraum haben die Bearbeiter*innen bei der Entscheidung, welches Werk die Nr. 1 wird? Welche Macht haben sie damit über den Auftakt des vorgestellten Werknarrativs? Aya Soika, die wir zum Thema befragt haben, hat gemeinsam mit Ingrid Pérez de Laborda und Eva Wiederkehr Sladeczek das *Handbuch Werkverzeichnis* (2023) herausgegeben.¹

Was macht ein Werkverzeichnis aus? Und wo liegen die Handlungsspielräume der Bearbeiter*innen?

Die Kernidee eines Werkverzeichnisses ist es, einen Überblick über das Gesamtwerk zu liefern. Dies geschieht klassischerweise in der chronologischen Reihung von Einzelwerken, die dann innerhalb eines Jahres oft nach Gattungen (in der Malerei Porträt, Landschaft, Stilleben usw.) geordnet werden. Natürlich stellt sich im Bereich der Gegenwartskunst die Frage, inwiefern solche Ordnungsprinzipien überhaupt noch greifen. Ein fundamental veränderter Kunstbegriff und der Pluralismus, der die vielfältigen künstlerischen Positionen nach 1960 charakterisiert, bedeuten auch, dass die historisch etablierte Art der systematischen Kategorisierung so manchem zeitgenössischen Werk nur bedingt gerecht werden kann. Wie passt sich das kunsthistorische Genre ‚Werkverzeichnis‘ an die Bedürfnisse eines Œuvres an, wenn etwa Originalität und Authentizität bewusst hinterfragt werden oder eine Unterteilung z. B. in Gemälde und Skulptur keinen Sinn mehr ergibt? Das gewählte Format muss individuell auf das Œuvre abgestimmt werden. Ein Werkverzeichnis ist also in gewisser Weise immer maßgeschneidert, gerade im Bereich der Gegenwartskunst kann dies besondere Herausforderungen mit sich bringen.

Kunsthistorische Einordnungen und Bewertungen werden in der Regel in Werkverzeichnissen nicht explizit artikuliert. Aber sie werden sehr wohl in Form von strukturellen Entscheidungen getroffen. Autor*innen können damit beträchtliche Deutungshoheit über ein Œuvre erlangen – etwa durch Werkauswahl, Katalogaufbau, die gewählte Struktur, die Länge des Kommentars, Abbildungsgrößen und Begleitabbildungen. Auch die Werknummernvergabe

kann unterschiedlichen Prinzipien folgen. Jeder Œuvre katalog entfaltet aufgrund solcher Entscheidungen ein eigenes Werknarrativ.

Welche Rolle fällt Künstler*innen dabei zu?

Angesichts der Tatsache, dass ein Werkverzeichnis oftmals eng an den Namen seiner Bearbeiter*innen geknüpft ist, ist es wichtig zu betonen, dass die Entscheidungsfindung dennoch oftmals nicht im Alleingang stattfindet. Im Bereich der Gegenwartskunst sind Künstler*innen selbst häufig eng in die Konzeption ‚ihres‘ Verzeichnisses eingebunden. Sie stellen z. B. oftmals wichtiges Material selbst zur Verfügung, üben also möglicherweise ein beträchtliches Mitspracherecht bei der Auswahl und Anordnung der Werke aus. Mehr noch: als Urheberrechtshalter*innen können sie Abbildungsrechte gewähren und verweigern. Mitunter sind sie, bzw. nach ihrem Tod ihre Nachkommen oder Estates, sogar selbst die Auftraggeber*innen eines Werkverzeichnisprojekts, das schließlich für die Nachlasspflege eine zentrale Bedeutung besitzt.

Gerade bei der Frage nach dem Umgang mit frühen Arbeiten kann es sinnvoll sein (oder sich zwangsläufig ergeben), dass Künstler*innen und ihre Estates in den Entscheidungsprozess eingebunden werden. Nicht zuletzt sind ‚untypische‘, frühe Werke weniger häufig über den Kunstmarkt in Sammlungen verstreut, sondern befinden sich noch im Besitz der Künstler*innen oder im Nachlass. Der Umgang mit dem Frühwerk kann also zu einer Frage werden, die für alle Beteiligten an der Planung und Realisierung (und nicht zuletzt Finanzierung) eines Werkverzeichnisses von Belang ist. Denn ob ein Werkverzeichnis existiert und wie darin die künstlerische Entwicklung dokumentiert wird, kann durchaus Auswirkungen auf die Kanonisierung von Künstler*innen haben.

