

# Authentizität und Material. Konstellationen in der Kunst seit 1900

Die Kunst des 20. und 21. Jahrhunderts wirft die Frage auf, ob es noch legitim ist, von Authentizität zu sprechen – sei es in Bezug auf das Kunstwerk, auf die, die es produzieren, oder auf die Rezeption. Was in Kunstwissenschaft und Ästhetik, in den Medien, in Museen oder auf dem Markt als authentisch gelten darf, wird unter den wechselnden Vorzeichen sich ablösender kulturwissenschaftlicher Wenden, etwa des «iconic» oder des «material turn», immer wieder neu verhandelt. Mit dem Problemfeld der Authentizität eng verknüpft sind denn auch Fragestellungen, die das Material der Kunst betreffen: Die Erweiterung des Werkbegriffs im 20. Jahrhundert und der rasant fortschreitende Medienwandel machen es notwendig, Begriffe wie Original, Eigenhändigkeit, Reproduktion, Fälschung, Wahrheit und Ursprünglichkeit kritisch zu hinterfragen.



SIK ISEA

Scheidegger & Spiess

Beiträge von

Wolfgang Brückle

Teresa Ende

Roger Fayet

Elisabeth Fritz

Tabea Lurk

Angela Matyssek

Barbara Nägeli

Anika Reineke

Philippe Sénéchal

Volker Wortmann

**Authentizität und Material.  
Konstellationen in der Kunst seit 1900**

**outlines**

herausgegeben vom Schweizerischen Institut  
für Kunstwissenschaft (SIK-ISEA)



# **Authentizität und Material. Konstellationen in der Kunst seit 1900**

herausgegeben von Roger Fayet und Regula Krähenbühl



**SIK ISEA**

**Scheidegger & Spiess**

Regula Krähenbühl und Roger Fayet  
Vorwort 6

Roger Fayet  
Authentizität und Material. Eine Einleitung 8

## **I. Das Authentische zeigen**

Teresa Ende  
«Das Echte bleibt der Nachwelt unverloren»?  
Zum Problem der Authentizität in der Plastik um  
1900 am Beispiel von Auguste Rodin und  
Wilhelm Lehmbruck 30

Roger Fayet  
Manzonis «Kunstexkremente». Authentizität und  
das Abjekte 54

Elisabeth Fritz  
Perform Yourself! Experimentelle Authentizitäts-  
produktion bei Rineke Dijkstra 70

Wolfgang Brückle  
Übergänge vom Realismus zur Authentizität  
in der Gegenwartskunst. Jeff Wall, Gillian Wearing,  
Santiago Sierra, Paweł Althamer 88

## **II. Das Authentische erhalten**

Anika Reineke  
Authentizität in der Weimarer Republik.  
Max Sauerlandt und der Hamburger Faksimile-Streit 118

Angela Matyssek  
Entgrenzung / Begrenzung. Dieter Roths «Originale»  
als Museums- und Sammlungsobjekte 132

Tabea Lurk  
Authentizität ohne Original? Betrachtungen zum  
Wandel des Werkbegriffs in der Konservierung und  
Restaurierung computerbasierter Kunstformen 154

### **III. Das Authentische erkennen**

Barbara Nägeli  
Von der (Ohn-)Macht der Experten: Kennerschaft im  
Kontext von Markt und Recht 176

Philippe Sénéchal  
*Please touch. L'authentique au contact du public dans  
les musées* 190

Volker Wortmann  
Authentizität als Wiedergänger. Die Konjunkturen eines  
ungeliebten Konzepts und ihre medialen Bedingungen 208

Personenregister 228

Kurzbiografien 236

Bildnachweis/ Copyrights 239

Impressum 240

# Vorwort

Regula Krähenbühl und Roger Fayet

Solange etwas im Gespräch bleibt, birgt es Zündstoff. Das gilt auch für das Konzept der Authentizität, obgleich die postmoderne Theorie mit der Behauptung, Kategorien des Authentischen wie Originalität, Echtheit oder Ursprünglichkeit seien bloße Konstrukte, schon seit Langem an dessen Diskreditierung arbeitet: Praktiken wie Aneignung, Kopie, Simulation und das Spiel mit der Fälschung sollten den Begriff der Authentizität überwinden. Gleichwohl wird das Ideal der Authentizität in unterschiedlichen Bereichen nach wie vor beschworen, ob in der Rechtsprechung, der Politik, der Kommunikation, der Psychologie oder im (Selbst-)Marketing, ja der Begriff ist geradezu ein Modewort unserer Zeit geworden. Heutzutage kann so Verschiedenes wie eine Person, ein Gegenstand, ein Sammelbegriff oder auch ein Abstraktum als authentisch im Sinne von echt, unverfälscht, wahrhaftig oder glaubwürdig beurteilt werden, eine Zuschreibung, die durchaus ins Normative hineinspielt: Authentisch sollen wir, soll das Leben sein. Das aktuelle Faszinosum der Authentizität lässt sich auch als Zeichen einer Krise deuten, an der die stetig zunehmende Mediatisierung und Virtualisierung unseres digitalen Zeitalters wesentlichen Anteil hat: Im Zuge dieser Entwicklung scheint sich die konkrete, handfeste Realität dem menschlichen Erfahrungsraum mehr und mehr zu entziehen, wodurch das Gefühl einer Entfremdung aufkommen kann. Das wiederum verspricht das Authentische zu kompensieren.

Trotz des postmodernen Angriffs auf den Authentizitätsbegriff ist er gerade im Kunstbetrieb in verschiedener Hinsicht ein zentrales Thema geblieben, auch wenn künstlerische Strategien wie Aneignung, Zitat oder Reenactment das Authentische mehr und mehr infrage stellen und zu unterlaufen suchen. Doch stehen neben diesen Ansätzen andere, die im Gegenteil gerade auf die Evokation von Authentizität zielen und dafür zum Beispiel Verfahren der Dokumentation oder des Einbezugs von «realen» Menschen, Fakten und Dingen anwenden. Zudem bestimmt Echtheit nach wie vor die

Wertbildung auf dem Kunstmarkt und bleibt auch in der akademischen Ausbildung das Ziel der künstlerischen Praxis: Unverwechselbarkeit ist das, was angehende Künstlerinnen und Künstler anstreben und was ihr Image vermitteln soll.

Das Schweizerische Institut für Kunstwissenschaft (SIK-ISEA) ist in seinen angestammten Tätigkeitsgebieten seit jeher mit Fragen der Authentizität konfrontiert, sei dies im Rahmen kunsttechnologischer Dienstleistungen, in Zusammenhang mit Expertisierungen oder bei der Erarbeitung von Catalogues raisonnés. Vor diesem Hintergrund erschien es geboten, an einer Tagung eine Auslegeordnung der Thematik vorzunehmen und verschiedene Aspekte eingehend zu diskutieren. In Kooperation mit dem Kunsthistorischen Institut der Universität Zürich initiierte SIK-ISEA ein internationales Kolloquium, an dem untersucht werden sollte, inwiefern die Rede von Original, Eigenhändigkeit und Echtheit in der heutigen Zeit noch sinnvoll ist und wie sich das Verständnis von Authentizität im Verlauf des 20. Jahrhunderts verändert hat. Der definitorisch unscharfe Authentizitätsbegriff wurde dabei in Bezug gesetzt zu traditionellen Kunstgattungen und Kunstinstitutionen, zu digitalen Medien und zur Konservierung vergänglicher Materialien. Für Konzept und Organisation der Tagung waren bei SIK-ISEA Roger Fayet und Oskar Bächtli, Professorial Fellow von 2009 bis 2018, sowie Andreas Rüfenacht, wissenschaftlicher Mitarbeiter, besorgt; vom Kunsthistorischen Institut der Universität Zürich zeichnete Tristan Weddigen, Professor für Kunstgeschichte der Neuzeit, verantwortlich.

Unser Dank gebührt den Institutionen, die mit finanziellen Beiträgen das Erscheinen der vorliegenden Publikation ermöglicht haben, namentlich der Schweizerischen Akademie der Geistes- und Sozialwissenschaften (SAGW) und der Boner Stiftung für Kunst und Kultur. Die Veröffentlichung des Bandes erfolgt im Rahmen des bei SIK-ISEA neu eingerichteten Forschungsschwerpunkts «Material und Authentizität», der von Swiss Re massgeblich unterstützt wird. Durch die verstärkte Ausrichtung der Institutsaktivitäten auf Aspekte der Materialität erhält die 2011 durchgeführte Tagung eine neue Aktualität. Die Bedeutung von Materialwissen wird von einem Grossteil der für den vorliegenden Band ausgewählten und auf den neuesten Stand gebrachten Beiträge bestätigt. Wir bedanken uns herzlich bei den Autorinnen und Autoren, die ihre Texte überarbeitet und zur Veröffentlichung freigegeben haben. Sie erhellen die Komplexität des Authentizitätsbegriffs in der Kunst seit 1900.

# Authentizität und Material.

## Eine Einleitung

Roger Fayet

Das Authentische erfährt seit einiger Zeit, spätestens seit der postmodernen Affirmation multipler Identitäten und konstruierter Selbstentwürfe,<sup>1</sup> eine eigentümlich divergente Beurteilung: Während Authentizität von den einen als fundamental positive Eigenschaft aufgefasst wird, die – etwa in Politik, Pädagogik<sup>2</sup> oder Psychotherapie<sup>3</sup> – eine notwendige Voraussetzung für verbindliche Kommunikation und vertrauenswürdige menschliche Beziehungen bildet, stellen andere, allen voran Exponenten der Kultur- und Kunstwissenschaften, die Möglichkeit von Authentizität per se in Frage und sehen in ihrer gewollten Realisierung nichts als Versuche, durch gezielte Selbst- oder Fremdszenierung authentisch zu wirken. Der Kulturwissenschaftler Helmut Lethen stellt gleich im Anfangskapitel seines Aufsatzes mit dem programmatischen Titel *Versionen des Authentischen: sechs Gemeinplätze* apodiktisch fest: «Was ‹authentisch› ist, kann nicht geklärt werden. Mich interessiert, welche Verfahren den Effekt des ‹Authentischen› auslösen können bei einem Publikum, das die Möglichkeit von Authentizität eher skeptisch einschätzt. Soziologen bezweifeln die Möglichkeit des unvermittelten Austauschs von Personen ohne Inszenierung und soziales Rollenspiel. In den linguistisch orientierten Kulturwissenschaften hat der Begriff ebensowenig Heimatrecht wie in den Geisteswissenschaften, in denen stattdessen Zitat, Konstruktion oder Fiktionalität eine Schlüsselrolle spielen.»<sup>4</sup>

Es ist heutzutage schwierig geworden, den Begriff der Authentizität zu verwenden, ohne explizit auf seine Fragwürdigkeit aufmerksam zu machen. So weisen Susanne Knaller, Regina Wenninger und Ursula Amrein jeweils schon in den ersten Sätzen ihrer einschlägigen Publikationen auf die Schwierigkeiten hin, die mit dem Konzept der Authentizität inzwischen einhergehen: Knaller beobachtet eine seit Längerem anhaltende «Konjunktur» der Authentizität und konstatiert zugleich ihre Mutation zu «einem erfolgreich eingesetzten Markenartikel und Emblem», an dessen Erzeugung und Ver-

breitung sich eine global betriebene «Authentizitätsindustrie» beteilige.<sup>5</sup> Für Wenninger ist der Authentizitätsbegriff ebenso «diffus wie umstritten» und die Situation insofern ambivalent, als mit «dem in den vergangenen Jahrzehnten gewachsenen Unbehagen am *Begriff* (künstlerischer) Authentizität» nicht etwa ein Verschwinden des Unbehagens an jenen Phänomenen verbunden sei, die als unauthentisch wahrgenommen würden.<sup>6</sup> Nach Amrein ist Authentizität in ganz unterschiedlichen Kontexten zu einem «Schlagwort von herausragender und zugleich höchst umstrittener Bedeutung geworden», von «den Wissenschaften über die Künste, von den Medien über die Politik bis hin zum Alltag».<sup>7</sup> Auch drei der Texte im vorliegenden Band beginnen mit Hinweisen auf die Brüchigkeit der Idee des Authentischen, im Falle der Beiträge von Wolfgang Brückle und Volker Wortmann in Bezug auf die aktuellen kulturkritischen Diskurse, im Falle des Aufsatzes von Tabea Lurk mit Rekurs auf die Folgen neuer künstlerischer Medien namentlich in der computer- und netzbasierten Kunst.

### **Das (möglicherweise falsche) Versprechen der Kongruenz**

Die derzeit gängigen Infragestellungen der Möglichkeit von Authentizität sollten aber nicht darüber hinwegtäuschen, dass der Idee des Authentischen das Moment der Unsicherheit grundsätzlich inhärent ist. Unabhängig vom konkreten Verwendungszusammenhang dient der Begriff der Authentizität dazu, ein Versprechen darüber abzugeben, dass das, was wir an einer Person oder Sache wahrnehmen, kongruent ist mit dem, was er/sie/es ist (was immer wir darunter verstehen). Das heisst aber auch, dass dieses Verhältnis anders beschaffen sein kann als kongruent, nämlich inkongruent, falsch und täuschend. Als Versprechen ist Authentizität daher eo ipso mit Ungewissheit behaftet und permanent dem Verdacht ausgesetzt, ein falsches zu sein. Diese Gefahr tritt besonders dann ins Bewusstsein, wenn aus der Präsenz von Authentizität ein Gewinn gezogen werden kann. Umso wichtiger wird ihre Bekräftigung oder gar ihr Beweis daher in Politik und Medien oder wo ökonomische Interessen mit ihr verbunden sind, und umso lauter werden hier auch die Zweifel an ihrem tatsächlichen Vorhandensein.<sup>8</sup>

Authentizität kann zunächst abstrakt als Beziehung zwischen zwei Entitäten beschrieben werden: als Beziehung zwischen Entitäten, die nicht identisch, aber genuin miteinander verbunden sind, indem die eine aus der

anderen hervorgeht. In der Regel meint dies eine bestimmte Art von Verhältnis zwischen Wesen und Erscheinung, «innen» und «ausen», Wirklichkeit und Abbild oder auch zwischen Identität und Bezeichnung, nämlich ein Verhältnis, das durch Kongruenz, Richtigkeit, Verlässlichkeit und Gültigkeit gekennzeichnet ist.<sup>9</sup> Von Belang ist die Qualifizierung des Verhältnisses als ein kongruentes und verlässliches deswegen, weil die ursächliche Entität – also der Urheber, das Wesen, das «Innere» – nicht (mehr) da beziehungsweise nicht erkennbar ist. Ein solches, gewissermassen strukturell argumentierendes Verständnis greift sowohl in Bezug auf Authentizitätsdiskurse in Politik und Medien, wo es zum Beispiel um Kongruenz zwischen echter innerer Überzeugung und öffentlichem Auftreten geht, als auch im Kontext ästhetischer Fragestellungen, wo das Verhältnis zwischen Wirklichkeit und Abbild oder zwischen künstlerischer Absicht und Selbstdarstellung zur Diskussion steht. Selbst eher technisch anmutende Authentizitätsprobleme wie jene, bei denen es um die Frage der Eigenhändigkeit von Kunstwerken geht, lassen sich als Beschreibungen des Verhältnisses zwischen der wahren Identität eines Werks als der eigenhändigen Schöpfung einer bestimmten Künstlerin oder eines bestimmten Künstlers und der angenommenen Identität als «echtes» Bild begreifen – und das nicht authentische Werk entsprechend als eines, bei dem das Verhältnis von Urheberschaft und Zuschreibung gestört ist.

Die Etymologie des Wortes stützt ein Verständnis von Authentizität, das diese als die Beschreibung eines verlässlichen Verhältnisses zwischen einer Urheberschaft und ihrer Wirkung begreift: Authentizität leitet sich vom griechischen «authéntēs» her, was Urheber, Ausführer, Selbstherr bedeutet<sup>10</sup> oder, wie Joachim Ritters *Historisches Wörterbuch der Philosophie* erläutert, «jemand, der etwas mit eigener Hand, dann auch aus eigener Gewalt vollbringt».<sup>11</sup> Die davon abgeleitete adjektivische Verwendung «authentikós» attestiert einer Sache oder Tat, dass sie in Beziehung zu ihrem Urheber steht und in diesem Sinne als original, zuverlässig, richtig, massgeblich anzusehen ist.<sup>12</sup> Das Adjektiv «authentikós» kann substantiviert wiederum den Täter bezeichnen, besonders in der Bedeutung des Verbrechers, Mörders und Selbstmörders, aber auch den Herrn und Gebieter. Das spätlateinische «authenticus» findet vor allem für Schriftstücke Anwendung und meint dabei massgebend, verbindlich. Dies gilt auch für die theologischen Diskurse des Mittelalters, in denen in einem juridischen Sinn von «doctrina authentica» oder «decreta authentica» die Rede ist und insofern auf den autoritativen Status einer Schrift aufgrund ihrer Irrtumslosigkeit und Kano-

nizität verwiesen wird.<sup>13</sup> In der deutschen, französischen und englischen Sprache erscheint das Adjektiv authentisch und dann auch das Substantiv Authentizität in der Neuzeit und wird bis ins 19. Jahrhundert weiterhin in der Bedeutung von verbindlich, rechtmässig oder anerkannt verwendet. So heisst es in Brockhaus' *Bilder-Conversations-Lexikon* von 1837: «Authentisch, nach dem Griechischen so viel als selbstverfasst, dann echt, nennt man eine Schrift, wenn sie wirklich von dem Verfasser herrührt, dem sie zugeschrieben wird, in welchem Falle man ihr Authenticität beimisst. Zur Authentizität der Urkunden gehört, dass sie mit allen, zur Zeit ihrer Ausstellung üblichen Förmlichkeiten vollzogen sind. Von authentischen Beweisen spricht man, wenn sie auf die Aussage eines Augenzeugen oder eine authentische Urkunde gestützt sind. Authentisch nennt man die Erklärung eines Gesetzes, welche vom Gesetzgeber selbst gegeben wird und unter einer authentischen Erzählung versteht man eine solche, welcher ein wirkliches Ereigniss zum Grunde liegt.»<sup>14</sup> Der Duden zur Rechtschreibung verzeichnet die Bedeutung von Authentizität noch heute mit den beiden Begriffen Echtheit und Rechtsgültigkeit.<sup>15</sup>

### **Emphase des Unverstellten**

Die Verwendung des Attributs «authentisch» für Werke der Literatur, Kunst und Musik in der normativ aufgeladenen Bedeutung von aufrichtig, wahrhaftig, genuin, folglich mit der Implikation eines ästhetischen Wertes, der aus dem Kunstwerk selbst hervorgeht, ist vergleichsweise jung und manifestiert sich mit Deutlichkeit erst ab etwa 1900. So erklärt *Meyers Grosses Konversations-Lexikon* von 1905 «authentisch» nun nicht mehr über die Beziehung zu einem Urheber, sondern mit den Worten «vollkommen glaubwürdig, echt».<sup>16</sup> *Der Neue Brockhaus* von 1936 bestimmt die Bedeutung von «authentisch» ähnlich mit «verbürgt, echt», ergänzt um den Hinweis auf die umgangssprachliche Verwendung des Begriffs im Sinne von «kräftig, ernst».<sup>17</sup> Im 20. Jahrhundert entfaltet das Wort ein breites Bedeutungs- und Anwendungsspektrum, auch und gerade im Kontext der bildenden Kunst. Authentizität kann nun sowohl für die objektive Eigenhändigkeit stehen, das heisst das Verhältnis des Werks zu seinem Urheber auf der physisch-materiellen Ebene festlegen, als auch eine bestimmte ästhetische Qualität des Werks bezeichnen und als solche einen moralischen Gehalt annehmen. Authentische

Kunst wird dann zur «wahren», eigentlichen Kunst, die sich von der «falschen», verlogenen essenziell unterscheidet. Ästhetische Authentizität ergibt sich hier aus einem bestimmten, nämlich wahrhaftigen Verhältnis zwischen dem Werk und der Wirklichkeit und wird demnach als ein Phänomen der Referenzialität aufgefasst.

Eine Problematisierung erfährt das referenzielle Authentizitätskonzept dadurch, dass sich zu einem Wirklichkeitsverständnis, das sich auf die kunstexterne Realität bezieht, zum Beispiel auf die sozialen und ökonomischen Verhältnisse, ein alternatives Verständnis gesellt – und dies just zum Zeitpunkt des Erscheinens der Authentizitätsidee in der Ästhetik –, nämlich eines, das die (künstlerisch abbildbare) Wirklichkeit einzig als eine solche der künstlerischen Mittel selbst, sprich: der Linien, Flächen, Farben, Oberflächenstrukturen und dergleichen mehr, begreift. Authentizität bezeichnet im ersten Fall die unverstellte Präsenz des «realen Lebens» im Medium der Kunst, im zweiten Fall die Kongruenz zwischen künstlerischen Mitteln und Bildinhalten, wie dies letztlich vor allem die abstrakte Kunst zu leisten imstande ist. Authentische Kunst ist unter dieser Prämisse diejenige, die nur das zeigt, was sie selbst ist, ohne die Präsenz von etwas ihr eigentlich Fremdem vorzugeben – im Gegensatz zu «abgebildeten Dingen», die nur nachahmen, ohne das zu sein, was sie darstellen.

Wie Regina Wenninger<sup>18</sup> und andere darlegen, existiert neben dem Authentizitätsdiskurs, der das Authentische an die Beziehung zwischen Werk und Wirklichkeit bindet, ein weiterer Diskurs, der sich auf die Person des Kunstschaftenden bezieht und der auf die subjektive Dimension eines bestimmten künstlerischen Handelns rekurriert – zum Beispiel auf ein Handeln im Spannungsfeld von «echter innerer Überzeugung» versus «Kalkül»<sup>19</sup> beziehungsweise von «individuellem Stil» versus «Manier», Epigonentum oder Beliebigkeit.<sup>20</sup> Authentische Kunstwerke sind in dieser Betrachtungsweise Werke authentischer Kunstschaftender, und diese wiederum beweisen sich dadurch, dass sie «nur auf sich selbst hören», den eigenen Überzeugungen treu bleiben, sich nicht an Moden anpassen oder für Vorteile wie Geld, soziale Anerkennung und politischen Nutzen die von ihnen selbst gewählte künstlerische Mission «verraten». In besonderem Masse wurde, wie Donald Kuspit meint, das In-eins-Gehen von menschlicher und künstlerischer Authentizität dem modernen Avantgarde-Künstler zugeschrieben, der «auf eine für andere unmögliche Weise er selbst zu sein» vermöge, wodurch «seine Erfahrungen tiefer und ursprünglicher» als die der anderen seien und er zum «Leitstern

für jene trivialen anderen»<sup>21</sup> werde. Der Vorwurf der Inauthentizität hingegen wurde und wird noch immer laut, so Wenninger, wenn Kunstschaffende ihre «Kunst den angenommenen Erwartungen des Betrachters [...] aus fragwürdigen instrumentellen, insbesondere marktstrategischen Gründen»<sup>22</sup> kalkuliert unterordnen. In der Kunstkritik findet sich dieses Argument zu unterschiedlichen Zeiten und in verschiedenen Schattierungen: «Chagalls Stil galt seinen Kritikern zuletzt nur noch als bloße Manier. Bei Renoir beklagte man, er habe sich in seinem neo-klassizistischen Spätwerk von sich selbst entfernt. Und Julian Schnabels Neo-Expressionismus wurde unterstellt, es handle sich um eine bloße Attitüde aus ökonomischem Kalkül.»<sup>23</sup>

### **Evokation und Infragestellung des Authentischen durch das Material**

Im Zuge der Abkehr vom Geniegedanken und angesichts der vermehrten Bedeutung, die werkstattähnlichen Verhältnissen, Arbeitsgemeinschaften und der Delegation von Produktionsvorgängen an spezialisierte Unternehmen gerade im Falle der zeitgenössischen Kunst zukommt, haben Diskurse, die Authentizität an der inneren Haltung der Kunstschaffenden festmachen, an Relevanz eingebüsst. Demgegenüber rücken zunehmend Aspekte des Materials und der Materialität in den Vordergrund, und dies in mannigfacher Weise. So stellen sich hauptsächlich im Kontext von Tendenzen des Dokumentarischen, bei der Verwendung von Alltagsobjekten<sup>24</sup> und beim Einbezug von «realen» Menschen<sup>25</sup> Fragen nach der Bedeutung, die dem künstlerischen «Material» bei der Verbürgung von Authentizität zukommt. Gerade Werke, die durch die Wahl ihrer Inhalte offenkundig auf die Evokation des Authentischen hinarbeiten, werden in besonderem Masse Gegenstand von authentizitätskritischen Untersuchungen, da ihr ostentatives Authentizitätsversprechen Zweifel an seiner Richtigkeit erst recht befördert. Bereits 1972 – nicht von ungefähr etwa zeitgleich mit der verstärkten Präsenz von Schmutz, Abfall und den Stoffen des Objekts in Kunst und Literatur – legte Lionel Trilling mit *Das Ende der Aufrichtigkeit*, im amerikanischen Original aussagekräftiger: *Sincerity and Authenticity*, eine Analyse der Konzepte der Aufrichtigkeit und Authentizität vor, wobei er Letztere als eine Verschärfung und Emphasisierung der Ersteren versteht; in der Authentizität sieht er den Wunsch am Werke, der Wahrheit «der Unordnung, der Gewalt, der

Unvernunft»<sup>26</sup> quasi brachial zur Geltung zu verhelfen. Während die Bedeutung kultivierter, höflicher Aufrichtigkeit im Verlaufe des 19. Jahrhunderts geschwunden sei, so Trilling mit leisem Bedauern, habe «viele von dem, was die Kultur traditionell ablehnte und möglichst ausschloss, erheblich an moralischer Autorität gewonnen».<sup>27</sup> Zur Behauptung einer Authentizität, die von einer «weniger freundliche[n] Ansicht von den sozialen Bedingungen des Lebens» ausgeht, dienten den Kunstschaffenden bestimmte Materialien, Gegenstände und Eigenschaften: das Organische,<sup>28</sup> wie es sich in körperlichen Stoffen und Vorgängen manifestiert, aber auch das Mechanische<sup>29</sup> und Maschinelle als das Eigentliche des modernen Lebens oder die psychische Erkrankung als scheinbar «direkte und angemessene Antwort auf die zwanghafte Inauthentizität der Gesellschaft».<sup>30</sup>

Das Verhältnis von Material und Authentizität tritt aber auch dort deutlich ins Bewusstsein, wo im Falle von Auflagenwerken wie Bronzegüssen oder drucktechnischen Verfahren sich das Problem einer dezisionistischen, letztlich willkürlichen Definition der Authentizitätsgrenzen stellt.<sup>31</sup> Videoarbeiten sowie computer- oder netzbasierte Werke wiederum werfen die Frage nach dem Kern dessen auf, was das authentische Werk ausmacht, da dieses in seiner Gesamtheit, das heisst mitsamt der ursprünglichen Speicherformate und Abspielgeräte, in Anbetracht des technologischen Wandels kaum je erhalten werden kann. Verfahren wie die Digitalisierung ehemals analoger Speichermedien, der Ersatz von Röhren- durch Flachbildschirme oder die Emulation von Computerprogrammen sind in engster Weise mit der Klärung der Frage verbunden, wie viel materielle Transformation möglich ist, ohne die Authentizität des Werkes – auch hier im wortgeschichtlich verbürgten Sinn von Gültigkeit – zu eliminieren.<sup>32</sup>

Von ebenso herausragender wie offensichtlicher Relevanz ist die Dimension des Materiellen für die Frage der Authentizität im Sinne der Eigenhändigkeit von Kunstwerken. Das Werk in seiner materiellen Erscheinungsform ist die Spur, die das betrachtende Auge mit der Hand der Künstlerin oder des Künstlers verbindet, und es ist im Material, wo sich die Echtheit des Kunstwerks am deutlichsten manifestiert. So kann kennerschaftliche Beurteilung nur in trivialen Fällen von einer Untersuchung des Originals und seiner materiellen Beschaffenheit absehen, und zu den weiterführenden Methoden der Authentifizierung gehören bildgebende Verfahren, die tiefer in das Material eindringen und den Blick darauf erweitern, die naturwissenschaftliche Analyse der Pigmente und Bindemittel sowie der Bestandteile des

Bildträgers.<sup>33</sup> Auch die Untersuchung der Provenienz, ein weiteres zentrales Verfahren der Echtheitsabklärung, lässt sich letztlich als eine Geschichte des Objekts in seiner materiellen Dinghaftigkeit verstehen.

### **Beiträge zum Authentischen als unverstellter Präsenz des Realen**

Die thematische Klammer, die eine erste Gruppe von Beiträgen zum vorliegenden Band umschliesst, wird durch Fragestellungen gebildet, die sich auf Authentizität im Sinne der unverstellten Präsenz von Wirklichkeit beziehen. Dabei kann mit der Wirklichkeit, die im Werk zum authentischen Ausdruck gelangen soll, sowohl eine bestimmte kunstexterne Realität – der dargestellte Gegenstand, seine visuelle Erscheinung oder seine sozialen und ökonomischen Voraussetzungen – gemeint sein als auch die Realität des Schaffensprozesses selbst beziehungsweise die Bedingungen und Eigenheiten des Mediums. In beiden Fällen könnte man das Anliegen, das hinter dem Postulat der Authentizität steht, als das einer im weiteren Sinne «realistischen» Ästhetik bezeichnen,<sup>34</sup> also einer Ästhetik, deren normative Grundlage die Forderung nach einer wahrhaftigen Referenz zwischen Kunstwerk und Seiendem bildet.

Teresa Ende behandelt in ihrem Beitrag zu Auguste Rodin und Wilhelm Lehmbruck mehrere Facetten dieses referenziellen Authentizitätskonzepts: Nach einer Diskussion des für das Medium Skulptur signifikanten Spannungsfeldes von Auflagenwerk und Authentizität und der damit verbundenen Versuche, das «Original» im Kontext von Wiederholungen (selbst postumer Art) definitorisch zu behaupten, befasst sich Ende mit Formen der demonstrativen Anrufung des Authentischen in der Skulptur um 1900. Während die im vorangegangenen Jahrhundert gültigen, auf Naturalismus zielenden Kriterien wie physiognomische Korrektheit oder historisch richtige Gewandung an Bedeutung verlieren, setzen Künstler wie Rodin auf die Sichtbarmachung der Schaffensprozesse, indem sie Punktierungen und Armierungen stehen lassen und so explizit auf die Spuren verweisen, die ihre Arbeit im Werk hinterlassen hat. Eine Methode, welche selbstreferenziell auf sich zurückweist und zugleich ein Höchstmass an Naturalismus ermöglicht, ist der Naturabguss, das heisst die direkte Abformung von realen Objekten oder gar von menschlichen Körpern. Das von Rodin und anderen praktizierte Verfahren bietet eine Steigerung des Indexikalischen ins beinahe Unüberbietbare und schiebt sich zugleich als Technik selbst ins Bewusstsein der Betrachtenden.

Zur Neubestimmung des Authentischen in der Skulptur um 1900 gehört ferner die Aufwertung, die das Tonmodell und der Gips als ursprünglich blasse Vorgängerstadien nun gegenüber dem «fertigen» Abguss oder dem Marmor erfahren, und die Offenheit, die etwa Lehmbruck gegenüber Materialvarianten und selbst gegenüber der Arbeit mit Surmoulagen bekundet.

Mein eigener Beitrag befasst sich mit Piero Manzonis *Multiple Merda d'artista* von 1961 und dem spezifischen Ort, den diese Arbeit in Bezug auf die Pole der Fremd- und Selbstreferenzialität einnimmt. Das Vorgehen Manzonis, mit dem eigenen Kot einen abjekten Körperstoff zum Gegenstand zu wählen, erscheint trotz aller symbolischen Aufladung des Materials (man denke an den von Sigmund Freud hervorgehobenen Geschenkcharakter des Kots im frühkindlichen Alter oder an die Identifikation von Fäkalien und Gold im Märchen) zunächst einmal als Akt der emphatischen Bejahung des allgemein Verneinten und damit als Geste der Authentizitätsbeschwörung – just in der Bedeutung einer neuen Moral der Wahrhaftigkeit, für die Lionel Trilling in der Befassung mit dem Unordentlichen eines der Anzeichen sieht.<sup>35</sup> Gegen diese Lesart scheint jedoch zu sprechen, dass Manzonis Kunstschaffen über weite Strecken vom gegenteiligen Interesse kündigt, nämlich vom Ausschluss des Fremdreferenziellen aus der Kunst. Das Werk nun aber in diesen Kontext zu setzen, würde zur komplementären These führen, dass *Merda d'artista* primär selbstreferenziell auf das Machen des Künstlers verweist, auf sein Geschäft. Beiden Lesarten zustimmend und sie engführend, komme ich zum Schluss: Indem *Merda d'artista* tatsächlich nur das darstellt, was sie ist, aber ihr Bedeutungsgehalt über diesen Selbstbezug hinaus in den Kontext der zeitgenössischen Diskurse über das Unreine führt, gelingt es Manzoni, die in der Regel als Gegensätze aufgefassten Prinzipien der Referenzauthentizität und der Kunstautonomie zu verklammern. Dass es dabei fraglich bleibt, ob in den Dosen tatsächlich dasjenige enthalten ist, was ihre Beschriftung behauptet, hat damit zu tun, dass Authentizität eines der Probleme ist, von denen *Merda d'artista* handelt, aber nicht die materiale Voraussetzung bildet.

Am Beispiel der in den Jahren 1996/1997 entstandenen Videoinstallation *The Buzzclub* von Rineke Dijkstra untersucht Elisabeth Fritz das Verhältnis von Performanz und Authentizität. Die aus zwei Parallelprojektionen bestehende Videoarbeit zeigt Jugendliche aus Diskotheken in Liverpool und Zaandam, wie sie vor der weissen Wand eines Hinterzimmers die Aktivitäten nachspielen, die sie nebenan im Tanzlokal soeben praktiziert haben. Für die

Evokation von Echtheit setzt Dijkstra nicht allein auf das Spiel von «echten» Menschen, das heisst auf die Präsenz von als Laien agierenden Darstellerinnen und Darstellern, sondern im Besonderen auf die Verunsicherung, die bei den Jugendlichen durch die Aufforderung, «sich selbst» darzustellen, hervorgerufen wird. Es sind gerade die sichtbaren Schwierigkeiten angesichts der Anweisung, selbstbewusst die eigene Identität zu repräsentieren, die wesentlich zum Effekt des Authentischen beitragen. Dies heisst aber auch, so Fritz, dass die künstliche Situation vor der Kamera es den Partizipierenden ermöglicht, sich für die Betrachterseite selbst zu erschaffen und damit als Subjekt glaubwürdig zu erscheinen. Dass Dijkstra dabei auch Topoi wie die Ehrlichkeit und Unverbrauchtheit des Jugendalters zur Disposition stellt, macht die Autorin ebenso zum Thema wie den experimentellen Duktus der Arbeit, der zur Erfahrung des Authentischen beiträgt, insofern er die Gemachtheit der Situation nicht verbirgt, sondern als permanente Relativierung des Gezeigten aufrechterhält.

Auch Wolfgang Brückle befasst sich in seinem Beitrag mit Versuchen, durch bestimmte künstlerische Verfahren einen authentischen Wirklichkeitsindruck zu erzeugen. Allen vier Arbeiten, die der Autor diskutiert, ist gemeinsam, dass darin Laiendarstellerinnen und -darsteller auftreten, die sich selbst repräsentieren. Jeff Walls grossformatige Fotografie *A View from an Apartment* von 2004/2005 zeigt zwei junge Frauen in einer Wohnung bei alltäglichen Verrichtungen. Die Arbeit schliesst mit ihrem dokumentarischen Anspruch durchaus an hergebrachte, insbesondere kinematografische Tendenzen des Realismus an, indem Wall eine reale «Übungsanlage» schafft und über einen längeren Zeitraum hinweg beobachtet: So stellt er einer Studentin eine Wohnung und finanzielle Mittel für Einrichtung und Lebensunterhalt zur Verfügung und lässt ihr und ihren Freundinnen über ein Jahr hinweg vollkommene Freiheit. Zugleich ist aus der Konstruiertheit der Situation und in Walls intensivem Bemühen darum, aus der Fülle der möglichen Momente jenen auszuwählen, der die Realität der Darstellerinnen glaubwürdig wiedergibt, die Absicht zu erkennen, über die blossе Dokumentation von Wirklichkeit hinaus den Eindruck der Wahrhaftigkeit zu erzeugen. Diesem Vorgehen stellt Brückle die Strategien von Gillian Wearing, Santiago Sierra und Paweł Althamer entgegen. Im Unterschied zu Walls Bekräftigung des Authentischen durch eine Menge ausgewählter Realien und seine rigide Kontrolle des richtigen Bildmoments lässt Gillian Wearing für die Videoinstallation *Drunk* von 1997 bis 1999 Londoner Obdachlose vor der Kamera frei agieren.

Kritisch analysiert der Autor das Spannungsfeld zwischen dem von der Künstlerin erweckten Eindruck einer getreuen Dokumentation sozialer Wirklichkeit und der deutlichen Bezugnahme auf künstlerische Vorbilder, etwa im Rekurs auf eine abendländische Pathosformel durch Verwendung dreier grossformatiger Leinwände oder im Verweis auf den «Realismus» eines Pieter Bruegel d. Ä. Ohne solche Bezüge kommt hingegen Santiago Sierras Installation *Workers Who Cannot Be Paid, Remunerated to Remain Inside Cardboard Boxes* aus. Bei ihrer Berliner Realisierung im Jahr 2000 bestand sie aus sechs Kartonschachteln, in denen tschetschenische Asylbewerber sassen, die aufgrund des Arbeitsrechts nicht für ihr jeweils vierstündiges Verbleiben in der Kiste bezahlt werden durften. In der Präsenz der «echten» Asylbewerber, die für die künstlerische Thematisierung des sozialen Problems an sich nicht zwingend wäre, erkennt Brückle das Bemühen, die Relevanz des Thematisierten durch die Authentizitätserfahrung zu verschärfen. Wie Sierra ist auch Paweł Althamer daran interessiert, Repräsentation von Wirklichkeit durch ihre reine Präsenz zu ersetzen, indem er Alltagssituationen zur Performance erklärt und filmische Bestandsaufnahmen des Alltäglichen im Kino zeigt – was, wie der Autor moniert, in der Rezeption nicht selten im Eindruck des Belanglosen und für Aussenstehende zu Hermetischen mündet.

### **Beiträge zu Authentizität als Problem der Vermittlung und Bewahrung**

Mit Problemen der Aufrechterhaltung des Authentischen im Kontext von Reproduktion, Konservierung und Restaurierung befasst sich die zweite Gruppe der hier versammelten Texte. Dabei stehen Fragen im Zentrum, die sich aus der Verwendung vergänglicher Materialien ergeben, aus dem informationstechnologischen Wandel im Hinblick auf digitale Werke entstehen oder mit dem Wunsch nach möglichst grosser Verbreitung und Zugänglichkeit von Kunst im Zusammenhang stehen. Der Beitrag von Anika Reineke über den sogenannten «Hamburger Faksimile-Streit» behandelt ein frühes Beispiel einer öffentlichen Diskussion über die Berechtigung von Reproduktionen zur Demokratisierung von Kultur und Kulturverständnis. Auslöser für die Auseinandersetzung, die in den Jahren 1929 und 1930 mit grosser Vehemenz in Artikeln, Vorträgen und Briefen geführt wurde, sind unter

anderem die Pläne Carl Georg Heises, für das von ihm geleitete St.-Annen-Museum in Lübeck farbig gefasste Gipse zu erwerben, sowie eine Ausstellung Alexander Dorners im Provinzialmuseum Hannover, die Originale und Faksimiles nebeneinander zeigt. Namentlich Max Sauerlandt, Direktor des Hamburger Museums für Kunst und Gewerbe, wird zum erbitterten Gegner dieser neuen Bestrebungen, die sich über museale Praktiken hinaus auch in populären publizistischen Formaten wie den Piper-Drucken oder in den Angebotslisten von Herstellern galvanoplastischer Repliken manifestieren. Wie Reineke zeigt, ist weniger die Haltung in Bezug auf die Zugänglichkeit von Kunst das trennende Element, sondern das unterschiedliche Verständnis dessen, was denn überhaupt dem kunsthistorischen Laienpublikum vermittelt werden soll. Während die Verteidiger der Faksimiles in den Reproduktionen die Möglichkeit sehen, herausragende Werke der Kunstgeschichte in nahezu identischer Erscheinungsform einer Vielzahl von Betrachterinnen und Betrachtern zugänglich zu machen und diese anhand von realen Objekten über einen kunsthistorischen Kanon zu informieren, plädiert Sauerlandt dafür, ein Sensorium für die Qualität des Originalen zu fördern, das durchaus auch an weniger bedeutenden Werken geschult werden könne. Damit argumentiert Sauerlandt zugleich für die Aufrechterhaltung der Authentizität als einer in seinen Augen zentralen Kategorie der Kunstgeschichte und für ein normatives Kunstverständnis, das im Original nicht nur ein wertmässiges, sondern auch ein ästhetisches Mehr zu erkennen gewillt ist.

Angela Matyssek geht der Frage nach, wie im Hinblick auf museale Erhaltungsansprüche mit Werken von Dieter Roth umgegangen wird und was dies für die Idee des Originals im Kontext prekärer konservatorischer Voraussetzungen bedeutet. Viele der Arbeiten Roths bestehen aus sich selbst zersetzenden Materialien wie Nahrungsmitteln oder Küchenabfällen und sind von Anbeginn auf ihren Verfall hin angelegt. Die Autorin hebt hervor, dass gerade das Ephemere der vor sich hin schimmelnden und in sich zusammensackenden Gebilde ein zentrales Element des Werkbegriffs bei Roth darstellt, der diesen damit in verschiedener Hinsicht entgrenzte. Dessen ungeachtet hielt der Künstler an der Unterscheidung von Original und Reproduktion fest und verwendete die Bezeichnung «Original» auch nur für diejenigen seiner Arbeiten, die nicht als mechanisch reproduzierte Produkte vorlagen. Ausgehend von einem Werkverständnis, dem der Verfall als selbstverständliche Bestimmung des Kunstwerks inhärent ist, müsste der bleibende Erhalt der Arbeiten nun eigentlich von vornherein als aussichtslos

erscheinen und könnte konservatorischen Bemühungen im besten Fall ein aufschiebender Effekt zugebilligt werden. Dass Museen und Privatsammlungen dennoch nach Möglichkeiten der Sicherung und der Restaurierung suchen, liegt in der Logik dieser Institutionen, und die Autorin diskutiert hier mehrere unterschiedlich angelegte Herangehensweisen. Auch Roth selbst bejaht gegen Ende seines Lebens die Option der Restaurierung; und mit der Ermächtigung seines Sohnes Björn, das Werk als künstlerischer Nachfolger weiterzuführen, schuf er sogar ein Konstrukt, das der Idee des Vergänglichen stärker nicht entgegenstehen könnte. Demgegenüber plädiert Matyssek dafür, die von Roth zuerst angelegte Regie von sich prozessual verändernden Objekten ernster zu nehmen als er selbst es am Schluss tat und seine Originale aus konservatorischer Sicht als Pflegeobjekte, nicht aber als duplizierbare Gegenstände anzusehen.

In radikaler Art wird das Konzept Authentizität herausgefordert durch seine Anwendung im Kontext computer- und netzbasierter Kunstwerke und deren Erhalt. Tabea Lurk diskutiert vor diesem Hintergrund den Wandel des Werkbegriffs in der Konservierung und Restaurierung digitaler Arbeiten. Sie legt dar, dass jedes Werk ein Kompositum einer Anzahl technischer Elemente und signifikanter Eigenschaften darstellt und dass es in der Erhaltungspraxis manchmal schwer fällt, jene Komponenten zu bestimmen, die das Werk als solches ausmachen. Da sich viele dieser Komponenten auf den ersten Blick als «virtuell» beziehungsweise «immateriell» präsentieren, scheint zudem oftmals wenig Bewusstsein für die materielle Dimension solcher Werkformen vorhanden zu sein, so dass häufiger als in den klassischen Kunstgattungen Bestandteile bedenkenlos ausgetauscht werden. Doch auch bei skrupulöser Wahrnehmung des Erhaltungsauftrags generieren digitale Arbeiten besondere Probleme, die Lurk am Beispiel exemplarischer Werke aus den Jahren 1983 bis 2010 diskutiert. Dazu gehören Werke, die den laufenden Verlust des Gezeigten zum Gegenstand machen und sich so konsequent ihrer eigenen inhaltlichen Basis entledigen, wie auch solche, bei denen die Veraltung von Hard- oder Software-Komponenten ein Mass angenommen hat, das die Problemlösung durch Ersatz mit redundanten Äquivalenzgeräten und Versionierung der originalen Software obsolet werden lässt und Verfahren wie die Einkapselung von Programmkomponenten mittels Emulation notwendig macht. Ein weiteres Problemfeld stellen netzbasierte Arbeiten dar, die auf damals vorhandenen Suchalgorithmen und Netzinhalten beruhen und unter heutigen Voraussetzungen gänzlich andere Inhalte generieren.

Hierzu zählt beispielsweise das 2002 entstandene Netzkunstwerk *Oneword-movie* von Beat Brogle und Philipp Zimmermann, das darauf basierte, dass die verwendete Google-Suche auch fehlerhafte und störende Ergebnisse erzeugte, während optimierte Algorithmen dies heute verhindern – ein, wie Lurk es nennt, kontextspezifisches Degradationsphänomen, zum dem bislang nur wenig Handlungsdirektiven bestünden. Insgesamt folgert sie, dass indexikalische Authentizitätskonzepte an ihre Grenzen stossen, da die Handschrift der Kunstschaffenden nicht mehr als physischer Abdruck, sondern nur noch als logische Spur vorliegt, dass hingegen die Aufrechterhaltung des Funktionszusammenhangs und der Dokumentationsdruck erheblich an Bedeutung zugelegt haben. Annet Dekkers Konzept der «Alliances», das heisst der dezentralen Kompetenzbündnisse, scheint ihr dabei ein vielversprechender Ansatz zu sein.

### **Beiträge zu Formen des Erkennens von Authentizität**

Das Authentische kann, wie die Bedeutung des Begriffs im Altgriechischen als «zum Urheber in Beziehung stehend» nahelegt, im engeren Sinne auch als eine Qualität aufgefasst werden, die ein bestimmtes Artefakt und sein Verhältnis zur Person, die es hervorgebracht hat, kennzeichnet. Gerade im Kontext von Kunstmarkt, Sammlungen und Museen meint Authentizität daher noch immer und vor allem die Echtheit bestimmter Objekte im Sinne der richtigen Identifizierung ihrer Autorschaft. Selbst medienwissenschaftliche Probleme, welche die Authentizität von Nachrichten betreffen, sind ihrer Art nach ähnlich angelegt, da sie in der Regel mit dem Dualismus von authentischer im Sinne von wahrer versus gefälschter, also unwahrer Mitteilung argumentieren. Die Fragen, die auf diesen Gebieten besonders interessieren, sind demnach solche, die von den Möglichkeiten und Formen des Erkennens von Authentizität handeln beziehungsweise seine Grenzen und Fallstricke beschreiben.

Barbara Nägeli untersucht Aspekte der kennerschaftlichen Echtheitsbeurteilung bei Werken der bildenden Kunst, ausgehend vom Befund, dass die Arbeit derjenigen, die mit der Authentifizierung von Kunst befasst sind, erhebliche ökonomische und juristische Folgen haben kann. Fälle wie jener von Wolfgang und Helene Beltracchi und der von ihnen erfundenen sogenannten «Sammlung Jägers» machen deutlich, dass die Auseinandersetzung

mit dem Kunstwerk als einem materiellen, dreidimensionalen Gegenstand für die Echtheitsbeurteilung unerlässlich ist, und weisen zugleich auf das Manko an Materialbewusstsein hin, das der Disziplin der Kunstwissenschaft mit ihrem Hang zur Theoriebildung an manchen Orten eigen ist. Zugleich warnt Nägeli vor unrealistischen Erwartungen an die naturwissenschaftliche Materialanalytik, die mit der Aufdeckung von Materialanachronismen zwar eindeutige Falsifikationen zu leisten imstande ist, aber in vielen Fällen nur eine Erweiterung der Kenntnislage herstellt. Die auf der Basis naturwissenschaftlicher Methoden gewonnenen Daten sind grundsätzlich interpretationsbedürftig und die Resultate bildgebender Verfahren bedürfen ihrerseits der Auslegung. Beide können sie die kunsthistorisch-stilkritische Arbeit der Expertinnen und Experten nicht ersetzen. Hier nun kommt die Autorin auf ein besonderes Problem zu sprechen, das sie mit dem Begriff des «impliziten Wissens» umschreibt: Sie meint damit ein Wissen, das sich eine Fachperson im Zuge der jahre- oder jahrzehntelangen Beschäftigung mit einem Œuvre erworben hat und das bei der Beurteilung von unbekanntem Werken, die demselben Schaffen zugeschrieben werden, eine intuitive, oftmals binnen weniger Sekunden vollzogene Einschätzung hervorbringt. Dass dieses Wissen in vielen Fällen nicht vollständig verbalisiert werden kann, sondern sich als «tacit knowledge» zu einem Teil der kognitiven Überprüfung entzieht, bedeutet weder, dass es einer intersubjektiven Vermittlung vollkommen unzugänglich wäre, noch dass die Kunstwissenschaft darauf verzichten sollte.