Welche Rolle spielen frühe Arbeiten und das Frühwerk beim Erstellen eines Werkverzeichnisses?

Werden frühe Arbeiten aufgenommen, heißt das zwar in der Regel, dass die ersten Einträge nach denselben Kriterien erfasst werden wie die späteren; die zentrale Frage ist jedoch, in welchem Jahr und mit welchen Werken die Œvreübersicht beginnt. Wann wird eine Arbeit zum Kunstwerk? Was bedeutet es, wenn Bearbeiter*innen sich die Freiheit nehmen, frühe, untypische Werke nicht aufzunehmen? Ein jedes Werkverzeichnis konstruiert mit den ersten Werkeinträgen auch einen Anfang. Dies geschieht natürlich im Bewusstsein der nachfolgenden künstlerischen Entwicklung.

Aus einer Werkchronologie ergibt sich in der Regel ganz von selbst ein mehr oder weniger klar definiertes Frühwerk, das zumeist nachvollziehbare Übergänge aufzeigt, nicht selten aber auch Anachronismen aufweist. Im Hinblick auf das Frühwerk kann ein Werkverzeichnis also anschaulich machen, dass die Entwicklung einer künstlerischen Position nicht immer geradlinig ist und Werkphasen nicht immer klar voneinander getrennt werden können. Es gibt Verschränkungen, Vor- und Rückgriffe. Beim Blättern durch einen Œvrekata-

log kann sich zeigen, dass es Werke gibt, die weniger gut in die Erzählung der Künstler*innenwerdung passen, die ratlos zurücklassen oder die so ‚schwach‘ oder untypisch erscheinen, dass man sie lieber nicht aufgenommen hätte. Den Nutzer*innen eines Werkverzeichnisses das Frühwerk vorzuenthalten, steht den Bearbeiter*innen aber auch frei. Eine Einleitung kann darlegen, welcher Zeitraum Gegenstand des Œuvrekatalogs ist, ebenso wie Werkverzeichnisse sich aufgrund der Werkfülle oft lediglich einem spezifischen Medium (z. B. Malerei, Druckgrafik, Fotografie) innerhalb des Gesamtwerks widmen.

Das Frühwerk hat eher einen schwierigen Stand?

Werkverzeichnisbearbeiter*innen und auch Künstler*innen selbst stehen dem Frühwerk manchmal zurückhaltend gegenüber, weil die Charakteristika des Œuvres, für die Künstler*innen wertgeschätzt werden, – wenn überhaupt – nur in Ansätzen erkennbar sind. Frühe Arbeiten sind manchmal eklektisch und als Konvolut höchst heterogen. Sie orientieren sich an künstlerischen Vorbildern und können als Stationen im Prozess der Herausbildung der künstlerischen Identität als irrelevant und untypisch betrachtet werden. Nicht alle Künstler*innen stehen zu ihrem Frühwerk. Es stellen sich eine ganze Reihe von Fragen: Wann werden die ersten Versuche im bildnerischen Bereich zu Kunstwerken? Sollen z. B. Kopien geschätzter Werke (z. B. der ‚Alten Meister‘), wie sie von vielen modernen Künstler*innen dokumentiert sind und die manchmal kaum mehr als Fingerübungen sind – andererseits aber viel über ihre künstlerische Entwicklung aussagen – aufgenommen werden? Mehr als vieles andere zeigt die Entscheidung über den ersten Werkeintrag vielleicht auch eine gewisse Willkür, gerade angesichts des komplexen und meist langwierigen Prozesses der Künstler*innenwerdung.