Es gibt einen Ort, wo das Publikum in der Regel stillschweigend davon ausgeht, dass ihm authentische Objekte gezeigt werden: das Museum. Stellt das Publikum diese Annahme infrage, muss es ganz auf seine Augen vertrauen, denn das Berühren der Exponate wird ihm fast immer verwehrt. Dass die taktile Wahrnehmung von Kunstwerken bis um 1900 zu den zentralen Praktiken der Authentifizierung gehörte und dass auch in heutigen Museen haptischer Kontakt mit Originalen punktuell möglich ist, zeigt Philippe Sénéchal in seinem Beitrag zur Berührung als Authentizitätserfahrung im Museum. Am Beispiel vom Umgang mit Kleinplastiken führt er aus, wie es seit dem 16. Jahrhundert zu den Rezeptionstechniken der Sammler gehörte, die Objekte in Händen zu halten und auf diese Weise das Gewicht, die Verteilung der Volumen, die Textur des Materials und die Spuren der Hände und Werkzeuge ihrer Schöpfer zu beurteilen. Im Museum des 20. Jahrhunderts sind diese Wahrnehmungspraktiken den Kuratorinnen und Kuratoren vorbehalten, während das Publikum aus konservatorischen Gründen auf Distanz

gehalten wird. Dennoch gibt es in jüngerer Zeit vermehrt Versuche, den haptischen Kontakt mit originalen Werken auch dem Publikum zu ermöglichen. Sénéchal führt aus, wie diese Versuche zum einen aus museumspädagogischen Überlegungen heraus entstehen, indem zumindest punktuell das Berührungsverbot ausgesetzt und eine ganzheitlichere Wahrnehmung der Objekte ermöglicht werden soll. Zum anderen identifiziert er ihre Ursachen in veränderten Wirkungsabsichten der Kunstschaffenden selbst, die ihre Werke auf eine taktile Rezeption im Raum hin anlegen und das körperliche Erfahren der Objekte, wie es Fotografien von Hans Arp und anderen belegen, dem breiten Publikum vorbildhaft vor Augen führen. Nicht immer wird dabei dem Wunsch nach Erhaltung der Werke so stark Rechnung getragen wie in der Fondation Arp in Clamart, wo den Besucherinnen und Besuchern vor dem Berühren Handschuhe abgegeben werden. An mehreren Arbeiten von Chen Zhen und Urs Fischer zeigt der Autor, wie die Künstler mit den vom Publikum erzeugten Spuren und Beschädigungen als Werkbestandteil von Anbeginn an rechnen und gerade im sichtbaren «Verbrauch» der Objekte ihre Authentizität repräsentiert sehen.

Volker Wortmann untersucht das Konzept der Authentizität im Kontext medienwissenschaftlicher Diskurse und medialer Ereignisse, wie die Fotografien aus dem Bagdader Gefängnis Abu Ghraib eines darstellen. Dabei setzt er sich dezidiert von Positionen ab, die Authentizitätskonjunkturen nur als Kompensationseffekte temporärer Verunsicherungen sehen, da man sie auf diese Weise zu Übergangsphänomenen reduziere, ohne ihnen grundlegend auf die Spur zu kommen. Mit Rekurs auf Susanne Knaller und andere schlägt der Autor vor, zur Ordnung des semantischen Felds drei Formen von Authentizität zu unterscheiden: die philologische Authentizität, das heisst die Verbürgtheit von Texten, die Subjektauthentizität, also das «Sich-selbst-Sein» menschlicher Subjekte, und die Referenzauthentizität im Sinne des verlässlichen Verhältnisses von Darstellung und dargestelltem Gegenstand. In Bezug auf letztere plädiert Wortmann dafür, Authentizität als etwas zu begreifen, das auf der Dingebene nicht erkannt werden kann. Vielmehr sei das Authentische ein Effekt von Erzählung oder Inszenierung, etwa im Museum, was sein Erkennen auf die Ebene der Analyse medialer Konstellationen verschiebt. Zu diesen Konstellationen gehöre jeweils immer, dass das, was als authentisch behauptet wird, mit einem Abwesenden kurzgeschlossen wird (mit der Urheberschaft, dem Inneren des Subjekts, dem Kunstschaffenden), wobei die Rolle des Mediums, das diese Verbindung generiert, aus dem

Diskurs ausgeblendet werde. Obschon sich Authentizität damit als grundsätzliches strukturelles Problem von Medialität präsentiert, vermutet Wortmann, dass sich Authentizitätsdiskurse vor allem dann ereignen, wenn es zu Medienwechseln kommt. Ein solcher liegt mit der Ablösung der analogen durch die digitale Fotografie in der jüngeren Vergangenheit vor. Dass die Bilder von den Folterszenen aus Abu Ghraib dennoch nicht einer medienontologischen Kritik unterzogen werden, liegt nach Wortmann daran, dass sie ihre Authentizität gar nicht aus der Referenz zum Gezeigten erhalten, sondern aus ihrem subversiven Gebrauch gegen die US-amerikanische Kriegspropaganda. Das Authentische ist in diesem Verständnis nicht von der Narration zu trennen. Seine regulative Kraft aber ist damit dennoch nicht suspendiert.

- 1 Michel Foucault plädierte in einem Gespräch 1983 dafür, dass das «Leben eines jeden Individuums» als Schöpfung bzw. als «Kunstwerk» zu begreifen sei: «Das Thema der Authentizität verweist explizit oder nicht auf eine Seinsweise des durch seine Übereinstimmung mit sich selbst bestimmten Subjekts. Nun muss meines Erachtens jedoch die Selbstbeziehung entsprechend der Formenvielfalt beschrieben werden können, von denen die «Authentizität» nur eine der möglichen Modalitäten ist; man muss begreifen, dass die Selbstbeziehung wie eine Praxis strukturiert ist, die ihre Modelle, ihre Konformitäten, ihre Varianten, aber auch ihre Schöpfungen hat.» Michel Foucault, «Zur Genealogie der Ethik: Ein Überblick über die laufende Arbeit» (Paris 1994), aus dem Franz. übers. von Hans-Dieter Gondek, in: Michel Foucault, *Schriften in vier Bänden. Dits et Ecrits*, Bd. 4 (1980–1988), hrsg. von Daniel Defert und François Ewald, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2005, S. 747–776, hier S. 758. Es ist die Offenheit des Selbst, die es nach Foucault geradezu notwendig macht, sich selbst in der Art eines Kunstwerks zu erschaffen: «Aus dem Gedanken, dass uns das Selbst nicht gegeben ist, kann m. E. nur eine praktische Konsequenz gezogen werden: wir müssen uns wie ein Kunstwerk begründen, herstellen und anordnen.» Michel Foucault, «Sex als Moral. Gespräch mit Hubert Dreyfus und Paul Rabinow» (Paris 1984), in: *Von der Freundschaft als Lebensweise. Michel Foucault im Gespräch* (Merve, 121), aus dem Franz. übers. von Marianne Karbe und Walter Seitter, Berlin: Merve, 1984, S. 69–83, hier S. 81.
- 2 Authentizität im Unterricht wird zum einen im Sinne authentischer Kommunikation und Interaktion zwischen Lehrenden und Lernenden diskutiert und entspricht damit der Problemstellung in der Kommunikationspsychologie, zum anderen als spezifisches Thema des Fremdsprachenunterrichts, wo es um die Frage der «Echtheit» von Lernbeispielen und -situationen geht. Zu Letzterem gibt eine Übersicht: *Interaktiver Fremdsprachenunterricht. Wege zu authentischer Kommunikation. Festschrift für Ludger Schiffler zum 60. Geburtstag*, hrsg. von Franz-Joseph Meissner, Tübingen: Narr, 1997.
- 3 Authentizität stellt einen der zentralen Werte der Persönlichkeitstheorie und der darauf basierenden klientenzentrierten Psychotherapie von Carl Rogers dar: «Das erste Element [für ein wachstumsförderndes Klima] könnte man als Echtheit, Unverfälscht-

- heit oder Kongruenz bezeichnen. Je mehr der Therapeut in der Beziehung er selbst ist, das heisst, kein professionelles Gehabe und keine persönliche Fassade zur Schau trägt, desto grösser ist die Wahrscheinlichkeit, dass sich der Klient äussern und auf konstruktive Weise wachsen wird.» Rogers sieht in der Authentizität ein grundlegendes Merkmal aller Beziehungen, in denen Förderung im Zentrum steht: «Diese Bedingungen gelten sowohl für die Beziehung zwischen Therapeut und Klient wie auch für das Verhältnis zwischen Eltern und Kind, Leiter und Gruppe, Lehrer und Schüler oder Führungskraft und Mitarbeiter.» Carl R. Rogers, *Der neue Mensch* (Boston 1980, unter dem Titel *A Way of Being*), aus dem Amer. übers. von Brigitte Stein, Stuttgart: Klett-Cotta, 2017, S. 67. Authentizität als Regel für die Interaktion im Therapiegeschehen postuliert auch Ruth Cohn im Kontext der von ihr mitentwickelten themenzentrierten Interaktion. Cohn kombiniert das Postulat der Authentizität mit jenem der Selektivität, die ihrerseits dem Umstand Rechnung tragen soll, dass Verständnisfähigkeit und Vertrauensbereitschaft nicht immer gleich ausgeprägt sind. Cohn formuliert daher: «Sei authentisch und selektiv in deinen Kommunikationen. [...] Wenn ich lüge oder manipulierte, verhindere ich Annäherung und Kooperation. Wenn ich selektiv und authentisch («selective authenticity») bin, ermögliche ich Vertrauen und Verständnis. Wenn Vertrauen geschaffen ist, wird Filterung zwischen meiner Erfahrung und meiner Aussage weitgehend überflüssig.» Ruth C. Cohn, *Von der Psychoanalyse zur themenzentrierten Interaktion. Von der Behandlung einzelner zu einer Pädagogik für alle* (Stuttgart 1975), Stuttgart: Klett-Cotta, 2009, S. 125.
- 4 Helmut Lethen, «Versionen des Authentischen: sechs Gemeinplätze», in: *Literatur und Kulturwissenschaften. Positionen, Theorien, Modelle* (rowohlts enzyklopädie), hrsg. von Hartmut Böhme und Klaus R. Scherpe, Reinbek b. Hamburg: Rowohlt, 1996, S. 205–231, hier S. 209.
- 5 Susanne Knaller, *Ein Wort aus der Fremde. Geschichte und Theorie des Begriffs Authentizität* (Beiträge zur neueren Literaturgeschichte, 246), Heidelberg: Winter, 2007, S. 7.
- 6 Regina Wenninger, *Künstlerische Authentizität. Philosophische Untersuchung eines umstrittenen Begriffs* (Epistemata. Würzburger Wissenschaftliche Schriften, Reihe Philosophie, 462), Diss. Univ. Göttingen, 2008, Würzburg: Königshausen & Neumann, 2009, S. 9–10.
- 7 Ursula Amrein, «Einleitung», in: Dies. (Hrsg.), *Das Authentische. Referenzen und Repräsentationen*, Zürich: Chronos, 2009, S. 9–24, hier S. 9.
- 8 Der Medienwissenschaftler Bernhard Pörksen konstatiert eine «mitunter verzweifelt wirkende Bewusstseinslage», die «zwischen Echtheitssehnsucht und Echtheitszweifel schwankt» und die dem Authentischen, das sie verherrlicht, doch mit dem permanenten Verdacht begegne, die Inszenierung könnte «längst zur totalitären Macht geworden sein». Bernhard Pörksen, «Lass raus, was du fühlst! Die Authentizitätsidee ist Mode geworden. Aber was heisst es, authentisch zu sein?», in: *Neue Zürcher Zeitung*, 15.8.2016, S. 27.
- 9 Das Konzept der Kongruenz zwischen Innerem und Äusserem als ein definierendes Element von Authentizität findet sich an zentraler Stelle bei Carl Rogers, der damit zunächst eine der Voraussetzungen beschreibt, die der Therapeut in die Beziehung mit seinen Patienten einbringen sollte: «Um Therapie stattfinden zu lassen, muss der Therapeut in der Beziehung anscheinend ein ganzheitlicher, integrierter oder kongruenter Mensch sein. Damit meine ich, dass er innerhalb der Beziehung genau das ist, was er ist – und nicht eine Fassade oder eine Rolle oder eine Vorstellung. Ich habe das Wort «Kongruenz» gewählt, um diese akkurate Übereinstimmung zwischen Erfahrung und Bewusstheit zu treffen. Wenn der Therapeut sich vollständig und genau dessen bewusst ist, was er in diesem Augenblick in der Beziehung erlebt, dann ist er voll kongruent.» Rogers weist auf die Übertrag-

- barkeit des Konzepts auf andere Bereiche der menschlichen Kommunikation hin: «Obwohl dieser Begriff [Kongruenz] offensichtlich recht komplex ist, erkennen wir – glaube ich – Kongruenz alle auf eine intuitive und alltagsübliche Art und Weise bei Individuen, mit denen wir umgehen. Wir spüren, dass ein Mensch nicht nur genau das meint, was er sagt, sondern auch dass seine tiefsten Empfindungen dem entsprechen, was er äussert.» Carl R. Rogers, *Entwicklung der Persönlichkeit. Psychotherapie aus der Sicht eines Therapeuten* (Boston 1961), aus dem Amer. übers. von Jacqueline Giere, Stuttgart: Klett-Cotta, 2004, S. 276. Ausgehend von Rogers' Kongruenzbegriff nimmt Friedemann Schulz von Thun «Kongruenz bzw. Authentizität» in die Reihe der kommunikationspsychologischen «Wegweiser» auf. Vgl. Friedemann Schulz von Thun, *Miteinander reden*, Bd. 1: *Störungen und Klärungen. Allgemeine Psychologie der Kommunikation* (Reinbek b. Hamburg 1981), Reinbek b. Hamburg: Rowohlt, 2015, S. 116–118.
- 10 Vgl. «authéntēs», in: Hjalmar Frisk, *Griechisches etymologisches Wörterbuch*, Bd. 1, Heidelberg: Winter, 1973, S. 185.
- 11 Kurt Röttgers, Reinhard Fabian, «Authentisch», in: *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, Bd. 1, hrsg. von Joachim Ritter, Basel / Stuttgart: Schwabe, 1971, Sp. 691–692.
- 12 Vgl. Frisk 1973 (wie Anm. 10), S. 185.
- 13 Vgl. Josef Felderer, «Authentizität der Schrift», in: *Lexikon für Theologie und Kirche*, Bd. 1, hrsg. von Josef Höfer und Karl Rahner, Freiburg: Herder, 1957, Sp. 1126–1127.
- 14 «Authentisch», in: *Bilder-Conversations-Lexikon für das deutsche Volk. Ein Handbuch zur Verbreitung gemeinnütziger Kenntnisse und zur Unterhaltung*, Bd. 1, Leipzig: Brockhaus, 1837, S. 159.
- 15 *Duden*, Bd. 1, hrsg. von der Dudenredaktion, 27., völlig neu bearb. und erw. Aufl., Berlin: Dudenverlag, 2017, Stichwort «Authentizität».
- 16 «Authentisch», in: *Meyers Grosses Konversations-Lexikon. Ein Nachschlagewerk des allgemeinen Wissens*, 6., gänzlich Neubearb. und verm. Aufl., Bd. 2, Leipzig / Wien: Bibliographisches Institut, 1905, S. 185.
- 17 «Authentisch», in: *Der Neue Brockhaus. Allbuch in vier Bänden und einem Atlas*, Bd. 1, Leipzig: Brockhaus, 1936, S. 185.
- 18 Vgl. Wenninger 2009 (wie Anm. 6).
- 19 Vgl. ebd., S. 118–121.
- 20 Vgl. ebd., S. 46–84.
- 21 Donald Kuspit, *Der Kult vom Avantgarde-Künstler* (Cambridge 1993), aus dem Amer. übers. von Ingrid Simon, Klagenfurt: Ritter, 1995, S. 12.
- 22 Wenninger 2009 (wie Anm. 6), S. 119–120.
- 23 Ebd., S. 8.
- 24 Vgl. Monika Wagner, *Das Material der Kunst. Eine andere Geschichte der Moderne*, München: Beck, 2001, darin bes. das Kapitel «Authentische Bruchstücke des täglichen Lebens», S. 57–81.
- 25 Für den Anspruch, Authentizität über den Einbezug von «realen» Menschen zu gewährleisten, vgl. Elisabeth Fritz, *Authentizität – Partizipation – Spektakel. Mediale Experimente mit «echten» Menschen in der zeitgenössischen Kunst* (Kunst – Geschichte – Gegenwart, 3), Köln et al.: Böhlau, 2014. Für den Kontext der darstellenden Künste vgl. *Ästhetik versus Authentizität? Reflexionen über die Darstellung von und mit Behinderung* (Recherchen, 94), hrsg. von Imanuel Schipper, Berlin: Theater der Zeit, 2012, darin bes. Franz Raddatz, «Das Authentische. Vom Theater der Verkörperung zum Tod der Repräsentation», S. 33–48.
- 26 Lionel Trilling, *Das Ende der Aufrichtigkeit* (Cambridge 1972), aus dem Amer. übers. von Henning Ritter, Wien: Ullstein, 1983, S. 20.
- 27 Ebd.
- 28 Vgl. ebd., S. 120–122.
- 29 Vgl. ebd., S. 122.
- 30 Ebd., S. 155.
- 31 Vgl. *Authentizität und Wiederholung. Künstlerische und kulturelle Manifestationen eines Paradoxes*, hrsg. von Uta Daur, Bielefeld: transcript, 2013, darin bes. Annette Tietenberg, «Die Signatur als Authentifizierungsstrategie in der Kunst und im Autoren-design», S. 19–34.

- 32 Vgl. *Authenticity in Transition. Changing Practices in Art Making and Conservation, Proceedings of the International Conference held at the University of Glasgow, 1–2 December 2014*, hrsg. von Erma Hermens und Frances Robertson, London: Archetype, 2016, darin bes. Annet Dekker, «Exploring the Conservation of Net Art: A Call for Authentic Alliances», S. 179–188.
- 33 Vgl. Andrea Kirsh, Rustin S. Levenson, *Seeing Through Paintings. Physical Examination in Art Historical Studies* (Materials and Meaning in the Fine Arts, 1), New Haven / London: Yale University Press, 2000.
- 34 Vgl. Georg Schmidts wirkungsmächtiges Realismus-Konzept, das realistische Kunst im Unterschied zur naturalistischen nicht als korrekte Nachahmung der äusseren Erscheinung, sondern als Ergebnis der Bemühung um «Erkenntnis der Wirklichkeit» begreift. Gemäss Schmidt kann daher auch abstrakte Kunst wie diejenige Mondrians als realistische begriffen werden. Georg Schmidt, «Naturalismus und Realismus», in: Ders., *Umgang mit Kunst. Ausgewählte Schriften 1940–1963* (Pfullingen 1959), Olten / Freiburg i. Br.: Walter, 1966, S. 27–36, bes. S. 29 und S. 36.
- 35 Vgl. Trilling 1983 (wie Anm. 26), S. 20.



# **I. Das Authentische zeigen**

# «Das Echte bleibt der Nachwelt unverloren»? Zum Problem der Authentizität in der Plastik um 1900 am Beispiel von Auguste Rodin und Wilhelm Lehmbruck

Teresa Ende

Im April 1916 hielt der Kunstkritiker Julius Meier-Graefe (1867–1935) in seinem Tagebuch über ein Gespräch mit dem Berliner Bildhauer Georg Kolbe (1877–1947) fest:

Wir kamen auf seine Ausstelg [sic!] in der Freien Sezession. Mit großer Schonung versuchte ich ihm meine Einwände gegen die zu leichte Gefälligkeit seiner Sachen, den Mangel an Widerständen klar zu machen. Er verstand sofort. Es fehle ihm das, was nicht nachgeahmt werden kann. Ich hatte mir fest vorgenommen, nicht mit Lehmbruck zu exemplifizieren, der neben ihm ausgestellt hat [und] kam natürlich doch darauf. Ich hätte mich ohrfeigen können. [Doch Kolbe] gab mir recht.<sup>1</sup>

In der Frühjahrsausstellung der Freien Secessio 1916 in Berlin zeigte Kolbe den *Porträtkopf Prof. Dr. S[warzenski]* in Bronze (Abb. 1). Wilhelm Lehmbruck (1881–1919) war mit dem *Gestürzten* (Abb. 2) sowie drei weiblichen Köpfen vertreten.<sup>2</sup> Doch was heisst das nun, wenn Julius Meier-Graefe im Eingangszitat Wilhelm Lehmbrucks Werk im Vergleich zu dem von Georg Kolbe und anderen als Inbegriff der Unnachahmlichkeit inmitten «zu leichte[r] Gefälligkeit» und «Mangel an Widerständen» heraushebt und das Authentische im Sinne unverwechselbarer Eigenständigkeit als künstlerisch-ästhetische Kategorie zum höchsten Wert erklärt?

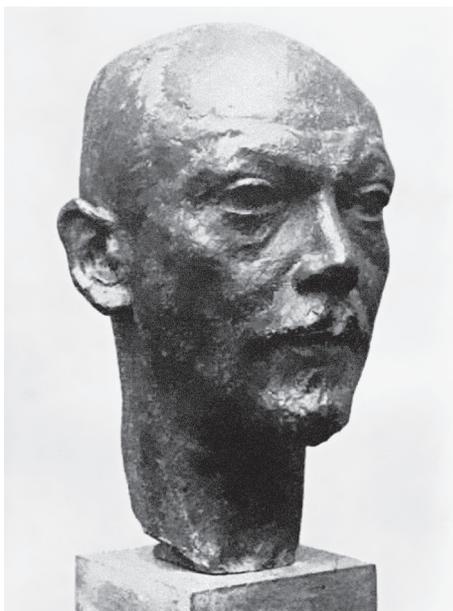


Abb. 1 Georg Kolbe, *Porträtkopf Prof. Dr. S[warzenski]*, 1915, Bronze, 30 × 18,5 × 21 cm (ohne Sockel), Städel Museum, Frankfurt a. M.

Dieser und anderen Fragen nach der genauen Bedeutung und unterschiedlichen Verwendung des Begriffes «Authentizität» möchte der vorliegende Beitrag nachgehen, wobei der Fokus der Ausführungen auf der Plastik um 1900 liegt: Zum einen soll hier Authentizität beziehungsweise Authentifizierung als zeitgenössische ästhetische Zuweisung und prozessuale Kategorie im künstlerischen Selbstverständnis, in der Praxis der Bildhauerei und deren Rezeption untersucht werden. Zum anderen ist das «Nachleben» der Werke in Form von postumen Güßen von besonderem Interesse, mithin die Herausforderungen, die sich bis heute aus den nachträglichen Werkerweiterungen für Publikum, Kunstmarkt und Kunstwissenschaft ergeben. An der Herstellung, Präsentation und Rezeption ausgewählter Figuren und Figurengruppen Auguste Rodins und Wilhelm Lehmbrucks hoffe ich zeigen zu können, dass historisch unterschiedliche Vorstellungen von «Originalität» und «Subjekt-authentizität» auf der einen und «Referenzauthentizität» auf der anderen Seite mit Schwierigkeiten einhergehen, die für das Medium der Plastik von besonderer Relevanz sind.<sup>3</sup>

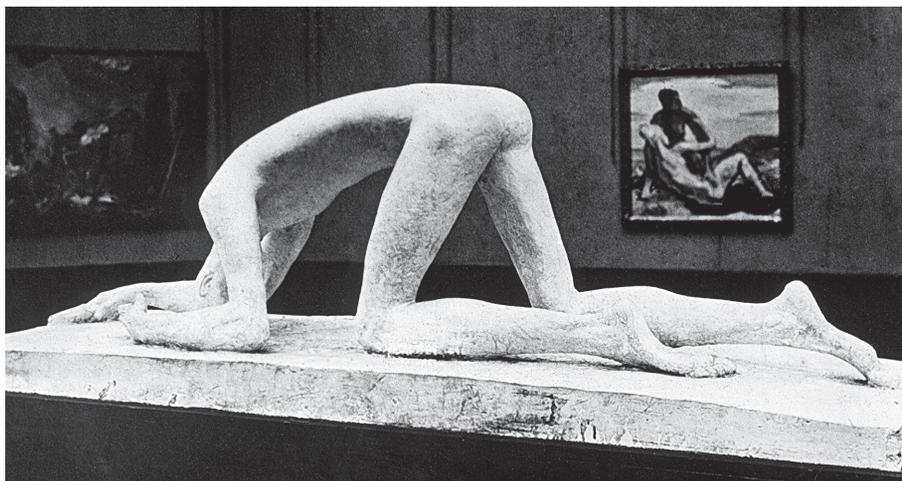


Abb. 2 Wilhelm Lehmbruck, *Gestürzter*, 1915, Gips, Ansicht anlässlich der Zweiten Ausstellung der Freien Secession, Berlin, 5. Februar bis 5. April 1916

Der deutsche Bildhauer Ernst Rietschel (1804–1861) klagte 1844 über die Misere des dreidimensionalen Mediums und seiner Akteure: «Wenn ein Bildhauer sein Modell gemacht hat, also seine Arbeit vollendet, wie der Maler, ist noch nichts damit hergestellt. Gipsabguss, Metallguss, Transport, Aufstellung, welcher kolossale Vorrath zu Sorge, Angst, Qual und Gefahr.»<sup>4</sup> Aus den Worten Rietschels wird deutlich, dass die Frage nach der Authentizität von Plastiken andere Bereiche berührt als die von Gemälden. Zugespitzt formuliert: Was meinen der Begriff der Authentizität und deren Einforderung eigentlich, wenn das betreffende Werk gar nicht unmittelbar von der Hand des Kunstschaffenden stammt und keine Spuren des kreativen Prozesses aufweist, weil der Künstler respektive die Künstlerin das Material nicht direkt bearbeitet hat, sondern in einem Spezialbetrieb in Serie herstellen liess oder, im Falle von postumen Güssen, die Arbeit erst Jahrzehnte nach der Entstehung des plastischen Modells «materialisiert» wurde? Die Definition von Originalität fällt bei gegossenen Bildwerken nicht immer leicht, operiert sie doch, wie Rosalind Krauss gezeigt hat, stets vor «dem Hintergrund [von] Wiederholung und Wiederkehr».<sup>5</sup> Sylvie Nérissou, Juristin am Münchner Max-Planck-Institut für Geistiges Eigentum, Wettbewerbs- und Steuerrecht, befindet gar, dass das Original einer Plastik als «materielle Fixierung des Werks» auch gleichzeitig dessen Reproduktion sei.<sup>6</sup>

Im Unterschied zu Skulpturen werden Plastiken aus weichen, unbeständigen Materialien wie Ton oder Wachs aufgebaut und anschliessend in Bronze, Steinmasse, Stuck oder einem anderen Material gegossen.<sup>7</sup> Ob beim traditionellen Wachsauerschmelzverfahren aus der verlorenen Form (*cire perdue*), bei dem der Referent, das Tonmodell, zerstört wird, wenn es in Gips übertragen wird, oder dem Teilform- beziehungsweise Sandform-Verfahren, ob Voll- oder Hohl-guss, das zugrunde liegende Prinzip ist im Kern eine Zweiheit: nämlich der physische Abdruck der Gestalt eines Objektes auf einem anderen, welches das Modell in allen Einzelheiten wiederholt, erreicht mittels mechanischen Abformens über Negativformen. Für die verschiedenen Verfahren und Materialien gilt gleichermassen, dass der Gusserstellungsprozess komplex und schwierig ist und die Zusammenarbeit mit professionellen Formern und Giessern erfordert, was das Aussehen des Werkes prägt. Das mechanisch-technische Prozedere bleibt gleich, unabhängig davon, ob die Kunstschaffenden noch leben oder nicht, doch die Abstimmungen zwischen ihnen und den Formern und Giessern wie auch die Werkabnahme durch die Künstlerin oder den Künstler entfallen bei postumen Güssen.<sup>8</sup>

Dabei ist es durchaus üblich, dass nach dem Tod einer Künstlerpersönlichkeit eine noch nicht «ausgegossene» Auflage durch die Nachkommen beziehungsweise die Nachlassverwaltung fertig gestellt wird, betont Ursel Berger, bis 2012 Direktorin des Berliner Georg-Kolbe-Museums. Weiter führt sie aus, dass in vielen Fällen nur postume Güsse ein künstlerisches Werk überhaupt verbreiten können und es sogar Künstler gibt,<sup>9</sup> deren plastisches Œuvre fast ausschliesslich aus postum gegossenen Werken besteht, wie Edgar Degas' (1834–1917) Statuetten von Tänzerinnen bezeugen.<sup>10</sup> Zu Lebzeiten machte Degas lediglich die Figur *Kleine vierzehnjährige Tänzerin* aus Wachs und Textilien öffentlich. Dass es sich bei den Bronzen um postume Güsse handelt, wurde nicht verschleiert – Authentizität hat ihnen nicht zuletzt diese Nachträglichkeit und der mit dem Publikmachen einhergehende Wiederauffindungs- und Rettungsgestus verliehen.

Um 1900 gab es keine gesetzlichen Bestimmungen über die Auflagenzahl von Plastiken. Die meisten Bildhauerpersönlichkeiten jener Zeit legten weder eine Auflagenhöhe fest noch nummerierten sie die Güsse, und auch scheinbare Gütesiegel wie Giesserstempel und Signatur hatten nicht die Bedeutung wie heute.<sup>11</sup> Im Jahr 1969 definierte eine steuerliche Verordnung in Frankreich die erlaubte Höchstzahl von Originalgüssen mit zwölf: acht zum Verkauf bestimmte plus vier Künstlerexemplare.<sup>12</sup> Alles, was darüber hinaus-

gehe, seien Reproduktionen und als solche zu kennzeichnen. Was als «original» gelten darf, richtet sich demnach also allein nach der Auflagenhöhe, nicht nach dem Gusszeitpunkt.<sup>13</sup> Für den US-amerikanischen Zoll ist eine Zehnerauflage original (bis 1959 gar nur eine Auflage von drei Exemplaren),<sup>14</sup> während sich in Deutschland die Auflagenzahl nach dem Willen der Kunstschaffenden bemisst und damit das Gussdatum mitberücksichtigt.

Die Arbeitsgemeinschaft Bildhauermuseen und Skulpturensammlungen e. V., in der 32 deutsche Skulpturensammlungen vertreten sind, hat 2008 eine *Handreichung zum Umgang mit posthumen Güssen* herausgebracht, die auf dem 1974 von der College Art Association publizierten *Statement on Standards for Sculptural Reproduction and Preventive Measures to Combat Unethical Casting in Bronze* basiert.<sup>15</sup> Darin werden Lebzeit- sowie postume Güsse, die gemäss den Vorstellungen des Künstlers nach Originalmodellen in begrenztem Umfang und überwachter Qualität ausgeführt werden, als «erwünscht» klassiert; «unerwünscht» sind Güsse nach Objekten, die nicht für dieses Material oder dieses Format konzipiert worden sind wie die Bronze-Editionen nach Ernst Barlachs Holzskulpturen oder die nachträgliche Produktion von Torsi durch die Nachlassverwaltung Aristide Maillols und sogenannte «Surmoulages», also (Raub-)Güsse, die von abgeschlossenen Werken abgeformt wurden. Problematisch sind postume Güsse auch dann, wenn Auflage, Herkunft oder Entstehungsbedingungen unklar sind, bewusst im Unklaren gelassen oder manipuliert werden, etwa durch verfälschte Giesserstempel.<sup>16</sup>

Diese Grundsätze wurden von einigen Nachlassverwaltungen für Kunstschaffende des ersten Drittels des 20. Jahrhunderts über einen langen Zeitraum nicht befolgt, so dass massenhaft Güsse in den Handel gelangten, die als fragwürdig betrachtet werden müssen.<sup>17</sup> Auch absichtliche Verstösse gegen diese Bestimmungen wurden lange nur mit vergleichsweise geringen Strafen belegt, erläutert Angelika Heinick: Während gefälschte Markenartikel nach ihrer Beschlagnahmung vernichtet werden, gab man gefälschte Kunstwerke oft einfach an die Besitzer zurück – der Besitz einer Fälschung ist keine Straftat. Während das französische Gesetz den Tatbestand der Kunstfälschung seit 1895 ahndet, gilt sie in Deutschland lediglich als Urkundenfälschung oder Urheberrechtsverletzung.<sup>18</sup> Und während in Deutschland Urheberpersönlichkeitsrecht und Urheberrecht 70 Jahre nach dem Tod einer Person erlöschen, bleiben sie in Frankreich darüber hinaus rechtsgültig. Deshalb, so Véronique Wiesinger, die Leiterin der Fondation Giacometti in Paris

anlässlich der spektakulären Entdeckung eines Lagers mit mehr als 1000 gefälschten Giacometti-Plastiken, ist Deutschland offenbar «ein von Skulpturenfälschern besonders geschätzter Verbreitungsort».<sup>19</sup>

### **Das Bedürfnis nach Authentizität in der Plastik um 1900**

Es ist offenkundig, dass sich der Terminus «Authentizität» im 20. Jahrhundert erstens von einem deskriptiven zu einem normativen, moralisch konnotierten Begriff gewandelt hat, der nicht nur Gegenstände, sondern auch Personen bezeichnet.<sup>20</sup> Zweitens ist Authentizität keine den Dingen oder Menschen per se eingeschriebene Eigenschaft, sondern eine prozessuale und performative Kategorie. Im Sinne einer «Authentifizierung» muss sie diskursiv hergestellt, aufrechterhalten und immer wieder neu bezeugt werden. Diese Authentifizierung begreifen nicht erst die heutigen Museen als ihre Aufgabe, wenn sie Originale als solche verifizieren, bewahren und der Öffentlichkeit zugänglich machen, und sie begegnet uns nicht erst in der Praxis erfolgreicher zeitgenössischer Kunstschaffender oder findiger Krimineller, wenn sie Fälschungen mit falschen Dokumenten, also gefälschten Metadaten zu authentifizieren suchen. Authentifizierung ist auch Teil der künstlerischen und strategischen Praktiken in der Bildhauerei um 1900: Angesichts sich wandelnder Arbeits- und Marktbedingungen mussten Wege gefunden werden, die zunehmend als essenziell erachteten Werte von Echtheit und Originalität im Sinne einer Selbstauthentifizierung glaubhaft zu vermitteln.

Die sogenannte «Denkmalswut» des 19. Jahrhunderts hatte Bildhauerpersönlichkeiten zwar Aufträge und Ruhm beschert, aber der Bedarf an Monumenten wurde bald vielfach direkt bei den Giessereien gedeckt, ohne dass die Kunstschaffenden davon profitierten.<sup>21</sup> Die Entwicklung neuer Techniken der kostengünstigen Vervielfältigung von plastischen Werken, wie die Erfindung der Vergrößerungs- bzw. Verkleinerungsmaschine,<sup>22</sup> machten eine massenhafte industrielle Bronzeproduktion in verschiedenen Formaten durch starke Fabrikanten-Herausgeber möglich. Zusammen mit dem fortschreitenden Imageverlust der akademischen Ausbildung und dem Aufkommen neuer Ausstellungs- und Verkaufsformate zersetzte diese «Massenproduktion» den Werkbegriff von Plastik in der Moderne und veränderte nicht nur das Verständnis von Originalität sowie die Wahrnehmung und Bewertung der Materialien, sondern auch die Vorstellung von Authentizität.<sup>23</sup> Das

«Ursprüngliche» und «Echte» sowie ihre Repräsentanten wurden seit der Jahrhundertwende als Gegenmittel zu der breit empfundenen Entfremdung von Kunst und Publikum und der Künstlichkeit der Lebenswelt mit dem Begriff des «Authentischen» belegt und überhöht.<sup>24</sup> Materialgerechtigkeit ebenso wie Intuition, direkte Empfindung und unverbildeter künstlerischer Ausdruck sollten die als blutleer kritisierte Kunst erneuern, gleichzeitig lebte ein im Kern romantisches Künstlerideal wieder auf, das diese Ursprünglichkeit vermitteln konnte. Am Beispiel von Auguste Rodin und Wilhelm Lehmbruck soll im Folgenden untersucht werden, welche Formen zur Authentifizierung des eigenen Werks und der eigenen Person Bildhauer in diesem Spannungsfeld von Originalität und Wiederholung entwickelten beziehungsweise Kritik und Publikum ihnen zuschrieben.

### **Auguste Rodin**

Im 19. Jahrhundert bekundeten sich die Authentizitätsbemühungen der Denkmalsplastik in einer Fixierung auf die Ähnlichkeit der Physiognomie, typische Bewegungen und historisch korrekte Gewandung.<sup>25</sup> Ganz anders Auguste Rodin (1840–1917), der um 1900 in Europa international wirkmächtigste Bildhauer: Er markierte das «Authentische» mittels einer systematischen Produktionsästhetik, einer Umwertung der Materialien und Arbeitsweisen des Bildhauers, eines veränderten Verhältnisses von Werk und Betrachtung sowie über die eigene Person. Die vielleicht direkteste Form, im Werk «Authentizität» anzuzeigen, war zugleich eine der unter den Zeitgenossen umstrittensten Praktiken Rodins: Der Künstler integrierte in seine plastischen Arbeiten dezidiert auch solche Elemente, die nicht frei modelliert, sondern vom natürlichen Vorbild abgegossen waren, etwa Textilien und Bücher. Für *Ekklesiastes* (vor 1899, Gips) zum Beispiel verwendete Rodin deutlich sichtbar den Naturabguss eines in Leder eingebundenen Buches, der als Unterlage für die sich darauf windende weibliche Aktfigur dient; für das bekannte Balzac-Denkmal liess Rodin in den 1890er Jahren ein dem Hausmantel des Dichters nachempfundenen Modell in Gips abformen.<sup>26</sup>

Am schwersten aber wog der Vorwurf, Rodin habe sich auch für die Jünglingsfigur *Ehernes Zeitalter* (Abb. 3) dieser als unreflektiert und unkünstlerisch abgelehnten Methode des Naturabgusses bedient. Während in Totenmasken oder hyperrealistischen Christusfiguren mit integrierten Relikten der

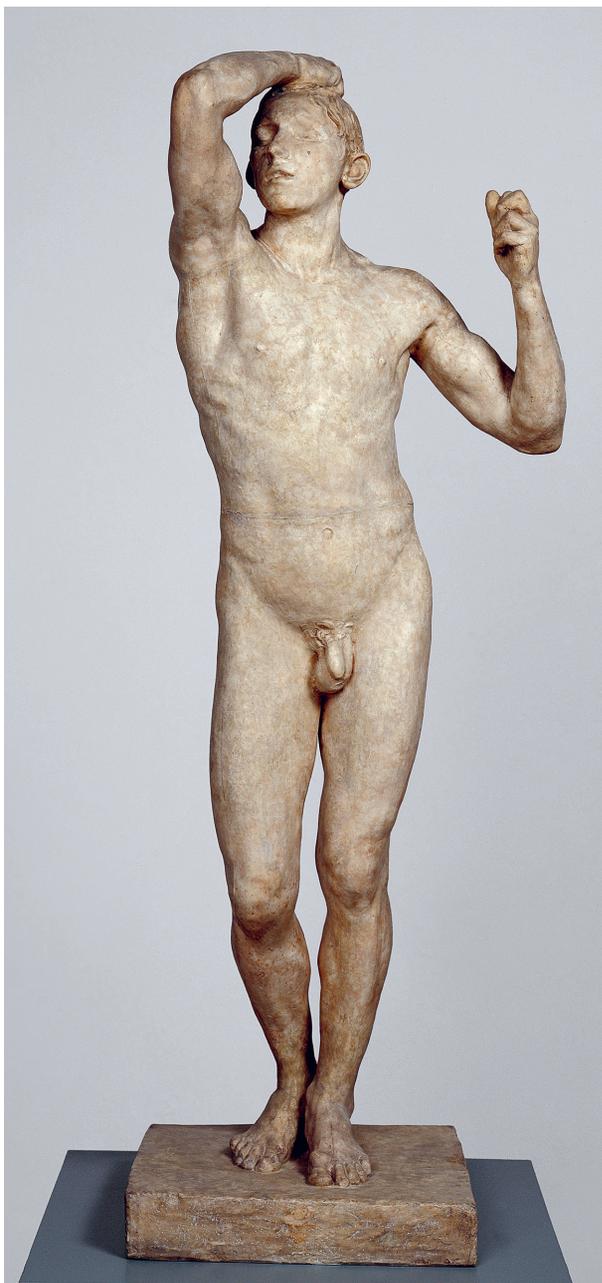


Abb. 3 Auguste Rodin, *Das Eherne Zeitalter*, 1875–1876,  
Gips, 181 × 66 × 70,0 cm, Staatliche Kunstsammlungen Dresden,  
Skulpturensammlung, Inv.-Nr. ASN 1738

direkte Abdruck beziehungsweise Abguss, der ein Höchstmass an «Körperübertragung» gewährleistet, akzeptiert war, weil er indexikalisch den Bezug zum Vorbild herstellt, konnte der unmittelbare Verweis hier zur Aberkennung des künstlerischen Wertes führen. Denn in den Augen der Kritiker brachte Rodins indexikalische Methode das Werk in «unkünstlerische» Nähe zur Natur: Während die Referenzauthentizität hier ins Unüberbietbare gesteigert erscheint, wird gleichzeitig die Subjektauthentizität des Werkes, also Rodins Kreativität, Könnerschaft und Authentizität als Künstler, geschmälert.

Hatte Gips herkömmlicherweise lediglich als Zwischenschritt beim Herstellungsprozess des «eigentlichen» Werkes in Marmor oder Bronze gegolten, nahm Rodin mit seinem neuen Materialverständnis eine programmatische Umwertung vor und erklärte den Gips zum autonomen Kunstwerk: «Ich wäre glücklich, in Ihrem Museum so gut repräsentiert zu sein, lieber mit mehreren Gipsen als mit einem einzigen Marmor»,<sup>27</sup> schrieb der Künstler 1894 in einem Brief an Georg Treu, den Direktor der Dresdner Skulpturensammlung. Der frankophile Treu liess sich das nicht zweimal sagen und so erwarb die Skulpturensammlung als erstes deutsches Museum Werke Rodins: neben der Bronzemaske des *Mannes mit gebrochener Nase* einen Gipsabguss des *Ehernen Zeitalters*; es folgten weitere dreizehn Gipse, vier Bronzen und ein Marmor.<sup>28</sup>

Die leicht zu realisierende und kostengünstige Vervielfältigung von Gipsformen ermöglichte es Rodin, Teile von Figuren abzuschneiden und zu vergrössern. Er löste ganze Figuren oder Figurenfragmente aus ihrem ursprünglichen Kontext und stellte sie als eigenständige Kunstwerke aus, wie im Falle von *Pygmalion und Galathea* aus der Zeit um 1900 (Abb. 4) und der Assemblage *Minotaurus und Torso der Kentaurin* von um 1910 (Abb. 5). Diese zusammengesetzten Werke aus dem Themenkreis um Minotaurus zeigen, wie der Künstler in Assemblagen die einzelnen Fragmente immer wieder neu miteinander kombinierte, selbst dann, wenn sie unterschiedliche Farben und Grössenverhältnisse aufwiesen.<sup>29</sup> In Übereinstimmung mit dieser selbstreferenziellen Produktionsästhetik liess Rodin mehrfach Punktiermarkierungen und Armierungen an den Plastiken sichtbar, wodurch auf die Prozesshaftigkeit der Werke und seiner Kunst insgesamt verwiesen wird. Gerade Gips war im Sinne eines indexikalischen Materials dazu prädestiniert, zugleich Rodins Handschrift, Erfindungsreichtum und experimentelle Arbeitsweise, deren Kern ja die Vervielfältigung bildet, zu betonen. Diese «Inszenierung des Schöpferischen» stellt Rodin als ebenso unermüdlichen wie potenten



Abb. 4 Auguste Rodin, *Pygmalion und Galathea*, um 1900–1905?, zweifarbiger Gips (Pygmalion mit ockerfarbenem Überzug; Galathea weiss, mit Marken für die Übertragung in Marmor), 40,8 × 31,6 × 32,5 cm, Musée Rodin, Paris



Abb. 5 Auguste Rodin, *Assemblage: Minotaurus und Torso der Kentaurin*, um 1910, Gips, 33,5 × 23,5 × 21,4 cm, Musée Rodin, Paris

Figurenerfinder heraus,<sup>30</sup> als der er sich auch in Fotografien präsentierte, etwa in Eugène Druets Aufnahme des Künstlers in seinem Atelier in Meudon von 1902 (Abb. 6). Rodin erscheint darauf als Künstler-Schöpfer in einem Meer aus von ihm geschaffenen ganzen Figuren sowie Teil- und Versatzstücken – vornehmlich in Gips.

In diesem Zusammenhang ist Rodins Ausstellungspraxis aufschlussreich, da der Künstler die Werkauswahl, Aufstellung, Beleuchtung, Farbgebung, Sockelhöhe und Architektur in seinen Präsentationen selbst zu bestimmen pflegte. Die zeitgenössischen Ausstellungsansichten bezeugen, dass der Künstler Figurenteile und Materialien zunehmend frei kombinierte, wobei er Werkzusammenhänge tendenziell ausser Acht liess und damit ganz ähnlich verfuhr wie im Atelier. Arbeiten in Gips erscheinen in den Ausstellungen gleichberechtigt neben Bronzen und Marmorarbeiten und wurden insofern nicht als Vorarbeiten, sondern als eigenständige Werke behandelt. Anhand der Fotografien, Aussagen des Künstlers und der Rezeption seiner Präsentationen wird klar, dass Rodin die Grenzen zwischen Atelier und Ausstellung zunehmend auflöste: Seine vielbeachtete Retrospektive im Rahmen der Pariser Weltausstellung im Pavillon de l'Alma im Jahr 1900 war seinem Atelier nachempfunden und wurde von Rodin selbst auch als das bezeichnet.<sup>31</sup> Nach dem Ende der Ausstellung wurde der Pavillon de l'Alma in Rodins Atelier in Meudon überführt, das immer mehr den Charakter eines öffentlichen Dauerstellungsraums annahm und in Scharen von Publikum aus dem In- und Ausland, insbesondere Künstlerkolleginnen und -kollegen sowie Kritikerpersönlichkeiten, aufgesucht wurde: die Ausstellung als Atelier, das Atelier als Ausstellung. Beide wurden als schöpferische Lebzeit-Gedächtnisstätten inszeniert, arrangiert und geordnet durch Rodin selbst.<sup>32</sup>

Der französische Künstler behauptete scheinbar bescheiden: «Ich erfinde nichts, ich finde bloß wieder.»<sup>33</sup> Wie in seiner Inszenierung der eigenen Kreativität in den einzelnen Werken, in seinen Ausstellungen und den fotografischen Darstellungen seiner selbst offenbart sich auch in diesen Worten das Verständnis vom Künstler als einem Schöpfer, dessen Authentizität sich im Akt des Auffindens und Erkennens erweist. Der sichtbar gemachte kreative Prozess, die Betonung der eigenen Genialität und deren ständige Rückbindung an die Welt des Ateliers mit ihren künstlerischen Schöpfungsmythen fungieren als wirkmächtige Zeugen der Authentizität von Rodins Kunst.

Mit dem Tod des Künstlers im Jahr 1917 gingen alle Werke in seinem Besitz sowie sämtliche Reproduktionsrechte, das heisst die Erlaubnis, nach



Abb. 6 Eugène Druet, *Rodin in seinem Atelier in Meudon*, 1902, Fotografie, Musée Rodin, Paris

den Gipsmodellen aus dem Nachlass Bronzen zu gießen, an den französischen Staat, begleitet von der testamentarischen Verfügung, sein Werk postum zu verbreiten.<sup>34</sup> Die französische Abgeordnetenkammer legte die Auflage auf zwölf postume Güsse fest.<sup>35</sup> Gleichwohl kam es in der Folge durch eine allzu freie Testamentsvollstreckung und rege Neugussproduktion mit beispielsweise untypischer Patinierung zu einer Verschiebung in Werk und Künstlerimage.<sup>36</sup>

Bereits zu Lebzeiten war Rodin um grösstmögliche Verbreitung seiner Kunst bemüht und bediente dabei den Geschmack des Publikums, das «vollendete» Werke und sinnliche Sujets gegenüber fragmentarischen Arbeiten bevorzugte. So gab Rodin, eigentlich kein Freund von Serien, 1898 zwei erotische Figurengruppen an die Giesserei Barbedienne und übertrug ihr für zwanzig Jahre die alleinigen Rechte, diese in verschiedenen Verkleinerungen zu verbreiten: Innerhalb der Zeitspanne von zwanzig Jahren wurden die plastischen Gruppen *Der ewige Frühling* 231 Mal, *Der Kuss* gar 319 Mal verkauft.<sup>37</sup> Solcher Extrembeispiele von Serienproduktionen ungeachtet, sind bei Rodin hohe und unlimitierte Auflagen die Regel – und entsprechen ganz dem Willen des Künstlers.<sup>38</sup>

## Wilhelm Lehmbruck

Im Gegensatz zu Rodins expliziter Ansage gab es von dem deutschen Bildhauer, Maler und Grafiker Wilhelm Lehmbruck (1881–1919) keine Anweisungen dazu, wie mit seinem künstlerischen Nachlass zu verfahren sei, als er sich fünf Monate nach dem Ende des Ersten Weltkriegs, am 25. März 1919, das Leben nahm. Zu dem Zeitpunkt befanden sich in den beiden Ateliers des Künstlers in Zürich und Berlin wenige «brauchbare» kleinere Gipsfiguren und -torsi sowie Tonmodelle, die noch nicht in Gips gegossen worden waren, ferner zerschlagene Figuren, fasst Ursel Berger zusammen.<sup>39</sup> Wie war mit diesem ungeordneten und fragmentarischen Nachlass zu verfahren?

Laut Bergers Argumentation ist es höchst unwahrscheinlich, dass Lehmbruck wünschte, sein Werk in dem bruchstückhaften Zustand zu bewahren, in dem es sich bei seinem Tod befand: Zum einen hinterliess der Künstler Frau und Kinder, die versorgt werden mussten, zum anderen wäre es für jene Zeit ganz unüblich gewesen, postume Güsse grundsätzlich abzulehnen. Dies gilt umso mehr, da Lehmbruck insbesondere seine grossformatigen Plastiken nur in bescheidenem Umfang hatte realisieren können. Die Ursachen dafür sind vielfältig und liegen sowohl im kriegsbedingtem Bronzegussverbot und der ebenfalls kriegsbedingten Knappheit an Giessern und Formern begründet, als auch in Lehmbrucks zeitlebens angespannter finanzieller Situation.<sup>40</sup> Daneben verweist Berger auf einen Brief des Künstlers an seine Frau, Anita Lehmbruck, aus dem Jahr 1914: Darin äussert Lehmbruck, er wünsche, dass «von den Plastiken nur je 6 Abzüge gemacht werden».<sup>41</sup> Diese von ihm bestimmte Anzahl war zum Zeitpunkt seines Todes wohl für keine Arbeit erreicht.<sup>42</sup>

Lehmbrucks Witwe liess den «Figurenbruch» einlagern, trug die verstreuten Gipsmodelle zusammen, liess danach Bronzen und Steingüsse ausführen (worin sie durch Museen angespornt wurde und zumindest bei den Grossfiguren den vorgegebenen Rahmen nicht sprengte) und versuchte, im Nachlass fehlende Gipse durch Abformungen von Werken in Fremdbesitz zu ersetzen.<sup>43</sup> Dabei bediente sie sich auch Methoden, die gemessen an der heutigen Sensibilität gegenüber postumen Güssen nicht akzeptabel erscheinen: Anita Lehmbruck liess nämlich Surmoulages herstellen, indem sie etwa neue Steingüsse nach bereits existierenden Bronzewerken giessen liess.<sup>44</sup>

Am Beispiel des *Torso der grossen Stehenden* (Abb. 7) im Leipziger Museum der bildenden Künste erläutert Berger die Vorgehensweise von

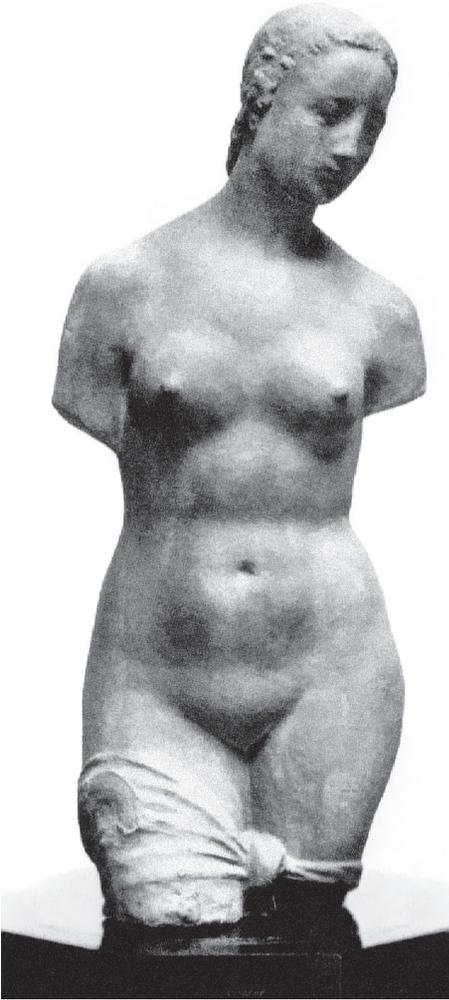


Abb. 7 Wilhelm Lehmbruck, *Torso der grossen Stehenden*, Steinguss, Höhe: 117 cm, Museum der bildenden Künste, Leipzig

Lehmbrucks Witwe. Der Steinguss weist den Abdruck des Giesserstempels der Bronze giesserei C. Valsuani an der gleichen Stelle auf wie die Lebzeit-Bronze des *Torso der grossen Stehenden* im Hyogo Museum of Art in Kobe. Demnach wurde die alte Bronze hier als Modell für neue Exemplare zweckentfremdet, weil im Nachlass offenbar kein Gipsmodell dieser Figur vorhanden war, schlussfolgert Berger.<sup>45</sup> Allerdings handelte Anita Lehmbruck mit



Abb. 8 Wilhelm Lehmbruck, *Betende, Fragment*, 1918, Steinguss, Höhe: 83 cm, Lehmbruck Museum, Duisburg

dieser aus heutiger Sicht problematischen Praxis wohl nicht entgegen den Vorstellungen ihres verstorbenen Gatten, denn dieser hatte selbst mit Surmoulages gearbeitet: Er spielte unterschiedliche Varianten und Variationen von Plastiken durch, indem er abgeschlossene Werke wiederholt abformte.<sup>46</sup>

Für die vorhandenen empfindlichen Tonmodelle fand die Hinterbliebene eine andere, transparente Lösung: Die offensichtlich unvollendete *Betende* (Abb. 8) beispielsweise, die zwischen den Händen einen noch ungestalteten oder nicht abgetragenen Klumpen Ton hielt und zu Lebzeiten nie ausgestellt worden war, kann nicht als ein vom Autor abgenommenes Original gelten. Postum liess Anita Lehmbruck die Figur in Gips abgiessen und später in Steinguss und Bronze realisieren, wobei der Titel mit dem Zusatz «Fragment» versehen wurde, um deutlich zu machen, dass es sich um ein unvollendetes Werk handelt.<sup>47</sup> Damit sicherte die Witwe diese Arbeit in ihrem damaligen Zustand und machte sie der Öffentlichkeit überhaupt erst bekannt.

In engem Zusammenhang mit der Frage nach der Authentizität der einzelnen Exemplare steht die Diskussion um das adäquate Material von

Lehmbrucks Plastiken. Dietrich Schubert, der Verfasser des *Catalogue raisonné* von Lehmbrucks Plastiken aus dem Jahr 2001, hat lange behauptet, der Steinguss sei das von Lehmbruck präferierte und seinen Werken angemessenste Material, weshalb er eher Steingüsse denn Bronzen als Lebzeit-schöpfungen begreift.<sup>48</sup> Schuberts Darstellung wurde in der Folge von Ursel Berger widerlegt, die argumentiert, dass Lehmbruck aufgrund von Geld- und Materialmangel keine der überlebensgrossen Figuren in Bronze giessen lassen konnte, obwohl sie von der Statik her nach einer Ausführung in diesem Material verlangen.<sup>49</sup>

Aus dem Mangel an zu Lebzeiten hergestellten Bronzen darf also nicht der generelle Schluss gezogen werden, Bronze sei das «unauthentische» und Steinguss das «eigentliche» Material Lehmbrucks. Im Gegenteil bemühte sich der Künstler sehr wohl darum, in Paris Verleger und Giesser für Bronzen zu gewinnen, wie Berger zeigen konnte.<sup>50</sup> Grundsätzlich sah Lehmbruck für seine Werke nicht nur eine einzige Ausführung in einem speziellen Material vor: Der Künstler experimentierte mit unterschiedlichen Materialien ebenso wie mit Pigmentbeimischungen und diversen Beschneidungen an den Gliedmassen oder am Büstenausschnitt von Figuren. Ein Beispiel für dieses Materialverständnis ist der sogenannte *Hagener Torso*, ein mittelformatiges Werk, das bereits zu Lehmbrucks Lebzeiten in drei Materialvarianten existierte, nämlich in Steinguss, Marmor und Bronze.

Lehmbrucks Korrespondenz gibt weiteren Aufschluss über sein Verständnis von Originalität und macht deutlich, dass seine Authentifizierungsstrategie als eine der Verknappung zu verstehen ist: Bei den Verkaufsverhandlungen mit der Kunsthalle Mannheim 1916 über eine Steingussausführung der *Stehenden weiblichen Figur* erklärte der Künstler den hohen Preis von ursprünglich 7000.– Mark (im Falle eines Ankaufs wollte er unter Umständen 4500.– Mark akzeptieren) mit der Begründung:

Natürlich handelt es sich nicht um das einzige Exemplar dieser Figur. In dem Falle müßte der Preis um das mehrfache höher sein, jedoch existieren von dieser Figur nur noch eine Marmorausführung und eine Hausteinausführung im Auslande, so daß diese Kunststeinausführung immerhin ein Original ist.<sup>51</sup>

Für Lehmbruck galten offenbar ganz selbstverständlich mehrere Ausführungen einer Plastik in unterschiedlichen Materialien als Originale und dabei

war für ihn offenkundig weniger relevant, welcher Eigenanteil in der handwerklichen Ausführung der Exemplare steckte: Bei der sogenannten «Duisburgerin» (Abb. 9), der Marmorfassung der *Stehenden weiblichen Figur* für den Duisburger Museumsverein von 1912, hatte er den Steinblock, wie vertraglich vereinbart, zwar selbst in Carrara ausgewählt, die Ausführung wohl aber in grossen Teilen delegiert, während die Gesichtszüge und die abschliessende Feinarbeit vermutlich von seiner Hand stammen.<sup>52</sup> Bei dem von Lehmbruck im Brief als «Hausteinausführung im Auslande» bezeichneten Exemplar handelt es sich um eine von Helene Kröller-Müller für den Skulpturenpark des Museums in Otterlo in Auftrag gegebene Sandsteinfassung der *Stehenden*, die mit «gehakt door P. Ritter 1915 = Lehmbruck inv» bezeichnet ist und auf einem 1912 für das Museum erworbenen Steingussexemplar beruht, das Lehmbruck in dem Brief allerdings unterschlägt.<sup>53</sup> Aus dem Fall kann geschlossen werden, dass sich Lehmbruck vor allem als geistigen Erfinder dieser Werke sah und nicht als Handwerker, der im Werk noch Wert auf die Sichtbarkeit des Schaffensprozesses legte wie etwa Rodin. Entsprechend wies Lehmbruck seine Frau Anita in einem Brief von 1914 sogar ausdrücklich an, auf keinen Fall «unfertige» Arbeiten herauszugeben.<sup>54</sup>

### **Authentizität und Mythologisierung**

Das Eingangszitat des Kritikers Julius Meier-Graefe macht deutlich, dass Wilhelm Lehmbruck bereits zu Lebzeiten als besonders authentischer Bildhauer mit eigenem Stil wahrgenommen wurde, der gerade für seine Unverwechselbarkeit und Echtheit geschätzt – oder auch abgelehnt wurde. Der Begriff «Authentizität» im Sinne von Wahrhaftigkeit oder Originalität erscheint hier als kritikeraffiner, wirkmächtiger Mythos. Er stiftet Identität und Differenz und ist verbunden mit der zeitgenössischen Entdeckung und Wertschätzung des Unverfälscht-Eigenen und Unnachahmlichen, im Sinne der Vorstellung vom «echten Künstler», der nur aus sich selbst heraus Werke erfindet, und dem nach der Jahrhundertwende wieder erstarkenden Topos vom unmittelbar empfindenden Künstler mit wesenhaftem Personalstil, der sich eo ipso von den Künstlerkollegen unterscheidet.

Dieser Mythos passte sowohl auf die Wahrnehmung von Lehmbrucks Künstlerpersönlichkeit als auch auf seine als selbstvergessen und kontemplativ geltenden Figuren und wurde schon von ihm selbst befördert: Ohne dass

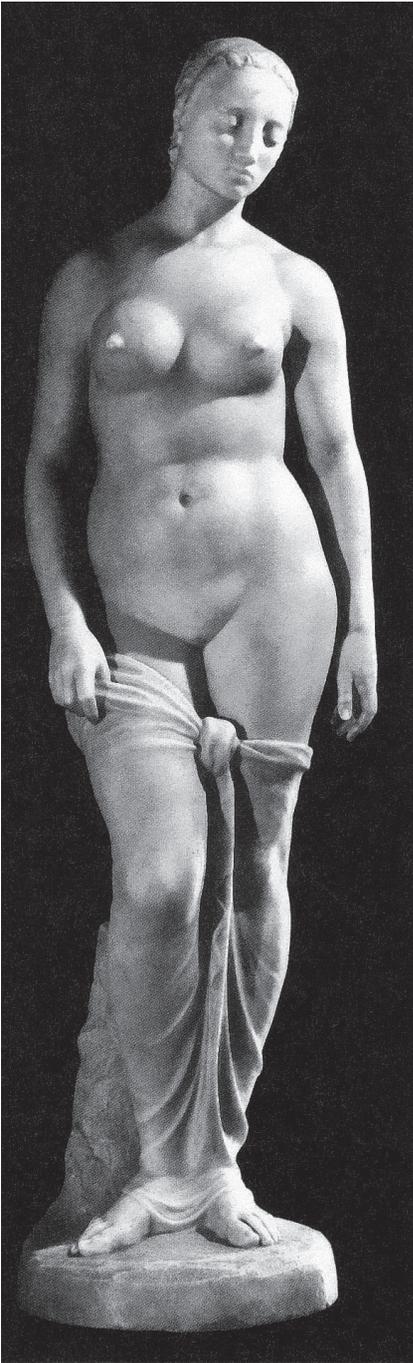


Abb. 9 Wilhelm Lehmbruck, *Stehende weibliche Figur*, 1910, Carrara-Marmor (mit Gehilfen ausgeführt), Höhe: 197 cm, Lehmbruck Museum, Duisburg



Abb. 10 Fotograf unbekannt, Ausstellungsansicht der Armory-Show, New York, 1913. In der Mitte Wilhelm Lehmbrucks *Kniende*, rechts die *Stehende weibliche Figur*, dazwischen Joseph Bernards *Mädchen mit Eimer (Porteuse d'eau)* und ein Relief Aristide Maillols, vorne links Constantin Brancusis *Mademoiselle Pogany*.

dies hier näher ausgeführt werden kann, sei nur verwiesen auf Lehmbrucks Bemühen um stilistische Abgrenzung und Innovation und deren dezidierte Demonstration in den Ausstellungen mit seinen Werken. So präsentierte er die im Abstand von nur einem Jahr entstandenen Plastiken *Stehende* und die aufsehenerregende *Kniende* immer wieder zusammen, etwa in der Armory-Show 1913 in New York (Abb. 10), um ihren direkten Vergleich herauszufordern, seine Meisterung verschiedener Körper- und Stilmodi zu erweisen und gleichsam dem Typus «elegische Frauengestalt» zu huldigen.

Dieses Bild wurde von der Kritik entsprechend aufgenommen und gepflegt – nicht erst nach Lehmbrucks Suizid 1919. Doch sein tragisches Ende bildete den Auftakt für Deutungen, die Künstler und Werk fortan zunehmend in eins setzten. Mehr und mehr wurden die Plastiken als Selbstbilder des Künstlers wahrgenommen, beispielsweise wenn Julius Meier-Graefe über den *Kopf eines Denkers* (Abb. 11) von 1918 äussert: «[E]in geistiges Selbstbildnis. So mag er geschritten sein, zögernd, träumend und ohne Lust.»<sup>55</sup> Mit dem Suizid verlagerte sich der Gegenstand wie selbstverständlich vom Kunst-



Abb. 11 Wilhelm Lehmbruck, *Kopf eines Denkers*, 1918, Steinguss, Höhe: 62,5 cm, Kunstsammlungen Chemnitz

werk zum Künstler. Dieser Mythos hielt sich erstaunlich lange; noch 2005 ist in einem Ausstellungskatalog über den *Kopf eines Denkers* zu lesen: «Der Kopf entstand 1918 [...]. Ein Jahr darauf schied Lehmbruck in Berlin freiwillig aus dem Leben. Auch wenn es nicht seine letzte Arbeit war, setzte er hier einen Endpunkt seines Schaffens.»<sup>56</sup>

Offenbar lässt sich Rainer Maria Rilkes Appell von 1908, «Du musst dein Leben ändern», der häufig als «Du musst authentisch leben!» gedeutet wird,<sup>57</sup> sogar noch weiter fassen und gilt auch für das authentische oder authentifizierende Sterben. Es entbehrt nicht einer eigenen Tragik und muss irritieren, dass gerade der Suizid und das dadurch als «unfertig» empfundene Œuvre Lehmbrucks dem Künstler und seinem Werk rückwirkend einen zusätzlichen «Authentizitätsschub» verliehen, so wie erst das Unvollendete eines Torsos dessen Authentizität zu bekunden scheint. Am Beispiel Lehmbrucks wird deutlich, wie gross das Bedürfnis nach Authentizität in der Zeit beginnender massenhafter Vervielfältigung um 1900 war, wenn sogar der Tod des Künstlers das Authentische seines Werkes erweisen soll. Die Kunst

Wilhelm Lehmbrucks, deren Rezeption und postume Erweiterung zeigen die Dringlichkeit der Dekonstruktion von Künstlermythen, die zum Teil bis heute fortbestehen, ebenso wie die Aktualität einer intensiven Auseinandersetzung mit Fragen des Authentischen aufseiten der Nachlassverwaltungen plastischer Werke und der Museen als Bewahrer und Aussteller authentischer Objekte – damit tatsächlich «das Echte der Nachwelt unverloren bleibt.»<sup>58</sup>

Teile dieses Beitrags wurden bereits in den Akten des CIHA-Kongresses 2012 publiziert: Teresa Ende, «...an original after all» – Original, Copy and Variation in the Art of Wilhelm Lehmbruck» (Engl.), in: G. Ulrich Grossmann, Petra Krutisch (Hrsg.), *The Challenge of the Object / Die Herausforderung des Objekts. Congress Proceedings, 33rd Congress of the International Committee of the History of Art / 33. Internationaler Kunsthistoriker-Kongress, Nürnberg, 15.–20.7.2012* (Wissenschaftliche Beibände zum Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums, 32), 4 Bde., Nürnberg: Verlag des Germanischen Nationalmuseums, 2013, Bd. 3, S. 954–958. Grundlegende Überlegungen zum Zusammenhang von Authentizität und Material sind ausserdem in die 2015 veröffentlichte Dissertation der Verf. eingeflossen, wobei dort der Fokus auf damit einhergehenden Geschlechterkonstruktionen liegt: Teresa Ende, *Wilhelm Lehmbruck. Geschlechterkonstruktionen in der Plastik* (Diss. Univ. Dresden, 2012), Berlin: Reimer, 2015.

- 1 Tagebucheintrag von Julius Meier-Graefe vom 26.4.1916, in: Ders., *Tagebuch 1903–1917 und weitere Dokumente*, hrsg. und komm. von Catherine Kraher, Göttingen: Wallstein, 2009, S. 268.
- 2 Lehmbrucks Werke im *Katalog der Zweiten Ausstellung der Freien Secession Berlin 1916*, 2. Aufl., Berlin: Verlag der «Ausstellungshaus am Kurfürstendamm» G.m.b.H., 1916, S. 19, Kat. 108 (*Junges Mädchen* [Gemälde]) mit Abb., Kat. 109 (*Susanna* [Gemälde]), S. 34, Kat. 302 (*Jüngling*, Gips), Kat. 303

(*Bronzekopf*), Kat. 304 (*Terrakottakopf*), Kat. 305 (*Frauenkopf*, Gips). Zu Kolbes Werk in der Ausstellung siehe ebd., S. 33, Kat. 293 (*Porträtkopf Prof. Dr. S.*, Bronze), mit Abb.

- 3 Siehe dazu Volker Wortmann, «Authentizität als Wiedergänger», S. 208–226 im vorliegenden Band. Beim Begriff «Authentizität» unterscheidet Wortmann drei semantische Ebenen: philologische, Subjekt- und Referenzauthentizität.
- 4 Brief von Ernst Rietschel an Christian Daniel Rauch, in: Karl Eggers (Hrsg.), *Der Briefwechsel zwischen Rauch und Rietschel*, Bd. 2, Berlin: Fontane, 1891, S. 140–141, zit. nach Bernhard Maaz, *Skulptur in Deutschland zwischen Französischer Revolution und Erstem Weltkrieg* (Denkmäler deutscher Kunst), 2 Bde., München: Deutscher Kunstverlag, 2010, Bd. 2, S. 666.
- 5 Rosalind E. Krauss, «Die Originalität der Avantgarde», in: Dies., *Die Originalität der Avantgarde und andere Mythen der Moderne* (Schriftenreihe zur Geschichte und Theorie der Fotografie, 2), hrsg. und mit einem Vorw. von Herta Wolf, Amsterdam / Dresden: Verlag der Kunst, 2000, S. 197–219, hier S. 205.
- 6 Sylvie Nérisson, zit. nach Angelika Heinick, «Deutschland, einig Fälscherland?», in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 18.12.2010, S. 37, online <http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/kunstmarkt/kommentare-glossen/symposium-in-paris-deutschland-einig-faelscherland-1579617.html>, Stand 26.1.2018.

- 7 Zu den einzelnen Gussverfahren und Begrifflichkeiten siehe u. a. Maaz 2010 (wie Anm. 4), Bd. 2, S. 665–744, sowie Ursel Berger, «Zum Problem der ›Originalbronzen‹. Deutsche Bronzeplastiken im 19. und 20. Jahrhundert», in: *Bruckmanns Pantheon. Internationale Zeitschrift für Kunst*, 40 (1982), Nr. 3, S. 184–195.
- 8 Siehe Ursel Berger, «Posthume Werkentwicklung» am Beispiel von August Gaul, Wilhelm Lehbruck und Aristide Maillol», in: *Ausdrucksplastik* (Bildhauerei im 20. Jahrhundert, 1), hrsg. von ders., Berlin: Georg-Kolbe-Museum, 2002, S. 54–67, hier S. 55.
- 9 Siehe ebd.
- 10 Ebd., S. 57.
- 11 Dies gelte für die Gussproduktion in Deutschland in der Zeit bis zum Beginn des Zweiten Weltkriegs, so Berger 1982 (wie Anm. 7), S. 191.
- 12 Die Festlegung von 1969 wurde mehrfach ergänzt, z. B. 1981. – Angelika Heinick, «Signaturschwindel: Gefälschte Rodin-Bronzegüsse», in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 12.5.2001, S. 53.
- 13 Ursel Berger, Klaus Gallwitz, Gottlieb Leinz, «Vorwort», in: *Posthume Güsse: Bilanz und Perspektiven* (Bildhauerei im 20. Jahrhundert, 2), hrsg. von ders. et al., Berlin / München: Deutscher Kunstverlag, 2009, S. 6–8, hier S. 8.
- 14 Siehe Berger 1982 (wie Anm. 7), S. 192, 193.
- 15 Diese Standards wurden 2013 angepasst: College Art Association, «Standards and Guidelines / CAA Guidelines. Statement on Standards for the Production and Reproduction of Sculptures», adopted by the Board of Directors, February 17, 2013», <http://www.collegeart.org/standards-and-guidelines/guidelines//sculpture.html>, Stand 23.2.2018; Berger 1982 (wie Anm. 7), S. 188, 190; Berger 2002 (wie Anm. 8), S. 56.
- 16 Berger kritisiert u. a. die Verwaltung des Maillol-Nachlasses unter Dina Vierny, deren Herausgabe von immer wieder «neuen Maillols» und von Güssen mit fragwürdigen Giesserstempeln das originäre Œuvre des Künstlers verunklart habe. Berger 2002 (wie Anm. 8), S. 63–69.
- 17 Ursel Berger, «Wie erkennt man posthume Bronzen? Zur Verantwortung von Nachlassverwaltungen», in: Dies. et al. 2009 (wie Anm. 13), S. 32–43, hier S. 32.
- 18 Heinick 2010 (wie Anm. 6), S. 37.
- 19 Véronique Wiesinger 2010 auf dem im Musée Rodin veranstalteten *Symposium sur la contrefaçon des œuvres d'art: Le cas de la sculpture*. Interessant ist, dass es sich bei den falschen Giacomettis nicht um Raubgüsse nach echten Giacomettis handelte, sondern um «Fälschungsoriginale» à la Giacometti. Siehe Heinick 2010 (wie Anm. 6).
- 20 Christian Vogel, «Tagungsbericht ›Museen verstehen: Begriffe‹. BMBF-Projekt ›wissen&museum: Archiv – Exponat – Evidenz‹, 7.–8.4.2011, Tübingen», in: *H-Soz-Kult*, 25.5.2011, <https://www.hsozkult.de/conference-report/id/tagungsberichte-3663>, Stand 14.8.2018.
- 21 Maaz 2010 (wie Anm. 4), Bd. 1, S. 151–152.
- 22 Siehe Berger 1982 (wie Anm. 7), S. 186.
- 23 Siehe Maaz 2010 (wie Anm. 4), Bd. 1, S. 151–152.
- 24 Vgl. Matthias Strässner, *Natürlichkeit und Künstlichkeit. Versuch über das Authentische*, Deutschlandfunk, 16.10.2011, <http://www.dradio.de/dlf/sendungen/essayunddiskurs/1579898/>, Stand 16.10.2011.
- 25 Siehe Maaz 2010 (wie Anm. 4), Bd. 1, S. 129.
- 26 Siehe *Vor 100 Jahren – Rodin in Deutschland*, Ausst.-Kat. Bucerius Kunst Forum, Hamburg, 18.2.–25.5.2006; Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Skulpturensammlung, 10.6.–13.8.2006, hrsg. von Michael Kuhlemann, Beiträge von Christina Buley-Urbe et al., München: Hirmer, 2006, S. 96, 120 (mit Abb.).
- 27 Brief von Auguste Rodin vom 28.7.1894 an Georg Treu, Sächsisches Hauptstaatsarchiv Dresden, 13458, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Skulpturensammlung Nr. 60 (Korrespondenzakte 1894). – Zit. nach Faltblatt zur Ausstellung *Vor 100 Jahren – Rodin in Deutschland*, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Skulpturensammlung, 10.6.–13.8.2006.
- 28 Siehe Astrid Nielsen, Moritz Woelk, «Rodin in Dresden. Erbe der Hellenen?», in:

- Hamburg / Dresden 2006 (wie Anm. 26), S. 43–51, hier S. 43.
- 29 Siehe Hélène Marraud, «Minotaurus», ebd., S. 124.
- 30 Michael Kuhlemann, «Auguste Rodin. Inszenierung des Schöpferischen», ebd., S. 24–31, hier S. 24.
- 31 Siehe Antoinette Le Normand-Romain, «Rodin und die Bronze», in: Berger et al. 2009 (wie Anm. 13), S. 76–79, hier S. 78. Vgl. etwa Eugène Druet, *Rodin-Retrospektive anlässlich der Pariser Weltausstellung 1900. Innenansicht des Pavillon de l'Alma*, Fotografie, Musée Rodin, Paris, publiziert in: Hamburg / Dresden 2006 (wie Anm. 26), S. 25, Abb. 1.
- 32 Vgl. die Aufnahme von Jacques-Ernest Bulloz, *Rodins Atelier. Innenansicht des in Meudon wiedererrichteten Pavillon de l'Alma*, nach 1903, Fotografie, Musée Rodin, Paris, publiziert in: Hamburg / Dresden 2006 (wie Anm. 26), S. 25, Abb. 2. Siehe dazu ausführlich Hélène Pinet, «Von der Skulptur zur photographischen Darstellung: Rodins Ausstellungen und ihre photographische Dokumentation», in: Hamburg / Dresden 2006 (wie Anm. 26), S. 32–37.
- 33 Zit. nach Kuhlemann 2006 (wie Anm. 30), S. 24.
- 34 Siehe Berger 1982 (wie Anm. 7), S. 186.
- 35 Siehe Krauss 2000 (wie Anm. 5), S. 197.
- 36 Siehe Maaz 2010 (wie Anm. 4), Bd. 2, S. 717.
- 37 Le Normand-Romain 2009 (wie Anm. 31), S. 76–79.
- 38 Alle Zahlenangaben zu den Auflagen Rodins sind übernommen von Berger 1982 (wie Anm. 7), S. 186.
- 39 Daneben gab es einige wenige zu Lebzeiten von Museen und Privatsammlern erworbene Werke und Leihgaben; einige Originalmodelle gingen in den Wirren des Krieges verloren. Von Ursel Berger stammt die genaueste und aktuellste Darstellung der Werksituation zum Zeitpunkt von Lehmbucks Suizid: Ursel Berger, «Posthume Güsse bei Lehbruck. Anita Lehbruck als Nachlassmanagerin», in: Dies. et al. 2009 (wie Anm. 13), S. 92–99, hier S. 93, 96.
- 40 Siehe ebd., S. 92.
- 41 Brief von Wilhelm Lehbruck vom 24.2.1914 an Anita Lehbruck, Archiv des Lehbruck-Museums, Inv. 7306/2009. Der Brief ist in Teilen publiziert in: Berger 2009 (wie Anm. 39), S. 96 mit Anm. 33, S. 197.
- 42 Siehe ebd., S. 96.
- 43 Ebd., S. 93; Berger 2002 (wie Anm. 8), S. 60.
- 44 Siehe ebd.; Berger 2009 (wie Anm. 39), S. 93.
- 45 Ebd. sowie Ursel Berger, «Anmerkungen zum neu erschienenen Lehbruck-Werkverzeichnis von Dietrich Schubert. Rezension von: Wilhelm Lehbruck, Catalogue raisonné der Skulpturen 1898 bis 1919, von Dietrich Schubert, 2001», in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 66 (2003), S. 122–139, hier S. 136; vgl. dazu Dietrich Schubert, *Wilhelm Lehbruck. Catalogue raisonné der Skulpturen 1898 bis 1919*, Worms: Werner, 2001, S. 196, No. 52, A. 3, Abb. 120, sowie S. 197, No. 52, B. a. 2, Farbtaf. 8b, S. 64.
- 46 Siehe Berger 2003 (wie Anm. 45), S. 138; ebenso Berger 2002 (wie Anm. 8), S. 63.
- 47 Zur «Rettung» der *Betenden* siehe Berger 2009 (wie Anm. 39), S. 93–94.
- 48 Siehe Schubert 2001 (wie Anm. 45).
- 49 Siehe Anm. 44 sowie Berger 2002 (wie Anm. 8), S. 61, und zuletzt Ursel Berger, «Les aspects matériels de l'œuvre de Wilhelm Lehbruck», in: *Oublier Rodin? La Sculpture à Paris 1905–1914*, Ausst.-Kat. Musée d'Orsay, Paris, 10.3.–31.5.2009; Fundación Mapfre, Madrid, 23.6.–4.10.2009, Paris: Hazan, 2009, S. 41–47.
- 50 Siehe den undatierten Brief von Wilhelm Lehbruck an Julius Elias (wohl zwischen 1911 und 1913), Staatsbibliothek zu Berlin, Preussischer Kulturbesitz, Handschriftenabteilung, Nachlass J. Elias.
- 51 Brief von Wilhelm Lehbruck an G. F. Hartlaub (Kunsthalle Mannheim) vom 7.8.1916, Archiv der Kunsthalle Mannheim, abgedruckt bei Dietrich Schubert, *Die Kunst Lehbrucks*, 2., überarb. u. erw. Aufl., Worms: Werner / Dresden: Verlag der Kunst, 1990, S. 297.
- 52 Nur ein weiteres Werk ist in das Herstellungsjahr der «Duisburgerin» datiert, allerdings gibt es keine Belege über die Ausfüh-

- rungsanteile der Marmorfassung. Siegfried Salzmann vermutet aufgrund stilistischer Abweichungen von den Steingüssen und der Signatur einen hohen Fremdtypeil, Berger bewertet Lehmbrucks Anteil dagegen als relativ gross. – Vgl. Siegfried Salzmann, «Wie die ‹Duisburgerin› nach Duisburg kam», in: *Wilhelm Lehmbruck. Sieben Beiträge zum Gedenken seines 50. Todestages* (Duisburger Forschungen, 13), hrsg. von Günter von Roden und Siegfried Salzmann, Duisburg: Stadtarchiv, 1969, S. 93–100, hier S. 96; Ursel Berger, «Lehmbrucks ‹Stehende weibliche Figur› und verwandte Frauendarstellungen seiner Pariser Werkphase», in: *Wilhelm Lehmbruck*, Ausst.-Kat. Gerhard-Marcks-Haus, Bremen, 6.2.–30.4.2000; Georg-Kolbe-Museum, Berlin, 14.5.–13.8.2000; Lehmbruck Museum, Duisburg, 3.9.2000–4.2.2001; Städtische Kunsthalle Mannheim, 17.2.–6.5.2001, hrsg. von Martina Rudloff und Dietrich Schubert, Bremen: Gerhard Marcks-Stiftung, 2000, S. 49–69, hier S. 61. Zur Diskussion um die Ausführung der ‹Duisburgerin› siehe zuletzt Marion Bornscheuer, «Lehmbruck als Marmorbildhauer», in: *Wilhelm Lehmbruck 1881–1919. Retrospektive*, Begleitbuch zu den Ausstellungen des Lehmbruck Museums, Duisburg, in Apolda, Schleswig, Paderborn und Brno 2012–2013, hrsg. von Gottlieb Leinz und Hans-Dieter Mück, München: Ernst-von-Siemens-Kunststiftung, 2012, S. 210–223, insbes. S. 216–217.
- 53 Siehe Berger 2003 (wie Anm. 45), S. 133, Anm. 43. Nach dem Tod ihres Gatten machte Anita Lehmbruck beim Verkauf seiner Werke sehr wohl Unterschiede zwischen den unter seiner Ägide ausgeführten Lebzeit- und den postum hergestellten Güssen. – Berger 2002 (wie Anm. 8), S. 60.
- 54 In dem Schreiben geht es um die Veröffentlichung von Radierungen Lehmbrucks: «Vor allem keine unfertigen Seiten drucken lassen und nur die Seiten die DU genau erkennen kannst, was es ist.» Brief von Wilhelm Lehmbruck an Anita Lehmbruck vom 24.2.1914, Archiv des Lehmbruck-Museums, Inv. 7306/2009.
- 55 So Julius Meier-Graefe im Jahr 1932, zit. nach Schubert 1990 (wie Anm. 51), S. 307.
- 56 Gottlieb Leinz, in: *Lehmbruck, Rodin und Maillol*, Ausst.-Kat. Stiftung Wilhelm Lehmbruck Museum – Zentrum Internationaler Skulptur, Duisburg, 25.9.2005–29.1.2006, hrsg. von Christoph Brockhaus, Köln: Wienand, 2005, Kat. 58, S. 162.
- 57 Diese Deutung der Zeilen Rilkes ist übernommen von Strässner 2011 (wie Anm. 24).
- 58 «Was glänzt, ist für den Augenblick geboren; / Das Echte bleibt der Nachwelt unverloren.» Johann Wolfgang von Goethe, *Faust I*, Vers 73–74.

# Manzonis «Kunstexkremente». Authentizität und das Abjekte

Roger Fayet

Kunstauthentizität im emphatischen Sinn, also im Sinn einer Authentizität, deren semantisches Feld von Begriffen wie Wahrhaftigkeit, Eigentlichkeit, Kohärenz und Tiefe definiert wird, konkretisiert sich in zwei divergenten Konzepten: in der Idee referenzieller Authentizität, die sich danach bemisst, inwiefern kunstexterne Wirklichkeiten, sprich: die Bestände des «realen Lebens», in das Kunstwerk Eingang finden, und in der Vorstellung, dass sich Authentizität aus der Übereinstimmung des Kunstwerks mit den Gesetzmäßigkeiten des Mediums ergibt – was in die Substitution der Authentizitätsforderung durch das Autonomiepostulat mündet. Für beide Konzepte gilt, dass sie die Setzungen des anderen in der Regel programmatisch verwerfen.<sup>1</sup> Die Binnenstruktur der emphatisch gemeinten Kunstauthentizität ist ein konfliktives Entweder-oder: entweder wahrhaftige Abbildung kunstexterner gesellschaftlicher und materieller Gegebenheiten oder Rekurs auf kunstimmanente Gesetzmäßigkeiten, entweder authentisches Weltbild (Realismus) oder authentisches Selbstbild, entweder Referenz oder Immanenz.

Einen besonderen Ort im Spannungsfeld zwischen referenzieller und immanenzorientierter Kunstauthentizität nehmen Werke der *Abject Art* ein. Diesen Ort gilt es hier am Beispiel von Piero Manzonis *Merda d'artista* zu vermessen.

## «Shit Movement»

Der Begriff *Abject Art*, der in den letzten zwanzig Jahren Karriere gemacht hat, verbindet sich eng mit der 1993 im New Yorker Whitney Museum of American Art gezeigten Ausstellung «*Abject Art. Repulsion and Desire in American Art. Selections from the Permanent Collection*» (Abb. 1). Die Kuratoren Jack Ben-Levi, Craig Houser, Leslie C. Jones und Simon Taylor verstan-

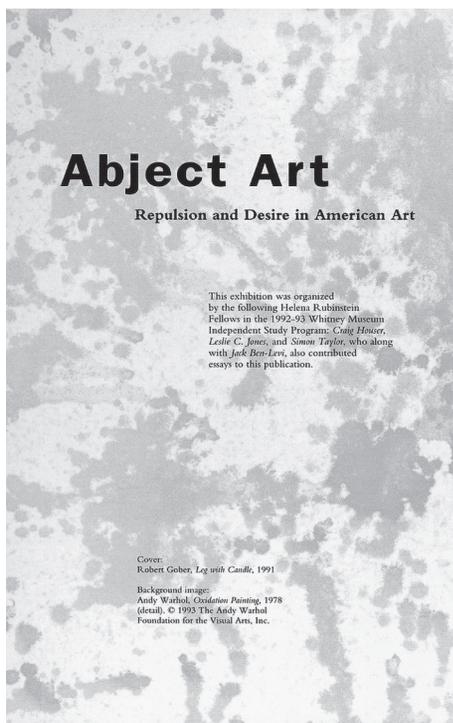


Abb. 1 Titelseite des Ausstellungskatalogs *Abject Art. Repulsion and Desire in American Art*, hinterfangen von einem Ausschnitt aus einem *Oxidation Painting* Andy Warhols, 1993

den ihr Vorhaben als Beitrag zur Polemik über die staatliche Kunstförderung in den USA und als Antwort auf die Attacken, die ultrakonservative und homophobe Politiker wie Jesse Helms und Patrick Buchanan gegen das National Endowment for the Arts (NEA) ritten: «Such a project was deemed urgent partly because of a disturbing trajectory of <politics> in America [...]. By 1990, certain aggressive reactionaries – supported by conservative trusts – were arguing that <barbarians> were taking over the museums, <putting on shows that are trivial, vulgar, and politically repulsive.>»<sup>2</sup> Die Schau war als skandalträchtiges Plädoyer für die Bejahung des von reaktionärer Seite Verworfenen angelegt – «our goal is to talk dirty in the institution and degrade its atmosphere of purity and prudery».<sup>3</sup> Anja Zimmermann, Kunsthistorikerin und Kulturwissenschaftlerin, geht gar davon aus, dass nicht nur die Inhalte

der New Yorker Ausstellung sich erst durch ihr Verhältnis zur zeitgenössischen politischen Debatte konstituierten, sondern auch die Kunstwerke selbst ihre Bestimmung als *Object Art* erst durch konservative Verwerfung und Skandalisierung erhalten: «[...] es sind gerade die Skandale, die schliesslich das *definieren*, was *Object Art* ist.»<sup>4</sup>

Die Ausstellungsmacher des Whitney Museums agierten aber nicht nur im Kräftefeld der Culture Wars der 1990er Jahre, sondern auch im Kontext eines kunsttheoretischen Diskurses, der seinen Leitbegriff «Abjektion» Julia Kristevas *Pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection*<sup>5</sup> entnahm – einem eminent wirkungsmächtigen Buch. Nach Winfried Menninghaus unternimmt es nichts Geringeres als den Versuch, Sigmund Freuds vaterzentrierte Theorie abzulösen, indem es «für eine ähnlich umfassende Reflexion, die gleichermassen die Felder der menschlichen Sexualität, der Sprache, Kunst und Religion durchquert, eine andere transzendente Referenz an[bietet]: den <absoluten, weil ursprünglichen> Ort des mütterlichen Körpers.»<sup>6</sup> Allerdings: Die Rezeption von *Pouvoirs de l'horreur* durch die amerikanische und später auch durch die europäische Kunstkritik eignete sich nicht so sehr die grosse kulturtheoretische Erzählung vom «verdrängten Heterogenen, Unassimilierbaren, Nicht-Totalisierbaren des mütterlichen Körpers»<sup>7</sup> an, sondern den Begriff des Abjekten als solchen, mit dem Kunsttheoretikerinnen wie Rosalind Krauss und Helen Molesworth oder der Kunsttheoretiker Hal Foster eine mit Ekel aus- beziehungsweise abgestossene Entität meinten, materialisiert zur Hauptsache in den Körperausscheidungen, im Schmutz und im Abfall.<sup>8</sup> Der Abjektion ist inhärent, dass sie die Grenze zwischen innen und aussen, zwischen Ich und Nicht-Ich, zwischen Bejahtem und Verneintem porös werden lässt. Es ist diese Ambiguität, aus der, so Kristeva, die Bedrohlichkeit des Abjekten resultiert: «Ce n'est donc pas l'absence de propreté ou de santé qui rend abject, mais ce qui perturbe une identité, un système, un ordre. Ce qui ne respecte pas les limites, les places, les règles. L'entre-deux, l'ambigu, le mixte.»<sup>9</sup>

Der expliziten Präsenz des so verstandenen Abjekten im Kontext von Kunst eignet der Charakter eines Epochenphänomens. Würde man – ähnlich wie der Ethnologe John Gregory Bourke, der 1891 eine enzyklopädische, in geografische Weiten und historische Tiefen ausgreifende Darstellung über *Scatalogic Rites of all Nations*<sup>10</sup> veröffentlicht hat – einen umfassenden Katalog von Werken anlegen, die als solche der *Object Art* aufgefasst werden können, so zeigte der chronologische Schnitt durch die Bestände der westli-

chen Kunst eine besondere Häufung in den Jahren zwischen 1960 und heute. Hal Foster konstatierte 1996 ein «shit movement in contemporary art»<sup>11</sup> und führte zum Beleg Arbeiten von Künstlerinnen und Künstlern wie Kiki Smith, Mike Kelley, John Miller, Paul McCarthy und Cindy Sherman an. Das Abjekte gelangte verschärft allerdings bereits in der Kunst der 1960er bis 1980er Jahre zur Darstellung, etwa in Hannah Wilkes keramischen *Phallic and Excremental Sculptures* (1960–1963), in den Performances von Carolee Schneemann (*Meat Joy*, 1964), Vito Acconci (*Seedbed*, 1972) und der Wiener Aktionisten, in Judy Chicagos Installation *Menstruation Bathroom* (1972) oder Warhols *Oxidation Paintings* (1977/1978). Zum «shit movement» der Nachmoderne gehörten überdies literarische Werke, etwa Gedichtsammlungen von Dieter Roth, die unter Titeln wie *Scheisse*, *Noch mehr Scheisse* oder *Die gesamte Scheisse* erschienen sind,<sup>12</sup> und Christian Enzensbergers *Größerer Versuch über den Schmutz*<sup>13</sup> sowie ein markant gesteigertes wissenschaftliches Interesse an der Kulturgeschichte der Hygiene.<sup>14</sup> Als frühes Fanal einer skatologischen Kunst, die später die Bezeichnung «Object Art» erhalten sollte, stand Piero Manzoni *Merda d'artista* am Anfang dieser abjektophilen Jahrzehnte.

### Sublimierungsverweigerung

Im Mai 1961 füllte Manzoni nach eigenen Angaben je 30 Gramm seiner Exkremente in Konservendosen ab. Die insgesamt 90 Büchsen, 4,8 cm hoch und 6,5 cm im Durchmesser, tragen eine Deckeletikette mit der Aufschrift «PRODUCED BY», mit der Signatur des Künstlers und einer gestempelten Nummer sowie eine Banderole, auf der in italienischer, französischer, englischer und deutscher Sprache zu lesen ist: «Merda d'artista / CONTENUTO NETTO GR 30 / CONSERVATA AL NATURALE / PRODOTTA ED INSCATOLATA / NEL MAGGIO 1961». Die Arbeit wurde erstmals am 12. August 1961 in der Galleria Pescetto in Albisola Marina ausgestellt.<sup>15</sup> (Abb. 2)

Den Verkaufspreis definierte Manzoni über den Gegenwert der Dosen-einwaage in Gold, was im Entstehungsjahr \$ 34 entsprach. Wäre der Preis der *Merda d'artista* 50 Jahre später noch immer an den Goldpreis gebunden gewesen, so hätte 2011 ein Exemplar \$ 1614 gekostet. Die in der Datenbank [www.artnet.com](http://www.artnet.com) für die Zeit zwischen 2005 und 2011 verzeichneten Auktions-

ergebnisse bewegen sich jedoch zwischen \$ 75'000 und \$ 168'000 – womit die beachtliche Steigerung, die der Goldpreis innerhalb von 50 Jahren erfahren hat, durch die Wertsteigerung der *Merda d'artista* bei Weitem überboten wird. Nimmt man einen mittleren Preis von \$ 120'000 pro Dose an, so kommt den 90 Dosen ein Wert von über \$ 10 Mio. zu, gegenüber \$ 3060 im Jahr ihrer Produktion. Manzoni, der 1963 im Alter von erst 29 Jahren einem Herzinfarkt erlag, erlebte nicht mehr mit, in welchem Ausmass ihm die Transformation von Kot in Gold gelungen war.

In *Charakter und Analerotik* vermutet Freud, dass im Zug der erzieherischen Entwöhnung von analerotischen Trieben das Interesse am Kot sublimierend auf das Geld verschoben wird, da «der Gegensatz zwischen dem Wertvollsten, das der Mensch kennengelernt hat, und dem Wertlosesten, das er als Abfall (<refuse>) von sich wirft»,<sup>16</sup> diese Gleichsetzung befördert. Die Identifikation von Kot und Geld sieht Freud durch eine Vielzahl von Verschränkungen in Mythen und Märchen bestätigt: «Es ist bekannt, dass das Gold, welches der Teufel seinen Buhlen schenkt, sich nach seinem Weggehen in Dreck verwandelt, und der Teufel ist doch gewiss nichts anderes als die Personifikation des verdrängten unbewussten Trieblebens. Bekannt ist ferner der Aberglaube, der die Auffindung von Schätzen mit der Defäkation zusammenbringt, und jedermann vertraut ist die Figur des <Dukatenscheissers>.»<sup>17</sup> In späteren Texten, so im Geleitwort zur deutschen Übersetzung von Bourkes *Scatologic Rites*<sup>18</sup> oder in der Vorlesung über das menschliche Sexualleben von 1916/1917 erklärt Freud die Verschiebung des Interesses am Kot auf das Geld nicht mehr aus ihrer antipodischen Bewertung, sondern aus dem ungebrochen positiven Verhältnis, das das Kleinkind zu seinen Exkrementen einnimmt: «Er [der Säugling] empfindet keinen Ekel vor seinem Kot, schätzt ihn als einen Teil seines Körpers, von dem er sich nicht leicht trennt, und verwendet ihn als erstes <Geschenk>, um Personen auszuzeichnen, die er besonders schätzt. Noch nachdem der Erziehung die Absicht gelungen ist, ihn diesen Neigungen zu entfremden, setzt er die Wertschätzung des Kotes auf das <Geschenk> und auf das <Geld> fort.»<sup>19</sup> Manzoni vollzieht mit der *Merda d'artista* den zivilisatorischen Tausch von Kotinteresse gegen Geldinteresse symbolisch nach, beharrt dabei jedoch auf der Sichtbarkeit der Beziehung zwischen ihnen. Das Gold bleibt, was es ursprünglich war: das verneinte Eigene, das Abjekte (Abb. 3).

In Produktion und Rezeption von *Merda d'artista* erschliesst sich ein Prozess, für den sich der von der Sozialanthropologin Mary Douglas verwen-



Abb. 2 Piero Manzoni, *Merda d'artista*, Nr. 59/90, 1961, Metall und Papier, Höhe: 4,8 cm, Durchmesser: 6,5 cm, Privatbesitz

dete heuristische Begriff der «Kompostierung» nutzbar machen lässt – «Kompostierung» im Sinn der Re-Integration des Verworfenen in die Sphäre des Wertvollen mit dem Ziel, reinheitsbedingten Verarmungen entgegenzuwirken.<sup>20</sup> Wie Douglas an Beispielen aus der jüdisch-christlichen Überlieferung und aus aussereuropäischen Stammesgesellschaften zeigt, vollzieht sich die Verneinung des Unreinen selbst in rigiden Gemeinschaften nicht mit absoluter Konsequenz, sondern sie wird oftmals durch punktuelle Rückführungen des Verworfenen in den Bereich des Bejahten relativiert. Kristeva, die sich in *Pouvoirs de l'horreur* ausführlich auf Douglas bezieht, blendet diesen für die Religionsethnologin zentralen Gedanken aus.<sup>21</sup> Douglas sieht in den Kompostierungen, bei denen Verworfenes entgegen der Logik der herrschenden Ordnung als Wertvolles behandelt wird, die «psychologisch befriedigende Aufgabe» bewältigt, die «gesamte Erfahrung zusammenzuführen und Unterscheidungen und Trennungen in Akten der Versöhnung zu überwinden»,<sup>22</sup> um

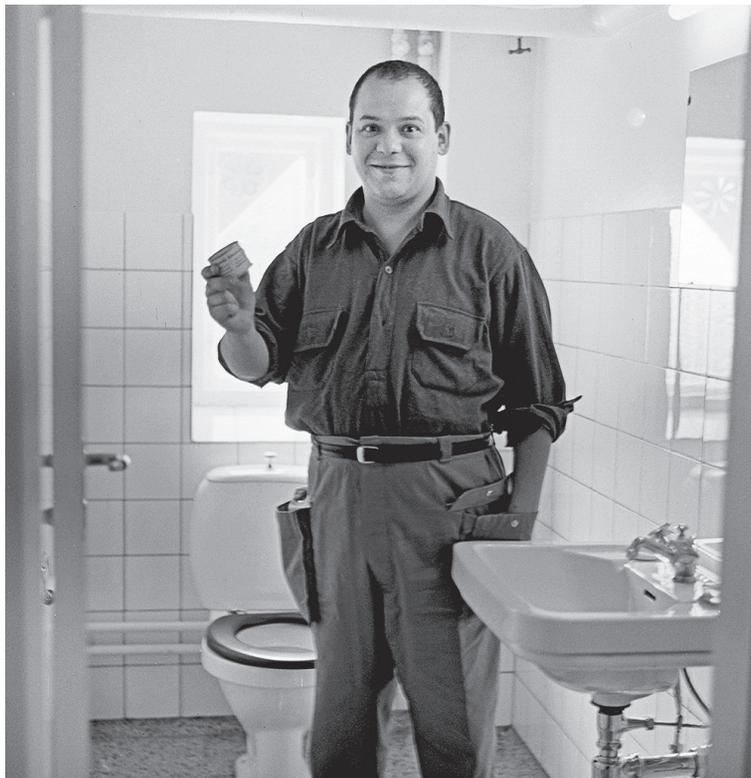


Abb. 3 Piero Manzoni posiert mit *Merda d'artista* in einer Toilette der Angli Hemdenfabrik in Herning, 1961 (Foto: Ole Bagger)

so der Wirklichkeit auch in ihren bedrohlichen Aspekten gerecht zu werden. Dem entspricht, dass der kunstkritische Diskurs über Abject Art wiederholt um die Frage kreist, inwiefern über die abjekten Spuren des Körpers für Wirklichkeit als solche gebürgt werden soll – dies im Kontext eines epochencharakteristischen *Return of the Real*,<sup>23</sup> wie es der programmatische Titel des Buches von Hal Foster für die Kunst des späten 20. Jahrhunderts postuliert. So deutet Helen Molesworth die Abject Art als das Aufbegehren gegen eine poststrukturalistische Körperauffassung, die «die Existenz eines <realen> Körpers oder dessen Wesenhaftigkeit generell leugnet».<sup>24</sup> Und Rosalind Krauss beschreibt Kristevas Philosophie der Abjektion als Zuwendung zu bestimmten Dingen und als deren positive Bewertung: «Kristeva's project is all about recuperating certain objects – waste products, filth, body fluids, etc.»<sup>25</sup>

## Verklammerung von Referenzauthentizität und Kunstautonomie

Dieser Logik folgend würde sich der emphatische Authentizitätsgehalt von Manzonis *Merda d'artista* aus der Präsenz kunstexterner Wirklichkeit speisen. Nur – und dies ist das authentizitätstheoretisch Intrigierende – handelt Manzonis Œuvre eigentlich vom Gegenteil: vom Ausschluss des Fremdreferenziellen aus der Kunst. Nach den figurativen Gemälden bis 1953, nach Werken mit organischen und anthropomorphen Formen in den Jahren 1956 bis 1958 und nach zeitgleich entstandenen Arbeiten, bei denen Manzoni Alltagsobjekte wie Schlüssel, Scheren und Zangen in die noch weiche Farbschicht drückte,<sup>26</sup> gerät ab 1958 die Leinwand selbst zum Bild: gerafft oder zerknittert, mit Gips in ihrer Materialität gesteigert, durch gefaltetes Papier, Filz, Baumwollfließ, Baumwollknäuel, Kunstfell oder synthetische Fasern ersetzt (Abb. 4).<sup>27</sup> In der mit Enrico Castellani herausgegebenen Zeitschrift *Azimuth* schrieb Manzoni 1960 unter dem Titel *Freie Dimension*: «Andeuten, Ausdrücken, Darstellen sind heute nicht vorhandene Probleme [...], gleichgültig ob es sich um die Wiedergabe eines Gegenstandes, einer Tatsache, einer Idee, eines dynamischen Phänomens handelt oder nicht. Ein Bild ist nur gültig in seiner Eigenschaft als totales Sein; es muss nichts sagen, nur sein [...].»<sup>28</sup> Das Problem sei für ihn, «eine gänzlich weisse (vielmehr gänzlich farblose, neutrale) Fläche ausserhalb jedes malerischen Phänomens, jedes dem Flächenwert fremden Eingriffs zu bieten [...].» Zum Thema der Linie ergänzt er: «Die Linie entwickelt sich nur in der Länge [...]. Es versteht sich von selbst, dass eine Linie weder Horizont noch Symbol ist und nicht deshalb Gültigkeit hat, weil sie mehr oder weniger schön ist, sondern weil sie mehr oder weniger Linie ist: weil sie ist [...].» 1959/1960 zeichnete Manzoni Linien auf Papierbänder und verpackte diese in Zylinder aus Karton oder Metall, die mit der Länge der Linie und dem Datum der Herstellung bezeichnet sind (Abb. 5).<sup>29</sup> Die Linien sind, jedenfalls solange der Betrachter der Anweisung Manzonis folgt und den Zylinder verschlossen hält,<sup>30</sup> nur als «Idee der Linie»<sup>31</sup> präsent, frei von Heteronomien wie Breite, Farbe und Nuancierung und von der Funktion als Umrissform.