Wie mit einem Frühwerk umgegangen wird, hat nicht zuletzt auch damit zu tun, wie Künstler*innen selbst ihr Frühwerk bewerten und behandeln. Ist es in Bilderlisten mit angeführt oder nicht? Wurde es dokumentiert, zu Lebzeiten ausgestellt oder verkauft? Meist ist das Gegenteil der Fall. Ein häufiges Problem beim Erfassen stellt die Tatsache dar, dass unser Wissen auf nur wenigen Arbeiten fußt. Denn frühe Arbeiten werden mitunter noch nicht als bewahrenswert erachtet und werden daher von Künstler*innen selbst oder ihren Nachfahren entsorgt. Natürlich gibt es aber im Gegensatz dazu für manches Œuvre auch einen eigenen Werkverzeichnisband zum Frühwerk. Der Umgang mit dem Frühwerk ist also von zahlreichen Faktoren abhängig.

I Ingrid Pérez de Laborda, Aya Soika und Eva Wiederkehr Sladeczek (Hg.), *Handbuch Werkverzeichnis, Œuvrekatalog, Catalogue raisonné*, Berlin 2023.

sehen, wie gut sich seine Bilder verkaufen. Und wer ein Dixon-Gemälde erwirbt, darf hoffen, dass es seinerseits ebenfalls im Preis steigt, also eine gute Geldanlage ist – sobald es nämlich zum Sujet eines weiteren Dixon-Gemäldes wird.

Außerdem wird die Eitelkeit seiner Sammler*innen bedient, und manche*r kauft ein Gemälde von Dixon wohl nicht zuletzt in der Erwartung, dass dann auch das eigene Wohnzimmer gemalt wird, in dem sein Bild einen Platz gefunden hat. So bekommen Sammler*innen nicht nur ein Bild mit hohen Renditeerwartungen, sondern dürfen auch gespannt sein, in welchem Raum einer anderen Sammlung ein Gemälde ihres Interieurs hängen wird. Dixon wiederum befeuert diese Zuspitzung der Kunst zu einem Statussymbol und zu einer Luxustrophäe noch dadurch, dass er, wenn er die Abbildung eines Sammler*innen-Interieurs auf Instagram postet, auch die anderen Künstler*innen nennt und adressiert, die darauf mit einem Werk vertreten sind. Ein Sammler hat neben dem Dixon-Interieur etwa Stücke von Takashi Murakami, Banksy und KAWS, was zeigt, dass Dixon die Karriereleiter, an der er selbst immer weiter gebaut hat, tatsächlich auch erklommen hat.

Am Beispiel von Polly Nor und Andy Dixon wird auf unterschiedliche Weise deutlich, dass und wie es möglich ist, mit einem engagiert betriebenen Instagram-Account aus einem offenen, unbestimmten Frühwerk zu einer prägnanten und erfolgreichen künstlerischen Position zu gelangen. Dabei ist Instagram mehr als ein bloßes Karrieretool, das Aufmerksamkeit generiert und Kontakte ermöglicht. Vielmehr kann die Plattform genauso als Instanz fungieren, die spezifische Werkformen und künstlerische Konzepte überhaupt erst zu entwickeln erlaubt.

Alle Links wurden zuletzt am 31. Juli 2024 überprüft.

1 Vgl. Wolfgang Ullrich, *Die Kunst nach dem Ende ihrer Autonomie*, Berlin 2022.

2 Vgl. <https://www.instagram.com/andy.dxn/>; <https://www.instagram.com/pollynor/>.

3 Andy Dixon hält die Gesamtzahl seiner Instagram-Postings seit Jahren stabil bei 999, löscht also genauso viel, wie er neu publiziert.

4 <https://www.instagram.com/p/60sdf3RDTt/>.

5 Vgl. <https://www.instagram.com/p/BXOnsaxH9Pf/>.

6 Vgl. Polly Nor, zitiert nach Vanessa Hsieh, „Polly Nor’s art celebrates us women and our weirdness“ (2017), auf: <https://www.dazeddigital.com/art-photography/article/37024/1/polly-nors-art-celebrates-us-women-and-our-weirdness>.

7 <https://www.redbull.com/gb-en/polly-nor-interview-new-exhibition>.