Das Konzept von Authentizität, dem Manzoni hier folgte und das er rhetorisch gewandt verfocht, ist das der Autonomie. Wahrhaftigkeit soll sich dadurch realisieren, dass sich das Werk der Referenz auf kunstexterne Wirklichkeiten enthält und sich stattdessen tautologisch nur auf sich selbst bezieht. In welchem Verhältnis hierzu steht *Merda d'artista*?

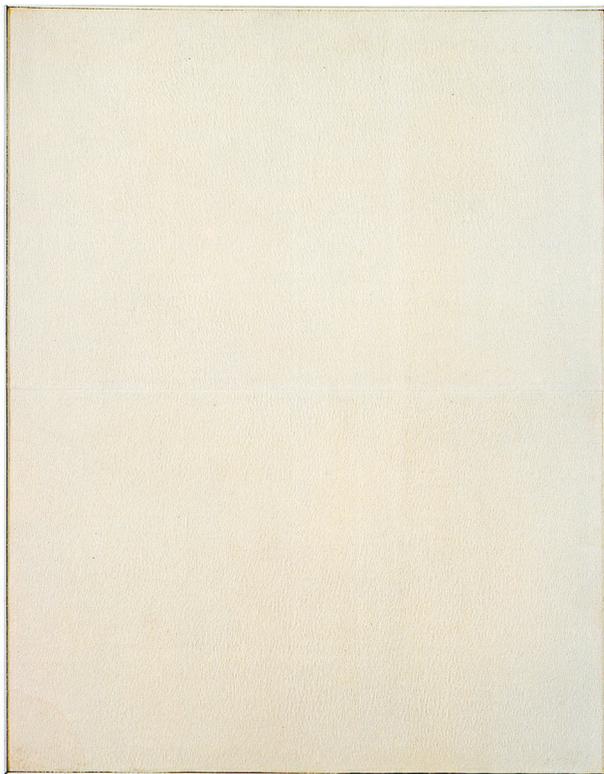


Abb. 4 Piero Manzoni, *Achrome*, 1960,  
Folz, genäht, 90 × 70 cm, Privatbesitz

Möglicherweise markiert sie einen Ausweg aus dem Problem, das dem Konzept der Kunstautonomie notwendig inhärent ist: das Problem diminuierender Inhaltlichkeit. Nicht unähnlich der prekären Situation, in die sich das cartesische Denken begibt, indem es durch den radikalen Zweifel an allen sinnlich wahrnehmbaren Dingen zu einem reinen und sicheren, da nur auf sich selbst bezogenen «cogito» gelangt, sich damit aber um die anderen Inhalte des Denkens bringt, so entkoppelt sich auch das autonome Kunstwerk von den Inhalten der Welt. Es gilt für das Kunstwerk, das, wie Manzoni fordert, nichts sagt, sondern nur ist, eben das, was Hans Heinz Holz für Descartes' «cogito» konstatiert: «[...] genau betrachtet ist das «ich denke» ein sehr steriles Prinzip. [...] Dem reinen cogito fehlt der Inhalt einer sich als objektiv erweisenden Welt.»<sup>32</sup> Descartes befreit sich hieraus, indem er über den «Be-

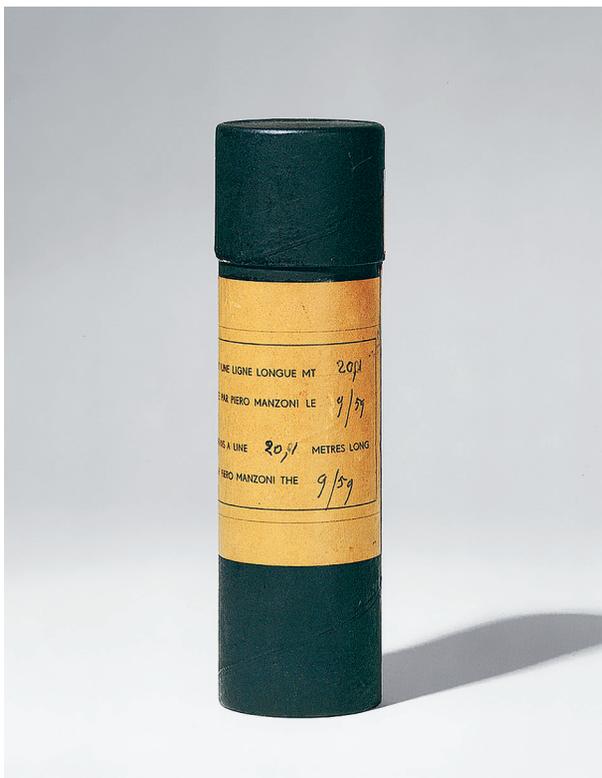


Abb. 5 Piero Manzoni, *Linea m. 20.01*, 1959,  
Tusche auf Papier, Karton, Privatbesitz

weis» der Existenz Gottes einen objektiven und sicher erkennbaren Inhalt jenseits des eigenen Denkens restituiert, von dem ausgehend sich alles Weitere herleiten lässt. *Merda d'artista* kommt im Schaffen Manzonis eine vergleichbare Funktion zu: die Sphäre der Kunst wieder an die kunstexterne Wirklichkeit anzuschliessen, ohne dabei zur Abbildfunktion des Kunstwerks zurückzukehren – in dieser Hinsicht leistet sie das, was in den Readymades von Duchamp vorbildhaft realisiert ist, nämlich die Identität von Werk und dargestellter Wirklichkeit.

Die *Merda d'artista*, so bedeutet uns deren Verpackung, kommt frisch aus dem Inneren des Künstlers. Sie repräsentiert sein «Machen», im doppelten Wortsinn sein «Geschäft». Sie hebt das Konzept des autonomen Schaffensaktes nicht aus, vielmehr fungiert sie als seine trotzig Bestätigung,

indem die Produktion von Kunst mit jenem körperlichen Vorgang zusammenfällt, der nach Freud schon beim Kleinkind mit der Erfahrung der Selbstbestimmtheit verbunden ist,<sup>33</sup> zugleich aber befördert sie ostentativ «reales Leben» in die Kunst und konstruiert so eine Klammer zwischen den Polen der Referenzauthenzizität und der Kunstautonomie. Auf die von Manzoni angeführte Dichotomie von Sagen und Sein Bezug nehmend: *Merda d'artista* zeigt zwar tatsächlich nur das, was sie ist, aber das, was sie «sagt», führt über das Objekt hinaus in den Kontext der zeitgenössischen Diskurse über das Schmutzige und Unreine, heutzutage würden wir sagen: in den Diskurs über das Abjekte.

In Manzonis Schaffen steht *Merda d'artista* nicht singulär: 1959/1960 fertigte Manzoni pneumatische Skulpturen an, bestehend aus aufblasbaren weissen, roten oder blauen Ballons auf Metallständern (Abb. 6). Der Ballon konnte vom Käufer selbst aufgeblasen oder auf Wunsch – als *Fiato d'artista* – mit dem Atem des Künstlers bestellt werden, was den Grundpreis des Werks von £ 30'000 um £ 200 oder DM 1 pro Liter erhöhte.<sup>34</sup> Des Weiteren trug sich Manzoni mit dem Projekt, Künstlerblut-Ampullen abzufüllen.<sup>35</sup> In einer anderen Gruppe von Werken geschah die Rekuperation der kunstexternen Realität durch den Sprung in die absolute Referenzialität: 1961 begann Manzoni, lebende Personen zu signieren und Echtheitsbescheinigungen auszustellen (Abb. 7).<sup>36</sup> Die Deklaration konnte dabei die ganze Person oder nur einen bestimmten Körperteil respektive ein Kleidungsstück betreffen, oder aber ausschliesslich in bestimmten Situationen gültig sein, zum Beispiel während die Person spricht beziehungsweise schläft. Im selben Jahr präsentierte Manzoni im dänischen Herning den *Socle du monde*, einen Eisenquader, der alles, was unter ihm liegt, zum Kunstwerk erklärt (Abb. 8).<sup>37</sup> Die Antinomie von referenzieller und immanenzorientierter Authentizität ist hier endgültig aufgehoben.

### Koda

Bleibt die Frage, ob in den Dosen der *Merda d'artista* tatsächlich dasjenige enthalten ist, was die Etikette verspricht. Zweifel sind möglich und (allein schon aus physiologischen Gründen)<sup>38</sup> wohl auch angebracht. Daniel Spoerri erklärte in einem Interview, das Dieter Schwarz 1986 mit ihm führte, er habe eine der Büchsen geöffnet und nichts als Siena-Erde darin gefunden, allenfalls

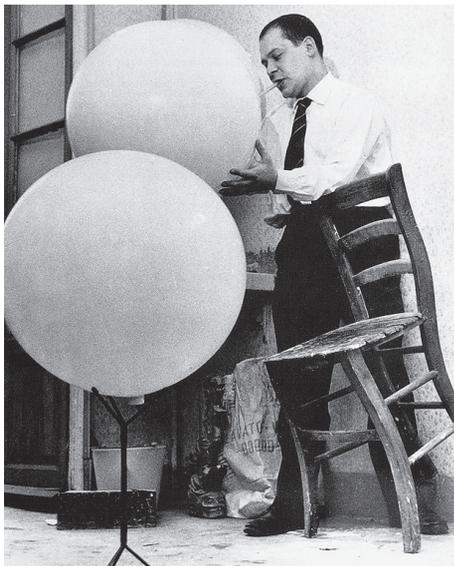


Abb. 6 Piero Manzoni bei der Demonstration von *Fiato d'artista* in seinem Atelier an der Via Fiori Oscuri in Mailand, 1960 (Foto: Giorgio Lotti)



Abb. 7 Piero Manzoni signiert eine Näherin der Angli Hemdenfabrik in Herning als *Lebendes Kunstwerk*, 1961 (Foto: Ole Bagger)



Abb. 8 Piero Manzoni, *Socle du monde*, 1961, Eisen und Bronze, 82 × 100 × 100 cm, Herning Museum of Contemporary Art, Dänemark (Foto: Ole Bagger)

vermischt mit einer homöopathischen Dosis Kot.<sup>39</sup> Im Rahmen einer Performance öffnete 1989 auch der französische Künstler Bernard Bazile eine der Dosen und erklärte sie anschliessend zum Kunstwerk. 2009 in Wien ausgestellt,<sup>40</sup> liess sie keinen definierbaren Inhalt erkennen. Es steht zu vermuten, dass Manzoni es mit der materialen Authentizität nicht sonderlich genau nahm, sondern *Merda d'artista* als die Formulierung der Idee von «echter Künstlerscheisse» angelegt hatte. Das Aufbrechen der Dosen war ebenso wenig vorgesehen wie die Öffnung der Zylinder der Linien, hier wie dort sollten die Rezipienten auf die schriftliche Inhaltsangabe vertrauen. Authentizität, so lässt sich daraus folgern, ist eines der Probleme, von denen *Merda d'artista* handelt, nicht ihre materiale Voraussetzung.

- 1 So gilt auch die Umkehrung von Susanne Knallers Feststellung, dass «sich Referenz-authentizität dem Autonomiepostulat programmatisch verweigert und Heteronomie akzentuiert – wie im Naturalismus des 19. Jahrhunderts oder in den Realismus-entwürfen von avantgardistischen Bewegungen im 20. Jahrhundert»: Kunstautonomie kann sich Referenzauthentizität nicht leisten, sondern muss sich ihrer im Hinblick auf Immanenzwahrung entledigen. Susanne Knaller, *Ein Wort aus der Fremde. Geschichte und Theorie des Begriffs Authentizität* (Beiträge zur neueren Literaturgeschichte, 246), Heidelberg: Winter, 2007, S. 23.
- 2 Jack Ben-Levi et al., «Introduction», in: *Abject Art. Repulsion and Desire in American Art. Selections from the Permanent Collection*, Ausst.-Kat. Whitney Museum of American Art, New York, 23.6.–29.8.1993, S. 7–15, hier S. 7–8.
- 3 Ebd., S. 7.
- 4 Anja Zimmermann, *Skandalöse Bilder – Skandalöse Körper. <Abject Art> vom Surrealismus bis zu den <Culture Wars>* (Diss. Univ. Tübingen, 2001), Berlin: Reimer, 2001, S. 21 (Hervorhebungen im Zitat).
- 5 Julia Kristeva, *Pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection* (Tel quel), Paris: Seuil, 1980.
- 6 Winfried Menninghaus, *Ekel. Theorie und Geschichte einer starken Empfindung*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1999, S. 547.
- 7 Ebd.
- 8 Vgl. den Round Table mit Yve-Alain Bois, Benjamin Buchloh, Hal Foster, Rosalind Krauss, Denis Hollier und Helen Molesworth, «The Politics of the Signifier II: A Conversation on the <Informe> and the Abject», in: *October*, Nr. 67, 1994, S. 3–21.
- 9 Kristeva 1980 (wie Anm. 5), S. 12.
- 10 John Gregory Bourke, *Scatalogic Rites of all Nations. A Dissertation upon the Employment of Excrementitious Remedial Agents in Religion, Therapeutics, Divination, Witchcraft, Love-Philthers, etc., in all Parts of the Globe. Based upon Original Notes and Personal Observation, and upon Compila-tion from over One Thousand Authorities*, Washington: Lowdermilk, 1891.
- 11 Hal Foster, *The Return of the Real. The Avant-Garde at the End of the Century* (October Books), Cambridge, Mass.: MIT Press, 1996, S. 160. Vgl. auch Donald Kuspit, «The Triumph of Shit», in: *artnet*, 11.9.2008, <http://www.artnet.com/magazineus/features/kuspit/kuspit9-11-08.asp>, Stand 5.9.2017.
- 12 Vgl. hierzu etwa Dieter Roth, *Scheisse. Vollständige Sammlung der Scheisse-Gedichte mit allen Illustrationen* (Gesammelte Werke, Bd. 13), Stuttgart et al.: Edition Hansjörg Mayer, 1972. Vgl. auch Hans Magnus Enzensberger, «Die Scheisse», in: Ders., *Gedichte 1950–1985*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1986, S. 77, sowie Günter Grass, *Der Butt*, Darmstadt-Neuwied: Luchterhand, 1977, S. 299: «[...] denn unser Kot sollte uns wichtig sein, nicht widerlich. Ist doch nichts Fremdes. Hat unsere Wärme. Wird neuerdings wieder in Büchern beschrieben, in Filmen dargestellt und in Bildern als Stillleben gemalt.»
- 13 Christian Enzensberger, *Grösserer Versuch über den Schmutz*, Frankfurt a. M.: Hanser, 1968.
- 14 Vgl. Dominique Laporte, *Histoire de la merde* (Première livraison), Paris: Bourgeois, 1978; Alain Corbin, *Le miasme et la jonquille. L'odorat et l'imaginaire social XVIII<sup>e</sup>–XIX<sup>e</sup> siècles*, Paris: Aubier Montaigne, 1982; Georges Vigarello, *Le propre et le sale. L'hygiène du corps depuis le Moyen Âge* (L'univers historique), Paris: Seuil, 1985; Alfons Labisch, *Homo hygienicus. Gesundheit und Medizin in der Neuzeit*, Frankfurt a. M.: Campus, 1992.
- 15 Vgl. Freddy Battino, Luca Palazzoli, *Piero Manzoni. Catalogue raisonné*, Mailand: Scheiwiller, 1991, S. 123–128, 472–475; die Erwähnung der Ausstellung S. 132 mit Anm. 112, S. 163.
- 16 Sigmund Freud, «Charakter und Analerotik», in: Ders., *Studienausgabe*, hrsg. von Alexander Mitscherlich et al., Bd. 7: *Zwang, Paranoia und Perversion*, Frankfurt a. M.: Fischer, 1997, S. 23–30, hier S. 29.
- 17 Ebd., S. 28–29.

- 18 Bourke 1891 (wie Anm. 10); Sigmund Freud, «Geleitwort», in: John Gregory Bourke, *Der Unrat in Sitte, Brauch, Glauben und Gewohnheitsrecht der Völker*, hrsg. und übers. von Friedrich Krauss und H. Ihm (Beiwerke zum Studium der Anthropophyteia, 6), Leipzig: Ethnologischer Verlag, 1913, S. V–VI, besonders S. VI: «Das Kind ist etwa stolz auf seine Ausscheidungen, verwendet sie im Dienste seiner Selbstbehauptung gegen die Erwachsenen. Unter dem Einfluss der Erziehung verfallen die koprophilen Triebe und Neigungen des Kindes allmählich der Verdrängung [...]. Das Interesse, das bisher den Exkrementen galt, wird auf andere Objekte übergeleitet, z. B. vom Kot aufs Geld, welches dem Kinde ja erst spät bedeutungsvoll wird.»
- 19 Sigmund Freud, «Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse. 20. Vorlesung: Das menschliche Sexualleben», in: Ders., *Studienausgabe*, hrsg. von Alexander Mitscherlich et al., Bd. 1: *Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse und neue Folge*, Frankfurt a. M.: Fischer, 2003, S. 300–315, hier S. 311.
- 20 Vgl. Mary Douglas, *Reinheit und Gefährdung. Eine Studie zu Vorstellungen von Verunreinigung und Tabu*, übers. von Brigitte Luchesi, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1988, S. 210–214.
- 21 Vgl. Kristeva 1980 (wie Anm. 5), S. 80–89.
- 22 Douglas 1988 (wie Anm. 20), S. 219.
- 23 Foster 1996 (wie Anm. 11).
- 24 Helen Molesworth, «Wie man Scheisse von Schuhcreme unterscheidet», in: *Texte zur Kunst*, 3 (1993), Heft 12, S. 152.
- 25 Bois et al. 1994 (wie Anm. 8), S. 3.
- 26 Vgl. Battino / Palazzoli 1991 (wie Anm. 15), S. 189–222.
- 27 Vgl. ebd., S. 253–427.
- 28 Piero Manzoni, *Freie Dimension*, übers. von Elke Bernhart et al., zit. nach: *Zero Italien. Azimut / Azimuth 1959/60 in Mailand – und heute. Castellani, Dadamaino, Fontana, Manzoni und italienische Künstler im Umkreis*, hrsg. von Renate Damsch-Wiehager, Ausst.-Kat. Galerie der Stadt Esslingen, Villa Merkel, 3.12.1995–25.2.1996, Stuttgart: Cantz, 1996, S. 163. Für das italienische Original siehe Battino / Palazzoli 1991 (wie Anm. 15), S. 66.
- 29 Vgl. Battino / Palazzoli 1991 (wie Anm. 15), S. 46–47, 50–51, 58–61, 86–92, 95–101, 130–131, 429–441, 467–468.
- 30 Vgl. ebd., S. 46.
- 31 Ebd., S. 92.
- 32 Hans Heinz Holz, *Descartes* (Campus Einführungen, 1080), Frankfurt a. M. / New York: Campus, 1994, S. 84–85.
- 33 Siehe Freud 1997 (wie Anm. 16), S. 26–28. Vgl. auch Alexej Mend, Volker Elis Pilgrim, «Das anale Zeitalter. Vom Verhältnis der Vätergesellschaft zur Scheisse», in: *werk-undzeit*, 1980, Nr. 3, S. 16–17: «Das Anhalten lenkt die Aufmerksamkeit nach innen. Das Kind erfährt seinen Körper als Organismus, in dem etwas Lebendiges vor sich geht. Die Verdauung produziert einen Rest, über den es teilweise verfügen kann, indem es darüber bestimmt, wann es ihn zurückhält und wann es ihn herauslässt. Dieser Vorgang ermöglicht ihm die Erfahrung der Selbständigkeit und der Selbstbestimmung.»
- 34 Vgl. Battino / Palazzoli 1991 (wie Anm. 15), S. 67, 78, 83–88, 443–445, 465–466.
- 35 Vgl. Piero Manzoni, *Alcune realizzazioni – alcuni esperimenti – alcuni progetti*, Typoskript, 1962, abgedruckt in: Battino / Palazzoli 1991 (wie Anm. 15), S. 156.
- 36 Vgl. Battino / Palazzoli 1991 (wie Anm. 15), S. 115–117, 120–122, 128–129, 136, 477–478.
- 37 Vgl. ebd., S. 141, 448.
- 38 Das «Produzieren» und Abfüllen von 1800 g Exkrementen in einem einzigen Monat («PRODOTTA ED INSCATOLATA / NEL MAGGIO 1961») ist zwar physiologisch nicht unmöglich, würde aber die Verwertung beinahe der gesamten monatlichen Kotmenge eines erwachsenen Mannes bedingen.
- 39 Vgl. Dieter Schwarz, Daniel Spoerri, «Daniel Spoerri, Überstorf, 15.8.1986. Exzerpte aus einem Interview von Dieter Schwarz», in: 1960. *Les Nouveaux Réalistes*, Ausst.-Kat. Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 15.5.–7.9.1986; Städtische

Kunsthalle Mannheim, 27.9.1986–4.1.1987;  
Kunstmuseum Winterthur, 25.1.–22.3.1987,  
S. 29.

- 40 Ausstellung «The Death of the Audience»,  
Secession, Wien, 3.6.–30.8.2009; vgl.  
Elisabeth Fritz, «Trauerarbeit. Über «The  
Death of the Audience» in der Secession,  
Wien», in: *Texte zur Kunst*, 19 (2009), Heft 75,  
S. 234–238, bes. 234.

# Perform Yourself! Experimentelle Authentizitäts- produktion bei Rineke Dijkstra

Elisabeth Fritz

Die niederländische Künstlerin Rineke Dijkstra ist vor allem für ihr fotografisches Werk seit den 1990er Jahren bekannt. Im Zentrum ihrer Arbeiten stehen emotional stark aufgeladene Momente der persönlichen Veränderung, in denen sich Menschen in besonderer Anspannung, in Ausnahme- und Übergangssituationen oder unmittelbar nach einer bedeutsamen oder bedrohlichen Erfahrung befinden. Ihre Fotografien zeigen zum Beispiel Ganzkörperaufnahmen von nackten Frauen kurz nach der Entbindung mit ihren eng am Körper gehaltenen Neugeborenen, Halbfigurenporträts von portugiesischen Matadoren nach dem Stierkampf in blutbespritzter Kleidung oder junge israelische Soldatinnen und Soldaten nach ihrem Eintritt in die Armee, einmal in Uniform und einmal in Zivilkleidung.<sup>1</sup> Dabei isoliert Dijkstra die Gezeigten aus einem grösseren Zusammenhang, indem sie diese meist vor einen weissen oder einfarbigen Hintergrund mit relativ neutraler Mimik frontal vor die Kamera stellt.<sup>2</sup> In der von 1992 bis 1996 aufgenommenen grossformatigen Fotoserie *Beaches* sieht man Jugendliche in Badekleidung vor dem Meereshorizont an Stränden in Polen, Grossbritannien, Kroatien, der Ukraine oder den USA. Mit dem Thema der Pubertät und dem Übergang von der Kindheit zum Erwachsensein hat Dijkstra wiederum eine zentrale Schwellenphase im Leben gewählt, die allerdings nicht an einem bestimmten Zeitpunkt festgemacht werden kann. Die Peinlichkeit bei der Selbstpräsentation in dem ungewohnten Augenblick der frontalen Beobachtung ist den Jugendlichen in kleinen Details in Gesicht, Gestik und Körperhaltung eingeschrieben. Dabei sind es genau diese Unsicherheit und Befangenheit beim Posieren, die Unbeholfenheit beziehungsweise das Scheitern beim Versuch, aus Medienbildern bekannte Körperhaltungen<sup>3</sup> zu übernehmen, die für das Jugendalter charakteristisch sind und somit als authentisch wahrgenommen werden. Die Rolle

der Kamera, die mit einem mechanisch-unerbittlichen Blick alle Details aufzeichnet und die Individuen direkt konfrontiert, ist in diesem Zusammenhang entscheidend.

Das Medium Video wird von Dijkstra nicht so häufig wie die Fotografie eingesetzt, in Bezug auf ihr Interesse an der Aufführung von Authentizität unter medialer Beobachtung stellt es jedoch eine wichtige Ergänzung zu ihren fotografischen Porträts dar.<sup>4</sup> Für die Videoinstallation *The Buzzclub, Liverpool, UK/Mysteryworld, Zaandam, NL* (im Folgenden mit dem abgekürzten Titel *The Buzzclub* angeführt) von 1996 bis 1997 arbeitete die Künstlerin wieder mit Jugendlichen zusammen und zwar vor Ort in den im Titel genannten Diskotheken in Liverpool und Zaandam. Dijkstra sprach dort junge Menschen an und bat sie, in einem Nebenraum vor einer auf einem Stativ aufgestellten Videokamera und einer weissen Hintergrundfläche das zu tun, was sie gerade in den Räumlichkeiten der Diskothek nebenan gemacht hatten (Abb. 1).<sup>5</sup>

Die meisten der gefilmten Jugendlichen werden alleine, einige zu zweit beziehungsweise als Paar gezeigt. Sie wirken zunächst unsicher, wie sie sich verhalten sollen, schweigen, blicken immer wieder direkt in die Kamera oder um sich herum, so als ob sie nach einem Anhaltspunkt, einer Anweisung oder einer Bestätigung suchen würden. Zum Teil lächeln sie verlegen, ziehen Grimassen, wirken angespannt, ernst, konzentriert, gelangweilt oder verärgert in Bezug auf die Situation des Gefilmtwerdens. Im Hintergrund hört man die Musik und Stimmen von der nebenan gelegenen Tanzfläche. Die jungen Menschen tanzen mehr oder weniger schnell und enthemmt, stehen einfach nur da, rauchen eine Zigarette, küssen sich oder nippen an einer Bierflasche. Einige scheinen den selbstdarstellerischen Moment sehr zu geniessen und auszukosten, andere wirken eher unbeholfen und unsicher bei ihrer «Performance». Manche schliessen die Augen oder schauen zu Boden, um sich dem direkten Kamerablick zu entziehen. Die Teenager waren bis zu 15 Minuten der Beobachtung ausgesetzt. Sie beendeten die Dauer ihres Auftritts zum Teil selbst oder die Künstlerin beschloss die Aufzeichnung zu stoppen.<sup>6</sup>

Die zwei Videospuren von *The Buzzclub* werden in der Ausstellungspräsentation in einer grossformatigen, synchronisiert geschnittenen Doppelprojektion mit einer Gesamtdauer von 26 Minuten gezeigt (Abb. 2–3). Die Echtzeit-Sequenzen erscheinen abwechselnd und asynchron mit kurzen Ausblendungen, zum Teil als aneinandergereihte kurze Clips oder auch als Zeitlupenaufnahmen. Während Dijkstras grossformatige C-Print-Hochglanz-



Abb. 1 Rineke Dijkstra, *The Buzzclub, Liverpool, UK / Mysteryworld, Zaandam, NL*, 1996–1997, synchronisierte 2-Kanal-Videoinstallation, ca. 26', Farbe, Ton (Videostandbild)

fotografien eher kühl und distanziert anmuten, wirkt die Videoprojektion in ihrer amateurhaften Qualität sowie durch die laute, schnelle und rhythmische Musik belebend und involvierend.

Wie bei den fotografischen Serien hat Dijkstra für die Videoinstallation die Strategie gewählt, die Teilnehmerinnen und Teilnehmer aus ihrem sozialen Umfeld herauszulösen, um sie der Sicherheit des bekannten Kontextes zu berauben: «[...] herausgelöst auch aus dem eigentlichen Ort der Inszenierung erscheinen die vorgeführten Verhaltensweisen, die innerhalb der ›Peer-group‹ Anerkennung und Bewunderung ernten, hier un gelenk, zuweilen aufgesetzt und unbeholfen.»<sup>7</sup> Obwohl das Hinterzimmer mit wenigen anwesenden Personen im Gegensatz zur Öffentlichkeit der Tanzfläche eigentlich den privateren und intimeren Rahmen für die Selbstdarstellung bietet, führt die Isolierung von den Gleichgesinnten, die Anonymität und Künstlichkeit der weissen Wand, vor allem aber die Kamera mit ihrem Potenzial zur

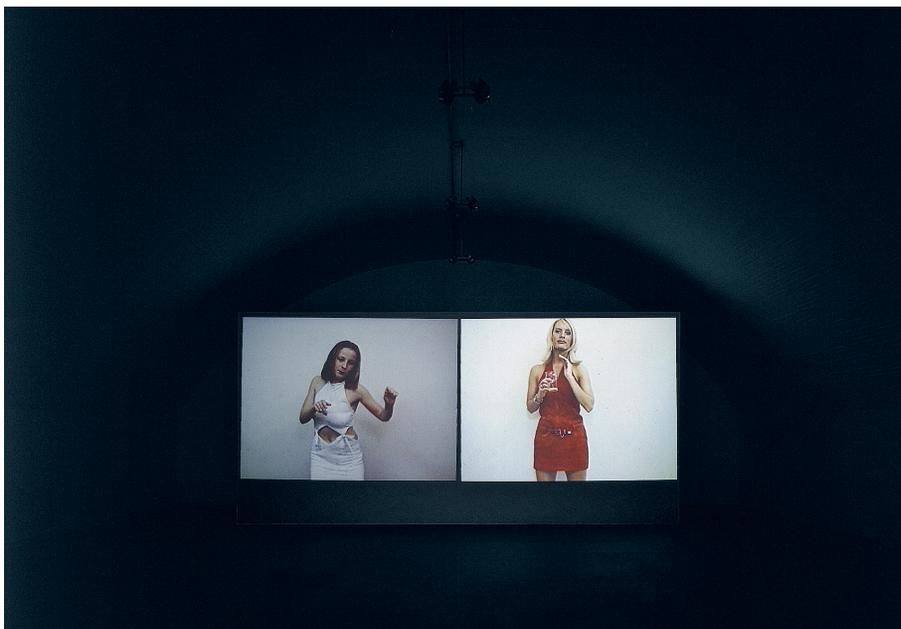


Abb. 2–3 Rineke Dijkstra, *The Buzzclub, Liverpool, UK / Mysteryworld, Zaandam, NL*, 1996–1997, synchronisierte 2-Kanal-Videoinstallation, ca. 26', Farbe, Ton (Ausstellungsansicht Galerie Max Hetzler, S-Bahnbogen 48, Berlin, 2001)

unendlichen Wiedergabe an eine grosse Zahl zukünftiger Betrachtender zur Betonung der Unnatürlichkeit der Situation.

«Echt» ist jedoch eben diese bewusst erzeugte, unangenehme Beobachtungssituation und der daraus resultierende, von der besonderen Erfahrung geprägte Bewusstseinszustand der gezeigten Personen, wie es die Künstlerin selbst ausführt: «These pictures are taken in a real situation, but I did isolate these people. So to a certain extent they are <staged>, and this is important as I try to go beyond what you actually see, for me it is about the state of mind of these people.»<sup>8</sup> Im Gegensatz zu den Fotografien Dijkstras, welche das Narrativ eines Ereignisses in einem einzelnen Moment festhalten, sind hier die Dauer der Beobachtung mit der Videokamera und die Aufzeichnung einer zeitlichen Entwicklung von Bedeutung. Dabei geht es jedoch nicht um ein allmähliches Vergessen oder eine Einübung dieser künstlichen Situation, die letztlich ins «natürliche» Verhalten übergehen soll, sondern gerade die Paradoxie und Problematik des generierten Spannungszustandes werden von der Künstlerin für die aktive und experimentelle Konstruktion von Authentizitätsansprüchen genutzt.

Diese Verknüpfung von Performativität und Authentizität in künstlich erzeugten und experimentellen Anordnungen zur Beobachtung von «echten Menschen» soll im Folgenden anhand von Dijkstras *The Buzzclub* näher untersucht werden. Authentizität dient dabei nicht als normativer Begriff zur Bewertung und Einordnung von Kunst, wie er im Kontext der Diskussion um traditionelle kunsthistorische Kategorien wie Autorschaft, Originalität, Stil oder Werk von Bedeutung ist. Vielmehr wird mit dem vorgestellten Beispiel ein künstlerischer Ansatz präsentiert, in dem Strategien der Inszenierung, aber auch Dekonstruktion von Authentizitätsansprüchen in medialen und künstlerischen Darstellungsformen selbst zum Gegenstand der Kunst werden.<sup>9</sup> Authentizität wird in diesem Zusammenhang als ein diskursives Konzept verstanden, das in einem dynamischen Prozess durch die Behauptung von «Echtheit» auf der einen Seite und deren Beglaubigung durch eine aussenstehende Instanz auf der anderen Seite, also innerhalb einer sozialen Konstellation generiert wird.<sup>10</sup> Der selbstreflexive Charakter des Begriffs durch dessen Bindung an eine negative Bestimmung und Abgrenzung von jeweiligen Gegenbegriffen – also als etwas, das nicht gespielt, nicht falsch oder nicht inszeniert ist – verweist dabei auf sein diskurseröffnendes und -produzierendes Potenzial. Versuche einer Definition von «Echtheit» durch solche Differenzierungen von einem «Anderen» setzen nicht nur historisch bedingte Mechanismen

des Ein- und Ausschlusses voraus, sie zeigen auch an, dass die Frage nach Authentizität eigentlich erst dann relevant wird, wenn man diese anzweifelt und die Möglichkeit unterstellt, dass ein Objekt oder eine Person eben nicht authentisch sein könnte. Ausgehend von dieser Verankerung einer bestimmten Situation in einem Beglaubigungskontext der impliziten oder expliziten Behauptung von Authentizität können Prozesse der Authentifizierung als performative Akte verstanden werden. So lässt sich, der Literatur- und Kulturwissenschaftlerin Susanne Knaller folgend, zusammenfassen,

dass Authentizität etwas mit Erfahrung und Darstellung, mit der Konstruktion von Selbst und Wirklichkeit zu tun hat, dass der inszenatorische Charakter dieses interaktiven Vorgangs der Wirklichkeitswahrnehmung und -darstellung eng mit der Authentifizierung der konstruierten Wirklichkeit verknüpft ist [...].<sup>11</sup>

Ein Verständnis von Authentizitätskonstruktion als einem performativen und situationellen Darstellungshandeln ermöglicht eine Reflexion und Betonung der eingesetzten medialen Verfahren ebenso wie eine Revision der dadurch implizierten Auffassung des Subjekts, das sich in seinem der Beobachtung exponierten Handeln nicht nur selbst erfährt, sondern dadurch überhaupt erst als solches konstituieren kann.

### **1. Situative und experimentelle Performativität**

Der Ablauf, der Dijkstras Videoinstallation *The Buzzclub* zugrunde liegt, erinnert an die Versuchsanordnung und Inszenierung eines sozialen Experiments. Das Authentische ist dabei das Ergebnis einer eigens geschaffenen, laborhaften und performativ wirkenden Situation. Das epistemologische Dispositiv des wissenschaftlichen Labors, in dem eine räumlich geschlossene, künstlich erzeugte und von äusseren Einflüssen bereinigte Situation der aktiven Produktion von Aussagen über die Wirklichkeit dient, wird im sozialen Experiment zur Bestimmung, Stimulation und Manipulation von menschlichem Verhalten angewandt, das ansonsten in dieser Form als gar nicht beobachtbar gilt. Künstlichkeit, Inszenierung, Setting und Rollenspiel sind dabei nicht das Gegenteil von Authentizität, sondern werden zur Grundlage eines raumzeitlichen ebenso wie emotionalen Bedingungsgefüges, um das

Hervortreten von «Echtheit» zu ermöglichen beziehungsweise um auch über die alltägliche Realität hinauszugehen.

Wie es in sozialen Experimenten üblich ist, gab Dijkstra bei Bedarf auch kleinere Handlungsanweisungen und Szenarien vor. So sollten sich die Jugendlichen etwa vorstellen, sie stünden am Rand der Tanzfläche und würden nach einem geeigneten Partner Ausschau halten oder sie seien eben angekommen und warteten auf ihre Freunde.<sup>12</sup> Grundsätzlich liess sie die Mitwirkenden aber frei und ohne Vorgaben das machen, was sie gerade wollten. Die Künstlerin betont dabei den offenen Ausgang und die Kontingenz des Endergebnisses ihrer medialen Aufzeichnungen, die eben erst durch die spezifische Situation zustande kommen und die Dijkstra nur zum Teil mitgestalten kann: «When I go somewhere, I never know precisely how the image is going to look afterwards. I let myself be guided by what I encounter. Sometimes when I film or photograph someone, people do things that I myself could never have imagined».<sup>13</sup> Als «Versuchsleiterin» legt sie lediglich die Determinanten der Situation fest, wodurch auch die eigene Autorität als erschaffende Künstlerin relativiert und zurückgenommen wird.

Die Spezifik des Ortes und die Atmosphäre der Situation bleiben in Dijkstras Experiment im Hinterzimmer der Diskotheken räumlich und zeitlich noch so nahe, dass die gezeigten «Versuchspersonen» sich in die damit verbundene Stimmung versetzen können. So gibt die Künstlerin auch an, dass die Aufnahmen nicht am nächsten Tag oder in einem Studio hätten stattfinden können.<sup>14</sup> Wer die Videos betrachtet, wird auf diesen Originalkontext durch die detaillierte und protokollhafte Nennung der Aufzeichnungsorte im Titel der Arbeit hingewiesen, wie es für die Künstlerin generell typisch ist. Werden bei ihren Fotografien zum Teil auch die Namen der Gezeigten und die genauen Daten der Bilder genannt, so sind es hier nur die Schauplätze der medialen Inszenierung, die explizit als Referenz ausgewiesen werden. Ausser den Namen der Lokale und der Orte bleiben beim Betrachten der Videos nur die im Hintergrund zu hörende Technomusik und die Kleidung der gezeigten Club-Besucherinnen und -Besucher als Hinweise auf den soziokulturellen Kontext erhalten.

Die Diskothek als entgrenzende Heterotopie und Ort der Flucht aus dem Alltag ist in diesem Zusammenhang paradigmatisch und steht ebenso für eine Sehnsucht nach authentischer Erfahrung und sozialer Interaktion wie für die unhintergehbare Künstlichkeit bei der Selbstinszenierung vor anderen. Die Künstlerin bezieht sich dabei auch kritisch auf das Tanzen als

idealtypischen Topos, der in der Partizipationskunst immer wieder zu finden ist. Dieses Motiv gilt in der Moderne als ein «letzte[s] Residuum authentischer Erfahrung [...] innerhalb eines Natur / Kultur-Dualismus»,<sup>15</sup> das mit aktiver und unmittelbarer Beteiligung, einem Bezug zu kultureller Tradition und Geschichte sowie kollektiver, körperlich-sinnlicher Entgrenzung verbunden wird. Dieses rituelle und mystifizierende Moment wird bei Dijkstra jedoch nicht als eine für jeden Menschen gleiche und existenzielle Form körperlichen Ausdrucks verstanden, sondern vielmehr im Sinne eines kulturell spezifischen Codes, den man durch Sozialisierung in einem bestimmten Kontext erlernt und als symbolisch aufgeladenes, kulturelles Kapital zu Repräsentations- und Selbstdarstellungszwecken einsetzen kann.<sup>16</sup>

In *The Buzzclub* geht es weniger darum, Wirklichkeit als eine bereits vor der Aufzeichnung existierende «soziale Realität» dokumentarisch aufzuzeichnen, sondern vielmehr um die Erschaffung eines Handlungsspielraums für die «Echtheit» von performativen Akten, «[...] als das Handeln *in einer Situation*, mit einem legitimierenden Akt, als dem Verankern in der Situation *in einem Beglaubigungskontext* [...]»<sup>17</sup> Dieser Authentifizierungskontext mit seiner spezifischen «Intensität» oder «Spannung»<sup>18</sup> wird durch die Künstlerin und ihr mediales Verfahren nicht einfach aufgezeigt oder wiedergegeben, sondern ein solcher wird eben erst von ihr hergestellt.

## 2. Die Performativität des Subjekts

Das laborhafte Isolieren der «Untersuchungsgegenstände», die Reduktion auf deren Kernmerkmale und die «Bereinigung» von äusseren Umständen weist die vermeintlich individuellen Merkmale in Habitus oder Kleidung von Dijkstras Jugendlichen nur umso stärker als stereotype Codes und repetitive Uniformität aus. Jene im englischen Buzzclub sind dabei für das Ausgehen in diesem Alter typisch gekleidet: die Mädchen tragen auffällige, kurze Kleider, viel Make-up und Accessoires, die Jungen schlichte und sportliche Hosen, T-Shirts und Jacken (vgl. Abb. 2). Die Holländerinnen und Holländer in der Mysteryworld entstammen hingegen einer bestimmten subkulturellen Szene: Als Gabber, Anhänger einer Variante von Hardcore-Techno-Musik mit tiefen Bassklängen, tragen sie bunte Trainingsanzüge und Sportschuhe sowie kurz oder kahl geschorenes Haar, wodurch den Jungen wie den Mädchen ein geschlechtsneutrales Äusseres verliehen wird (vgl. Abb. 3). Dijkstra stellt in der

Doppelprojektion immer wieder formal gleichartige Aufnahmen – durch die Ähnlichkeit im Schnitt oder gleiche Farbe eines Outfits beziehungsweise einer Frisur – einander gegenüber. Die Jugendlichen werden somit zwar als einzigartige Personen in einem bestimmten Kontext präsentiert, sie stehen gleichzeitig aber auch wie Prototypen für eine breite Masse ähnlicher Menschen, die man ebenso als Partizipierende für das Projekt hätte auswählen können und die wohl auch relativ ähnliche Ergebnisse produziert hätten.<sup>19</sup>

Im Gegensatz zu den kontrollierbaren, stereotypen Merkmalen der Selbstpräsentation wirken umgekehrt gerade die Momente der unkontrollierten Bewegungen, die Ticks und holprigen Gesten als individueller Stil der Gezeigten: «The effort of trying consciously to <be yourself> lends itself inevitably to another kind of truth-telling: facts slip from behind the representation, whether that truth is sociological [...] or psychological [...].»<sup>20</sup> Statt authentischem Ausdruck oder selbstbewusster Identität wird eher der Mangel an Souveränität bei der ambivalenten und problematischen Suche danach gezeigt. Die Kamera wird dadurch als Möglichkeit der Selbsterfahrung und das mediale Sichpräsentieren als Prozess der Selbsterzeugung bestimmt. John Corner beschreibt dieses performative Moment der Hervorbringung des Subjekts durch seine Präsentation vor anderen mit dem Begriff «selving»: «[...] the central process whereby <true selves> are seen to emerge (and develop) from underneath and, indeed, through the <performed selves> [...].»<sup>21</sup> Das an sich schon paradoxe und brüchige Verhältnis zwischen Selbst-Sein, Rollenspiel und Verkörperung des Subjekts in sozialer Interaktion erfährt durch eine mediale Bühne eine Steigerung. Dadurch, dass das Handeln immer wieder betrachtet und von anderen ausgewertet werden kann, wird ihm zum Teil sogar ein «realerer» Status zugeschrieben als dem unbewussten, momenthaften und flüchtigen Handeln im Alltag. Die Kamera wird zum Imaginationort für die zukünftigen und potenziell unzähligen kommunikativen Gegenüber, ihr Blick somit auch begehrt und genossen.

Neben der Differenz zwischen Anspruch und Darstellung von Authentizität beim Tanzen wird in Dijkstras Projekt zudem der idealisierte Topos der Jugendlichkeit als Sehnsuchts- und Projektionsfigur der Unverbraucht-heit, Einmaligkeit und Freiheit zur Disposition gestellt. Die Ambivalenz der Situation zwischen «echt» und «unecht» spiegelt sich auch in diesem Motiv eines Stadiums der Offenheit und Unvollständigkeit, in dem die Prägung durch Vorbilder bei der Herausbildung eines eigenen und als authentisch empfundenen Wertesystems von Bedeutung ist.<sup>22</sup> Der abstrakte Charakter

des Stadiums der Jugend kommt dem Bestreben der Künstlerin, generelle Aussagen über das Subjekt in seiner medialen Selbstdarstellung treffen zu können, entgegen: «Due to the fact that teenagers have not fully developed yet, they seem more abstract and more general.»<sup>23</sup>

Das Vorgehen der Isolierung aus dem ursprünglichen Kontext und der ästhetischen Reproduktion entspricht einer Entspezifizierung, Entsubjektivierung und Verobjektivierung, wie Jacques Rancière es in seinen Überlegungen zum «nachdenklichen Bild» ausgeführt hat.<sup>24</sup> Rancière entwickelt seine Thesen zur Ästhetik der Fotografie und anderer Reproduktionsmedien sowie zu ihren Charakteristika bei der medialen Beobachtung von «echten Menschen» mit unmittelbarem Bezug auf Dijkstras oben vorgestellte *Beach*-Serie. Er beschreibt, wie in realistischen Programmen die Verortung von individueller Authentizität stets mit einer existenziellen und ästhetischen Dimension des allgemeinen «Mensch-Seins» verbunden ist. Gesellschaftliche Charakterisierungen würden durch die «Entpersonalisierungsarbeit» der Kunst immer auch zur Herausarbeitung von ästhetisch-formalen Qualitäten der gezeigten Subjekte führen, wodurch ein Übergang vom repräsentativen zum ästhetischen Regime markiert werde.<sup>25</sup> So ist ein Bild niemals nur transparente Repräsentation, also die abbildhafte Darstellung eines Individuums, sondern immer auch eine performative künstlerische Operation und sinnliche Präsenz. Reproduktionsmedien wie Fotografie oder Film lösen nach Rancière durch ihre stilistische «Unpersönlichkeit» eine Bewegung aus, durch die sich die «gewöhnlichen», «beliebigen» oder «echten» Menschen «ästhetische Fähigkeiten aneignen, mit deren Hilfe sie sich der Festlegung auf soziale Rollen entziehen.»<sup>26</sup> Durch die Verweigerung der unmittelbaren Referenz auf eine historisch und sozial konkret verortete Person in Strategien der Neutralisierung und Entdifferenzierung der Individuen werde die Illusion eines transparenten Präsenzverhältnisses der Medien zur Wirklichkeit von vornherein ausgeschlossen. Eine Unbestimmtheit und Unerreichbarkeit der Gezeigten würde vielmehr der Ästhetisierungsarbeit selbst gerecht, die nicht einfach Tatsachen reproduziert oder einer narrativen Logik folgt, sondern eben wortwörtlich gleich-gültige, mehrdeutige und unfixierte Inhalte erzeugt.

Dijkstras «Verobjektivierung» von Menschen im Sinne Rancières, die nicht als eine das Individuum mindernde Reduktion, sondern als produktive Funktion medialer Beobachtungsanordnungen und Ermächtigung der darin gezeigten Personen verstanden werden kann, stellt sich so der Subjektivierung als inhaltlich bestimmter Festschreibung von gewissen Rollen entgegen.

Dass die Künstlerin selbst an dem von Rancière beschriebenen Vorgang der «Entpersonalisierung» durch mediale Anordnungen und dadurch geschaffenen sozialen Konstellationen interessiert ist, geht aus ihren eigenen Aussagen hervor. So führt sie an, dass es ihr nicht um die jeweils spezifischen Personen geht, sondern um den Charakter menschlicher Begegnung und Selbstpräsentation im Allgemeinen: «My pictures are not really about these specific persons but about a psychological encounter in more general sense.»<sup>27</sup> Durch den Anspruch auf die Darstellung von Erfahrungen, die jeder Mensch kennt und teilt, wird gemäss Rancière in *The Buzzclub* Authentizität somit nicht aufgrund der Ähnlichkeit mit einem «wirkliche[n] Wesen [erzeugt], mit dem wir das Bild vergleichen könnten. [...] Sie ist die jedes beliebigen Menschen, dessen Identität ohne Wichtigkeit ist, und der seine Gedanken nicht preisgibt, wenn er sein Gesicht anbietet».<sup>28</sup> Solche Darstellungen kommen typischerweise ohne oder mit einer möglichst reduzierten narrativen oder sprachlichen Ebene aus. Sie betonen stattdessen die körperlich-skulpturale Präsenz der Gezeigten, die sich performativ unter dem Blick der medialen Beobachtung formt. Die dabei erzeugte Spannung zwischen dem Sichausstellen und dem gleichzeitig spürbaren Sich-entziehen-Wollen hat dabei nicht zuletzt ein medienreflexives Ziel, da es nicht mehr darum geht, etwas «über die Gründe, [...] sich auszustellen, auszusagen», sondern vielmehr etwas «über die Fähigkeit, den Körper dem Fotoapparat [oder der Videokamera] auszusetzen, ohne ihm jedoch die Gedanken und Gefühle auszuliefern, die den Körper bewohnen.»<sup>29</sup> In dieser performativen Fähigkeit des Subjekts beziehungsweise in seiner Verweigerung einer endgültigen Preisgabe des Selbst als eines Authentischen zeigt Dijkstra die psychosozialen Bedingungen und Paradoxien auf, sich als Mensch in der eigenen, verobjektivierenden und medialen Darstellung echt zu fühlen («how it feels to be real»<sup>30</sup>) sowie in einer solchen als authentisch wahrgenommen zu werden. Der Kamera kommt dabei die bedeutende Rolle zu, diesen Moment der Selbstsuche mithervorzubringen und in eine ästhetische Anordnung umzuwandeln.

### 3. Performative Observation

Die Videokamera fungiert in *The Buzzclub* nicht einfach als Apparatur der registrativen Dokumentation eines vorgängig und unabhängig davon stattfindenden Ereignisses, welche Authentizität im – grundsätzlich unerfüllba-

ren – Anspruch einer transparenten Vermittlung der Wirklichkeit als eines «Davor» oder «Da-draussen» verorten würde. Dijkstra setzt die Kamera zwar im Stil der medialen Observation ein, also im Sinne einer vollständigen und dauerhaften Aufzeichnung mit unbewegter und frontaler Einstellung,<sup>31</sup> diese bestimmt das Beobachtete jedoch konstitutiv. Ein solches performatives Verständnis von Medialität streicht die Präsenz der Kamera bewusst als Mehrwert der Situation heraus und geht davon aus, dass gerade durch die Aufzeichnung und das Bewusstsein über die eigene Darstellung für ein Publikum neue und ganz spezifische Zugänge zur Wirklichkeit der beteiligten Subjekte ermöglicht werden können. Die zentrale Bedeutung des Medialisierungsprozesses wird zudem in den kleinen Brüchen, Verzerrungen und Bearbeitungen des Materials durch die Künstlerin – im Gegensatz zu einer 1:1-Wiedergabe, welche Linearität, Kontinuität oder Vollständigkeit suggerieren würde – deutlich, so zum Beispiel in den Zeitlupenaufnahmen, dem rhythmischen Ein- und Ausblenden einzelner Sequenzen sowie der teilweise auftretenden, paradox anmutenden Gegenüberstellung der gleichen Person in beiden Videospuren der Doppelprojektion.

Rineke Dijkstras Einsatz einer performativ-observatorischen Kamera steht dabei in der Tradition von Andy Warhols *Screen Tests* (1964–1966). Für diese wurden verschiedene Besucherinnen und Besucher der Factory auf einen mit einer grellen Lampe angeleuchteten Stuhl gesetzt und von der frontal davor auf einem Stativ stehende Filmkamera für die gesamte Dauer einer 16mm Filmrolle, also ca. 3 Minuten lang, aufgezeichnet.<sup>32</sup> Ähnlich wie bei Dijkstra bewegt sich der Aktionsrahmen der von Warhol gezeigten Akteurinnen und Akteure zwischen bewusstem Aufführen oder Selbstvergesessenheit beziehungsweise zwischen gezielter Herausforderung des Kamerablicks und der Bestrebung, sich demselben zu entziehen. Im mehrdeutigen Begriff «exposure», welcher sich im Englischen einerseits als technischer Fachterminus auf die Belichtungszeit und Aufnahme mit der Kamera bezieht, im übertragenen Sinn aber auch «Entlarvung», «Blossstellung» oder «Ausgesetztsein» bedeutet, wird das performative Potenzial einer «rein» beobachtenden Kamera besonders deutlich.<sup>33</sup>

Durch die Betonung der Performativität der Aufzeichnung zeigt sich bei Warhol ebenso wie bei Dijkstra, dass das Bewusstsein, durch eine äussere Instanz wahrgenommen und beobachtet zu werden, für jede Form der Selbstdarstellung und Aufführung von Authentizität des Subjekts von wesentlicher Bedeutung ist. Die eigene mediale Darstellung wird zum Schlüssel für soziale

Identifikation und Selbstverwirklichung im Umgang mit anderen, wie Brigitte Weingart es treffend in Bezug auf die medialen Experimente von Warhol beschrieben hat:

Die unhintergebar performative Dimension jeder vermeintlich «bloßen» Aufzeichnung und jeder «bloßen» Transkription einer Aufzeichnung wird nicht unterschlagen, sondern im Gegenteil zur Methode erhoben. Die Ununterscheidbarkeit von Performance und Authentizität verweist dabei [...] nicht nur auf deren gegenteilige Verwechselbarkeit, sondern sehr viel grundsätzlicher auf die Anwesenheit eines Anderen im Moment der «Livehaftigkeit» selbst.<sup>34</sup>

Authentische Subjektivität wird bei der performativen Observation mit der Kamera somit nicht als medienfreie Selbstpräsenz im Sinne eines primären Kerns – im Gegensatz zu Verstellung und Künstlichkeit, die erst später dazu kommen – verstanden. Das Subjekt kann überhaupt erst in seiner konstitutiven Medialität «livehaft» beziehungsweise leibhaft präsent werden, unter dem Blick eines «anderen» sich selbst gestalten und sich so als ein medial vermitteltes Wesen reflektieren.

### **Fazit**

Versteht man Performativität entlang der beiden semantischen Hauptachsen, die diesen Begriff bestimmen – das Aufführen und das Ausführen<sup>35</sup> –, so muss letztlich auch jede Interpretation von Kunst durch die Rezipierenden, wie die Kunsthistorikerin oder den Kunsthistoriker, als eine performative Handlung verstanden werden.<sup>36</sup> Das zeigt sich besonders deutlich am Authentizitätsbegriff, der an eine Beglaubigung durch eine wahrnehmende und beobachtende Instanz von aussen gebunden ist. Durch die Aufmerksamkeitslenkung auf die problematischen Bedingungen und Unmöglichkeiten der Selbstdarstellung lässt sich bei der Betrachtung von *The Buzzclub* nicht endgültig entscheiden, welchen Echtheitsgehalt man dem Gesehenen zumessen kann: «[...] whether we are seeing the «real» people emerge over time or they are just playing themselves, or playing somebody else.»<sup>37</sup> Der Konflikt zwischen dem Wissen, dass die Situation vermittelt und künstlich ist, bei einem

gleichzeitigen Begehren, «echte Menschen» zu sehen, markiert Authentizitätserfahrung dabei auch aufseiten der Rezeption am Übergang zur Inszeniertheit und nicht in Opposition dazu. Schliesslich sind die beschriebenen performativen Dimensionen der Authentizitätsproduktion zur Beglaubigung oder Hinterfragung an aussenstehende Betrachtende gerichtet.

Der experimentelle, quasi wissenschaftlich-nüchterne Zugang der Künstlerin, bei dem der Rahmen der Aufzeichnung nicht verborgen wird, sondern im Ergebnis sichtbar bleibt, ist nicht zuletzt ein Versuch, die mehrdimensionale Bedingtheit und Fragmentenhaftigkeit von «echter» Subjektivität sowie von deren Darstellung und Erfahrung «authentisch» wiederzugeben: nämlich jenseits der Mystifikation und des Phantasmas der Möglichkeit einer unvermittelten Vermittlung und unter Berücksichtigung und Betonung der darin enthaltenen paradoxalen Implikationen.<sup>38</sup> Diese Strategie steht traditionellen künstlerischen Modellen der Partizipation ebenso wie medialen Konzepten der Dokumentation entgegen. Avantgardistische Ziele der Darstellung von oder einer Versöhnung mit dem «echten Leben» – welche mit sozialen Funktionen im Sinne von politischem Engagement, Emanzipation und demokratischer Beteiligung verbunden waren und den neuen Medien ebenso wie partizipatorischen Ansätzen in der Kunst zugeschrieben wurden – solche «ernsthaften» Ziele werden dabei von der «Un-Ernsthaftigkeit»<sup>39</sup> abgelöst, die man eher mit spektakulären und populärkulturellen Unterhaltungspraktiken verbindet und wodurch die Distanz zwischen Partizipierenden und Rezipierenden eher betont als überbrückt wird. Aufseiten der Rezipierenden bleibt nicht zuletzt ein Gefühl der Ambivalenz und Unentschiedenheit über den Authentizitätsgrad des Gesehenen zurück, das durch eine Spannung zwischen Wissenwollen und Schaulust, Erkenntnis und Affekt, distanzierter Kritik und identifikatorischer Empathie gekennzeichnet ist. Es fordert dazu auf, sich mit dem empfundenen Bedürfnis, den «echten Menschen» zu sehen, auseinanderzusetzen sowie die Performativität bei der Produktion von Authentizität beim Betrachten und Interpretieren von Kunst zu reflektieren.

Die vorliegenden Ausführungen sind in meine Dissertation (Karl-Franzens-Universität Graz, 2012) eingegangen: Elisabeth Fritz, *Authentizität – Partizipation – Spektakel. Mediale Experimente mit «echten Menschen» in der zeitgenössischen Kunst* (Kunst – Geschichte – Gegenwart, 3), Köln et al.: Böhlau, 2014.

- 1 Für eine Übersicht zu Rineke Dijkstras fotografischem Werk vgl.: *Rineke Dijkstra. Portraits*, Ausst.-Kat. The Institute of Contemporary Art, Boston, 17.4.–1.7.2001, Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz, 2001; *Rineke Dijkstra. Portraits*, Ausst.-Kat. Galerie Nationale de Jeu de Paume, Paris, 14.12.2004–20.2.2005; Fotomuseum Winterthur, 12.03.–22.5.2005; Fundació La Caixa, Barcelona, 4.06.–21.08.2005; Stedelijk Museum, Amsterdam, 4.11.2005–6.2.2006, München: Schirmer Mosel, 2004; *Rineke Dijkstra. A retrospective*, Ausst.-Kat. San Francisco Museum of Modern Art, 18.2.–28.5.2012; Solomon R. Guggenheim Museum, New York, 29.6.–3.10.2012, New York: Guggenheim Publ., 2012.
- 2 Dijkstra verwendet eine 4 × 5 Zoll Grossformatkamera mit Aufhellblitz auf einem Stativ. Ihre Technik der frontalen Aufnahme erinnert an die anthropometrische und administrative Fotografie des 19. Jahrhunderts. In der Literatur werden meist historische Bezüge zum soziologisch geprägten Projekt von August Sander sowie zu Diane Arbus, Cindy Sherman oder Richard Avedon hergestellt. In ihren schriftlichen Äusserungen und Interviews bezieht sich die Künstlerin selbst explizit auf diese Vorbilder. Vgl. Jessica Morgan, Rineke Dijkstra, «Interview», in: Boston 2001 (wie Anm. 1), S. 74–81, hier S. 74.
- 3 Hripsimé Visser verweist diesbezüglich auch auf visuelle Vorbilder aus der Kunstgeschichte, wie etwa Botticellis *Geburt der Venus* (um 1485), die das kulturelle Gedächtnis in Bezug auf die für Ganzkörperporträts typischen Posen prägen. Hripsimé Visser, «Der Soldat, das Discogirl, die Mutter und die polnische Venus», in: Paris et al. 2004–2006 (wie Anm. 1), S. 6–15.
- 4 Neben der in diesem Beitrag analysierten Videoinstallation *The Buzzclub* ist die Arbeit *Annemiek* (1997) zu erwähnen, die das im Titel genannte Mädchen vier Minuten lang beim Singen eines Songs ihrer Lieblingsband zeigt. Dijkstra hat sich in jüngster Zeit wieder verstärkt dem Medium Video zugewandt, womit zuletzt *I See a Woman Crying* (*Weeping Woman*) und *Ruth Drawing Picasso* (2009–2010) entstanden sind, welche Kinder beim Studium von Gemälden in Museen zeigen. Aus dem Projekt *The Buzzclub* ist umgekehrt auch eine eigene Serie von Fotografien hervorgegangen. Die für die Manifesta 2014 in Sankt Petersburg entstandene Videoarbeit *Marianna* (*The Fairy Doll*) ist der Beobachtung einer Balletttänzerin bei den Proben für ein Vortanzen an der russischen Vaganova Akademie gewidmet.
- 5 Vgl. Morgan / Dijkstra 2001 (wie Anm. 2), S. 75. Die Personen wurden nach subjektiven Aspekten wie Sympathie oder persönlichem Interesse von der Künstlerin ausgewählt.
- 6 Ebd., S. 77. Dijkstra beschreibt in Bezug auf einen der Teilnehmer, wie grausam es ihr vorkam, diesen über eine längere Dauer hinweg zu filmen: «[...] I was really a monster, I let him stand for fifteen minutes – which feels like really a long time – and I felt like he was looking at me and asking for it to end.»
- 7 Anke Hoffmann, «Rineke Dijkstra», in: *fast forward. Media Art Sammlung Goetz*, hrsg. von Ingvild Goetz und Stephan Urbaschek, Ausst.-Kat. ZKM, Zentrum für Kunst und Medientechnologie, Karlsruhe, 11.10.2003–29.2.2004, Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz, 2003, S. 130–135, hier S. 134.
- 8 Claire Bishop, Rineke Dijkstra, «Rineke Dijkstra. The Naked Immediacy of Photography» (Interview), in: *Flash Art*, 31 (1998), Nr. 203, S. 86–89, hier S. 88.
- 9 In meiner Dissertation (Karl-Franzens-Universität Graz, 2012) habe ich in diesem Zusammenhang auch Werke von Phil Collins, Danica Dakić, Omer Fast, Aernout Mik, Adrian Piper, Christoph Schlingensiefel,

- Andy Warhol, Gillian Wearing und Artur Żmijewski untersucht. Vgl. Elisabeth Fritz, *Authentizität – Partizipation – Spektakel. Mediale Experimente mit «echten Menschen» in der zeitgenössischen Kunst* (Kunst – Geschichte – Gegenwart, 3), Köln et al.: Böhlau, 2014.
- 10 Vgl. Susanne Knaller, *Ein Wort aus der Fremde. Geschichte und Theorie des Begriffs Authentizität* (Beiträge zur neueren Literaturgeschichte, 246), Heidelberg: Universitätsverlag Winter, 2007, S. 21.
- 11 Ebd., S. 26.
- 12 Vgl. Morgan / Dijkstra 2001 (wie Anm. 2), S. 77.
- 13 Rineke Dijkstra, «Portraits», in: *Photo-Work(s) in Progress / Constructing Identity*, hrsg. von Linda Roodenburg, Ausst.-Kat. The Netherlands Foto Instituut, Rotterdam, o. D., Gent: Snoeck-Ducaju & Zoon, 1997, S. 24. Vgl. auch Bishop / Dijkstra 1998 (wie Anm. 8), S. 89: «I never have a fixed plan before I go somewhere.»
- 14 Morgan / Dijkstra 2001 (wie Anm. 2), S. 75.
- 15 Vgl. Inge Baxmann, *Mythos: Gemeinschaft. Körper- und Tanzkulturen in der Moderne*, München: Fink, 2000, S. 9. Baxmann zeigt, wie in der Moderne mit dem Aufkommen der neuen Medien und dem mit diesen verbundenen Phänomen der Masse der Tanz durch die Verknüpfung von alltagsbezogenen, politischen und künstlerischen Diskursen den Wunsch nach sinnbezogener Gemeinschaft mit einer neuen Kultur der Wahrnehmung vereinigt hat.
- 16 Mit dem Tanz als soziokulturellem Phänomen haben sich u. a. auch die Künstlerinnen und Künstler Hans Weigand (*Disco Boys*, 1977), Dan Graham (*Rock My Religion*, 1982–1984), Adrian Piper (*Funk Lessons*, 1982–1984), Andrea Bowers (*Democracy's Body – Dance Dance Revolution*, 2001), Danica Dakić (*Tauber Tanz*, 2003) oder Mathias Poledna (*Version*, 2004) auseinandergesetzt. Vgl. dazu Cosima Rainer, «Let's Dance», in: *See this Sound. Versprechungen in Bild und Ton*, hrsg. von ders. et al., Ausst.-Kat. Lentos Museum, Linz, 28.8.2009–10.1.2010, Köln: König, 2009, S. 180.
- 17 Gerhard Neumann, «Erzähltheater. Inszenierte Authentizität in Brechts kleiner Prosa», in: Erika Fischer-Lichte, Isabel Pflug (Hrsg.), *Inszenierung von Authentizität*, Tübingen / Basel: Francke, 2000, S. 93–108, hier S. 95 (Hervorhebungen im Orig.).
- 18 Rineke Dijkstra, o. T., 1995, in: *Prospect 96. Photographie in der Gegenwartskunst*, Ausst.-Kat. Schirn Kunsthalle und Frankfurter Kunstverein im Steinernen Haus, Frankfurt a. M., 9.3.–12.5.1996, Kilchberg / Zürich: Edition Stemmler, 1996, S. 104.
- 19 Diese affirmierende bzw. falsifizierende Wiederholung des Experiments zu einem späteren Zeitpunkt hat die Künstlerin auch tatsächlich durchgeführt. 2009–2010 ist sie für die Videoinstallation *The Crazyhouse* nach Liverpool zurückgekehrt, um erneut Aufnahmen von Jugendlichen im gleichen Setting wie bei *The Buzzclub* zu machen.
- 20 Katy Siegel, «Real People», in: Boston 2001 (wie Anm. 1), S. 9–21, hier S. 12. Siegel zieht diesen Schluss in Bezug auf Dijkstras generelle künstlerische Herangehensweise und nicht zu *The Buzzclub* im Speziellen. Die Gesichter und Bewegungen der Jugendlichen lassen zudem deren Alkohol- oder Drogenkonsum erahnen. Dijkstra gibt diesbezüglich an, dass ihr ein gewisser Kontrollverlust durch den Konsum von Suchtmitteln gar nicht ungelegen kam, wobei der Betäubungszustand einen gewissen Grad nicht überschreiten sollte: «They [...] were a little bit drunk. I don't like it when they are completely out of control. I like it when they are in the middle, when they try to keep their pose but they can't quite keep everything under control.» Vgl. Bishop / Dijkstra 1998 (wie Anm. 8), S. 89.
- 21 John Corner, «Performing the Real: Documentary Diversions», in: *Television and New Media*, 3 (2002), Nr. 3, S. 255–269, hier S. 261.
- 22 Vgl. Thomas Weski, «Platz, sich selbst zu entfalten», in: *Über die Welt / About the World. Rineke Dijkstra. The Buzzclub, Liverpool, UK / Mystery World, Zaandam, NL, 1996–1997*, Ausst.-Kat. Sprengel Museum Hannover, 20.5.–23.8.1998, o. S.

- 23 Dijkstra zit. nach Siegel 2001 (wie Anm. 20), S. 19–20.
- 24 Vgl. Jacques Rancière, «Das nachdenkliche Bild», in: Ders., *Der emanzipierte Zuschauer* (Passagen Forum), Wien: Passagen, 2009, S. 125–151; ders., «Anmerkungen zum photographischen Bild», in: Beate Fricke et al. (Hrsg.), *Bilder und Gemeinschaften. Studien zur Konvergenz von Politik und Ästhetik in Kunst, Literatur und Theorie* (eikones), München: Fink, 2011, S. 440–465.
- 25 Rancière 2009 (wie Anm. 24), S. 137.
- 26 Rancière 2011 (wie Anm. 24), S. 455.
- 27 Bishop/Dijkstra 1998 (wie Anm. 8), S. 89.
- 28 Rancière 2009 (wie Anm. 24), S. 134–135.
- 29 Rancière 2011 (wie Anm. 24), S. 449. Rancière spielt im französischen Originaltext mit dem mehrdeutigen Begriff «exposition».
- 30 Siegel 2001 (wie Anm. 20), S. 20.
- 31 Zu einer Übersicht zu verschiedenen Modi dokumentarischen Filmens vgl. Bill Nichols, *Representing Reality. Issues and Concepts in Documentary*, Bloomington: Indiana University Press, 1991, S. 32–75.
- 32 Zu Warhols *Screen Tests* vgl. Callie Angell (Hrsg.), *Andy Warhol. Screen Tests* (The Films of Andy Warhol. Catalogue raisonné, 1), New York: Abrams, 2006.
- 33 Auf die treffende Charakterisierung von Warhols filmischer Methode mit diesem Begriff hat Douglas Crimp mit Bezug auf ein Zitat von Stefan Brecht hingewiesen: «Der Trick war die *exposure*. Hier machte sich Warhols wahres Genie der Abstraktion wieder bezahlt: Er fand eine Kameratechnik, die nichts als *exposure* war.» Vgl. Douglas Crimp, «Schäm dich, Mario Montez!», in: Jörg Huber (Hrsg.), *Kultur-Analysen* (Interventionen, 10), Zürich: Ed. Voldemeyer, 2001, S. 261–278, hier S. 265. Crimp führt in diesem Zusammenhang zudem an, dass Warhol die 1979 erschienene Publikation seiner fotografischen Arbeiten *Andy Warhol's Exposures* betitelt hat. Auch Jacques Rancière betont diese Doppeldeutigkeit im französischen «exposition» (vgl. Anm. 29).
- 34 Brigitte Weingart, «Being recorded – Der Warhol-Komplex», in: Gisela Fehrmann et al. (Hrsg.), *Originalkopie – Praktiken des Sekundären* (Mediologie, 11), Köln: DuMont, 2004, S. 173–190, hier S. 175.
- 35 Vgl. Manfred Pfister, «Performance / Performativität», in: Ansgar Nünning (Hrsg.), *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze, Personen, Grundbegriffe*, Stuttgart / Weimar: Metzler, 4., aktualisierte und erw. Aufl., 2008, S. 562–564, hier S. 562.
- 36 Philip Ursprung spricht in diesem Zusammenhang von einer Performativität der Kunstgeschichte und vom Wandel des Kunsthistorikers zu einem teilnehmenden Beobachter, der durch seine eigene Präsenz, seine Interessen und Motivationen selbst auf den künstlerischen Produktionsprozess und dessen Entwicklung Einfluss nimmt. Vgl. Philip Ursprung, «Performative Kunstgeschichte», in: Verena Krieger (Hrsg.), *Kunstgeschichte und Gegenwartskunst. Vom Nutzen und Nachteil der Zeitgenossenschaft*, Köln et al.: Böhlau, 2008, S. 213–226.
- 37 Siegel 2001 (wie Anm. 20), S. 18.
- 38 Die Künstlerin beschreibt ihren Zugang daher als einen besonders ehrlichen, empathischen und identifikatorischen: «Often people find my images merciless or pitiless, while in fact I'm trying to achieve just the opposite, the feeling that as a viewer you can almost get inside someone's skin, and that you can identify with them. Without mystification.» Dijkstra 1997 (wie Anm. 13), S. 24.
- 39 Mit dieser Gegenüberstellung von «Ernsthaftigkeit» und «Unernsthaftigkeit» charakterisiert der Medienwissenschaftler John Corner den Unterschied von traditionellen dokumentarischen Filmformaten und den von ihm als «postdokumentarisch» bezeichneten Fernsehformaten des Reality-TV. Vgl. Corner 2002 (wie Anm. 21); Fritz 2014 (wie Anm. 9), S. 226–229.



# Übergänge vom Realismus zur Authentizität in der Gegenwartskunst. Jeff Wall, Gillian Wearing, Santiago Sierra, Paweł Althamer

Wolfgang Brückle

Wer mit dem Lesen und Verfassen kunst- und kulturkritischer Schriften beschäftigt ist, wagt «Präsenz», «Realität», «Sein» und verwandte Begriffe aus dem Umfeld der Beschwörung von Authentizität schon lange kaum mehr in den Mund zu nehmen, es sei denn im Dienst kritisch dekonstruierender Absicht. Die Möglichkeit der Erscheinung einer Sache als authentisch oder unmittelbar gegeben gilt, wo überhaupt noch davon gehandelt wird, weithin als blosses Wunschbild; eine vermeintlich besondere auf diese Erscheinung bezogene Erfahrung wird es dementsprechend mit dem Vorwurf zu tun bekommen, dass ihr nur ein übersteigertes Selbsterlebnis zugrunde liegt. Hans Ulrich Gumbrecht beklagt nicht ohne Anlass, dass, wer an besagten Vorstellungen festhält, schlechten intellektuellen Geschmacks verdächtigt werde.<sup>1</sup> Er selbst hat sich zwar in seinen Schriften wiederholt daran versucht, Präsenzerfahrungen zu neuem Glanz zu verhelfen, jedoch ohne dass er dem Dekonstruktivismus damit viel am Zeug zu flicken in der Lage gewesen wäre. Keine ursprüngliche, vollständige, erfüllt lebendige Präsenz ist erfahrbar, heisst es seit 1967 immer wieder.<sup>2</sup> Immerhin haben Fragen nach Performativität und Ereignis als Ursache besonderer ästhetischer Erfahrung die Theaterwissenschaft und Performance Studies weiterhin beschäftigt, und auch wo Jacques Derrida in ihnen die Richtung angegeben hat, wurde diese Erfahrung zu ergründen versucht. Das Folgende soll einen Beitrag zu derselben Debatte liefern, wenn auch nicht durch grundsätzliche Arbeit am Begriff. Eine Bestimmung von Präsenz – und der zumindest teilweise mit ihr deckungsgleichen Erfahrung von Authentizität – wird hier nicht versucht. Eine Grundannahme soll aber vorangestellt werden: Der Vorstellungsinhalt von Authentizität löst

sich nicht einfach auf, sobald Kritik an der ideologischen Verbrämung von eigentlichem Dasein oder reiner Ursprünglichkeit oder unverbrüchlicher Wahrhaftigkeit von Dingen und Menschen als stichhaltig anerkannt wird. Er kann im Versuch, künstlerische Wirkungen adäquat zu beschreiben und künstlerische Tendenzen in ihrer Bedeutung zu erfassen, eine nützliche Krücke bilden. In diesem Sinn geht es im vorliegenden Beitrag um die Beschreibung von Versuchen, einen authentischen Wirklichkeitseindruck herzustellen. Vier Arbeiten von vier Kunstschaffenden, die Atelier und Galerieraum als eine Bühne für die Einfuhr von Wirklichkeit nutzen, liefern dafür den Stoff. Darin treten Personen auf, die allesamt angeheuert wurden, um sich selbst zu repräsentieren, wenn auch unter jeweils unterschiedlichen Bedingungen: Struktur und Stossrichtung der im vorliegenden Text besprochenen Kunstwerke unterscheiden sich, aber durchweg dient die Arbeit mit Darstellerinnen und Darstellern dazu, die in der Kunst üblicherweise vorausgesetzte Grenze zwischen Repräsentation und Wirklichkeit zu verschieben, zu verunklären, aufzuheben. Als Anstoss dazu wird jeweils die tatsächliche Gegenwart alltäglicher Lebenszusammenhänge sei es vor den Augen der Betrachterinnen und Betrachter, sei es vor denen der aufzeichnenden Apparatur beansprucht. Im einen wie im anderen Fall kann die Art Erfahrung, um die es hier geht, hervorgebracht werden. Denn was wir als authentisch oder wirklich präsent wahrzunehmen geneigt sind, ist ohnehin immer nur als eine Spur des Realen, um Derrida aufzugreifen, und nur in Bezug auf die Beschränkungen eines gegebenen Erscheinungszusammenhangs als Bestandteil der Wirklichkeit zu fassen. Und was wir als authentisch bezeichnen, hat keinen anderen Ort als den der Verhandlung über ebendiese Authentizität. Sie ist, so sehr das nach einem Paradox klingt, nicht unmittelbar gegeben. Sie wird durch einen Diskurs hergestellt; sie ist Ergebnis einer den Menschen oder den von ihnen hergestellten Gegenständen und ihrer Handlungsweise verliehenen Autorität.<sup>3</sup> Es geht im Folgenden um Kunstwerke, die sich als Bestandteile dieses Diskurses verstehen lassen, indem sie das Ineinander von Realität, Realismus und Dokumentarismus und die unterschiedlichen Ansprüche auf die Einsetzung oder Erfahrung von ästhetischer Authentizität, die mit beiden Haltungen einhergehen, auszuloten helfen.

Der Fotokünstler Jeff Wall hat sich in Nutzung verschiedener Erscheinungsformen der Fotografie über Jahrzehnte hinweg an einer Wiederbelebung von Realismus versucht. Fast sein gesamtes Werk stellt das Medium in den Dienst einer Wiedergabe des «modernen» Lebens, wie eine oft auf sein

Werk angewendete, ursprünglich von Charles Baudelaire eingeführte Beschreibung von damals neuartigen Repräsentationsansprüchen lautet.<sup>4</sup> Nach dem Ausklingen einer die Inszenierung von absurd oder allegorisch wirkenden Szenen bevorzugenden Frühphase entstanden mehrheitlich grossformatig angelegte Fotografien, die allesamt der Absicht folgen, einen Eindruck von Wahrscheinlichkeit hervorzubringen. Solche Ansprüche lassen sich im Bereich der Fotografie natürlich überhaupt nur mit gestellten Bildern sinnvoll verbinden. Tatsächlich ist nicht nur in polemischer Absicht auf die Vergleichbarkeit mit Ernest Meissoniers Bildauffassung verwiesen worden; auch Wall selbst sieht die erzählende Malerei vor allem des 18. und 19. Jahrhunderts als ein wichtiges Bezugsfeld für seine Arbeit an.<sup>5</sup> Wie viele Geschichts- und Genremaler jener Zeit folgt er dem Ehrgeiz, ein verlässliches Bild der Welt zu schaffen, jedoch unter fast ausschliesslicher Beschäftigung mit zeitgenössischen Alltagserfahrungen und zugleich unter Umgehung der einfachsten Möglichkeiten, die ihm gerade die Fotografie dabei zur Verfügung stellen würde. Er schreckt nicht vor langwierigen Vorbereitungen zurück, um für die auf seinen Bildern dargestellten Handlungsträger eine wie deren Lebensraum wirkende, aber mit ihm doch nicht wirklich in eins fallende Bühne zu schaffen. Zugleich verleugnen seine Werke fast nie, dass die Kunst- und Mediengeschichte ebenso wie die Aussenwelt selbst ihre Bezugsgrösse darstellt. Die Rolle der von Wall bemühten Vorbilder aus verschiedenen Epochen der Malerei bezieht sich allerdings mehrheitlich nicht so sehr auf stilistisch-kompositorische Herausforderungen als vielmehr auf den Bereich der Ikonografie. Neben der Salonmalerei mit ihrer Fülle dramatischer Gesten und den Szenen, die insbesondere mit Edouard Manet und im Impressionismus das zeitgenössische städtische Leben zu zeigen begannen, bietet sich angesichts dieser Vorgehensweise vor allem der Spielfilm für Vergleiche an. Wall denkt sogar selbst vor allem ans Kino, indem er «neorealistic» Eigenschaften seiner Werke hervorhebt. Allerdings ist dabei nicht ganz deutlich, ob er damit die Erfüllung eines Medienprogramms, also die angemessene Nutzung der Kamera, oder Themenwahl und erzählerische Aufgabenstellung oder die Anwendung bestimmter Mittel und Kniffe in den Vordergrund seiner Selbstverortung stellen will.<sup>6</sup> Er spricht nur vom Reportagehaften und dem «Aussehen» seiner Bilder. Damit kann das moderne Leben als Gegenstand oder die an Filmbilder erinnernde Erscheinungsweise dieses modernen Lebens auf seinen Fotografien gemeint sein. Aber was unterscheidet das eine vom anderen, und wäre mit dem Hinweis auf das Paradigma Neorealismus

schon alles gesagt? Es muss vor allem darum gehen zu bestimmen, inwiefern eine Fotografie aussehen kann wie das doch ebenfalls fotografisch hergestellte Filmbild, ohne dass sich darin schon eine Tautologie auftut.

Der filmische Neorealismus der 1940er und 1950er Jahre hatte sich die Steigerung unmittelbarer Wirklichkeitseindrücke auf die Fahnen geschrieben. Man bevorzugte Erzählvorwürfe, die dem zeitgenössischen Alltagsleben entstammten, zog ungelernete Darsteller heran und benutzte Drehorte, die ausserhalb der Filmateliers lagen. Bühnenbauten wurden auf dieser Grundlage oft ganz unnötig. Nun bezieht sich Wall zwar vorwiegend deshalb vergleichsweise auf den Film, weil seine aufwendigen, unter Heranziehung vieler Mitwirkender entstehenden Bauten an das Schwestermedium erinnern. Der Neorealismus, mit dem er liebäugelt, bietet sich insofern eigentlich gar nicht zum Vergleich an. Wall beruft sich im Übrigen auf die Filme der Nouvelle Vague und mit John Hustons *FAT CITY* und Ulu Grosbards *STRAIGHT TIME* auf zwei nach 1970 entstandene Vorbilder, die sich dieser Strömung allesamt nur noch mittelbar zuordnen lassen.<sup>7</sup> Aber in einem einzelnen Fall ist es doch ergiebig, den Neorealismus zu bemühen, und er ist in unserem Zusammenhang bedeutsam. Denn in der Vorbereitung der Fotografie *A View from an Apartment* von 2004–2005 wird eine auf blosser Wirklichkeitsähnlichkeit der Erscheinungen oder Wahrscheinlichkeit der Ereignisse beruhende Vorstellung von Realismus auszuhebeln versucht. (Abb. 1) Den Bildträger gibt ein zweieinhalb Meter breites Diapositiv, und es hängt in einem Leuchtkasten. Auf den ersten Blick ist insofern alles wie bei dem Künstler gewohnt. Wir sehen eine Szene aus dem häuslichen Leben zweier junger Frauen. Zumindest deren eine ist in der Wohnung zuhause. Darauf schliessen wir aus der Selbstverständlichkeit, mit der sie sich geschäftig im Raum bewegt, und man meint, dass die Einfachheit der Raumausstattung und die etwas zufällige Kombination der Gegenstände auf den in dem Milieu, dem man beide Personen mit Rücksicht auf ihre Erscheinung zuordnen möchte, üblichen Umgang mit Inneneinrichtungen schliessen lässt. Leichte Unordnung zeugt von der täglichen Nutzung der Wohnung, deren Fenster einen weiten Blick auf den Hafen von Vancouver gestatten. Ein paar Bücher, ein Fernseher, Blumen hier und da, an den Wänden zeitgenössische Kunst, auf dem Tisch eine Teekanne und Tassen. Auf dem Fensterbrett liegt eine Schere, auf dem Boden eine heruntergefallene Karte. Die offenbar mit Bügelarbeiten beschäftigte Bewohnerin nähert sich eben dem Korb, aus dem sie wahrscheinlich mit anderen Wäschestücken auch ein Tuch, das sie gerade zusammenlegt,

entnommen hat. Weitere, sorgfältig gefaltete Tücher sind auf einem Esstisch im hinteren Bereich des Raums auszumachen. Wohin der Blick der Frau sich richtet, ist nicht genau zu sehen; Michael Fried hat sogar von einem «abstrakten» Blick gesprochen.<sup>8</sup> Die zweite anwesende, etwa gleichaltrige Frau hat auf dem Sofa Platz genommen und blättert in einer Kultur- oder Kunstzeitschrift. In Griffweite liegen weitere Zeitschriftenhefte, darunter eine Ausgabe des Modemagazins *I-D* von 2003. Kurz gesagt: Es handelt sich um die Wiedergabe einer Alltagsszene ohne Anzeichen irgendeiner weiterreichenden Bedeutung. Wall hat zur Unterscheidung von verschiedenen Vorgehensweisen in der Bildgestaltung die Bezeichnung «nahezu dokumentarisch» eingeführt, und man würde dieses Bild damit für angemessen beschrieben halten, wenn vor allem der Wirklichkeitseindruck zur Debatte stünde. Aber Wall weist es in einem 2005 gedruckten Werkkatalog gerade nicht als dokumentarisch, sondern in einer eigenwilligen Wortschöpfung als «kinematografisch» aus.<sup>9</sup> Er nimmt dabei offensichtlich auf den Umfang der Eingriffe Rücksicht. Als nahezu dokumentarisch will er diejenigen seiner Bilder bezeichnet wissen, die eine Alltagserfahrung oder -wahrnehmung zum Ausgangspunkt haben und sie abbilden oder nötigenfalls mit etwas Nachhilfe des Künstlers so wiederherstellen, wie sie sich ungefähr zugetragen haben könnte. Im Grunde ist damit zunächst eine einfache Neuauflage des traditionellen künstlerischen Verständnisses von Realismus gegeben, in Übertragung auf die Fotografie freilich aus medientechnischen Gründen um die Forderung erweitert, dass die gestalterischen Eingriffe des Künstlers möglichst gering zu halten seien: Wall strebt in vielen seiner Werke die Wiedergabe einer Gegebenheit oder eines Ereignisses «unter dem Aspekt seiner Übereinstimmung mit unserer Erfahrung» an.<sup>10</sup> Er hat selbst zuweilen betont, dass ihm die eigene Erinnerung an Gesehenes dabei hilft.

Weil Wall aber diese programmatische Forderung nicht streng anwendet und auch in Bildern, die er «nahezu dokumentarisch» nennt, vor digitaler Montage nicht immer zurückschreckt, lohnt es sich, die besondere Stellung von *A View from an Apartment* in seinem Werk genauer zu betrachten. Einerseits zählt die Innenraumszene nicht zu den denjenigen Arbeiten, die den künstlerischen Gestaltungswillen erkennbar in den Vordergrund stellen. Andererseits bediente Wall sich zur Vorbereitung dieses Bildes einer Vorgehensweise, von der sich behaupten lässt, dass sie den dokumentarischen Anspruch gewissermassen ins Kinematografische zurückübersetzt: Er suchte eine passende Wohnung und eine Studentin, die bereit war, darin für ein Jahr



Abb. 1 Jeff Wall, *A View from an Apartment*, 2004–2005,  
Dia in Leuchtkasten, 167 × 244 cm, Tate Gallery, London

zu leben, stellte ihr finanzielle Mittel für die Zusammenstellung von Hausrat zur Verfügung und beobachtete, als die Wohnung eingerichtet war, über eine lange Zeit hinweg regelmässig ihr Alltagsleben. Dabei folgte er offenkundig dem Vorsatz, ein Bild zu schaffen, wie es seine Apparatur sonst kaum zugelassen hätte, nämlich als Wiedergabe eines ganz zufällig wirkenden Blicks auf eine scheinbar ohne Regieeingriff zustande gekommene Szene; vermutlich mit Rücksicht auf diese Herausforderung von Zufall kann er, wie es sonst Kunstschaffende eigentlich nicht oft, Fotografinnen und Fotografen aber sehr wohl tun, dieses eine Bild bedenkenlos als «seine beste Aufnahme» bezeichnen.<sup>11</sup> Das Arrangement der Gegenstände im Raum folgte keinem vorgefassten narrativen Konzept, und die Mieterin musste sich nicht weiter in eine Rolle hineinbegeben, als wir das mit Erving Goffmans Bestimmung aller gesellschaftsbezogenen Handlungen als Rollenspiel ohnehin für gegeben anzunehmen haben.<sup>12</sup> Jedenfalls hoffte Wall darauf, dass der Gewöhnungseffekt auch in seiner Gegenwart zu natürlichem Verhalten führen würde. Ausserdem hatte er die Studentin gebeten, mithilfe einer Videokamera über Monate hinweg eine Dokumentation ihres Lebens in der Wohnung anzufertigen,

offenbar weil kein Augenblick, der sich als besonders geeignet für eine Aufnahme herausstellen könnte, unbemerkt bleiben sollte. Dieses Vorgehen ist bemerkenswert. Wall nötigte damit seinem Modell eine Art visuelles Tagebuch auf, als dessen ästhetisch ausgereifere Wiederholung er offenbar das Bild zu gestalten hoffte. Insofern haben wir es natürlich nicht mit einem bloßen Schnappschuss zu tun. Noch dazu räumt Wall ein, dass er das Bild am Ende aus mehreren Aufnahmen zusammengesetzt hat, wenn auch wohl vornehmlich, um ein geeignetes Verhältnis von Innenraumlicht und ungetrübter Zeichnung der Hafensansicht jenseits des Fensterrahmens zu ermöglichen. Zugleich gab er jedoch dem Zufall eine Chance, indem er sein Modell inmitten ihres Alltags so oft fotografierte, bis ihn die Szene zufriedenstellte.<sup>13</sup> Insofern ist die Bezeichnung des Ergebnisses als «kinematografisch» gleichermaßen nachvollziehbar wie irreführend. Wir haben eine Szene vor uns, die der Art nach an hergebrachte, Gattungsregeln mehr oder weniger deutlich verpflichtete Alltagsschilderungen etwa von Jean-Baptiste-Siméon Chardin erinnern mag, aber auch eine fotografische Augenblicksaufnahme. Die Wirkung, zu der unser am Dokumentarischen ausgerichtetes Medienverständnis ein Übriges tut, ist dementsprechend. Man sucht auf dem Bild Anzeichen für Wirklichkeit, sei es in den augenblicklichen Verhaltensweisen der Figuren oder in den Spuren vergangener Stunden und Tage. Dabei kann man sich nicht sicher sein, wo die Inszenierung aufhört und wo das wirkliche Leben beginnt; Fried findet in der Haltung einer der abgebildeten Personen einen Rest von Unverständlichkeit, wie sie ihm zufolge oft den Augenblicken der Wirklichkeit anhaftet.<sup>14</sup> Mit Rücksicht auf die herumliegenden Gegenstände wäre, wenn sie eigens ausgelegt oder sogar nachträglich hineinmontiert wären, am besten von Hilfsmitteln zur Erzeugung von Roland Barthes' «Realitätseffekt» zu sprechen. Sie würden also tatsächlichen Lebensvollzug erzählerisch beschwören, welchen Umstand Fried in einer Auslegung, die aus dem Bild eine Darstellung von Martin Heideggers Theorem der «Sorge» macht, dankbar aufgegriffen hat.<sup>15</sup> Das Bild böte demnach die Darstellung von Dasein eher als authentisches Dasein, es böte bloße Repräsentation, es würde zur Allegorie. Aber vielleicht lagen die Gegenstände tatsächlich einfach nur zufällig herum, wenn auch nicht unbedingt alle zugleich. Mir widerstrebt es davon abzusehen, dass wir eine welthaltige Aufzeichnung vor uns haben könnten, ein Palimpsest vielleicht aus mehreren versprengten Wirklichkeitspartikeln, aber eben doch ein wirkliches Heim mit einer Person, die nur sich selbst verkörpert. Zwar soll Wall einer Besucherin in der zur Bühne gemach-

ten Wohnung gesagt haben, dass sie nichts anfassen dürfe.<sup>16</sup> Aber damit hat er wohl weniger eine fertige Installation als mehr den Grundgedanken eines vollständig von den alltäglichen Verrichtungen der Bewohnerin bestimmten Erscheinungsbilds schützen wollen. Anhand dieses Unterschieds lässt sich der Unterschied zwischen den Ansprüchen auf Realismus und Authentizität gut fassen: Barthes' Realitätseffekt soll eigentlich einer erfundenen Handlung oder der vermeintlichen Zeugenschaft des Geschichtsschreibers Autorität verleihen. Hier verleiht eher umgekehrt die Existenz von Walls Modell ihrer Umgebung den Anflug von Alltagsauthentizität.

Oben war schon die Rede vom filmischen Neorealismus als einem vom Künstler selbst, wenn auch nicht im Zusammenhang mit *A View from an Apartment* aufgebrachten Paradigma. Durch die Hinzuziehung von Laiendarstellern sollte in den Werken dieser Strömung bekanntlich der Floskelhaftigkeit einer angelernten Rhetorik von Mimik und Gesten entgegengewirkt werden.<sup>17</sup> Aber nicht nur das: Im Bestfall ergab sich, dass die Aufgebotenen ihrer Alltagserfahrung weitgehend entsprechende Rollen übernahmen. Sie spielten also sich selbst oder jedenfalls Vertreter ihrer eigenen Lebenswirklichkeit. Und wenn sie sich selbst spielten, so glaubte man, konnten sie auch im Spiel gar nichts Unechtes hervorbringen. Bereits im sowjetischen und deutschen Kino der Stummfilmzeit, dann aber vor allem in Italien finden sich Beispiele für diese in André Bazins Augen «aussergewöhnliche» Vermittlung von Wirklichkeitseindrücken, etwa indem die tatsächlichen Bewohner des Mietshauses, das 1945 den Haupthandlungsort von Roberto Rossellinis *ROMA CITTÀ APERTA* abgab, auch im Film als Bewohner in Erscheinung traten. Man könnte viele ähnliche Beispiele nennen, sei es aus *LA NAVE BIANCA* oder *PAISÀ*, aus *LADRI DI BICICLETTA* oder *LA TERRA TREMA*. (Abb. 2) Bazin sieht sogar die «Wahrheit» selbst als Ergebnis dieses Verfahrens an. In der Erfüllung des Anspruchs auf Selbstvertretung der dargestellten Menschen waren die Filme allerdings nicht durchweg ganz verlässlich, und Bazins Begriff ist, kaum anders als die eingangs aufgelisteten Bezeichnungen aus dem semantischen Feld der Authentizität, inzwischen nicht mehr ohne Vorbehalt brauchbar. Bill Nichols spricht denn auch etwas vorsichtiger von einem «unbestimmten Raum» zwischen Fiktion und Wirklichkeitstreue, als er seinerseits die Besonderheiten der Arbeit mit Laiendarstellern im Film hervorhebt.<sup>18</sup> Mit eben dieser Unsicherheit haben wir es auch bei *A View from an Apartment* zu tun. Zwar ist in Walls üblichem Vorgehen zunächst eine Fortsetzung hergebrachter, den Anspruch auf getreue Widerspiegelung zugrunde



Abb. 2 LA TERRA TREMA, IT 1948,  
Regie: Roberto Rossellini, Einzelkader

legende Realismusvorstellungen zu erkennen. Aber im hier untersuchten Fall, der dem Vorgehen nach in seinem Werk bisher fast allein dasteht, lässt sich über die bloße Erzeugung von Wahrscheinlichkeit hinaus Wahrhaftigkeit als das Ziel von Wall beschreiben. In einem Gespräch mit Jean-Max Colard hat er bedauert, dass er nicht ein eben aus der von ihm in Augenschein genommenen Wohnung ausziehendes Paar fotografieren konnte.<sup>19</sup> Allem Anschein nach dachte er dabei an die ihm entgangene Möglichkeit, auf tatsächlich gegebene Lebensbedingungen Bezug zu nehmen, und er versuchte den Verlust wettzumachen, indem er der von ihm als neue Bewohnerin eingestellten Frau eine genau ihrem üblichen Einkommen entsprechende Geldsumme zur Verfügung stellte. Von einer blossen Kulisse lässt sich insofern nicht gut sprechen. Zwar hat Wall nicht nur einmal mit Laiendarstellern gearbeitet. Aber nur dieses eine Mal ergibt sich durch die Auflösung von Probe und Inszenierung im alltäglichen Lebensvollzug die Möglichkeit eines Einbruchs von Wirklichkeit jenseits der Effekte, die sich erzählerisch und beschreibend hervorbringen lassen würden. Wall mag das Bild als kinematografisch bezeichnet haben. Trotzdem bringt es der Einsatz einer nur sich selbst verkörpernden Person und die damit bezweckte Vermischung von Leben und Kunst den Ansprüchen dokumentarischer Aufzeichnung von etwas Gegebenem näher als fast alle anderen von ihm geschaffenen Werke. Für den Dokumentarismus stand und steht zuweilen noch immer die Frage im Vordergrund, in welchem Mass die Aussenwelt beeinflusst werden oder eine darzustellende

Person sich selbst im Bewusstsein der Anwesenheit eines Dokumentaristen inszenieren darf, ohne dass dabei der Wahrheitsanspruch der Darstellung beschnitten würde. Eine authentische Darstellung bedarf in diesem Zusammenhang authentischer Subjekte. Sie braucht Selbstdarsteller, die mit sich identisch bleiben, idealerweise ohne sich dieser Aufgabe überhaupt bewusst zu werden. Streng genommen wäre sogar nur im letzteren Fall vernünftigerweise von Authentizität zu sprechen. Und auch das gilt natürlich nur insoweit, als wir grundsätzlich diese Möglichkeit einräumen wollen: Dass die gesamte Identität der Darsteller aus einer Konstruktion hervorgeht und als das immer neu erzeugte Ergebnis eines mehr oder minder selbstbestimmten, in jedem Fall in Auseinandersetzung mit der Umwelt vollzogenen Rollenspiels anzusehen ist, streitet heute niemand mehr ab. Noch dazu hat sich inzwischen die Einsicht durchgesetzt, dass jeder dokumentarische Akt die Wirklichkeit, die er festzuhalten behauptet, erst erzeugt. Aber die Untersuchung von *A View from an Apartment* scheint zu zeigen, dass es sich trotzdem lohnt, Unterschiede zu machen. Wall hat sich an einer Anordnung versucht, mit deren Hilfe eine das Gefüge von Repräsentationen unterlaufende Erfahrung der Welt ermöglicht werden könnte, und wenn man sich an dem Bild nicht leicht satt sieht, so auf der Suche nach einer Einlösung dieses Versprechens.

Gillian Wearing hat einen anderen Versuch in derselben Sache gemacht, jedenfalls insofern sich das Verhältnis von Ereignis und Repräsentation dem von Zufall und Inszenierung vergleichen lässt. In vielen ihrer Arbeiten erforscht sie das schwer eingrenzbar Gebiet zwischen Rollenspiel und Wahrhaftigkeit in der Selbstdarstellung von Subjekten, mit denen sie in unmittelbarem Austausch tritt. Sie nimmt dabei vorzugsweise die Rolle einer Ethnografin oder Therapeutin ein; üblicherweise erreicht sie durch den Einsatz von Synchronisation, Masken, Spielraum für die Subjekte eine Verfremdung der so erhobenen Daten und eine Verdeutlichung des Aushandlungsprozesses, der den darauf gegründeten Werken zugrunde liegt.<sup>20</sup> Einmal aber hat sie auf das alles verzichtet. In den Jahren 1997 bis 1999 baute sie zu den Mitgliedern einer Gruppe Londoner Obdachloser eine Vertrauensbeziehung auf, lud sie in ihr Atelier ein und liess sie, nicht ohne jeweils Alkohol bereitzustellen, vor einer weissen Leinwand frei agieren, während sie selbst den Ablauf der Szenen auf Videofilmen festhielt. Das dabei nach und nach entstandene und von der Künstlerin geschnittene Band bildete das Kunstwerk und erhielt den Titel *Drunk*. Drei grosse, nebeneinander geschaltete Projektionsflächen präsentieren uns die Verhaltens- und Handlungsweisen

der Gruppenmitglieder in unzusammenhängenden Bilderfolgen. Zwar posieren einmal drei Männer mit Bierdosen für eine Art Porträtaufnahme. Aber fast alle Szenen zeugen von einem anscheinend vollständigen Desinteresse der Subjekte am Aufzeichnungsprozess. Ein Mann nestelt an seinem Hemd herum und zieht es schliesslich aus. Es kommt zu einem Streit zwischen zwei Personen, eine dritte greift ein, aber der Streit eskaliert; eine Bierflasche zerschellt am Boden. (Abb. 3) Ein Betrunkener, kaum zu aufrechtem Gang in der Lage, stolpert durchs Bild. Er fällt auf die Knie, schliesslich verschwindet er. Zwei Männer umarmen einander. Einer pinkelt gegen die Wand. In einem Winkel sitzt ein Mann; langsam sinkt er zu Boden; er schläft ein, seine Brust hebt und senkt sich; von draussen hört man eine Polizeisirene. (Abb. 4) Die Installation macht einerseits den Eindruck, als sei sie im Interesse unbestechlich sachlicher Dokumentation einer wenn auch von der Künstlerin zuvor erst hergestellten Wirklichkeit entstanden. Mit der Präsentation auf drei riesigen Leinwänden übernimmt Wearing jedoch zugleich eine Pathosformel aus dem Repertoire abendländischer Kunstüberlieferung, wenn auch ohne dass leicht einzusehen wäre, was sie mit der Zerteilung des Bildraums erreichen will.<sup>21</sup> Überhaupt ist sie darum bemüht, die sinnstiftende Repräsentationsleistung ihrer Arbeit in den Vordergrund zu rücken. Die weisse Leinwand hat sie statt des eigentlichen Lebensumfelds der Subjekte als Hintergrund gewählt, um, wie sie sagt, nicht «die Einzelheiten ihrer Lebensumstände» zeigen zu müssen. In dieser Hinsicht könnte der Unterschied zu Walls Vorgehensweise nicht deutlicher sein: Wearing geht es nicht um eine durch die Flut von Realien authentifizierte, von Betrachterinnen und Betrachtern auch als ihre eigene erkennbare Alltagswirklichkeit. Sie zielt auf etwas «Zeitloseres» und «Allgemeingültigeres» ab, wie sie selbst bekräftigt, und erläutert: «Das Endergebnis gibt uns reich beobachtete Charakterstudien.» Wie Charakterstudien und Allgemeingültigkeit zugleich erreicht werden können, wird nicht ganz klar. Aber vielleicht ist ohnehin bedeutsamer, dass Wearing davon spricht, die Szenen seien «reich», also unter Berücksichtigung der Kleinigkeiten beobachtet. Denn diesen Reichtum erreicht sie gerade nicht, wie das Paradigma dokumentarischer Fotografie erwarten liesse, durch die Verdichtung von Kontextinformationen, sondern durch deren Beseitigung sowie wohl vor allem durch die geduldige Durchführung einer ausreichenden Zahl von Sitzungen, deren Ergebnisse sie zusammengeschnitten hat. Wearing führt des weiteren aus, dass sie eine Mustersammlung verschiedener Gefühle, durch die Betrunkene gehen, her-

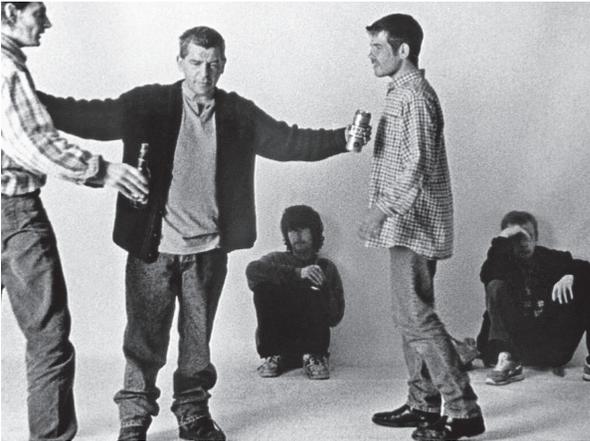


Abb. 3 Gillian Wearing, Mittelteil von *Drunk*, 1997–1999, Dreikanal-Video, 28'35", Schwarz-Weiss, Ton, verschiedene Masse, The Museum of Modern Art, New York



Abb. 4 Gillian Wearing, *Drunk*, 1997–1999, Dreikanal-Video, 28'35", Schwarz-Weiss, Ton, verschiedene Masse, The Museum of Modern Art, New York

ausarbeiten wolle. Sie nennt sogar die Bilder Pieter Bruegels d. Ä. als Vorbild. Das ist leicht nachvollziehbar, wenn man der Einschätzung ihres Verweises die weit verbreitete Vorstellung von Bruegel als einem realistisch gesinnten Beobachter feiernder Bauern zugrunde legt.<sup>22</sup> Andere Vergleiche hätten aber vielleicht doch näher gelegen. Man denke nur an William Hogarth, dessen Typologie von Betrunknen bereits im 18. Jahrhundert ein *Low Life: or, One Half of the World, Knows Not How the Other Half Lives* betiteltes Werk angeregt hatte und zwar von Frederick Antal als «wahrhaft dokumentarisch» bezeichnet wurde, aber doch nicht weniger als andere Werke desselben Künstlers auf Grundlage ikonografischer Entleihungen bei Kollegen, darunter Bruegel, zustande kam.<sup>23</sup> (Abb. 5) So rückt das Werk

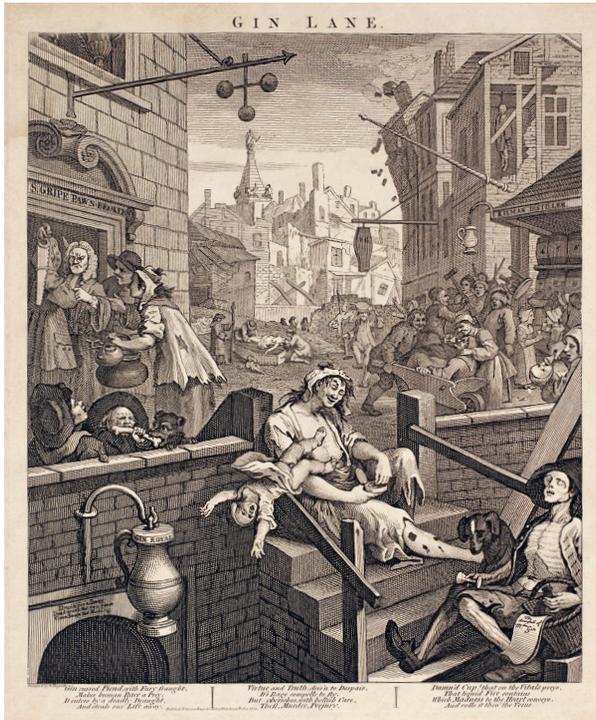


Abb. 5 William Hogarth, *Gin Lane*, 1751, Kupferstich und Radierung, 35,7 × 30,5 cm (Plattenrand), Tate Gallery, London

nahe an die aus der hergebrachten künstlerischen Bedeutungsproduktion geläufigen Verallgemeinerungsbestrebungen heran.

Sehen wir also in Wearings Atelierraum beispielhafte Vertreter einer Gruppe und deren typisches Suchtverhalten? Wenn wir diese Frage bejahen, müssen wir uns noch dazu Klarheit darüber verschaffen, was damit eigentlich gewonnen wäre. Noch in Unkenntnis von *Drunk* hat Julian Stallabrass von einem Wiederaufleben der Schäferidyllen des 18. Jahrhunderts in der zeitgenössischen englischen Kunst gesprochen und die darin vorherrschende, die dargestellten Mitglieder von Randgruppen als die Anderen ausgrenzende Geste verurteilt.<sup>24</sup> Wearings Darstellung der Obdachlosen lässt sich demselben Vorwurf aussetzen. Sie stellte selbst her, was sie ihnen offenbar als natürlich oder charakteristisch zuschrieb. Darin kann man den Ansatz zu einer allegorischen Überhöhung der gegebenen Wirklichkeit erkennen. 1855 war in einer Deutung von Gustave Courbets *L'Atelier du peintre* vermutet wor-

den, es sei als eine «reale Allegorie» anzusehen, weil darin die Kunstfreunde aus des Malers eigenem Umkreis die Wirklichkeit und die Vertreter niederer Schichten, deren Elend den Maler anziehe, das Allegorische bildeten.<sup>25</sup> Wearing hat also, indem sie den Gesten der Anderen allgemeine Bedeutung zuschreibt, ein schon in der Realismus-Theorie des 19. Jahrhunderts aufgebrachtes Klischee wiederbelebt. Aber eine Kritik der herrschenden gesellschaftlichen Verhältnisse, eines scheiternden Sozialstaats, der Gefährdung menschlicher Würde im Rausch oder dergleichen lässt sich in Heranziehung von Wearings Typologie von Mikroprozessen und Gesten wohl nicht glaubwürdig erstellen; in dieser Hinsicht nutzte Hogarth seine Mittel wirkungsvoller. Auch die Verhaltensforschung wird dem Werk kaum viele Erkenntnisse abgewinnen können, der Nachahmung eines wissenschaftlichen Versuchsaufbaus zum Trotz. Andererseits kann ich auch nicht bestätigt finden, dass, wie ein Kritiker behauptete, das Werk von einer schwerfälligen Darstellung überchoreografierter Bewegung gezeichnet sei.<sup>26</sup> Im Gegenteil wird uns ein fortschreitender Zerfall von Inszenierung vorgeführt. Das Verhalten der Beteiligten ist bald kaum noch von der Fähigkeit zu einer auf den Aufzeichnungsprozess abgestellten Selbstdarstellung getragen. Allem Anschein nach empfand Wearing sogar den besonderen Reiz der Möglichkeit, in der mit Trunkenheit einhergehenden Aussetzung von Bewusstsein und Selbstkontrolle eine Selbstentblössung der Personen, also eine vom Spiel für die Kamera befreite Interaktion zu erreichen. Sonst hätte sie wohl nicht völlig auf den Austausch mit ihnen verzichtet. Die Grenzen bewusster Verkörperung des Selbst sind selbstverständlich fließend, und wir Betrachter des Werks werden mit der Frage danach, ob Wearings Rechnung aufging, nicht zu Ende kommen können. Aber ohne Zweifel ist die Beklemmung, die das Werk auslösen kann, darauf zurückzuführen, dass wir im Vertrauen auf die dokumentarische Anlage des Films wirklichen Subjekten gegenüberstehen und dass die von der Künstlerin herbeigeführte Bühnenschau aus nichts anderem besteht als aus einer sich vor unseren Augen vollziehenden ungesteuerten Handlungsfolge. Die Teilnehmer wurden im Atelier empfangen, der Bildraum wurde hergerichtet, die Kamera repräsentiert einen interessegeleiteten Blick, der Film wurde geschnitten und montiert. Das alles ist unleugbar und gut sichtbar. Deshalb wirkt die in einem Ausstellungskatalog zu findende Behauptung, dass Wearing die Leute so porträtierte, wie sie sie vorgefunden habe, ein bisschen dreist.<sup>27</sup> Aber die Anziehungskraft der Bilder beruht eben nicht darauf, dass Beobachtungen nach dem Leben festgehalten worden wären wie in

akademischen Zeichnungen der frühen Neuzeit, wie im hergebrachten Realismus und wie auf den Fotografien, die Wall als nahezu dokumentarisch beschreibt. Sie beruht auf der Unberechenbarkeit, die wir als Voraussetzung für den Einbruch von etwas Wirklichem ansehen und die auch Wall schaffen wollte, als er an *A View from an Apartment* arbeitete.

Dass Walls und Wearings Ziele verwandt sind, ist den Werken nicht gleich anzusehen. Zu unterschiedlich scheinen sie im Umgang mit Medium und Komposition. Die Ähnlichkeit besteht tatsächlich nur in dem Versuch, ein von Referenz und Inszenierung nicht vollständig überlagertes Ereignis zum Gegenstand der Aufzeichnung zu machen und auf diese Weise den Realismus über eine bloße Stilerscheinung und Repräsentationsleistung hinaus zum Gefäß für Spuren der Wirklichkeit zu machen oder, mit Derrida gesprochen, zu einer Sprechweise, in der sich «etwas ereignen» kann.<sup>28</sup> In den Spuren ist, wenn man die Arbeiten für geglückt hält, ein Rest von Authentizität auszumachen. Damit ist weder eine Eigenschaft der Dargestellten noch des Künstlers oder der Künstlerin selbst gemeint. Der Begriff soll nur dafür erhalten, eine nicht mit Barthes' realismusbeschreibendem Realitätseffekt gleichsetzbare ästhetische Wirkung zu beschreiben. Unter denselben Vorbehalten lässt er sich auch auf eine wiederum ganz anders gelagerte künstlerische Arbeit beziehen. Im Jahr 2000 zeigten die Kunstwerke Berlin eine Installation Santiago Sierras unter dem auskunftsfreudigen Titel *Workers Who Cannot be Paid, Remunerated to Remain Inside Cardboard Boxes*, nachdem der Künstler schon mehrfach seit 1996 ähnliche Arbeiten in Guatemala, Kuba und den USA verwirklicht hatte. Die Besucher sahen sich in der grossen Halle sechs notdürftig zusammengeflückten Kisten gegenüber. (Abb. 6) Die Kisten waren verschlossen; nur für die Luftzufuhr war gesorgt. In den Kisten sassens tschetschenische Asylbewerber, die Sierra angeworben hatte, wegen des in Deutschland geltenden Aufenthalts- und Arbeitsrechts aber nicht für ihr täglich vierstündiges Verbleiben in den Kisten bezahlen durfte. Darauf bezieht sich der Titel, der im Übrigen eine sachliche Beschreibung des Werks mitsamt einem Hinweis auf die nicht gleich sichtbaren Kisteninsassen gibt. Wenn es still war, hörte man sie atmen, husten oder gelegentlich mit den Füßen scharren. Wer nahe herantrat, konnte durch Ritzen sogar Blickkontakt mit den Insassen aufnehmen. Bei vielen Besuchern erzeugte die so erfolgte Bestätigung der Präsenz von Menschen in den Kisten Beklemmung. In der *Berliner Zeitung* heisst es ausserdem von einem Besucher, dass er sich gar nicht in die Halle hineinbegeben habe, weil er das Gefühl hatte, er störe



Abb.6 Santiago Sierra, *Workers Who Cannot Be Paid, Remunerated to Remain Inside Cardboard Boxes*, Kunst-Werke Berlin, 2000

sonst die Intimsphäre der Insassen. Andere sollen versucht haben, mit den Menschen in den Kisten ins Gespräch zu kommen.<sup>29</sup> Es gab anscheinend auch einige Empörung über die ökonomische Ausbeutung der angeblich unbezahlten – stillschweigend aber doch entlohnnten – Selbstdarsteller. Sierra wird solche Regungen mit Zufriedenheit aufgenommen haben. Denn sie beruhen auf ethischen und politischen Erwägungen, wie sie hervorzurufen Ziel des Künstlers und die zu erreichen nur mithilfe von physischer Präsenz der im Titel beschriebenen Menschen möglich war. Zwar hing es von einem Willensakt der Besucher und von willkürlich oder unwillkürlich hervorgebrachten Geräuschen der Kisteninsassen ab, ob diese Präsenz sinnlich wahrnehmbar wurde. Zu Recht wurde ausserdem schon mehrfach betont, dass es Sierra nicht um die individuellen mitwirkenden Personen zu tun gewesen sei. Sogar in einem Aufsatz über Wall wird Sierras Gleichgültigkeit gegenüber der Erfahrung der von ihm angeheuerten Werkbeteiligten betont, wenn auch nicht unter Hinweis auf das Berliner Werk und nur, um Walls angeblich einfühlsame Beschäftigung mit seinen Laiendarstellern vom Vorgehen des

spanischen Kollegen abzuheben.<sup>30</sup> Aber der womöglich tatsächlich unterschiedliche Umgang der beiden Künstler mit ihren Mitarbeitenden ist für die hier verhandelte Frage eigentlich nicht von Bedeutung. Vergleichbar ist die Schlüsselstellung von Menschen, die als jeweils sie selbst in den Werken auftreten. Auf dieser Grundlage fördert auch Sierra die Erfahrung von etwas, das als Präsenz oder auch Authentizität bezeichnet werden kann. Denn die Wirkung von *Workers Who Cannot be Paid, Remunerated to Remain Inside Cardboard Boxes* wäre ohne das Bewusstsein der Besucher von deren Anwesenheit sehr geschwächt. Dieses Bewusstsein ist sogar geradezu ihr Inhalt; die Arbeit verwirklicht sich überhaupt nur im Zusammenhang mit der Vorstellung, dass in den Kisten ein Gegenüber, mit dem in Austausch zu treten eigentlich möglich wäre, ausharrt.

Nehmen wir an, Sierra hätte statt der wirklichen Insassen leere Kisten oder in diesen Kisten Tonkonserven mit dem von ihnen vermeintlich verursachten Geräuschen ausgestellt. Der eine oder andere Kritiker hätte das Werk vielleicht dennoch als aussagekräftig, als politisch bedeutsam beschrieben, und Claire Bishop könnte in Sierras Werkfolge weiterhin eine «Metapher» für die gesellschaftliche Unsichtbarkeit der Angehörigen bestimmter Schichten sehen.<sup>31</sup> Indem diese Werkfolge über den gegenwärtigen Fall hinaus gegebene Zustände ins Bewusstsein ruft, ist ihr das Metaphorische, Symbolische, Allegorische tatsächlich nicht abzusprechen. Dafür sorgen wie bei *Wearing* der Ausstellungsraum und der Diskurs, an dem sich Sierra selbst beredt beteiligt, indem er seine Arbeit als einen Finger in den vom Kapitalismus geschlagenen Wunden beschreibt.<sup>32</sup> Bei Sierra ist der allegorische Prozess sogar viel deutlicher gegeben als in *Wearings Drunk*, indem der Titel des Werks bereits von gesellschaftlichen Abhängigkeitsverhältnissen spricht. Aber es war ihm offenbar nicht allein um die lesbare Abbildungsleistung zu tun. Hermeneutik reicht als Untersuchungswerkzeug nicht aus, wo die Leistung der leibhaftigen Präsenz der Kisteninsassen zu verdeutlichen ist. Diese Präsenz ist, wie Gumbrecht zu betonen nicht müde geworden ist, «diesseits» von aller Hermeneutik angesiedelt.<sup>33</sup> Wir kennen aus Debatten über den lebendigen Körper in der Performance-Kunst die Argumente, die dessen besondere Stellung zum Werk, in das er nie voll eingehen kann, beschreiben. Meistens geht es dabei um exemplarische Handlungen und um die schiere Erfahrung der Aufführung als Ereignis sowie um die Feststellung, zu lesen beispielsweise bei Chantal Pontbriand, dass Präsenz ein Hier-und-Jetzt, das keine andere Bezugsgrösse hat als bloss sich selbst, erscheinen lasse. Erika

Fischer-Lichte spricht in diesem Sinne von der Unverfügbarkeit des Körpers. Das scheint nicht ganz hierher zu passen, selbst wenn man von der abgebildeten ökonomischen Zwangslage der Niedriglohnempfänger absieht. Denn Fischer-Lichte denkt Präsenz im Zusammenhang mit Performanz, also eine auf der Bühne sich entfaltende und ständige Veränderung hervorrufende Handlungsfolge.<sup>34</sup> Die Tschetschenen in Sierras Kisten sind für die Dauer ihrer Mitarbeit zur fast vollständigen Bewegungslosigkeit verurteilt und sind noch nicht einmal wirklich sichtbar. Aber das Wissen um ihre Anwesenheit verwandelt die Unsichtbarkeit in Verdrängung, die Stille in Schweigen. Der oben erwähnte Zeitungsbericht über das Verhalten der Besucher macht deutlich genug, als wie eindringlich diese ins Negative versetzte Präsenz empfunden wurde. Nicht völlig überzeugend wirkt angesichts dieser Zeugnisse Grant H. Kesters Annahme, dass Betrachterinnen und Betrachter sich zu den Menschen in Kisten in keine andere Beziehung setzen würden als zu beliebigen Passanten auf der Strasse. Vielmehr bestätigt sich, was ihm Simon Grennan entgegenhält: Die Betrachter haben zu Sierras Werk eine der Art nach grundsätzlich andere Beziehung als zu einem Bild an der Wand. Fischer-Lichte hat eine derartige Wirkung von Präsenz als «radikal» bezeichnet.<sup>35</sup> Im vorliegenden Zusammenhang ist vor allem festzuhalten wichtig, dass hier politische Wirklichkeiten nicht bloss anhand von Zeichen vermittelt werden, sondern selbst präsent sind. Fischer-Lichtes Wort wäre zur Beschreibung dieser Sachlage fast noch geeigneter als für die Beschreibung des von ihr selbst betonten Aspekts. Aber ein anderer Begriff ist nicht weniger hilfreich, zumal er das Ineinandergreifen von Präsenz und Repräsentation besser fasst. Indem die Asylbewerber ihres eigenen von Ökonomie und Politik bestimmten Schicksals wegen angeworben wurden, können wir sagen, dass wir – in einem Sinn, den Champfleury sich noch nicht hätte träumen lassen – eine reale Allegorie vor uns haben. Der allegorische Prozess lässt sich nicht abschliessen; das Wirkliche geht nicht ganz in Bedeutung auf.

Die drei beschriebenen Werke versprechen oder bieten Zugang zum Realen auf eine jeweils unterschiedliche Weise; das Verhältnis von Repräsentation und Präsenz fällt immer unterschiedlich aus. Paweł Althamer hat es auf eine noch einmal andere Weise in Szene zu setzen oder, je nach Auslegung, zum Ereignis zu machen versucht. Wall gibt einer Darstellerin Gelegenheit, vermittle des unwillkürlichen Niederschlags von Alltagsleben eine Spur von Wirklichkeit ins Bild einzubringen; Wearing steigert, indem sie die Befähigung ihrer Probanden zur Repräsentation ihrer selbst vermindert,

deren schiere Präsenz; Sierra macht die Ausstellung von Menschen zu einem Ereignis, in dem die Kunst in Wirklichkeit übergeht. Althamer ist wie Sierra an dieser Rückführung von Repräsentation in Präsenz interessiert, geht aber insofern vor wie Wall, als er eine Wirklichkeit ausserhalb von Atelier und Museum zum Schauplatz macht. Im November 2007 zeigten Londoner Kinos im Vorprogramm die Werbung für einen Film, der in einer Hauptrolle Jude Law zu bringen versprach. Über die Handlung liess sich aus der von Jason Martin gedrehten Vorschau nichts Bestimmtes entnehmen; wir beobachteten darin Law bei einem Gang über den Borough Market in Südlondon und in Betrachtung seiner Umgebung. Ein Mann mustert seinen Stadtplan; eine Orange kullert vom Obststand herab und ein Passant hebt sie auf; ein Zug fährt vorbei; eine Frau fotografiert einen für uns unsichtbar bleibenden Gegenstand; ein kleiner Junge leert sein Getränk; Satzketzen aus einem Mobilfunkgespräch dringen zu Law und uns herüber. (Abb. 7) Alles das hat Anteil an einer Erfahrung des Augenblicks, dessen Kraft Law in einem Monolog, den uns ein Voiceover gibt, begeistert anpreist, nicht ohne hinzuzufügen, dass er angesichts der Schönheit des Alltags augenblicklich die Welt als «leben-dige Präsenz» erfahren habe. Am Ende kauft er einen Fisch und geht weg. Der kleine Film scheint einer ästhetischen Epiphanie-Erfahrung im Sinne von James Joyce Ausdruck geben zu wollen und streift, woran Laws etwas phrasenhafter Text die Hauptschuld trägt, die Grenze zum Kitsch. Nun haben wir es dabei nur mit einer Vorschau zu tun. Sie warb für einen *Realtime Movie*, an dem teilzunehmen das Kinopublikum unter Angabe von Zeit und Ort eingeladen wurde. Althamer hatte zuvor schon ähnliche Performance-Stücke aufführen lassen, aber die Ausgangsbedingungen waren anders gewesen. 1992 hatte er anlässlich der Einführung des *Observer* in Warschau Obdachlose angeheuert; sie trugen auf seine Anweisung hin ein Schildchen mit dem Namenszug der neuen Tageszeitung und führten im Übrigen ihr Dasein als Zaungäste des öffentlichen Lebens weiter, halb Betrachter und halb Betrachtete: Der Unterschied zu Wearings Arbeit mit der gleichen Bevölkerungsgruppe ist denkbar gross, die Verschiedenheit der jeweils hervorgerufenen Erfahrbarkeit von Authentizität oder Präsenz desgleichen. (Abb. 8) Im Jahr 2001 war Althamer mit einer kleinen Betrachtergruppe durch Warschaus Strassen gelaufen und hatte es deren Mitgliedern überlassen, in den dabei angetroffenen Personen das Personal eines Echtzeitfilms zu erkennen. Man hat darin einen Versuch, das Alltagsleben «in seiner ganzen Reichhaltigkeit» nachzubilden, erkannt.<sup>36</sup> Aber vielleicht sprechen wir statt von der

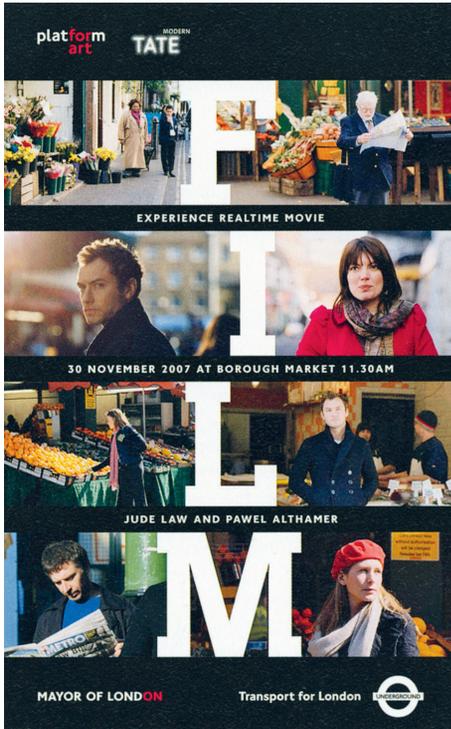


Abb. 7 Paweł Althamer, *Realtime Movie*, 2007, Werbeplakat



Abb. 8 Paweł Althamer, *Observator*, Warschau, 2001, fotografische Dokumentation der Performance

an Wearings Berufung auf «reiche» Charakterstudien erinnernden Reichhaltigkeit besser von der Unüberschaubarkeit der Zusammenhänge, in denen sich Alltag zu betrachten gibt. Das Publikum war angehalten, die umstehenden Leute auf mögliche Handlungszusammenhänge hin anzusehen und irgendeinen Sinn damit zu verbinden. Aufgrund des Verzichts auf eine folgerichtige Erzählung kam es offenbar zu einigen Verwechslungen. Unbeteiligte wurden daraufhin befragt, ob sie vom Künstler angeheuert worden seien, während das Publikum tatsächliche Mitwirkende unbehelligt, weil unerkannt passieren liess. So ungefähr muss Althamer sich auch die Interessen und Rückmeldungen des Londoner Publikums vorgestellt haben. Die Verwischung der Grenze zwischen Schein und Sein oder von inszeniertem und tatsächlichem Alltag, das Rätselraten über die Kunstanteile am vermeintlich echten Leben war auch hier sein Ziel.

Althamer liess nach einem genau festgelegten Plan mehrere Darsteller auftreten, die jedoch als solche nicht identifizierbar waren. Law ging wie in der Vorschau noch einmal über den Borough Market, kaufte noch einmal Fisch und verliess danach wieder den Markt, diesmal jedoch unter den Augen der erwartungsvollen Anwesenden. Vermutlich war nicht allen erschienenen Leuten die künstlerische Zielsetzung begreiflich. Viele scheinen vor allem gekommen zu sein, um den Schauspieler Law sehen. In Erwartung seiner Person hatte sich eine grosse Menge vor und in einer schmalen Halle zusammengedrängt. Kameras wurden gezückt, ein paar junge Mädchen gerieten in Verzückung, und Law musste, flankiert von offenbar zu seinem Schutz bestellten Begleitern, durch ein regelrechtes Spalier von Schaulustigen zum Fischstand laufen.<sup>37</sup> (Abb. 9) Dieses Spalier machte die Vermischung von Alltagsleben und Repräsentation, von Welt und Kunst schon halb zunichte. Für Law gab es auf dieser Grundlage keine Möglichkeit eines Eintauchens in einen Alltag, der Präsenz oder gar «Sorge» in sein Bewusstsein oder das der Umstehenden zu heben ermöglicht hätte. Ohnehin war er selbst nur Hauptdarsteller in einer Wiederaufführung des Films, den er als deren Ankündigung zu drehen geholfen hatte. Die Aufführung war Zitat, indem sie sich offensichtlich auf einen Vorläufer bezog. Ein performatives, das Theatralische hinter sich lassendes Ereignis war sie am ehesten gerade für die Zuschauerinnen und Zuschauer, die gar nicht um das Werk als solches, sondern nur um den Schauspieler zu sehen gekommen waren. Dass einige von ihnen Fotoapparate herauszogen und Laws Gang durch die Menge in Bilder und Filme zurückverwandelten, war eigentlich folgerichtig. Sie haben nur getan, was die Tate



Abb. 9 Zuschauer von Paweł Althamers *Realtime Movie* vor dem Londoner Borough Market, 1. Dezember 2007, Einzelkader aus dem Making Of, Tate Modern

Gallery auch getan hatte, als sie Law für den Film auftreten liess. Aber was ist dabei geschehen? Wer in Betrachtung der Aufzeichnung von Laws zweitem Gang zum Fischhändler die begeisterten Fans ins Auge fasst, wird unfreiwillige Komik bemerken und ein gescheitertes Werk vermuten. Man könnte sagen, dass all die bei der Gelegenheit entstandenen Bilder aus Alltagsbewegungen erst eine Performance machen, also erst Bedeutung in die absichtsvoll belanglos gehaltene Szene bringen.<sup>38</sup> Allerdings wird man aus der Sache nicht leicht klug. Denn eigentlich haben gerade die Zuschauer, die nicht das Kunstwerk gesehen haben, den Auftritt von Law als Ereignis wahrgenommen. Sicher, sie haben die leibhaftige Präsenz des Schauspielers als Gegenstand eines voyeuristischen Spektakels genossen, aber wann wäre Präsenz ein solches Spektakel nicht? Wer hier die eine Erfahrung als authentischer denn die andere hinstellen will, muss zu Floskeln Zuflucht nehmen, wie sie im oben erwähnten Voiceover der Vorschau an Epiphanien denken lassen. Gumbrecht mag sich in der Beschwörung von Präsenz auf solche Erfahrungen beziehen. Aber für klare Unterscheidungen reicht das nicht aus.

Hier wurden vier Versuche, Vorstellungen von Authentizität zur Grundlage eines neuen Realismus zu machen, einander gegenübergestellt. Viele offensichtliche Unterschiede der Werke sind dabei unter den Tisch gefallen. Es ging mir darum, nachzuvollziehen, welche Besonderheiten in allen vier

Fällen eine Rede von Authentizität hilfreich erscheinen lassen könnten. Zur Debatte steht jeweils nicht eine Authentizität der Künstlerpersönlichkeit als Befähigung zu uneingeschränktem Selbstaussdruck, sondern eine besondere Erscheinungsweise von Realismus. In ihm gibt sich Authentizität in keinem Fall eindeutig greifbar, und das scheint auch gar nicht möglich. Als Anlass oder Bestandteil ästhetischer Erfahrung tritt sie immer im Widerstreit mit Mediatisierung, Repräsentationsleistungen, bedeutungsverdichtenden Zeichenprozessen auf, und sie droht immer dahinter zurückzutreten. Es ist mit dieser Authentizität oder Präsenz insofern wie mit den Worten, die John Langshaw Austin als *Trouser Words* – darunter das Wort «wirklich» – bezeichnet. Sie ergeben überhaupt nur insofern Sinn, als ihre Verneinung eine Vorstellung hervorruft.<sup>39</sup> In der Kunst heisst das: Die mit Authentizitätseindrücken verbundene Erfahrung bleibt immer zweifelhaft und prekär. Bei den obigen Beispielen war das immer dort offensichtlich, wo sich von Allegorisierungsprozessen sprechen liess. Bei *Wearing* liegt der Verdacht nahe, dass sie in den Obdachlosen ein wirklicheres, weil unverstellteres Leben vertreten sieht: Man erinnert sich daran, dass in Tom McCarthys Roman *Remainder* von 2005 ein sich selbst als völlig unauthentisch wahrnehmender Londoner Ich-Erzähler auf eine Gruppe Obdachloser stösst und in ihnen wahrhaft-echte Menschen zu erkennen meint.<sup>40</sup> Immerhin scheint es mir nicht passend, unter Verweis auf Hans Holbeins 1521 entstandenes, wiederholt auf *Drunk* bezogenes Basler Gemälde von Christi Leichnam im Grab den starken Eindruck von der Präsenz sich vor der Kamera auslebender, zunächst nur auf sich selbst verweisender Menschen zu schwächen. Man könnte mit kaum weniger Recht in der jungen Frau, die Wall für *A View from an Apartment* in seltsam wirkender Bewegung aufgenommen hat, ein fernes Echo der Flora auf Sandro Botticellis *Primavera* aus den 1480er Jahren erkennen. Ein Teil der Sperrigkeit, die von der Bewegung ausgeht und die Szene umso wirklicher in unseren Augen macht, ginge damit verloren, was eigentlich nicht in Walls Sinn gewesen sein kann. Oder doch? Mir war Frieds Bemerkung über die wirklichkeitsgesättigte Haltung der fotografierten Frau immer als einleuchtend erschienen, auch noch während der vorliegende Text entstand. Aber dann stiess ich auf etwas entlegen veröffentlichte Fotografien von Walls Arbeit an seinem Bild. Man sieht auf ihnen die Frau wiederholt dieselbe Haltung einnehmen, um Wall Gelegenheit zum Abgleich verschiedener Belichtungsversuche zu geben.<sup>41</sup> Die Möglichkeit, dass etwas Unwillkürliches, Zufälliges auf die Fotografie gekommen sein könnte, schrumpft damit be-

trächtlich. Immerhin hat in allen hier besprochenen vier Fällen die bloße Möglichkeit, etwas Wirklichem jenseits der Repräsentation zu begegnen, Einfluss auf das Verhalten der Betrachterinnen und Betrachter vor dem Werk erhalten. Unnötig scheint mir in diesem Zusammenhang die Frage nach der Existenz von Authentizität oder der Brauchbarkeit des Begriffs, sofern sie ein für allemal und allgemein gestellt wird. Authentizität teilt mit dem Begriff der Wahrheit, dass sie jeweils bewiesen, und mit der Wirklichkeit, dass sie erfahren werden muss. Ob Authentizität sinnvoll mit Inhalt zu verbinden ist, muss jeweils neu überprüft werden. Nur vor dem Hintergrund des Zweifels hat diese Überprüfung ihren Zweck, sie hat ihn aber vielleicht in der bildenden Kunst mehr als anderswo. Die Kunst kann einen besonderen Beitrag zur Produktion von Authentizitätseffekten leisten, weil sie immer schon als ein Bereich von Ersatzwirklichkeit und Repräsentation verstanden wird. Sie trägt aber so noch nicht zur Befriedigung von Sehnsüchten bei, die sich ausserhalb ihrer mit wertbelasteten Authentizitätskonzepten verbinden mögen. Sie macht so noch nicht zwangsweise Aussagen über eine irgendwie geartete Authentizität der Wirklichkeit oder gar der beteiligten Personen selbst.

- 1 Hans Ulrich Gumbrecht, *Diesseits der Hermeneutik. Die Produktion von Präsenz*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2004, S. 72.
- 2 Ich paraphasiere Jacques Derrida, *Die Schrift und die Differenz* (1967), Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1972, S. 324.
- 3 Vgl. Hans Ulrich Reck, *Kunst als Medientheorie. Vom Zeichen zur Handlung*, München: Fink, 2003, S. 496. Ähnliche Beobachtungen finden sich wiederholt in der jüngeren Forschungsliteratur, vgl. z. B. Susanne Knaller, *Ein Wort aus der Fremde. Geschichte und Theorie des Begriffs Authentizität* (Beiträge zur neueren Literaturgeschichte, 246), Heidelberg: Winter, 2007, S. 173.
- 4 Vgl. Jeff Wall und Jean-François Chevrier, «A painter of Modern Life» (1998), in: *Jeff Wall. Figures and Places. Selected Works from 1978–2000*, hrsg. von Rolf Lauter, Ausst.-Kat. Museum für moderne Kunst, Frankfurt a. M., 28.9.2001–3.3.2002, München: Prestel, 2001, S. 168–185, S. 176, und Charles Baudelaire, «Le peintre de la vie moderne» (1863), in: Ders., *Œuvres complètes* (Bibliothèque de la Pléiade), hrsg. von Claude Pichois, 2 Bde., Paris: Gallimard, 1975–1976, Bd. 2, S. 683–724, bes. S. 697.
- 5 Rosalind Krauss, ««And Then Turn Away?» An Essay on James Coleman», in: *October*, Nr. 81, 1997, S. 5–33, S. 28, sowie Martin Schwander und Jeff Wall [Gespräch], in: *Jeff Wall. Restoration*, publ. anl. der Fertigstellung von *Restoration* und der Ausst. in der Kunsthalle Düsseldorf, 7.5.–19.6.1994, hrsg. vom Kunstmuseum Luzern und der Kunsthalle Düsseldorf, 1994, S. 10–19, S. 10, und Wall/Chevrier 1998 (wie Anm. 4), S. 174.
- 6 Vgl. James Rondeau, «In Dialogue With Jeff Wall», in: *Jeff Wall*, hrsg. von Peter Galassi und Neal Benezra, Ausst.-Kat. Museum of Modern Art, New York, 25.2.–14.5.2007;

- The Art Institute of Chicago, 30.6.–23.9.2007; San Francisco Museum of Modern Art, 27.10.2007–27.1.2008, S. 151–157, S. 152, sowie Jeff Wall und Mike Figgis, «Conversation», in: *Contemporary*, Nr. 65, 2004, S. 24–33, S. 26. Schon André Bazin hatte keinen Weg gefunden, das realistische Medienprogramm der Kamera sinnvoll mit dem Stil des neorealistischen Films zu verbinden; siehe dazu Guido Kirsten, *Filmischer Realismus*, Marburg: Schüren, 2013, S. 56 und S. 95.
- 7 Vgl. Wall / Chevrier 1998 (wie Anm. 4), S. 173 und S. 175.
- 8 Michael Fried, *Why Photography Matters as Art as Never Before*, New Haven: Yale University Press, 2008, S. 57.
- 9 Vgl. Katrin Grögel, Stephan E. Hauser und Heidi Naef, «Catalogue Raisonné», in: *Jeff Wall. Catalogue raisonné 1978–2004*, hrsg. von Theodora Vischer und Heidi Naef, Publ. anl. der Ausst. Schaulager Basel, Münchenstein, 30.4.–25.9.2005; Tate Modern, London, 21.10.2005–8.1.2006, Göttingen: Steidl, 2005, S. 269–431, S. 431, Kat. 120. Im Werkverzeichnis des Künstlers finden sich mehrere dokumentarische Aufnahmen von der Arbeit an den Bühnenräumen und ausserhalb des Ateliers gelegenen Aufnahmeorten. Eine Bestimmung des «nahezu dokumentarischen» Ansatzes gibt Wall in Robert Enright, «The Consolation of Plausibility. An Interview with Jeff Wall», in: *Border Crossings*, 19 (2002), Nr. 73, S. 38–51, S. 50; siehe ausserdem Wolfgang Brückle, «Almost Merovingian. On Jeff Wall's Relation to Nearly Everything», in: *Art History*, 32 (2009), S. 977–995, S. 981.
- 10 Siehe Klaus Herding, «Mimesis and Innovation. Überlegungen zum Begriff des Realismus in der bildenden Kunst», in: *Zeichen und Realität* (Aktien des 3. Semiotischen Kolloquiums der Deutschen Gesellschaft für Semiotik e.V.), Hamburg 1981, hrsg. von Klaus Oehler, 3 Bde., Tübingen: Stauffenburg, 1984, Bd. 1, S. 83–113, S. 87.
- 11 Andrew Pulver, «Jeff Wall's Best Shot» [Gespräch], in: *The Guardian*, 5.5.2010, S. 23.
- 12 Vgl. Erving Goffman, *The Presentation of Self in Everyday Life*, Garden City: Doubleday, 1959, S. 252.
- 13 Gewissermassen erzeugt er so ein Mittelding zwischen dem «fruchtbaren» und dem «entscheidenden» Augenblick, wie sie von Gotthold Ephraim Lessing und von Henri Cartier-Bresson als Ergebnis mediengerechten Erzählens dort für Skulptur und Malerei, hier für die Fotografie bestimmt worden sind. Siehe Gotthold Ephraim Lessing, *Laokoon, oder über die Grenzen der Mahlerey und Poesie. Mit beyläufigen Erläuterungen verschiedner Punkte der alten Kunstgeschichte. Erster Theil*, Berlin: Voss, 1766, S. 24, und – mit unbefriedigender Übersetzung des französischen «moment décisif» – Henri Cartier-Bresson, «Der rechte Augenblick» (1952), in: Ders., *Auf der Suche nach dem rechten Augenblick. Aufsätze und Erinnerungen an Freunde*, Berlin / München: Edition Pixis, 1998, S. 11–29, S. 16 und S. 20.
- 14 Fried 2008 (wie Anm. 8), S. 57. Die Freundin der Bewohnerin hat angeblich gar nicht bemerkt, dass Wall sie fotografierte; vgl. Pulver 2010 (wie Anm. 11), S. 23.
- 15 Vgl. Roland Barthes, «L'effet de réel», in: *Communications*, Nr. 11, 1968, S. 84–89, S. 88, und Fried 2008 (wie Anm. 8), S. 57. Heidegger bezeichnet als «Sorge» unseren immer schon gegebenen praktischen Umgang mit der Welt. Siehe auch Wolfgang Brückle, «Absorption Revisited», in: *Art History*, 33 (2010), S. 731–734, bes. S. 732, mit Einwänden gegen Frieds Deutungsansatz.
- 16 Sheena Wagstaff, «Jeff Wall. A View from an Apartment», in: *Singular Images. Essays on Remarkable Photographs*, hrsg. von Sophie Howarth, London: Tate, 2005, S. 119–123, S. 119.
- 17 Vgl. André Bazin, «Le réalisme cinématographique et l'école italienne de la libération», in: *Esprit*, 16 (1948), S. 58–83, S. 65, sowie die Andeutungen bei Georges Sadoul, «Un grand réalisateur italien. Rossellini», in: *L'Écran français*, Nr. 72, 1946, S. 17, und bei Roberto Rossellini und Mario Verdone, «Colloquio sul neorealismo», in: *Bianco e nero*, 13 (1952), Nr. 2, S. 7–16, S. 10; siehe

- auch Christopher Wagstaff, *Italian Neorealist Cinema. An Aesthetic Approach*. Toronto: University of Toronto Press, 2007, S. 31. Die Grundlagen der oben umrissenen Vorstellung in Schauspieltheorie und Filmpraxis der Vorkriegszeit müssen hier nicht nachgezeichnet werden; eine zusammenhängende Erörterung scheint zu fehlen. Marc Mancini, «Real People», in: *Film Comment*, 22 (1986), Nr. 2, S. 23–30, erwähnt den Neorealismus nur nebenbei auf S. 24.
- 18 Bazin 1948 (wie Anm. 17), S. 66, und Bill Nichols, *Introduction to Documentary*, Bloomington: Indiana University Press, 2001, S. 5.
- 19 Jean-Max Colard, «Dans l'Apartment de Jeff Wall», in: *Les Inrockuptibles*, Nr. 522, 2005, S. 72–77, S. 75.
- 20 Siehe Dominic Molon, «Observing the Masses», in: *Gillian Wearing. Mass Observation*, Ausst.-Kat. Museum of Contemporary Art, Chicago, 19.10.2002–19.1.2003; Institute of Contemporary Art, University of Pennsylvania, Philadelphia, 3.9.–14.12.2003, S. 11–25, bes. S. 12, und Elisabeth Fritz, *Authentizität – Partizipation – Spektakel. Mediale Experimente mit «echten Menschen» in der zeitgenössischen Kunst* (Kunst – Geschichte – Gegenwart, 3), Köln et al.: Böhlau, 2014, S. 197–202.
- 21 Ich spreche oben von einer «Pathosformel» in Anlehnung an Klaus Lankheit, *Das Triptychon als Pathosformel*, Heidelberg: Winter, 1959, S. 13, dessen Herleitung der postreligiösen Verwendungen dreiteiliger Bildensembles von Aby Warburg angeregt ist.
- 22 Vgl. Wearings Äusserung in «Gillian Wearing in Conversation with Carl Freedman», in: *Gillian Wearing*, hrsg. von Lisa G. Corrin, Ausst.-Kat. Serpentine Gallery, London, 16.9.–29.10.2000, o. S., und Herding 1984 (wie Anm. 10), S. 90. Vgl. auch Jürgen Müller, *Das Paradox als Bildform. Studien zur Ikonologie Pieter Bruegels d. Ä.*, München: Fink, 1999, S. 12, mit einem Hinweis auf Versuche der Begründung von Bruegels Wahrhaftigkeit aus dessen vermeintlich bäuerlicher Herkunft.
- 23 Frederick Antal, «The Moral Purpose of Hogarth's Art», in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 15 (1952), S. 169–197, S. 181, spricht allen Ernstes vom «dokumentarischen» Anstrich der Kupferstiche. Einen Hinweis auf die oben als von Hogarth angeregt erwähnte Schrift gibt Austin Dobson, *William Hogarth*, New York: Dodd & Mead, 1891, S. 159. Das ohne Verfasserangabe zuerst 1752 gedruckte Werk zeigt auf dem Frontispiz einer kurz darauf erschienenen Neuausgabe eine Gruppe von trinkenden und streitenden Handwerksleuten beiderlei Geschlechts in einem Pub; vgl. die Abbildung bei Edgar Royston Pike, *Human Documents of Adam Smith's Time*, London: Allen & Unwin, 1974, S. 34. Übernahmen aus Bruegel entdeckt schon John Nichols, *Biographical Anecdotes of William Hogarth and a Catalogue of his Works Chronologically Arranged, with Occasional Remarks*, London: Nichols, 1781, S. 115. Vgl. auch Berthold Hinz, *William Hogarth. Beer Street and Gine Lane. Lehrtafeln zur britischen Volkswohlfahrt*, Frankfurt a. M.: Fischer, 1984, S. 40 und S. 57.
- 24 Vgl. Julian Stallabrass, *High Art Lite. British Art in the 1990s*, London: Verso, 1999, S. 239.
- 25 Vgl. Jules Champfleury, «Du réalisme», in: *L'Artiste*, Serie 5, 16 (1855), S. 1–5, S. 4. Auch David Hopkins, ««Out of it». Drunkenness and Ethics in Martha Rosler and Gillian Wearing», in: *Art History*, 26 (2003), S. 340–363, S. 360, spricht von einem allegorischen Prozess bei Wearing. Er bezieht sich dabei allerdings auf deren angebliche Sehnsucht nach gesellschaftlicher Versöhnung.
- 26 Richard Shone, «London. Gillian Wearing», in: *The Burlington Magazine*, 142 (2000), S. 715–716, S. 716. Die Anklänge an einen Versuchsaufbau betont Molon 2002 (wie Anm. 20), S. 23.
- 27 Vgl. Mark Beasley, «Drunk», in: *Gillian Wearing. A Trilogy*, hrsg. von Daina Augaitis, Ausst.-Kat. Vancouver Art Gallery, 13.7.–27.10.2002, S. 7–9, S. 8, wo nur einschränkend auf die abschliessende Überarbeitung hingewiesen wird. Jean-Charles Masséra, «If I were you, but you're not. Critique de la décontextualisation», in: *Gillian Wearing. Sous influence*, Ausst.-Kat. Musée d'art

- moderne de la Ville de Paris, 10.3.–6.5.2001, S. 27–46, S. 28, wirft zwar die Frage auf, ob wir es mit einer Verhaltensstudie oder einem Schauspiel zu tun haben, aber er gibt keine eindeutige Antwort darauf. Cathérine Bernard, «Deller, Wallinger, Wearing. Towards an Ethics of Visual Interpellation», in: *Ethics of Alterity, Confrontation and Responsibility in 19th- to 21st-Century British Arts*, hrsg. von Michel Gatteau und Christine Reynier, Montpellier: Presses universitaires de la Méditerranée, 2015, S. 265–276, S. 273, erkennt einen weitestmöglichen Rückzug der Künstlerin aus allen die blosser «Präsenz» der Obdachlosen und das unvorhersehbare Ereignis behindernden gestalterischen Eingriffen.
- 28 Jacques Derrida, *Eine gewisse unmögliche Möglichkeit, vom Ereignis zu sprechen* [2001], Berlin: Merve, 2003, S. 24.
- 29 So berichtet Claudia Fuchs, «Die Fremden», in: *Berliner Zeitung*, 20.11.2000, S. 30.
- 30 Vgl. Camiel van Winkel, «Traumarbeit», in: *Jeff Wall. Tableaux, Pictures, Photographs, 1996–2013*, hrsg. von Yilmaz Dziewior und Hripsimé Visser, Ausst.-Kat. Stedelijk Museum Amsterdam, 1.3.–3.8.2014; Kunsthaus Bregenz, 18.10.2014–11.1.2015; Louisiana Museum of Modern Art, Humlebaek, 6.2.–31.5.2015, Köln: König, 2014, S. 18–26, S. 22, und Viktoria Schmidt-Linsenhoff, «On and Beyond the Colour Line. Afterimages of Old and New Slavery in Contemporary Art Since 1990», in: *Slavery in Art and Literature. Approaches to Trauma, Memory and Visuality*, hrsg. von Birgit Haehnel und Melanie Ulz, Berlin: Frank & Timme, 2010, S. 59–91, S. 85. Aus Sierras gleichgültigem Umgang mit der Individualität der von ihm angeheuerten Leute ergibt sich freilich nicht zwingend, dass eine sozialethische Teilnahme des Publikums am Leben der Anderen aus seiner Sicht unerwünscht wäre. Vgl. auch Claudette Lauzon, *The Unmaking of Home in Contemporary Art*, Toronto: University of Toronto Press, 2017, S. 96.
- 31 Vgl. Claire Bishop, «Delegated Performance. Outsourcing Authenticity», in: *October*, Nr. 140, 2012, S. 91–112, S. 94. Sie hat die erste, in Guatemala verwirklichte Fassung vor Augen.
- 32 Dahin geht seine Äusserung in Teresa Margolles, «Santiago Sierra», in: *Bomb*, Nr. 86, 2003/2004, S. 62–69, S. 65.
- 33 Gumbrecht 2004 (wie Anm. 1), S. 33.
- 34 Vgl. Chantal Pontbriand, ««The eye finds no fixed point on which to rest...»», in: *Modern Drama*, 25 (1982), S. 154–162, S. 157, und Erika Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2004, S. 158.
- 35 Grant H. Kester, *The One and the Many. Contemporary Collaborative Art in a Global Context*, Durham: Duke University Press, 2011, S. 166, sowie Fischer-Lichte 2004 (wie Anm. 34), S. 171, und Simon Grennan, «Competence in Your Own Enactment. Subjectivity and the Theorization of Participatory Art», in: *Real Lives, Celebrity Stories. Narratives of Ordinary and Extraordinary People Across Media*, hrsg. von Bronwen Thomas und Julia Round, London: Bloomsbury, 2014, S. 79–93, S. 89. Grennan ist von Goffman angeregt.
- 36 Vgl. Massimiliano Gioni, «Der Held mit den tausend Gesichtern», in: *Parkett*, Nr. 82, 2008, S. 96–101, S. 99; sein Gedankengang ist bedauerlicherweise sehr unklar gehalten. Für *Observer* siehe Paweł Althamer *zachęca*, hrsg. von Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych, Ausst.-Kat. Zachęta Narodowa Galeria Sztuki, Warschau, 25.2.–28.3.2005, S. 59. Im Jahr 2000 liess Althamer während der Manifesta in Ljubljana bezahlte Beteiligte verschiedene alltägliche Handlungen im öffentlichen Raum ausführen; damals benutzte er die Bezeichnung *Motion Picture*. Am Ende des an Szenen aus einem «Echtzeitfilm» vorbeiführenden und bereits *Real-time Movie* genannten Warschauer Spaziergangs erhielten die Teilnehmenden Strassenkarten, auf denen die gestellten Szenen eingezeichnet waren. In Pittsburgh liess er mit Peter Fonda 2004 erstmals einen allseits bekannten Schauspieler an einer ähnlichen Aktion teilnehmen; vgl. Harry Schwalb, «Pittsburgh Fonda Peter», in: *Art News*, 103 (2004), Nr. 9, S. 48, mit Erwäh-

- nung des als im Reenactment verwirklichte «halbe Stunde Alltag» beschriebenen Werks. 2005 wiederholte Althamer die Aktion in Warschau mit Mirosław Baka und Agnieszka Grochowska.
- 37 Eindrücke von dem Ereignis gibt eine kleine Dokumentation, die auf der Netzseite der Tate Gallery abrufbar ist: <http://channel.tate.org.uk/media/34401682001>, Stand 1.2. 2018. Dass die Veranstalter sich verkalkuliert hatten, geht aus der im vorab verfassten Drehbuch erhofften Unsicherheit der Schaulustigen über die Präsenz von Schauspielern recht deutlich hervor; vgl. Jessica Morgan, «The world as a Stage», in: *The World as a Stage*, hrsg. von Jessica Morgan und Catherine Wood, Ausst.-Kat. Tate Modern, London, 24.10.2007–1.1.2008, S. 7–11, S. 11. Bishop 2012 (wie Anm. 31), S. 126, geht nicht auf den Unterschied von Planung und Durchführung ein.
- 38 Vgl. die anhand anderer Beispiele gemachten Beobachtungen in Philip Auslander, «The Performativity of Performance Documentation», in: *PAJ. A Journal of Performance and Art*, 28 (2006), Nr. 3, S. 1–10, S. 5.
- 39 John Langshaw Austin, *Sense and Sensibilia*, Oxford: Clarendon Press, 1962, S. 70 und passim.
- 40 Tom McCarthy, *Remainder* (2005), Richmond: Alma, 2006, S. 51.
- 41 Vgl. die Bilder von Walls Atelierraum in Colard 2005 (wie Anm. 19), S. 74 und S. 75. In Brückle 2010 (wie Anm. 15), S. 732, musste ich noch ohne die oben erwähnte Einsicht auskommen.



## **II. Das Authentische erhalten**

# Authentizität in der Weimarer Republik. Max Sauerlandt und der Hamburger Faksimile-Streit

Anika Reineke

Im Jahr 1929 schrieb Max Sauerlandt (1880–1934, Abb. 1), seit 1919 Direktor des Hamburger Museums für Kunst und Gewerbe: «Die ‹schönere› Reproduktion wird sich ganz unvermerkt vor das Kunstwerk schieben und den Eindruck des Originals schließlich ganz verdrängen. Ein Leben in falschen Gefühlen – das Schlimmste, was es gibt! – ist die unausbleibliche Folge.»<sup>1</sup> Um diese These herum entspann sich der Hamburger Faksimile-Streit, eine Auseinandersetzung unter etwa einem Dutzend Kunstexperten, die tiefe Einblicke in den Authentizitätsdiskurs der 1920er Jahre ermöglicht. Dabei stellt sich die Frage, was Sauerlandt befürchten liess, originale Kunstwerke würden durch Reproduktionen verdrängt. Vervielfältigungstechniken waren nach dem Ersten Weltkrieg weder im öffentlichen Leben noch in den Kunstinstitutionen eine Neuheit. Ende der 1920er Jahre konnten viele deutsche Museen bereits auf eine mehrere Jahrzehnte währende Tradition des Sammelns von Gipsen, Galvanoplastiken und Lithografien zurückblicken.<sup>2</sup> Dennoch entstand zur Zeit der Weimarer Republik ein spezifischer Diskurs, bei dem anhand von Ausstellungen, Vorträgen und Artikeln über das Nebeneinander von Reproduktion und Original und deren Wertigkeiten gestritten wurde.

Es lohnt sich, dafür einen Blick auf die kulturhistorischen Parameter der Zeit zu werfen: Sauerlandt erkannte 1929 die gleichen gesellschaftlichen Tendenzen wie sie Walter Benjamin Mitte der 1930er Jahre in seiner programmatischen Schrift vom *Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*<sup>3</sup> diagnostizierte. Sauerlandt bezeichnete das vergangene Jahrzehnt als die Zeit «der synthetischen Edelsteine, der vitaminlosen Büchsen Gemüse, der nikotinfreien Zigarren und des koffeinfreien Kaffees»;<sup>4</sup> als das Zeitalter, in dem die «Massen» die Reproduktion bald als «täuschenden» Ersatz für



Abb. 1 Max Sauerlandt an seinem Schreibtisch, nach 1931 (Fotograf unbekannt)

das Kunstwerk»<sup>5</sup> annahmen und der gefährlichen Überzeugung anhängen, die Reproduktion sei im ästhetischen Sinne wertvoller.<sup>6</sup> Doch Sauerlandt schlussfolgerte anders als Benjamin: Während Letzterer die Reproduktion als der modernen Gesellschaft zuträglich erachtete, sah Sauerlandt dadurch den Verfall heraufziehen und das Überleben der Museen gefährdet. Nur mit einer ausschliesslich aus Originalen bestehenden Sammlung, so Sauerlandt, hätten sie eine Daseinsberechtigung in jener jungen demokratischen Republik, in der diese Institutionen der ganzen Bevölkerung zugutekommen sollten.<sup>7</sup> Sauerlandt und Benjamin sind nur zwei von vielen Intellektuellen, die die neue Gesellschaft der Weimarer Republik als eine industrialisierte und zunehmend medialisierte Massengesellschaft kritisierten. Der Hamburger Faksimile-Streit ist aber nicht allein ein Beispiel dafür, wie sich die Menschen der 1920er Jahre mit diesen Veränderungen auseinandersetzten, sondern spiegelt auch damals neu auftretende Phänomene wie die Bilderflut der Moderne, die Sehnsucht nach dem Einzigartigen sowie, ganz allgemein, einen kulturellen Wandel.<sup>8</sup> Die kunsthistorische Debatte über Original und

Reproduktion bekam an diesem Punkt eine Brisanz, die bis zum heutigen Verständnis von Authentizität nachwirkt. Authentizitäts- und Gesellschaftsdiskurs verknüpften sich dergestalt, dass die Frage aufkam, ob nicht die Vorstellung vom Authentischen und Einzigartigen in Kunst und Kultur überholt sei. Zwischen den Koordinaten, die sich mit Massengesellschaft, Demokratie, Medialisierung und Technisierung beschreiben liessen, zeigt sich demnach der Hamburger Faksimile-Streit als Abbild der Problematisierung von Authentizität in der frühen Moderne.

### **Der Hamburger Faksimile-Streit: Kunst zwischen Gut und Böse**

Sauerlandt veröffentlichte in den Jahren 1929 und 1930 insgesamt sechs Aufsätze, hielt zwei Vorträge und äusserte sich in Dutzenden Briefen über die mechanische Reproduktion von Kunstwerken. Er bezeichnete die zu bekämpfenden Abbilder als «Faksimilereproduktionen»; damit meinte er mechanisch hergestellte, aus seiner Sicht nahezu vollkommene Wiedergaben von Skulpturen, Grafiken und letzten Endes auch Gemälden. Deren Originalität wiederum gehe von ihrem «Entstehungsprozess, als zum Wesen des Kunstwerks gehörig»<sup>9</sup> aus, der ihre «Unwiederholbarkeit»<sup>10</sup> und Lebendigkeit bedinge. Das einzelne, vom Kopisten hergestellte Duplikat, der weisse Gipsabguss sowie die Fotografie interessierten Sauerlandt im Gegensatz zu den mechanischen Reproduktionen hingegen nicht; sie galten ihm als notwendig und legitim.<sup>11</sup>

Ein Beweggrund für Sauerlandt, sich mit Reproduktionen auseinanderzusetzen, war das Vorhaben des Lübecker Museumsdirektors Carl Georg Heise, in seine Sammlung farbig gefasste Gipse aufzunehmen, ein Plan, den Sauerlandt schon seit dessen Aufkommen 1926 in Briefen und Unterredungen bekämpfte.<sup>12</sup> Zu Beginn des Jahres 1929 kam ein weiterer Auslöser hinzu: Die Württembergische Metallwarenfabrik (WMF) versandte deutschlandweit einen Katalog ihrer galvanoplastischen Erzeugnisse – darunter auch eine Reproduktion des steinernen Bamberger Reiters. Über diese industrielle Vervielfältigung von Metallplastiken erregte sich Sauerlandt dermassen, dass er im März 1929 einen Artikel in der Kunstzeitschrift *Der Kreis* veröffentlichte, in dem er den «gefälschten» Bamberger Reiter anprangerte.<sup>13</sup> Zu einer Kontroverse, die über die schlichte Meinungsverschiedenheit zweier



Museumsdirektoren hinausging, wurde der «Hamburger Faksimile-Streit» – so benannt erst 1986 von Michael Diers<sup>14</sup> –, als die Tageszeitung *Hannoverscher Kurier* im Juni 1929 unter der Überschrift «Original oder Reproduktion?» die Essays von vier Kunsthistorikern publizierte (Abb. 2).<sup>15</sup> Anlass gab eine Ausstellung, die Alexander Dorner, Direktor des Provinzialmuseums Hannover, in den Räumen der Kestnergesellschaft ausgerichtet hatte: Sie zeigte Originale und Faksimiles nebeneinander und liess den Besucher raten, welche Kunstwerke Originale waren. Dass dies weder Laien noch Sachverständigen gelang, war nach Dorners Meinung ein Beleg für das «Lebensrecht des Faksimiles».<sup>16</sup> Für Sauerlandt dagegen wurde nicht nur die Ausstellung, sondern auch Dorner zu einem neuen Feindbild.<sup>17</sup> Bis März 1930 veröffentlichten sieben weitere Kunsthistoriker, teilweise auf Anregung Sauerlandts, ihre sehr divergierenden Ansichten in *Der Kreis*, unter ihnen beispielsweise auch Erwin Panofsky.<sup>18</sup> Den Abschluss des Disputs bildete schliesslich die Tagung des Deutschen Museumsbundes in Essen im September 1930, wohin Sauerlandt sein Anliegen ebenso getragen hatte: Nicht nur bereitete Ernst Gosebruch im Museum Folkwang ebenfalls eine – diesmal im Sinne Sauerlandts kritische – Ausstellung mit dem Titel «Original und Reproduktion» vor, auch mehrere Referate zum Für und Wider waren dem Thema gewidmet.<sup>19</sup> Am Ende konnte Sauerlandt seine Kollegen davon überzeugen, eine offizielle Resolution zu verabschieden, die seine wesentlichen Ziele widerspiegelte. Darin heisst es: «Die Anwesenden halten es für ihre besondere Aufgabe, durch Ausstellungen und andere Belehrungen auf die Wesensverschiedenheit zwischen jeder Reproduktion und dem Original aufklärend hinzuweisen. [...] Auch die besten Faksimilereproduktionen können im Museum nur für wissenschaftliche und belehrende Zwecke Verwendung finden und nur unter der Voraussetzung, daß sie jedesmal als Wiedergabe eindeutig gekennzeichnet werden.»<sup>20</sup> Offenbar verschaffte diese Positionierung Sauerlandt das Gefühl, dass sein Einsatz auf dieser Ebene vorerst gefruchtet habe, denn es folgten keine weiteren Aufsätze. Erste Priorität für ihn wurde es nun, in der Zeit der sich zuspitzenden Weltwirtschaftskrise, notleidende zeitgenössische Kunstschaffende zu unterstützen. Im Anschluss an die Essener Tagung plante er daher ein Projekt, das beide Anliegen verbinden sollte: «Ich möchte den Faksimilereproduktionen ein Paroli bieten durch bildhaft wirkende Original-Lithographien lebender Künstler.»<sup>21</sup> Bis zu seiner Entlassung als Museumsdirektor im April 1933 und seinem Tod bald darauf, im Januar 1934, sollte ihm dieses Vorhaben eine Herzensangelegenheit bleiben.<sup>22</sup>

## Im Kampf gegen die Reproduktionen

Sauerlandt sah sich vor allem aus zwei Gründen zu seinen Streitschriften gegen Faksimilereproduktionen veranlasst. Zunächst wandte er sich gegen ein Verständnis von Kultur als quantitativer Formen- und Wissenssammlung. Seiner Meinung nach sollte ein Museum alle ästhetischen Formungen des Lebens im «Gesamtkunstwerk Museum»<sup>23</sup> zusammentragen und den Menschen die «Lebendigkeit der Kunst»<sup>24</sup> näherbringen. Forderungen wie die Demokratisierung der Kunst oder «künstlerische Volksbildung»<sup>25</sup> waren ihm hingegen zuwider, denn darin sah er allzu oft die Verteidigung billiger Reproduktionen. Damit wandte er sich vor allem gegen die seit 1923 von dem Münchner Kunstbuchverlag R. Piper & Co. herausgegebenen Kunstdrucke, die er in mehreren Aufsätzen abfällig erwähnte.<sup>26</sup> Einige Jahre zuvor hatten der Verleger Reinhard Piper und der Kunsthistoriker Julius Meier-Graefe bereits die Marées-Gesellschaft gegründet, unter deren Signet hochwertige und hochpreisige Faksimiles – ausschliesslich grafischer Werke –, aber auch Originalgrafiken erschienen.<sup>27</sup> Die Piper-Drucke hingegen waren farbige Gemäldereproduktion im Lichtdruckverfahren, die als Einzelblätter verschiedenen Formats über Galerien und Kunsthandlungen vertrieben wurden.<sup>28</sup> Reinhard Piper war sich seines guten Werkes sicher: «Ich habe ein gut Teil meiner Lebensarbeit der Reproduktion von Kunstwerken gewidmet, das heißt, ich habe ihnen dadurch zu erhöhter Wirkung verholfen, und so darf ich wohl auch sagen: Ich habe das Leben vieler Menschen durch Kunst bereichert.»<sup>29</sup> Gegen die Vorstellungen Pipers vom Kunstbesitz für jedes Wohnzimmer stellte Sauerlandt sein Konzept vom Museum als dem «geistigen Gemeinbesitz» der Bürgerschaft.<sup>30</sup> Er nannte das ein «qualitativ gerichtete[s] Bildungsideal»:<sup>31</sup> Kein Mensch, kein Museum sollte danach streben, vollständig alles in Form von reproduzierten Meisterwerken zu besitzen, zu kennen oder mitzerleben. Vielmehr bestehe Kultur darin, «im Wenigen symbolisch das Ganze zu haben».<sup>32</sup> Damit fand er zugleich eine moderne Antwort auf die Frage, mit welchem Selbstverständnis ein demokratischer Staat Kultureinrichtungen unterstützen sollte. Sauerlandt sah die staatlichen Museen in der Pflicht, eine soziale und kulturelle Bildungsaufgabe für die Gesellschaft zu übernehmen sowie in Geschmacksfragen anleitend zu wirken. Darüber hinaus wollte er aber auch Kunst im öffentlichen Raum verstärkt fördern und Originallithografien zeitgenössischer Künstler in Schulen ausstellen, «um den Jungen und Mädeln Freude am Leben und Mut zum Weiterleben zu geben».<sup>33</sup>

Es sollte demnach alles unternommen werden, damit die Menschen mit originaler Kunst in Kontakt kamen. Aufgabe der Museen sei es, anhand der Originale das Kunstverständnis von Besucherinnen und Besuchern zu schulen und sie durch die Erziehung des Auges zu mündigen Menschen heranzubilden.<sup>34</sup> Deshalb sah er es als notwendig an, dass die Museen Originale zeitgenössischer Kunst kauften, anstatt Geld in die Fertigung von Kopien zu investieren. Reproduktionen standen nach Sauerlandts Ansicht für eine rückwärtsgeordnete Historisierung künstlerischen Schaffens, die sich nicht mit seiner Vorstellung von einer im Leben verankerten Kunst deckte. Zugleich fühlte er sich den traditionellen musealen Aufgaben des Sammelns, Bewahrens, Forschens und Vermittelns verpflichtet: «Unsere öffentlichen Kunstsammlungen haben aber beidem zu dienen, der wissenschaftlichen Erkenntnis und dem «Erlebnis» des Kunstwerks [...]».<sup>35</sup>

Zum Zweiten bekämpfte Sauerlandt die Reproduktionen in ihrer Eigenschaft als «täuschender Ersatz» für Originale.<sup>36</sup> Besonders im Aspekt der Täuschung sah er das Unheil der Nachbildungen. Würde der Kunstgenuss nur noch vor Reproduktionen stattfinden, so befürchtete er, die Menschen gewöhnten sich an die Ästhetik der Reproduktion dermassen, dass sie diese letztlich der des Originals vorzögen.<sup>37</sup> Die Faksimilereproduktion erscheine schmeichelnd, «pikant und entgegenkommend», wie Sauerlandt gerne Jacob Burckhardt zitierte.<sup>38</sup> Das originale Kunstwerk sei hingegen häufig streng und abweisend herb.<sup>39</sup> So bestehe die Gefahr, dass der Laie «das in seinem Sinne Schönerer auch als das in wahren künstlerischem Sinne Höherer» ansehe.<sup>40</sup> Dies führe dazu, dass schliesslich die gefällige Reproduktion sich vor das Kunstwerk schöbe und den Eindruck des Originals verdränge. Solche Gewöhnung an das Unechte, die unausbleibliche Abstumpfung des Auges und des Gefühls, bedeute für die Gesellschaft ein «Leben in falschen Gefühlen – das Schlimmste, was es gibt!»<sup>41</sup> Diese Gefahr bargen Sauerlandts Meinung nach Faksimilereproduktionen ebenso wie Glasperlen, koffeinfreier Kaffee und Konserven.<sup>42</sup>

Eine Kernaussage damaliger massenpsychologischer Theorien lautet, der «Massenmensch» sei ausschliesslich auf das Faktische und Reale konzentriert und daher unfähig zum Kunstverständnis.<sup>43</sup> Sauerlandt erwartete hingegen von Kunstinteressierten, dass sie beim Betrachten eines Werks die tiefer liegenden, sogenannten wahren Werte erkennen und nachempfinden können müssten. Zwar gestand er ein, dass eine Reproduktion oder ein Gipsabguss bei erfahrener Kennerschaft «ein Kunstwerk in seiner ganzen Lebensfülle

vergegenwärtigen»<sup>44</sup> könne, doch sei dazu eine intensive Vorbildung und ein eingehendes Vergleichen der Originale mit den Nachahmungen nötig; eine Möglichkeit, die den Menschen, denen Kunst nur durch Reproduktionen vermittelt würde, «aus inneren und äußeren Gründen»<sup>45</sup> ganz und gar fehle.

### **Lebendige Originale: Die Tradition des Authentischen**

Für Sauerlandt war der Kampf gegen Reproduktionen nichts weniger als die Verteidigung einer der grundlegenden Kategorien der Kunstgeschichte: die der Authentizität. Die noch junge Kunstgeschichte war bis in die 1920er Jahre hinein um ihre wissenschaftliche Eigenständigkeit bemüht und auch Sauerlandt suchte diese zu konsolidieren. Zu seiner Zeit waren «Originalität» und «Wahrhaftigkeit» in der Nachfolge Winkelmanns bereits als zu untersuchende und zu erkennende Grössen anerkannt.<sup>46</sup> Schnell – und noch bis ins späte 20. Jahrhundert – wurden diese Kategorien an semantische Wertigkeiten wie «Traditionsgebundenheit» und «Verbürgtheit» gekoppelt.<sup>47</sup> Im Zuge des Holbein-Streits 1871 festigte sich die Unantastbarkeit des «guten» Echten im Gegensatz zum «schlechten» Falschen, zusätzlich begünstigt durch die Methode des Bildvergleichs, ein wesentliches Instrument kunsthistorischer Hermeneutik. Ein Vergleich von zwei Bildern präferiert eine Werteskala mit zwei Polen: für die Kunstgeschichte wurden die beiden Entgegensetzungen «echt – falsch» und «schön – hässlich» zu den einzig legitimen. Die Nuancen dazwischen verschwammen zugunsten der angestrebten Wissenschaftlichkeit. Obwohl sich diese Kategorien also erst wenige Jahrzehnte zuvor konstituiert hatten, zeigte Sauerlandt – vielleicht nirgends mehr Wölfflin-Schüler als hier – durch deren Übernahme seine Überzeugung, dass von ihnen Fortbestehen oder Fall seiner Disziplin abhängen. Die neue Autonomie der Wissenschaft Kunstgeschichte, ihre Methode des Vergleichens und ihr Dogma des «guten» Echten erforderten ein weiteres Element, auf das Sauerlandt ebenfalls grossen Wert legte: den individuellen kunstwissenschaftlichen Sachverstand, die «Kennerschaft».<sup>48</sup> Sauerlandt war fest von der Gültigkeit dieser Kompetenz überzeugt: «[...] was nützen am Ende alle die in den Museen aufgehäuften Schätze an Kunstwerken der Vergangenheit, wenn sie nicht mit dazu helfen, das Gefühl für den Charakter und den eigenen Wert der künstlerischen Schöpfungen unserer Zeit produktiv zu machen, wenn sie nicht die innere Sicherheit des Gefühls zu verleihen vermögen, wie dort, so

auch hier Gut und Böse, Echt und Unecht, Original und Reproduktion – im eigentlichen und im geistigen Sinne, d. h. selbstgefundene und akademisch-abgeleitete Form – zu unterscheiden?»<sup>49</sup>

Sauerlandt empfand Reproduktionen, die Vervielfältigungskultur im Allgemeinen – in der Kunst wie im Alltag – zudem als Angriff auf seine bildungsbürgerlich geprägte Lebenswirklichkeit, umso mehr als auch er verunsichert war durch den Eindruck einer zunehmend problematischen Massengesellschaft. Wie viele konservative Intellektuelle des frühen 20. Jahrhunderts fürchtete er sowohl um Subjekt- wie auch Objektauthentizität: War zum einen das selbstbegründete Subjekt für die Legitimation des Bürgertums von enormer Bedeutung,<sup>50</sup> wurde zum anderen dem authentischen Objekt, also dem Kunstwerk, unterstellt, es sei nicht allein auf das künstlerische Wollen des Urhebers oder der Urheberin reduzierbar, sondern verfüge über ein Mehr, das seine Authentizität ausmache.<sup>51</sup> An Kopien und Faksimiles vermisse Sauerlandt ein solches Mehr, das er «Lebendigkeit» nannte. Damit meinte er ein Gefühl, das den Betrachter mit Begeisterung und Ehrfurcht erfülle.<sup>52</sup> Insofern impliziert dieses Mehr auch einen ästhetischen Wert, der dem Originalen nicht nur Wahrhaftigkeit, sondern auch Schönheit zuspricht.<sup>53</sup> Diese «ästhetische Differenz»<sup>54</sup> verringerte sich mit der zunehmenden Professionalisierung der Reproduktionstechniken Ende des 19., Anfang des 20. Jahrhunderts. Gerade in dieser Perfektionierung der Reproduktionen sah Sauerlandt eine Gefahr für die Kunst und das ästhetische Empfinden der Menschen.<sup>55</sup>

Die Existenz eines authentischen Subjekts war für Sauerlandt gleichfalls keine Frage; er stand damit in der Tradition des Bildungsbürgertums, das den (er)schaffenden, aufrichtigen, empfindsamen, aus sich heraus handelnden Künstler zu seinem Ideal erhoben hatte.<sup>56</sup> Sauerlandt, der engen Kontakt zu zahlreichen Künstlern pflegte, sprach seinerseits gerne vom «Genie» und pflegte damit das alte Bild vom autonomen, seine Innenwelt ausdrückenden Subjekt, das auch für ihn den «Garant[en] ästhetischer Gültigkeit»<sup>57</sup> darstellte. Mit diesen Grundannahmen war Authentizität somit eine Norm geworden, die den Kunstwerken «ein objektiv Verpflichtendes, über die Zufälligkeit des bloß subjektiven Ausdrucks hinausreichendes, zugleich auch gesellschaftlich Verbürgtes» verlieh.<sup>58</sup> Ein Grund mehr für Sauerlandt, aus der Verbreitung von Reproduktionen auch auf die Verfasstheit der Gesellschaft zu schliessen: «Sollen diese Trocaderi<sup>59</sup> wirklich das Denkmal unserer Generation sein? Dann war sie von Anfang an steril.»<sup>60</sup>

## Bilderfluten und Menschenmassen

Im Hamburger Faksimile-Streit widerspiegelt sich ein weiterer Diskurs, der mit dem der Authentizität eng verbunden ist: die breite Auseinandersetzung mit massenpsychologischen Theorien während der Weimarer Republik. Diese anhaltende Beschäftigung war der Versuch vornehmlich der konservativen bürgerlichen Intellektuellen, sich die gesellschaftlichen Transformationsprozesse in Politik, Ökonomie und Kultur zu erklären.<sup>61</sup> Sauerlandt selbst hat nie eine explizite Gesellschaftstheorie entwickelt, obwohl zahlreiche seiner Aussagen von seiner Beschäftigung mit den soziologischen Diskursen der damaligen Zeit zeugen. Er erlaubte sich nur in den Bereichen zu urteilen, in denen er sich als Experte fühlte: denen der Kunst, der Museen und der Kulturpolitik. Allerdings erscheint in seinen Schriften Kunsttheorie immer auch mit Gesellschaftstheorie verknüpft. Er las nachweislich kulturkritische Werke wie *Der Untergang des Abendlandes* von Oswald Spengler, dem Vertreter der konservativen Revolution,<sup>62</sup> und Paul Ligetis *Der Weg aus dem Chaos*.<sup>63</sup> Aspekte populärer Theorien der Massengesellschaft, wie sie etwa Gustave Le Bon<sup>64</sup> oder José Ortega y Gasset<sup>65</sup> als vehemente bürgerliche Selbstvergewisserung vertraten, finden sich in transformierter und abgeschwächter Form auch bei Sauerlandt. Sein Kulturpessimismus war Ausdruck seiner Angst vor dem Zerfall der bildungsbürgerlichen Öffentlichkeit durch die neue, scheinbar unkontrollierbare Massenkultur.<sup>66</sup> Sauerlandt war der Meinung, welche Werte und Objekte in der Gesellschaft geschätzt würden, unterstehe bereits einer «Diktatur des Publikums»;<sup>67</sup> dieses sei allzu sehr auf sein Bedürfnis nach dem oberflächlich Schönen fixiert. Dessen Urteil sei nicht so verfeinert wie das kennerschaftliche, so dass es die «Kunst des Genies»<sup>68</sup> nicht erkennen könne. Sauerlandt forderte daher die Anleitung und Erziehung des Publikums in Fragen des Geschmacks durch kunsthistorisch Gebildete.<sup>69</sup> Damit übertrug er die im massenpsychologischen Diskurs eingebürgerte Forderung, die Gesellschaft müsse von einer Elite geführt werden, auf die Kunst. Bei den einschlägigen Theoretikern heisst es häufig, die Masse sei eine nivellierende, entindividualisierende Grossgruppe mit der Tendenz, den Weg des geringsten Widerstandes zu wählen, und somit leicht manipulierbar.<sup>70</sup>

Sauerlandts Ansichten unterschieden sich trotz allem Kulturpessimismus von denen der konservativen Hardliner der Weimarer Republik in einem entscheidenden Punkt: Er glaubte an die Fähigkeit jedes Individuums, zu lernen, was «wahre» Kunst sei und was das Gute vom Schlechten unterscheide.

Damit folgte er den Ideen des linken Flügels der Konservativen, der Sozialkonservativen.<sup>71</sup> Wie diese konservativen Sozialreformer wollte er ohne radikale Umwälzung alle Menschen an der bürgerlichen Kulturwelt teilhaben lassen. Die Idee, die auch zahlreichen Gipsabguss-sammlungen zugrunde lag, den gesellschaftlich schlechter gestellten Schichten Kunstgenuss in Form von Reproduktionen zukommen zu lassen, verachtete Sauerlandt als «geistigen Kommunismus»:<sup>72</sup> Die Menschen würden abgespeist mit einem «vitaminfreien Surrogat».<sup>73</sup> «Originale für alle», wollte man Sauerlandts Schlachtruf paraphrasieren, erachtete er dagegen für umso notwendiger, als seiner Meinung nach «Tausende und aber Tausende» aus «echtem Bedürfnis nach Bereicherung ihres seelischen Daseins durch das Kunstwerk»<sup>74</sup> verlangten: Sauerlandt meinte in der Gesellschaft ein neues Bedürfnis nach kultureller Teilhabe auszumachen. Der Entfremdung, die der Partizipation im Wege stand, wollte er mit der «Wahrheit» der Kunst entgegenreten und die Menschen dadurch in die bürgerliche Gesellschaft mit einbeziehen. In dieser Position glaubte sich Sauerlandt fälschlicherweise mit den erstarkenden Nationalsozialisten auf einer Linie, die freilich im Frühjahr 1933 seine Entlassung erzwangen. Dieser Umstand und Sauerlandts kurz darauf erfolgter Tod machten seinen Einsatz gegen Reproduktion bald vergessen.

### **Die mediale Massengesellschaft und das Original – gestern und heute**

Sauerlandts Positionen sind nur scheinbar weit entfernt von der aktuellen medialen Kultur der reproduzierten Bilder. Was sie verbindet, ist die Auseinandersetzung mit der Frage nach Authentizität unter den Bedingungen von Bilderflut und Massengesellschaft. In solchen Kontexten steht der Begriff des Originalen zunehmend zur Diskussion. Der Hamburger Faksimile-Streit bildet den Diskurs einer Gesellschaft ab, die sich bewusst wurde, dass der Wandel des Originalitätsbegriffes eng verbunden ist mit wirtschaftlichen, sozialen und kulturellen Umwälzungen. Die Massenmedien, die etablierten Gipsabguss- und Formsammlungen, aber auch die alltäglichen Lebensbedingungen der Menschen rückten durch die kunsthistorisch begründete Frage nach dem Original in ein neues Licht. Sauerlandt sah deren gesellschaftliche Relevanz genau, als er von «Gut und Böse» sprach: Das Verständnis von Authentizität verändert mehr als nur die Einrichtung musealer Dauerausstellungen. Nicht

zufällig trieb daher die Intellektuellen der Zwischenkriegszeit die Verbindung von Leben und Kunst, von Massenkultur und Authentizitätsbegriff um. Der Hamburger Faksimile-Streit war somit nicht nur ein kunsthistorischer Streit; er hatte auch eine museologische, ästhetische und soziale Dimension. Ohne kontinuierliche Verbindungslinien vom Hamburger Faksimile-Streit zur Gegenwart konstruieren zu wollen, kann doch festgehalten werden, dass die Kontroverse zum Verständnis der heftigen Umbrüche, Transformationen und Dekonstruktionen des Authentizitätskonzepts der Moderne beiträgt.

Der Aufsatz basiert thematisch auf meiner Magisterarbeit, die ich 2012 bei PD Dr. Hendrik Ziegler und Prof. Dr. Wolfgang Kemp an der Universität Hamburg abschloss.

- 1 Max Sauerlandt, «Original und ›Faksimile-reproduktion›», in: *Der Kreis. Zeitschrift für künstlerische Kultur*, 6 (1929), Heft 6, S. 497–504, hier S. 499.
- 2 Siehe etwa Charlotte Schreier (Hrsg.), *Gipsabgüsse und antike Skulpturen. Präsentation und Kontext*, Berlin: Reimer, 2012.
- 3 Walter Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Drei Studien zur Kunstsoziologie*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1977.
- 4 Sauerlandt 1929 (wie Anm. 1), S. 497.
- 5 Ebd.
- 6 Ebd., S. 499.
- 7 Vgl. Max Sauerlandt, *Aufbau und Aufgabe des Hamburgischen Museums für Kunst und Gewerbe*, Hamburg: o. V., 1927, S. 5.
- 8 Siehe einführend Werner Faulstich (Hrsg.), *Die Kultur der zwanziger Jahre*, München: Fink, 2008.
- 9 Sauerlandt 1929 (wie Anm. 1), S. 501.
- 10 Ebd.
- 11 Vgl. Max Sauerlandt, «Noch einmal: Original und Faksimilereproduktion», in: *Der Kreis. Zeitschrift für künstlerische Kultur*, 6 (1929), Heft 12, S. 713–715, hier S. 713.
- 12 Vgl. Carl Georg Heise, *Brief an Max Sauerlandt vom 17.3.1927*, Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg, Nachlass Sauerlandt, Mappe 46, Bl. 45r–51v.
- 13 Max Sauerlandt, «Der Bamberger Reiter – gefälscht!», in: *Der Kreis. Zeitschrift für künstlerische Kultur*, 6 (1929), Heft 3, S. 130–133.
- 14 Michael Diers, «Kunst und Reproduktion: Der Hamburger Faksimile-Streit», in: *Idea. Jahrbuch der Hamburger Kunsthalle*, Bd. 5, 1986, S. 125–137.
- 15 «Original oder Reproduktion?», in: *Hannoverscher Kurier*, Nr. 264/265, 9.6.1929. Neben Sauerlandt und Wilhelm Hausenstein äusserten sich Alexander Dorner (siehe Anm. 16) und Carl Georg Heise.
- 16 Alexander Dorner, «Das Lebensrecht des Faksimiles», ebd.
- 17 Max Sauerlandt, «Verteidigung des Originals», ebd.
- 18 Erwin Panofsky, «Original und Faksimile-reproduktion [1930]», wiederabgedruckt in: *Idea. Jahrbuch der Hamburger Kunsthalle*, Bd. 5, 1986, S. 111–123. Ausserdem äusserten sich 1930 im *Kreis* neben Sauerlandt noch Arthur Haseloff, Alexander Dorner, Gustav Pauli, Fritz Schumacher und Georg Haupt zu dem Thema. Für eine vollständige Bibliografie zum Hamburger Faksimile-Streit siehe Anika Reineke, *Max Sauerlandt und der ›Hamburger Faksimile-Streit›. Bausteine zum Authentizitätsdiskurs der Moderne*, Magisterarbeit, Universität Hamburg, 2012.

- 19 Vgl. Max Sauerlandt, *Ausgewählte Schriften*, hrsg. von Heinz Spielmann, Bd. 1: *Reiseberichte 1925–1932* (Veröffentlichung der Lichtwerk Stiftung, 12), Hamburg: Christians, 1971, S. 173–174.
- 20 Zit. nach Sauerlandt 1971 (wie Anm. 19), S. 231–232.
- 21 Ebd., S. 174.
- 22 Zum Leben von Max Sauerlandt siehe auch Andreas Hüneke, «Von der Verantwortung des Museumsdirektors – Max Sauerlandt», in: Henrike Junge (Hrsg.), *Avantgarde und Publikum. Zur Rezeption avantgardistischer Kunst in Deutschland 1905–1933*, Köln et al.: Böhlau, 1992, S. 261–268.
- 23 Vgl. Roland Jaeger, Cornelius Steckner, *Zinnober. Kunstszene Hamburg 1919–1933* (Szene Edition, 1), Hamburg: Szene, 1983, S. 34.
- 24 Sauerlandt 1929 (wie Anm. 1), S. 504.
- 25 Ebd., S. 500.
- 26 Vgl. z. B. Max Sauerlandt, «Die deutschen Museen und die deutsche Gegenwartskunst», in: Ders., *Drei Betrachtungen zur Stellung der Kunst in unserer Zeit*, Hamburg: Riegel, 1930, S. 29–63, hier S. 37.
- 27 Vgl. Reinhard Piper, *Briefwechsel mit Autoren und Künstlern 1903–1953*, hrsg. von Ulrike Buerger-Goodwin und Wolfram Göbel, München / Zürich: Piper, 1979, S. 21–24. Siehe ausserdem Reinhard Piper, *Nachmittag. Erinnerungen eines Verlegers*, München: Piper, 1950, S. 81–102.
- 28 Vgl. Edith Oppens, *Der Mandrill. Hamburgs zwanziger Jahre*, Hamburg: Seehafen-Verlag Blumenfeld, 1969, S. 109.
- 29 Piper 1950 (wie Anm. 27), S. 101.
- 30 Vgl. Sauerlandt 1930 (wie Anm. 26), S. 30.
- 31 Sauerlandt 1929 (wie Anm. 11), S. 715.
- 32 Ebd.
- 33 Max Sauerlandt, «[Original und Faksimile]», in: *Der Kreis. Zeitschrift für künstlerische Kultur*, 7 (1930), Heft 3, S. 164–168, hier S. 168.
- 34 Vgl. ebd., S. 166.
- 35 Sauerlandt 1930 (wie Anm. 26), S. 45.
- 36 Vgl. Sauerlandt 1929 (wie Anm. 1), S. 497. Max Sauerlandt zitiert hier wahrscheinlich Thomas Mann, der 1923 im Katalog der Piper-Drucke Folgendes schrieb: «Es sind technisch erstaunliche Leistungen, dieser Garten von van Gogh, diese Olympia des Manet [...] und dieser Dürersche Altar. Die Drucke werden mehr als eine Erinnerung an die Originale – sie werden einen täuschen- den Ersatz dafür bieten.» Zit. nach Piper 1950 (wie Anm. 27), S. 100–101. Sauerlandt zitierte häufig seine Gegner, ohne sie namentlich zu nennen. Die Wendung vom «täuschenden Ersatz» wurde für seine Argumentation wesentlich.
- 37 Vgl. Sauerlandt 1929 (wie Anm. 1), S. 499.
- 38 Burckhardts Gedanken inspirierten Sauerlandt auch weiter reichend: «Alle echte Überlieferung ist auf den ersten Anblick langweilig, weil und insofern sie fremdartig ist. Sie kündigt die Anschauungen und Interessen ihrer Zeit für ihre Zeit und kommt uns gar nicht entgegen, während das moderne Unechte auf uns berechnet, daher pikant und entgegenkommend gemacht ist, wie es die fingierten Altertümer zu sein pflegen.» Zit. nach Jacob Burckhardt, *Weltgeschichtliche Betrachtungen* [1905], hrsg. von Albert Oeri und Emil Dürr, Stuttgart et al.: Deutsche Verlags-Anstalt, 1929, S. 13.
- 39 Vgl. Sauerlandt 1929 (wie Anm. 1), S. 499.
- 40 Ebd.
- 41 Ebd.
- 42 Vgl. Max Sauerlandt, «Verteidigung des Originals», in: *Hannoverscher Kurier*, Nr. 264/265, 9.6.1929. Sauerlandt sprach u. a. von «Büchsengemüse». John Carey arbeitete heraus, dass die Konserve in bildungsbürgerlichen Kreisen eine beliebte Metapher für die in ihren Augen mechanische und seelenlose Ernährung der Massen darstellte, vgl. ders., *Haß auf die Massen. Intellektuelle 1880–1939*, Göttingen: Steidl, 1996, S. 34–35.
- 43 Vgl. Carey 1996 (wie Anm. 42), S. 45. Ortega y Gasset zum Beispiel der Meinung, dass die «Masse» sich nur für den menschlichen, erzählerischen Aspekt der Kunst interessiere, zum «wahren ästhetischen Genuss» jedoch nicht fähig sei, siehe ebd., S. 30.
- 44 Sauerlandt 1929 (wie Anm. 1), S. 500.
- 45 Vgl. Sauerlandt 1930 (wie Anm. 33), S. 165.
- 46 Vgl. Susanne Knaller, «Genealogie des ästhetischen Authentizitätsbegriffs», in: Dies.,

- Harro Müller (Hrsg.), *Authentizität. Diskussion eines ästhetischen Begriffs*, München: Fink, 2006, S. 17–35, hier S. 20.
- 47 Vgl. Susanne Knaller, Harro Müller, «Authentizität und kein Ende», in: Knaller / Müller 2006 (wie Anm. 46), S. 7–16, hier S. 13.
- 48 Sauerlandt 1929 (wie Anm. 1), S. 500. Siehe auch Knaller 2006 (wie Anm. 46), S. 20.
- 49 Sauerlandt 1930 (wie Anm. 26), S. 45–46.
- 50 Vgl. Knaller 2006 (wie Anm. 46), S. 26.
- 51 Vgl. Knaller / Müller 2006 (wie Anm. 47), S. 12.
- 52 Vgl. Sauerlandt 1929 (wie Anm. 1), S. 504.
- 53 Vgl. Knaller 2006 (wie Anm. 46), S. 20.
- 54 Ebd., S. 25.
- 55 Vgl. Sauerlandt 1929 (wie Anm. 11), S. 714.
- 56 Vgl. Wolfgang Ullrich, «Gurskyesque: Das Web 2.0, das Ende des Originalitätszwangs und die Rückkehr des nachahmenden Künstlers», in: Julian Nida-Rümelin, Jakob Steinbrenner (Hrsg.), *Original und Fälschung* (Kunst und Philosophie, 3), Ostfildern: Hatje Cantz, 2011, S. 93–113, hier S. 104.
- 57 Knaller 2006 (wie Anm. 46), S. 26.
- 58 Theodor W. Adorno, «Wörter aus der Fremde», in: Ders., *Noten zur Literatur* (Gesammelte Schriften, 11), Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1984, S. 216–232, hier S. 231.
- 59 Sauerlandt bezog sich dabei auf das Trocadéro in Paris, das damals das Musée de sculpture comparée beherbergte, eine umfangreiche Gipsabgusssammlung französischer Architekturdenkmäler mit nationalem Anspruch. Siehe Susanne Mersmann, *Die Musées du Trocadéro. Viollet-le-Duc und der Kanondiskurs im Paris des 19. Jahrhunderts* (Diss. Univ. Marburg, 2009), Berlin: Reimer, 2012.
- 60 Max Sauerlandt, *Brief an Carl Georg Heise vom 22.3.1927*, Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg, Nachlass Sauerlandt, Mappe 46, Bl. 53r–56v, hier Bl. 56r.
- 61 Vgl. Ines Katzenhusen, *Kunst und Politik. Hannovers Auseinandersetzung mit der Moderne in der Weimarer Republik* (Hannoversche Studien, 5), Hannover: Verlag Hahn-sche Buchhandlung, 1998, S. 26.
- 62 Oswald Spengler, *Der Untergang des Abendlandes. Umriss einer Morphologie der Weltgeschichte*, Bd. 1: *Gestalt und Wirklichkeit*, München: Beck, 1918, Bd. 2: *Welt-historische Perspektiven*, München: Beck, 1922.
- 63 Paul Ligeti, *Der Weg aus dem Chaos. Eine Deutung des Weltgeschehens aus dem Rhythmus der Kunstentwicklung*, München: Callwey, 1931.
- 64 Gustave Le Bon, *Psychologie der foules*, Paris: Alcan, 1895, dt. *Psychologie der Massen* (Philosophisch-soziologische Bücherei, 2), Leipzig: Klinkhardt, 1908.
- 65 José Ortega y Gasset, *La rebelion de las masas*, Madrid: Revista de Occidente, 1930, dt. *Der Aufstand der Massen*, Stuttgart: Deutsche Verlags-Anstalt, [1931].
- 66 Siehe Jürgen Habermas, *Strukturwandel der Öffentlichkeit. Untersuchungen zu einer Kategorie der bürgerlichen Gesellschaft* (Politica, 4), Neuwied am Rhein et al.: Luchterhand, 1965, S. 176–198.
- 67 Max Sauerlandt, «Das Sofabild oder Die Verwirrung der Kunstbegriffe», in: *Der Kreis. Zeitschrift für künstlerische Kultur*, 6 (1929), Heft 2, S. 65–70, hier S. 66.
- 68 Ebd., S. 68.
- 69 Vgl. Sauerlandt 1927 (wie Anm. 7), S. 35.
- 70 Vgl. «Massengesellschaft», in: Karl-Heinz Hillmann, *Wörterbuch der Soziologie*, begr. von Günter Hartfiel, 4., überarb. und erg. Aufl., Stuttgart: Kröner, 1994, S. 528–529.
- 71 Siehe Johann Baptist Müller, «Der deutsche Sozialkonservatismus», in: Hans-Gerd Schumann (Hrsg.), *Konservativismus*, 2., erw. Aufl., Königstein/Ts.: Athenäum, 1984, S. 199–221.
- 72 Sauerlandt 1929 (wie Anm. 1), S. 498.
- 73 Ebd.
- 74 Ebd., S. 497.

# Entgrenzung / Begrenzung. Dieter Roths «Originale» als Museums- und Sammlungsobjekte

Angela Matyssek

Das Oberlandesgericht Köln entschied im Jahre 1972 einen für die Frage nach dem Originalen und der Authentizität von Kunst signifikanten Gerichtsfall. Gegenstand waren vier *Inselbilder*, darunter das *Grosse Inselbild* (Abb. 1), des Künstlers Dieter Roth (1930–1998). Beim Material der Objekte handelt es sich um Küchenabfälle über einer Unterkonstruktion aus Nägeln und Drahtgeflecht, die ihrerseits auf einer blauen Hartfaserplatte montiert ist.<sup>1</sup> Die schimmelnden, sich zersetzenden Haufen hatte der Künstler zusätzlich mit Gips gefestigt. Der Kölner Galerist Helmut Rywelski verklagte Roth, weil dieser auf den Objekten, die sich in Rywelskis Besitz befanden und die der Galerist auf der Düsseldorfer Kunstmesse ausstellte, die Signaturen beseitigt hatte. Roth führte für sein Handeln einen triftigen Grund an: An Stellen, wo sich von Roths vornehmlich weisslich-braunen Bildern aufgrund der Verfallsprozesse Stücke ablösten, hatte der Galerist grosszügig farbigen Gips ergänzt und damit einen nicht rückgängig zu machenden Eingriff vorgenommen, der zum Widerruf von Roths Autorschaft führen musste. Rywelski hingegen betrachtete sein Vorgehen als eine legitime Massnahme, die auf nichts anderes als auf die Erhaltung von Roths *Inselbildern* zielte und zu der ihm der Künstler ausserdem seine Zustimmung gegeben hatte, durch die ausdrückliche Erlaubnis, Gips nachzugiessen. Das, was Roth aber zum Entzug seiner Signatur veranlasste, war die sehr grossflächige und buntfarbige Ergänzung. Rywelski zog vor Gericht, das die Zusätze jedoch im Sinne einer «Entstellung» der Roth'schen Werke bewertete und damit zugunsten des Künstlers entschied.<sup>2</sup>

Weder der bunte Gips noch die Zurücknahme der Signatur oder das Gerichtsurteil führten jedoch dazu, dass Kunstmarkt, Sammlungen oder kunsthistorische Sachverständige die betreffenden *Inselbilder* aus dem Œuvre

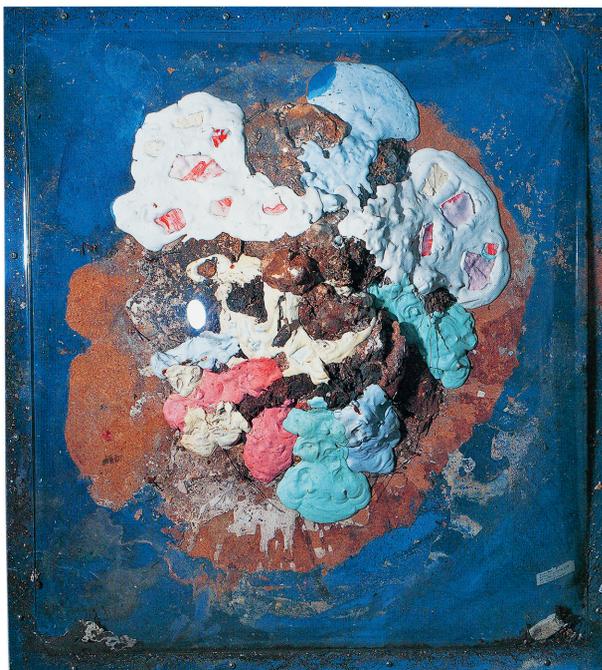


Abb. 1 Dieter Roth, *Grosses Inselbild*, 1970, Lebensmittel, z.T. mit gefärbtem Gips übergossen, auf Hartfaserplatte armiert, unter Plastikhaube in Holzrahmen, 102 × 92,5 × 40 cm, Dieter Roth Foundation, Hamburg

Roths entliessen. Sie wurden bei der Auflösung der Sammlung Rywelski als Werke Roths versteigert, sind heute Teil von Museumssammlungen und haben – nach dem Tod des Künstlers, der seine Autorschaft zeitlebens bestritt – auch ihren Platz in dem von Dirk Dobke erstellten Werkverzeichnis gefunden, unter den «Ergänzungen».<sup>3</sup> Dort sowie in Ausstellungen und Sammlungskatalogen wird konstant auf die Hinzufügungen des Galeristen und die Geschichte der Objekte verwiesen. Die Entfernung der Signatur führte also vor allem dazu, dass auch diese Geste des Künstlers dokumentiert wurde.

Nun soll es natürlich nicht etwa darum gehen, Einspruch zu erheben gegen die Unabhängigkeit kunsthistorischer Sachverständiger von den Meinungen von Kunstschaffenden. Im Umgang mit den vom Galeristen überarbeiteten Bildern und deren Geschichte offenbart sich jedoch ihr prekärer Status. Von Roth konzipiert und produziert, werden sie trotz allem noch als Werke des Künstlers angesehen; das *Grosse Inselbild* ist zum Beispiel auch

im Sammlungsverzeichnis der *Originale* der Dieter Roth Foundation mit ganzseitiger Abbildung prominent aufgeführt.<sup>4</sup> Allerdings fallen die Objekte durch ihr Erscheinungsbild und durch ihre stets simultan präsentierte Geschichte zugleich auch immer wieder ein Stück weit aus dem Werk Roths heraus. Infolge der Ergänzungen des Galeristen sind sie eben auch keine «Roths» mehr oder nicht ausschliesslich «Roths».

Im Mittelpunkt der folgenden Überlegungen stehen die Formen des Originalen und seiner Erhaltung sowie der fragile Status von Roths auf ihre Zersetzung hin angelegten Objekten. Dabei geht es um die Bedeutung des Originals als eigener Werkkategorie bei Roth genauso wie um die Dilemmata, vor die seine häufig schimmelnden oder auf andere Art verfallenden Objekte Erhaltungsabsichten stellen. Das Original erscheint als eine für die Kunst und Kunsttheorie der Gegenwart unzeitgemässe Kategorie und so mag Roths Festhalten daran zunächst erstaunen. Die Autorschaftsdebatten, die sich in den 1960er Jahren nachhaltig etablierten, und die Entgrenzung des Werkbegriffs durch neue prozessorientierte, kollektive oder appropriierende Kunstformen untergruben vielmehr Vorstellungen von Original und Authentizität, die auf ein Verständnis des Kunstwerks als ureigener Schöpfung und Ausdruck eines Künstlersubjekts zurückverweisen. Jenseits der theoretischen wie praktischen Verabschiedung in Kunsttheorie und Kunstproduktion blieben jedoch das Original und das Authentische in weiten Teilen des Kunstbetriebs, Markt und Museen, immer zentral.<sup>5</sup> Roth holt vor diesem Hintergrund, so möchte ich argumentieren, postmoderne Konzepte wieder ein, gerade durch seine Insistenz auf dem Material, dem Ephemeren und dem Eigenleben seiner Werke. Er stellte Produktionsformen – wie es Ko- und Gemeinschaftsproduktionen, die Delegation der Ausführung, variierende Wiederholungen von Objekten und der organische Verfall als zentrales Gestaltungsmittel sind – ein so ironisch gebrochenes wie romantisch geprägtes, melancholisches Selbstbild als Künstler und die Betonung materieller Authentizität gegenüber.

### **Roths Pluralisierung des Originalen und seine Kollaborationsprojekte**

Mit einem Werk aus Büchern, Gemälden, Grafik, Schmuck, Filmen, Installationen und Materialbildern sowie -objekten gehört der 1930 geborene und 1998 verstorbene Dieter Roth zu den vielseitigsten Künstlern der zweiten

Hälfte des 20. Jahrhunderts. Sein Œuvre stellt zudem einen der (gewollt) ambivalentesten Fälle von Entgrenzung des Werkbegriffs dar. Denn Roth hielt nicht nur am Werkbegriff fest, um diesen zu hinterfragen und ironisch zu brechen, sondern weil er zugleich durchaus seinem künstlerischen Selbstverständnis entsprach.

«Originale 1946–74» hiess eine seiner frühen Ausstellungen im Hamburger Kunstverein. Im zugehörigen Katalog entwand sich Roth geschickt der vom Kurator Uwe M. Schneede vorgebrachten Bitte um eine Definition, was er denn eigentlich genau unter einem «Original» verstehe.<sup>6</sup> Auch der Titel des von Dirk Dobke bearbeiteten, 2002 publizierten Sammlungsverzeichnisses der Dieter Roth Foundation, *Dieter Roth. Originale*,<sup>7</sup> geht auf diese Klassifikation des Künstlers zurück. Roth hatte die Datenbank der Dieter Roth Foundation in die Kategorien «Originale», «Multiples», «Druckgraphik», «Bücher» und «Design» untergliedert, hinzu kamen noch «Plakate», «Filme» und «Schallplatten». «Original», so Dobke, bedeutete hier schlicht alles, was nicht reproduziert worden war und die Signatur Roths trug. Neben den Gemälden und den Verfallsobjekten wie den *Inselbildern* zählten also beispielsweise auch bearbeitete Postkarten und Briefzeichnungen dazu.<sup>8</sup>

Allerdings lässt sich für eine ganze Reihe von Roths Objekten die Einordnung in sein scheinbar so einfaches und klares Klassifikationsschema nicht zweifelsfrei nachvollziehen. Roth führte seine Ordnung selbst ad absurdum und gab damit zu erkennen, dass sie ein Künstlerprodukt ist. So verwischte er etwa bei seinen Druckgrafiken die Grenzen zwischen Auflage und Unikat, indem er sie durch individuelle Weiterbearbeitungen, Überarbeitungen oder auch das Mitdrucken von Nahrungsmitteln zu Einzelstücken machte (beispielsweise die *Graphik mit Kakau*, 1968)<sup>9</sup>. Gleiches gilt für die Multiples. Mit Materialien wie Bananenscheiben (etwa Roths *Taschenzimmer*)<sup>10</sup> oder an Kunststoffplatten herunterlaufenden Käsestücken verschiedener Sorten (*Käserennen*, Abb. 2) ist eine homogene Serienproduktion auch gar nicht zu gewährleisten, die identisch angelegten Werkgruppen entwickelten sich zu Reihen von Unikaten.<sup>11</sup> In den frühen 1990er Jahren liess Roth im Zuge der Einrichtung seines *Schimmelmuseums* Objekte der 1960er und 1970er Jahre nachbauen, allerdings nicht getreu ihren Vorbildern. Sie waren vielmehr Varianten der früheren Werke, wie zum Beispiel die *Knoblauchtruhe* (Abb. 3), eine mit Knoblauchpulver gefüllte Glas-Holzkonstruktion auf Rädern, die Dobke mit «(Idee 1968) 1994» datiert.<sup>12</sup> Klassischen Originalvorstellungen entzieht sich nicht nur, dass und wie Roth sich in seinen Verfallsobjekten



Abb. 2 Dieter Roth, *Käserennen*, 1970, Käsestücke auf Kunststoffplatte, 73 × 73 cm, Auflage: 15

gegen den Anspruch der Überzeitlichkeit richtete, sondern auch der Sachverhalt der zum Teil jahrzehntelangen Produktionszeiträume, die aus kontinuierlichen Überarbeitungen resultierten: «Er zitiert eigene Motive und Arbeitsweisen und verschont auch bereits fertige Arbeiten nicht vor einer ständigen Erweiterung oder Erneuerung, zumindest so lange nicht, wie sie sich in seinem Besitz befinden», so Dobke.<sup>13</sup>

Das befestigte, ge- oder übergossene, geformte oder gepresste Material betont das Handgemachte von Roths Kunst. Ähnlich verweisen seine auch auf Ausstellungen gezeigten Atelierinszenierungen auf das Künstlersubjekt zurück. Natürlich bedeutet dies aber nicht, dass Roth seine Objekte unbedingt eigenhändig hergestellt hätte. Der in Köln ansässige gelernte Buchbinder Rudolf Rieser fertigte beispielsweise die Vielzahl der Schokoladenauflagenobjekte Roths von Mitte der 1960er bis Mitte der 1970er Jahre. Von dieser Zusammenarbeit berichtet Dobke: «Roth, der meist auf Reisen war, hinterliess oder schickte Rieser seine Entwürfe und Skizzen für die Multiples nach Köln und dieser produzierte die Auflagenobjekte nach Anweisung. War Roth zum Signieren nicht in der Nähe, schickte er Rieser einfach eine



Abb. 3 Dieter Roth, *Knoblauchtruhe* (*Schimmel-museum*), (Idee 1968) 1993, Knoblauchpulver, Holz und Glas, auf Rädern, 164×75×57 cm, Dieter Roth Foundation, Hamburg

Liste mit Signaturen, die der Auflagenhöhe entsprechend nummeriert waren und Rieser brauchte sich nur noch die dazu gehörende Signatur auszuschneiden und klebte sie weisungsgemäss auf das Werk. So autorisiert ging das Objekt direkt in den Kunsthandel.»<sup>14</sup> Rieser produzierte auch eine Reihe von Werken, die als Originale Roths gelten, wie die *Grosse Landschaft im Glaskasten*.<sup>15</sup> Im Hinblick auf die Herstellung des Auflagenobjekts *Karnickelköttelkarnickel* für die Eat Art Galerie von Daniel Spoerri wurde 1972 ein Ausführungsvertrag mit dem Bildhauer Walter Moser aufgesetzt.<sup>16</sup> Mit seiner Ausstellung *Bestellzettel* für Spoerri's Eat Art Galerie verblieb Roth im selben Jahr gleich ganz im Konzeptuellen. Ausgestellt wurden lediglich die Entwurfszeichnungen für Kuchenplastiken, zusammen mit dem Hinweis, dass

«die Objekte jeweils DM 1000,- kosten, wenn Roth sie nach Bestellung ausführen lässt.»<sup>17</sup> Ein solch radikales Konzeptkunst-Projekt blieb der Einzelfall; Roth hat sich vielmehr deutlich und nachvollziehbar gegen diese Einordnung verwahrt.

Die von ihm so genannte «Collaboration» war Roths bevorzugte Produktionsform. Wichtige Gemeinschaftsarbeiten entstanden etwa mit den Künstlern Arnulf Rainer und Richard Hamilton. Abgesehen von den Künstlerfreunden kann man zu seinen Ko-Produzenten aber auch seine Drucker zählen, seine Freunde, Gäste, Kinder und Enkel, sogar Ausstellungsbesucher. «Es ist eine der herausragenden Fähigkeiten Roths», betont Dobke, «seine Mitarbeiter so zu instruieren, dass sich jeder weitestgehend frei fühlt in seiner kreativen Gestaltung, und die Objekte am Ende doch eindeutig Roths Handschrift tragen.»<sup>18</sup> Roth hat seine Produktionsgemeinschaften auch nicht verschleiert; bei den Neufassungen älterer Objekte in den frühen 1990er Jahren vermerkte er auf der Rückseite beispielsweise die Namen aller an der Produktion Beteiligten. Zentraler und langjährigster Mitarbeiter – als ausführender Assistent wie auch als koproduzierender Künstler – war Roths jüngster Sohn Björn (\*1961). Seit 1980 arbeitete Björn Roth an den meisten Gemälden, Assemblagen und Installationen seines Vaters mit und hat sie auch mitsigniert (Abb. 4).<sup>19</sup> Björn Roth wurde in einer Reihe später Ausstellungstitel sogar gleichberechtigt neben seinem Vater genannt. Ihn bestimmte Roth zu seinem Nachfolger, der seine künstlerische Arbeit nach seinem Tod allein weiterführen sollte.<sup>20</sup>

Roth, so hebt überdies Theodora Vischer hervor, konzipierte nicht nur seit Anfang der 1980er Jahre seine Ausstellungen selbst, sondern bestimmte schon sehr viel früher alles, was über ihn und seine Arbeit veröffentlicht wurde – als Autor, Interviewpartner, Herausgeber und Verleger eigener Publikationen.<sup>21</sup> Er hat auch das Entstehen der ersten Dissertation über sein Frühwerk gefördert und nach Abschluss das ihm übereignete Exemplar korrigiert, kommentiert und mit erläuternden Skizzen versehen an den Autor zurückgesandt. Die Dissertation ist 2002 in dieser korrigierten Fassung als Faksimile publiziert worden.<sup>22</sup> Die sichtbar werdende Kontrolle gilt genauso für die Werk-«Collaborationen». Der Künstler behielt immer, wie ein Werkstattleiter, die Übersicht und gab die Anweisungen – etwa durch detaillierte Konstruktionszeichnungen, die Masse, Materialien und deren Menge präzise festlegten und so die Freiheiten der Mitarbeiter in seine Bahnen lenkten, aber auch bewusst Raum für den Zufall als weiteren Akteur liessen.<sup>23</sup> Damit



Abb. 4 Dieter Roth mit Björn Roth, *Landschaft mit Turm*, 1976–1994, Abfälle, Spielzeug, Farbdosen, Malutensilien in drei Eisenblechwannen, 157 × 230 × 30 cm, Dieter Roth Foundation, Hamburg

er die Übersicht wahren konnte, legte er genaue Werkkarteien an: Von grossen Installationen verzeichnete er in extra angelegten Ordnern sorgfältig alle einzelnen Teile.<sup>24</sup> Zu den Bestrebungen um Entgrenzung kamen damit die für Roth notwendige Begrenzung des Werkbegriffs und der Habitus des starken, bestimmenden Autors. Roths Betonung des Originalen war also nicht nur als Provokation des Kunstbetriebs zu verstehen, auch wenn dies immer eine wichtige Rolle gespielt hat.

### **Das *Schimmelmuseum* als Verfalls-, Produktions- und Museumsobjekt**

Roths Absichten und die ihnen innewohnenden Spannungen lassen sich am deutlichsten am *Schimmelmuseum* zeigen, einem seiner letzten Grossprojekte. Der Künstler richtete ab 1991 in Hamburg eine alte, zweigeschossige Remise, deren Innenräume stark von Schimmel befallen waren und die eigentlich dem Neubau eines nie vollendeten Dieter-Roth-Museums hätte weichen

sollen, als eine Art Gesamtkunstwerk ein. Drei Türme aus Schokoladen- und Zuckerplastiken dominierten die insgesamt 200 m<sup>2</sup> grossen Räume. Dabei handelt es sich um den geradezu durch die Decke brechenden, beide Geschosse verbindenden *Selbstturm* aus Schokoladenbüsten, den kleineren *Zuckerturm*, bestückt mit verschiedenfarbigen Zuckerplastiken und den *Schokoladenlöwenturm*, dessen Objekte in einem zwei Meter hohen Holzgestell auf Rädern lagerten (Abb. 5). Alle Türme enthielten gegossene Selbstbildnisse von Roth und bei allen waren die Glasböden nicht in den Gestellen verankert, sondern wurden von diesen lediglich seitlich abgestützt. Die kleinen Schokoladen- oder Zuckerfiguren trugen damit das gesamte Gewicht aller darüber liegenden, ihrerseits mit weiteren Formen bestückten Böden. Im Laufe der Zeit wurden die vielen kleinen Dieter Roths dadurch zusammengedrückt; das Material in den nicht klimatisierten, offenen Räumen wurde von Insekten zerfressen und spröde. Geruch, Ungeziefer, Staub und Zersetzung machten den Besuch der Installation zu einer eindrücklichen Erfahrung. Die Produktionsmaximen Roths kamen hier voll zum Tragen: die Verwendung von Nahrungsmitteln und anderen organischen Materialien; der Zufall, der darüber entscheidet, wie sich diese genau entwickeln, und die Prozessorientierung, der Verfall, in dem sich das Werk selbst realisiert und in den Roth – hat er ihn einmal in Gang gesetzt – nicht mehr gestaltend eingriff.

Dem konstanten Schwund seiner Türme setzte Roth die Neu- und Nachproduktion entgegen. Zentraler Teil des *Schimmelmuseums* waren zwei Küchen, in denen Roth, Björn und Mitarbeiter stetig neue Figuren produzierten und immer neue Regalböden auf die in sich zusammensinkenden Türme setzten (Abb. 6). Die Installation war damit klar als Atelier mit dem ihm eigenen «Authentizitätsversprechen» gekennzeichnet.<sup>25</sup> Kunst und Leben waren auch deshalb so offensichtlich und eng aufeinander bezogen und miteinander verschränkt, weil es sich bei den Figuren der Türme eben um kleine, zerbrechliche Selbstporträts des Künstlers handelte. Roths gesamtes Schaffen kreiste seit den 1980er Jahren zunehmend um seine eigene Person. Die Selbstsicht, der allgegenwärtige Schimmel, der Verfall der kleinen Figuren durch die zu tragenden Lasten (der *Selbstturm* soll pro Jahr um etwa einen halben Meter in sich zusammengesackt sein) sowie die Sisyphusarbeit der Nachproduktion liessen die Installation so pathetisch wie melancholisch erscheinen. Wenn Roth also zu seiner Arbeit erklärte, «[s]tatt so einen Imponiergegenstand herzustellen [...] stelle ich dar, wie ich selber in der Klemme bin oder wie ich aus der Klemme mich herausholen möchte. Nicht auf die Erhöhung und die



Abb. 5 Links: Dieter Roth, *Selbstturm*, Aufnahme aus dem *Schimmelmuseum*, 1994, aus Schokolade gegossene Porträtköpfe von Dieter Roth als alter Mann, dazwischen Glasscheiben, die seitlich von Eisenstützen gehalten werden, 740 × 77,5 × 77,5 cm, ehemals Dieter Roth Foundation, Hamburg  
Rechts: Dieter Roth, *Zuckerturm*, Aufnahme aus dem *Schimmelmuseum*, 1994, Holz, Glas, Zucker, Lebensmittel- und Acrylfarbe, 445 × 96 × 96 cm, ehemals Dieter Roth Foundation, Hamburg

Mystifizierung des Künstlerbildes ist das Werk angelegt, sondern auf das Niederreißen aller Gewissheiten und Selbstgewissheiten», dann erscheint dieser Kommentar ohne Weiteres glaubhaft und nachvollziehbar.<sup>26</sup>

Zur Verschränkung von Produktions- und Zersetzungsprozessen kam im *Schimmelmuseum* der museale Aspekt hinzu, die schon angesprochenen Nachbauten älterer Objekte. Als Roth 1991 an die Einrichtung des *Schimmelmuseums* ging, griff er mit den Verfallsobjekten eine lange abgeschlossene, von etwa 1960 bis 1975 währende Arbeitsphase wieder auf. Wo immer sich für ihn wichtige Werke nicht mehr in seinem Besitz befanden oder zurückzukaufen waren, variierte und produzierte er sie neu, um einen Überblick über diese Werkphase zu gewährleisten.

Das *Schimmelmuseum* war damit in mehrfacher Hinsicht ein Work in Progress. Produktion, Niedergang, Nachproduktion, Neuauflage und Weiterarbeit griffen direkt ineinander. Das Dilemma vom Museum mit seinem



Abb. 6 Blick in die Zuckerküche, *Schimmelmuseum*, 2002

Erhaltungsparadigma gegenüber dem intendierten Verfall der Roth'schen Objekte war hier auf die Spitze getrieben. Damit verweist das *Schimmelmuseum* auf die Herausforderungen und Probleme, die Roths Einzelobjekte gerade an die Institution Museum stell(t)en.

### **Roths Verfallsobjekte als «Pflege-» und Geschichtsobjekte**

Roth agiert mit seinen Werken gegen den traditionellen Anspruch an Kunstwerke, für die Ewigkeit geschaffen zu sein. Können beispielsweise Sammler ohne Weiteres Roths prozessorientierte Arbeiten einfach der Zersetzung überlassen, so stellt sich für Museen die Problemlage komplexer dar: Es ist ihre Aufgabe, die ihnen anvertrauten Werke zu bewahren. Doch was bedeutet dies angesichts von Verfallsobjekten? Noch dazu stellen die verschimmelnden, unter Umständen von Insekten befallenen Objekte auch eine Gefahr für andere Kunstwerke dar.

Roths Haltung gegenüber der Institution Museum, der Konservierung und der Restaurierung von Kunst ist bisher vor allem als ambivalent beschrieben worden.<sup>27</sup> Der Künstler stellte auch bei der Kunsterhaltung gängige Vorstellungen und Praktiken infrage. Trotzdem lässt sich bei ihm in späten Jahren durchaus eine Tendenz zunehmender Akzeptanz musealer Notwendigkeiten nicht nur der Konservierung, sondern auch der Restaurierung ausmachen.

Einen Vorschlag wie den an Helmut Rywelski, abgefallene Brocken von Schimmelhaufen wieder zu befestigen, wiederholte er offenbar nicht. Im Gegenteil dominierte lange eine abwehrende Haltung gegenüber restauratorischen Eingriffen. Noch 1991, in einer Notiz zu einer Anfrage aus dem Museum für Gegenwartskunst in Basel, wie mit einem von einer Maus angefressenen Schokoladenrelief zu verfahren sei, verwahrt er sich dagegen: «die Gegenstände (d. ich, D. R., gemacht habe) welche aus Schokolade u. Ä. sind, dürfen (oder sollen) zergehen, vergehen, zerfallen, abgefressen, abgebrochen, zerschnitten, verkratzt u. Ä. werden; [und das tut ihnen (uns) gut, meint der Unterzeichnende] Dieter Roth aufgesetzt zum Gebrauch im Museum D. R.»<sup>28</sup> Dass es ihm gleichzeitig nicht um ein völliges Verschwinden seiner Objekte ging, zeigt der frühe Rat von 1966 an den Archivar und Sammler Roth'scher Kunst Hanns Sohm zu einem runden, roten Bild, von dem Farbe abblätterte: «man könnte glas darübertun, so dass alles abgeblättert drinnen sich ansammelt.»<sup>29</sup> Plexiglashauben gehörten bald zu den konservatorischen Standardmassnahmen und sie wurden nach einer gewissen Zeit Teil der Objekte, da sie häufig auch eine Stützfunktion für auseinanderbrechende Materialteile übernahmen. Roth stellte sich auch nicht gegen präventive Konservierung. Beim Dieter-Roth-Raum gegenüber dem Basler Museum für Gegenwartskunst – einer ähnlichen Installation wie dem *Schimmelmuseum*, aber viel kleiner – hatte er nichts gegen eine Insektenbegasung und auch keine Einwände dagegen, dass «die Lufttemperatur [...] mittels einer Klimaanlage annähernd konstant gehalten» wurde.<sup>30</sup> Auch den Vorschlag einer Restauratorin, seine Objekte nur noch bei reduzierter Lux-Zahl zu zeigen, nahm er 1998 positiv auf.<sup>31</sup>

Dass sich seine Kunst, anders als von Aussenstehenden befürchtet, gar nicht automatisch auflösen würde, betonten er selbst sowie sein Sammler, der Restaurator Siegfried Cremer. Die *Inselbilder* und anderen Verfallsobjekte sind offenbar sogar recht stabil gebaut.<sup>32</sup> Roth notierte 1998: «grössere Portionen der Insel- & Haufenmassen Kompostieren, werden mit der Zeit braunes Erdreich.»<sup>33</sup> Eine ganze Reihe von Objekten, deren Materialien anfangs

rapide Zersetzungsprozesse durchmachten, hatte nach einiger Zeit «ein Stadium kaum merklicher Degradation erreicht».<sup>34</sup> Darauf verwies Roth selbst, wenn er konstatierte: «Es tritt allmählich schon eine gewisse Verlangsamung [des Abbaus] ein. Denn die Bilder werden mich ja überleben. Und einen gewissen Standard behalten die Bilder auch, wenn sie auf das Vergehen hinweisen. Die drücken dann doch auf einen zeitlichen Stop, sie halten sich als Bild, obschon sie als Materie vielleicht untergehen. Das ganze kaputte, durchfaulte Bild steigt eigentlich, bekommt immer mehr Museumsleben.»<sup>35</sup> Siegfried Cremer bestätigte die Haltbarkeit der Roth'schen Arbeiten: «Diese Dinge halten länger als man denkt. Die Restauratoren sind oft übervorsichtig. Gucken Sie sich einmal die Banana an – die Bananenschale auf der Scheibe. Die ist jetzt genau dreissig Jahre alt. Die Dinge sind derartig überlebensfähig, wenn man ein Minimum an Vorsicht walten lässt.»<sup>36</sup>

In den wenigen Fällen, in denen Roth selbst Hand an beschädigte Werke legte – dabei handelte es sich allerdings nie um Verfallsobjekte –, führte er klar als solche erkennbare (Weiter-)Bearbeitungen, «Restaurierungen», durch, wie bei der *Grossen Wolke*, einer Anzahl versetzt hintereinander aufgereihter Wurstscheiben, die durch Glasscheiben voneinander getrennt sind. Er reparierte das zersprungene Glas deutlich sichtbar mit viel Stabilit-Kleber und vermerkte in der noch nicht ganz getrockneten Klebmasse «rest. 7I».<sup>37</sup> Fehlstellen bei dunkelbraunen Schokoladenwerken überarbeitete er bisweilen augenfällig mit heller Schokolade.<sup>38</sup> Bei einigen seiner Installationen baute Roth sogar Dokumentationsmedien mit ein, die immer wieder Momente der verrinnenden Zeit festhielten. Das *Schimmelmuseum* bzw. dessen Vorgängerinstallation gegenüber dem Museum für Gegenwartskunst in Basel fotografierte Roth bzw. liess er fotografieren; in Basel installierte er eine Videokamera, mit der jeder Besucher des Atelierraums gefilmt wurde. Auch die *Bar 0* in der Staatsgalerie Stuttgart stattete er mit einem solchen Apparat aus.<sup>39</sup>

Ganz ähnlich wie diese Installationen der 1990er Jahre vermittelt die Lektüre der Dissertation von Dirk Dobke über Roths Frühwerk und vor allem der von Dieter Roth handschriftlich in das Manuskript eingefügten Kommentare den Eindruck, dass der Künstler am Ende seines Lebens nicht mehr auf dem ohne weitere Eingriffe verlaufenden Zersetzungsprozess beharrte. Roth argumentiert vielmehr gegen seine frühen, radikalen Standpunkte. Betont Dobke, Roth sei dagegen, dass «Objekte restaurativ in ihren ursprünglichen Zustand zurückversetzt werden» und dass das «Sichtbarmachen

von Prozessen [...] konzeptueller Bestandteil seiner Arbeiten» ist, so kommentiert Roth: «fast (bald aber noch nicht jetzt) könnte man Restaurationen zu den sichtbarzumachenden Prozessen zählen / Basel, 28. Dez. '97».<sup>40</sup> Verweist Dobke mit Nachdruck darauf, dass es Roth nicht um den Verfall an sich gehe, sondern dass seine Objekte bei diesem Vorgang vielmehr eine eigene Geschichte erhielten, deren sichtbare Spuren Bestandteil von ihnen würden, vermerkt Roth dazu: «Restaurieren, habe ich später eingesehen, trägt zum Verfall bei, und ich lasse es (mit Schwierigkeiten) gelten (Basel, 1. Jan. '98)».<sup>41</sup>

Obwohl Roth bereit war, immer mehr Eingriffe zu akzeptieren, gibt es jedoch von ihm keinerlei Leitlinien zum «richtigen» Umgang mit seiner Kunst, und er wehrte derlei Anfragen immer durch ausweichende, gleichmütige Antworten ab («verlassen Sie sich darauf, dass ich Ihnen nicht helfen kann».)<sup>42</sup> Seine einzige, stetig wiederholte Grundregel war, dass die Objekte gepflegt werden sollten. Was immer dies aber zu bedeuten hätte, überliess Roth den Besitzern. «Der vorher befragte Künstler selbst», so notierte der Restaurator der Kasseler Neuen Galerie angesichts des Zerfalls der Installation *7×3 Zwerge*, «zeigte sich zufrieden mit der Nachricht, dass man sich um sein Verfalls-Kunst-Objekt kümmert. Er hat nicht empfohlen, es dem Zerfall zu überlassen. Er bot auch keine alternativen Vorschläge an.»<sup>43</sup> Wenn Roth auch auf einen vorsichtigen Umgang pochte, so gab es gleichwohl keine weiteren Selbstabschreibungen ausser den von Rywelski so grossflächig und bunt ergänzten *Inselbildern*. Roths Objekte müssen daher als «Pflegeobjekte» begriffen werden, als Objekte, denen man ihr Alter und ihre Museums-, Ausstellungs- oder Sammlungsvergangenheit ansehen soll und insofern auch, wie mit ihnen umgegangen wurde. Ihre materiale Authentizität ist damit – neben Roths Kontrolle der Produktion – zentrales Charakteristikum.

### **Strategien des Werkerhalts: Konservierung, Restaurierung, Weiterproduktion, Nachbildungen?**

Roths Verfallskunst-Objekte verweisen auf den in der westlichen Kultur allgemein akzeptierten musealen Bewahrungsanspruch, demzufolge wir unsere Kulturgüter in Museen sammeln, um uns ihrer zu versichern und sie so an kommende Generationen weiterzugeben. Sie bringen letztlich diese selten in ihrer Bedeutung hinterfragte Maxime ins Wanken, indem sie selbst die unaufhaltbare Vergänglichkeit der Dinge exemplarisch vorführen. «In Museen»,

so brachte die Kuratorin Ann Temkin den Status quo auf den Punkt, «konservieren wir nicht nur Kunstwerke, sondern auch die Fiktion, diese seien unveränderlich und unvergänglich.»<sup>44</sup> Eine solche Illusion schliesst Roths Verfallskunst aus, wenn sie vor den Augen des Betrachters verschimmelt, sich zersetzt, zerbröseln oder von Insekten vertilgt wird. Roths dynamischer Werkbegriff erklärt vielmehr Konservierung von vornherein für aussichtslos, im besten Fall einen Aufschub gewährend.

Anders als Privateigentümer müssen sich Museen trotzdem mit der Erhaltung der Objekte auseinandersetzen. Dementsprechend ist der Umgang mit Roths «Originalen» ähnlich vielfältig wie seine eigene Verwendung dieses Begriffs. Jede Art des Handlings der Objekte verweist dabei auf das zugrundeliegende Verständnis davon, was diese eigentlich ausmacht. Die unterschiedlichen Handhabungen stellen praxisbezogene Diskussionsbeiträge zur Erhaltungsproblematik dar. Wenn Privatsammler Objekte, deren Materialien sich zersetzt hatten, wegwarfen,<sup>45</sup> sahen sie den Prozessablauf als massgeblich an und damit Roths Objekte gewissermassen als Verbrauchskunst. Wenn sie dagegen, wie Siegfried Cremer in seiner Privatsammlung, den Prozessen keinerlei Einhalt geboten, betrachteten sie demnach Roths Werke unabhängig von ihrer Form als nicht endlich und als unberührbar. Die meisten Museen entschieden jedoch offenbar dahingehend, ihrem Bewahrungsauftrag nachzukommen, ohne dabei substanziell in die Kunstwerke einzugreifen. Sie suchten allerdings durch günstige Klima- und Lichtbedingungen sowie eventuell auch temporäre Insektenvertilgung die Verfallsprozesse zu verlangsamen. Im Falle eines Gewürzobjektes von Roth ist überliefert, dass ein Sammlungsleiter die mit der Zeit ihren Geruch verlierenden Gewürze auswechselte, um diesen Aspekt des Werks zu erhalten oder besser zu erneuern. Roth akzeptierte 1998 diese Lösung.<sup>46</sup> Das *Schokoladenbild* im Kunstmuseum Stuttgart wurde wie ein Gemälde gefestigt, als sich die Schokolade vom Büttchen löste.<sup>47</sup> In einem anderen Museum retuschierte der Restaurator nach einem Transportschaden Schokoladenobjekte, wobei er sich bemühte, die normalen Alterungsspuren nicht zu beseitigen. Auch hier behandelten die Verantwortlichen die Objekte als Museumsobjekte, indem sie versuchten, bei der Erhaltung ganz klassisch zwischen Sachschaden und Patina zu unterscheiden<sup>48</sup> – ein eher hilfloses Unterfangen im Umgang mit Verfallskunstwerken, die musealen Erhaltungslogiken entgegenstehen. Übrigens ist bei den letzten beiden Beispielen unklar, ob Roth davon Kenntnis hatte.

Das Hamburger *Schimmelmuseum* wurde 2004, sechs Jahre nach dem Tod des Künstlers, wegen Baufälligkeit abgerissen.<sup>49</sup> Viele Objekte wurden zuvor geborgen, darunter von Roth gerahmte schimmelnde Wandstücke des Hauses, die *Obstfenster*, Schokoladenzwerge, einige noch erhaltene Figuren vom *Zuckerturm* und vom *Selbstturm* sowie die Küche. Das noch mit Roth an derselben Stelle geplante Neubauprojekt eines eigenen Privatmuseums, in dem auch die Ateliersituation wieder eingerichtet werden sollte, wurde jedoch aufgegeben. Als Reminiszenz an die abgetragenen beiden Hauptwerke des *Schimmelmuseums*, den *Selbst-* und den *Zuckerturm*, wurden im Auftrag des Sammlers und Stifters der Dieter Roth Foundation und mit Erlaubnis von Björn Roth 2008 die Figuren für zwei neue Türme nachgegossen, die in den Räumen der Foundation aufgebaut, allerdings nicht mehr für den Verfall vorgesehen sind (Abb. 7). Dasselbe gilt für die *Coquillen-Zwerge*, eine Installation von Gartenzwerge in Schokolade auf einer Holzpalette. Der *Schokoladenlöwenturm* befindet sich heute in der Dieter Roth Foundation unter einer Plexiglashaube. Dessen einzelne Glasböden werden nun von einer sichtbar und nachträglich in das Holzgestell eingesetzten Halterung getragen. Die Vorrichtung verlangsamt seinen Ruin und beeinflusst seine Form, da nun das Gewicht der Etagen keinen Druck mehr auf die Figuren ausüben kann. Zu diesen Nachgüssen und Sicherungen – Versuchen des Werkerhalts – kam im Jahre 2008 eine Ausstellungskopie des *Schokoladenlöwenturms*, die ursprünglich für die Ausstellung «Kunst und Kalter Krieg» angefertigt wurde: «Speziell für unsere Ausstellung» – so die Kuratorin Stephanie Barron – «haben die Verwalter des Roth-Nachlasses [damals Björn Roth] eine Reinstallation hergestellt, die über den Zeitraum eines Jahres, also die Dauer der Ausstellung mitsamt ihren weiteren Stationen, zerfallen wird»<sup>50</sup> (Abb. 8). Sieht man von der Wortwahl ab – der Begriff «Reinstallation» verspricht natürlich eine grössere Nähe zum Kunstwerk als die schlichte funktionale Vokabel «Ausstellungskopie» und vermittelt mögliche Statusprobleme, die Nachgüsse mit sich bringen können –, verweisen letztlich alle bisherigen Roth-Nachgüsse auf eine aktuelle Entwicklung. Nachbildungen werden in den letzten Jahren als neue Strategie für die Erhaltung moderner und zeitgenössischer Kunst diskutiert. So präsentierte das Conservation Department der Tate Modern 2007 einem Fachpublikum Nachbildungen von zwei Objekten Naum Gabos, die mit Erlaubnis der Nachlassverwalter angefertigt worden waren. Gabos Arbeiten aus Zelluloseacetat und anderen Kunststoffen – Materialien, von denen der Künstler ganz anders als Roth angenommen hatte, dass sie äusserst



Abb. 7 Nachbildung des *Selbststürms* (Detail), 2008, Schokoladenfiguren, Glasböden eingehängt in ein Stahlgerüst, Dieter Roth Foundation, Hamburg (Foto: Dirk Dobke)

haltbar wären – unterliegen mittlerweile rapiden, nicht aufhaltbaren Zersetzungsprozessen. Anlässlich der Präsentation der Gabo-Nachbildungen wurden das Für und Wider dieser Praxis, ihre Geschichte sowie ihre künftige Rolle in Sammlungen und ihr möglicher Status erstmals auf breiter Ebene ausgelotet.<sup>51</sup> Es ging dabei um den Einsatz von «replicas» in der Dokumentation von Kunstwerken, für Studienzwecke und in Ausstellungen. Als unliebsame, aber mögliche Folgeprodukte wurden jedoch auch Editionen thematisiert, die Funktion von Repliken als Substitut verlorener Objekte, als Realisierungen nicht ausgeführter Werke oder gar als etwa in der Materialwahl «verbesserte» Versionen früherer Arbeiten. Ähnlich unklar, wie letztlich die Kontrolle über diese Praxis zu behalten wäre und wer die Autorität ausübe, blieb die Frage, für welche Kunstwerke die sogenannte «replication» überhaupt angewendet werden könnte. Für die Kunst Dieter Roths zeigte sich die Restauratorin Heide Skowranek in ihrem Beitrag eher skeptisch.<sup>52</sup> Sie spielt zwar die möglichen Bestimmungen von Repliken durch,<sup>53</sup> lehnt aber etwa den Einsatz einer Nachbildung als «starting point for a new aging



Abb. 8 Ausstellungskopie des *Schokoladenlöwenturms* in der Ausstellung «Kalter Krieg. Deutsche Positionen 1945–89», 28. Mai bis 6. September 2009, Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg

process» ab, da man das Werk Roths damit nur auf seine Prozessualität, den Ablauf des Verfalls, reduziere, während andere Aspekte wie vor allem die Authentizität des Werks – auch für Skowranek offenbar vor allem eine materiale Authentizität – keine Rolle mehr spielen würden.<sup>54</sup>

Ausstellungskopien – die trotz aller Kritik bisher akzeptierteste Form der Replik – werden in Museen meist mit dem Auftrag, Erfahrung zu vermitteln, gerechtfertigt.<sup>55</sup> Aber welche Art von Erfahrung kann beispielsweise ein solches frisch nachgebautes Schokoladenlöwengestell vermitteln, dessen Figuren ausgetauscht werden, sobald sie einen bestimmten Grad des Zerfalls erreicht haben? Natürlich geben Nachgüsse ihren Betrachtern einen Eindruck vom Material und unter Umständen von dessen beginnendem Verfall, von Oberflächen, Formen, Figurenmassen und der Größe des Gesamtobjekts sowie seiner Komposition. Wo es jedoch Roth um «Wehmut?» ging, wie er in Dobkes Dissertation das Wort «Provokation» verbesserte, wirken die Nachgüsse notwendigerweise gezähmt und im ungünstigsten Fall weniger melancholisch, da eben nicht ausweglos der Zersetzung ausgeliefert, sondern verspielt. Innerhalb der nur angemeldeten Besuchern zugänglichen Räume der Dieter Roth Foundation vermitteln sich durch die Umgebung

des vielschichtigen Roth'schen Werks, durch Dokumentationsmaterial und die Erklärungen der Mitarbeitenden die künstlerischen Produktionsmaximen, während zugleich auch eine Auseinandersetzung mit der Praxis des Nachgiessens herausgefordert wird – schon dadurch, dass die neuen Schokoladenobjekte einen intensiven Geruch verströmen. Es ist also immer kontextabhängig, welche Werkinhalte eine Ausstellungskopie vermitteln kann.

Ähnliches gilt für Björn Roths Nachgüsse von *Selbststurm* und *Zuckerturm*. Nachdem er häufig darauf verwiesen hatte, dass er durch seinen Vater als künstlerischer Nachfolger legitimiert worden war, der die Produktion einfach in seinem Sinne weiterführen und sich dadurch auch eine Einnahmequelle sichern sollte,<sup>56</sup> produzierte er beide Türme anlässlich einer Ausstellung in der New Yorker Niederlassung der Galerie Hauser & Wirth 2013 als Arbeiten Dieter Roths neu. Jedoch machen das Hantieren mit den alten Gussformen und die Erklärungen Björn Roths als künstlerischer Nachfolger die neuen, in einer Edition zum Verkauf angebotenen Türme genauso wenig zu Werken Dieter Roths wie es die Ausstellungskopien sind. Sie sind Produkte Björn Roths.<sup>57</sup> Dass ich mit dieser Einschätzung den Künstler Dieter Roth und die von ihm zu Lebzeiten ausgeübte Regie ernster nehme, als er selbst es mit der Bestimmung seiner Nachfolge suggerierte, liegt – wenn man bereit ist, seine «Originale» als «Pflege-» und Geschichtsobjekte anzusehen – im prozessualen Werk und Werkbegriff Roths begründet und ist eine Frage der durch seine künstlerische Autorität und durch die Zielsetzung des Verfälschens dem Werk verliehenen Authentizität.

Roth erweiterte den Begriff des Originals, strapazierte und verwischte seine Grenzen – durch die Verwendung organischer Materialien beim Druck oder durch leicht variierte Nachbauten früherer Objekte. Im Gegenzug machen die strenge Regie und die Deutung seiner Kunstwerke als zu pflegende Objekte sowie natürlich seine Selbstmusealisierungen und Atelierinszenierungen wiederum klar, wie gut die Vorstellung des Künstlers als Erzeugers des Originalen – des trotz Zufall, Prozessualität und «Collaborationen» starken Autors – zu Roth passt. Ganz ähnlich wie für ihn wäre es aber auch für uns wohl keine Alternative, das «Original» als Kategorie bei Roth nicht ernst zu nehmen. Sie erinnert uns vielmehr so ironisch wie insistierend an das nicht durch Kopien oder Nachbildungen zu ersetzende Eigenleben seiner Kunstwerke.

Der Text basiert auf meiner Habilitationsschrift an der Philipps-Universität Marburg, *Theorien und Praktiken des Originalen und Authentischen: Barnett Newmans Gemälde, Duane Hansons Plastiken, Dieter Roths «Untergangsbilder», Joseph Beuys' Installationen und die Tradierungsformen der Kunst*, Typoskript, 2016 (vgl. auch Anm. 57). Dank an Dirk Dobke und Gabriele von Schroeter von der Dieter Roth Foundation, Anke te Heesen, Hubert Locher und Dietmar Rübél.

- 1 Dirk Dobke, *Dieter Roth. Frühe Objekte und Materialbilder, 1960–1975*, Bd. 1: *Melancholischer Nippes*, Bd. 2: *Werkverzeichnis*, urspr. Diss. Univ. Hamburg, 1997, beide Bde. erg. und komm. von Dieter Roth, hrsg. von der Dieter Roth Foundation, Köln: König, 2002, Bd. 2, S. 122–123.
- 2 Vgl. ebd., Bd. 1, S. 48, und Bd. 2, S. 122.
- 3 Ebd., Bd. 2, S. 99–131, hier S. 123.
- 4 *Dieter Roth. Originale*, bearb. von Dirk Dobke, mit einer Einf. von Laszlo Glozer, Hamburg: Dieter Roth Foundation / London: Edition Hansjörg Mayer, 2002, S. 85 und 237 (dort beide Abb. auf dem Kopf).
- 5 Das Original – und eng damit verknüpft Authentizität – sind Zuschreibungs- und Beglaubigungsbegriffe, vgl. u. a. die Lemmata Authentisch / Authentizität und Original / Originalität in: *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden*, hrsg. von Karlheinz Barck et al., Stuttgart: Metzler, 2000–2005, Bd. 7 (2005), S. 40–65, und Bd. 4 (2002), S. 638–655. Sie verweisen vor allem auf die Autorität des Urhebers im Sinne der Authentifizierung sowie Echtheit eines Objekts und damit auf das semantische Feld von «wahrhaftig, eigentlich, unvermittelt, unverstellt, unverfälscht» (Authentisch / Authentizität, Bd. 7, S. 43). Im Rahmen von Konservierungsproblematiken, wie sie hier im Mittelpunkt stehen, wird Authentizität zudem nicht länger als singular verhandelbar, sondern vielmehr als Plural begriffen – im Sinne etwa materialer, konzeptueller, funktionaler oder historischer Authentizitäten, die es zu untersuchen und gegeneinander abzuwägen gilt.

- 6 *Dieter Roth. Originale 1946–74*, Ausst. und Kat. von Uwe M. Schneede, Ausst.-Kat. Kunstverein in Hamburg, 1.6.–14.7.1974; vgl. darin den Text «Das Original oder Kann das Gemälde der Maler sein? Eine Basel-Novelle von Dieter Roth», S. 20–24.
- 7 Dobke / Glozer 2002 (wie Anm. 4).
- 8 Freundliche Auskunft von Dirk Dobke, Dieter Roth Foundation, Hamburg.
- 9 «*Graphik mit Kakao* – 1968 – Siebdruck, neun Farben und Kakao auf weissem Karton in Plastiktasche, bearbeitet, Druckformen vom Drucker auf Folie gezeichnet – 70 × 100 cm – Auflage: 50, nummerierte und signierte Unikate, 10 Künstlerexemplare – [...] Jedes Blatt ist mit einem handgeschriebenen Satz versehen; der Nummerierung der Drucke entsprechend gelesen ergeben die Sätze eine Geschichte von Dieter Roth.» *Dieter Roth. Druckgraphik. Catalogue Raisonné 1947–1998*, bearb. von Dirk Dobke, Hamburg: Dieter Roth Foundation / London: Edition Hansjörg Mayer, 2003, S. 75.
- 10 «*Ein Taschenszimmer von Dieter Roth* – Remscheid – 1968 – Bananenscheibe über Reisnagel [sic!] auf Stempelbild, Plastikschachtel in Karton – 2 × 10,5 × 7,5 cm in 2,5 × 11,5 × 8 cm – Auflage: unlimitiert, unnummeriert und signiert [...]» Dirk Dobke, «Unikate in Serie – Die Multiples», in: *Dieter Roth. Bücher + Editionen. Catalogue Raisonné*, hrsg. von der Dieter Roth Foundation, bearb. von Dirk Dobke, Hamburg: Dieter Roth Foundation / London: Edition Hansjörg Mayer, 2004, S. 15–37, hier S. 25.
- 11 Dobke 2002 (wie Anm. 1), Bd. 1, S. 42.
- 12 Roth selbst vermerkte auf dem Objekt «Dieter Roth 1968–1993.» Vgl. Dobke / Glozer 2002 (wie Anm. 4), S. 112.
- 13 Dobke 2002 (wie Anm. 1), Bd. 1, S. 166.
- 14 Dirk Dobke, «Kollaboration als Medium – Dieter Roths Zusammenarbeit mit Künstlern, Freunden und Familie», in: *Dieter Roth – Souvenirs. Vorträge, Filme und Gesprächsrunden mit Wissenschaftlern, Freunden und ehemaligen Mitarbeitern des Künstlers anlässlich der Tagung der Dieter Roth Akademie in Stuttgart am 14. und 15. November*

2009. *Ausstellung in der Staatsgalerie Stuttgart und im Kunstmuseum Stuttgart*, hrsg. von Uwe Lohrer mit Ingo Borges, Stuttgart: Frechdruck, 2011, S. 25–48, hier S. 29.
- 15 Ebd., S. 30.
- 16 Dobke 2002 (wie Anm. 1), Bd. 1, S. 87–88.
- 17 Ebd., S. 63.
- 18 Dirk Dobke, «Die Gartenskulptur von Dieter Roth. «Ein Auf= und Abbaugeschichten»», in: *Wounded Time. Avantgarde zwischen Euphorie und Depression*, hrsg. von Veit Loers, Ausst.-Kat. Museum Abteiberg, Mönchengladbach, 9.4.–20.8.2000, S. 122–144, hier S. 133.
- 19 Dobke 2011 (wie Anm. 14), S. 43.
- 20 Ebd.
- 21 Theodora Vischer, «Vorwort», in: *Über Dieter Roth. Beiträge des Symposiums vom 4. und 5. Juli 2003 zur Ausstellung «Roth-Zeit. Eine Dieter Roth Retrospektive» im Schaulager, Basel*, hrsg. von Beate Söntgen und Theodora Vischer, Münchenstein: Schaulager, 2004, S. 6–8, hier S. 6–7; vgl. auch dies., «Roth-Zeit. Eine Retrospektive», in: *Roth-Zeit. Eine Dieter Roth Retrospektive*, hrsg. von Theodora Vischer und Bernadette Walter, Ausst.-Kat. Schaulager, Basel, 24.5.–14.9.2003; Museum Ludwig, Köln, 18.10.2003–11.1.2004; The Museum of Modern Art Queens und P.S. 1 Contemporary Art Center, New York, 10.3.–7.6.2004, Baden: Lars Müller, 2003, S. 11–15, hier 12–13.
- 22 Dies ist Dobke 2002 (wie Anm. 1).
- 23 Vgl. ebd., Bd. 1, S. 42 und 79.
- 24 Dobke 2000 (wie Anm. 18), S. 129.
- 25 Vgl. Beatrice von Bismarck, «Elend und Beneidenswertes: Das Atelier und seine Ausstellung», in: Söntgen/Vischer 2004 (wie Anm. 21), S. 171–185, hier S. 176.
- 26 Zit. nach Ina Conzen, «Eröffnungsrede», in: Lohrer/Borges 2011 (wie Anm. 14), S. 13–18, hier S. 18.
- 27 Vgl. z.B. Heide Skowranek, «Die Bewahrung des Verfalls im Werk von Dieter Roth», in: *Wann stirbt ein Kunstwerk? Konservierungen des Originalen in der Gegenwartskunst*, hrsg. von Angela Matyssek, München: Silke Schreiber, 2010, S. 87–104, hier S. 87.
- 28 Zit. nach Monika Kneer, *Nahrungsmittel als künstlerischer Werkstoff bei Dieter Roth. Überlegungen zum Erhalt von auf Verfall angelegten Kunstobjekten*, Diplomarbeit, Staatliche Akademie der bildenden Künste Stuttgart, 1992, S. 65.
- 29 Ebd. der volle Wortlaut: «lieber freund, [...] das rote runde bild soll nicht restauriert werden! es ist zum Abblättern! man könnte glas darüber tun, so dass alles abgeblätterte drinnen sich ansammelt. nur nie was restaurieren! bitte nicht!»
- 30 Dobke 2002 (wie Anm. 1), Bd. 1, S. 110.
- 31 Ebd., S. 124: «da würde ich mich nicht gegensträuben, heute (Jan. '98)».
- 32 Kneer 1992 (wie Anm. 28), S. 64.
- 33 Dobke 2002 (wie Anm. 1), Bd. 1, S. 120v.
- 34 So Skowranek 2010 (wie Anm. 27), S. 92.
- 35 Zit. nach Kneer 1992 (wie Anm. 28), S. 56.
- 36 Zit. nach Dobke 2002 (wie Anm. 1), Bd. 1, S. 127.
- 37 Ebd., S. 120–121 und Dobke 2002 (wie Anm. 1), Bd. 2, S. 34r und v, 35.
- 38 Skowranek 2010 (wie Anm. 27), S. 99.
- 39 Vgl. hier auch Dobke 2002 (wie Anm. 1), Bd. 1, S. 109, und Conzen 2011 (wie Anm. 26), S. 14.
- 40 Dobke 2002 (wie Anm. 2), Bd. 1, S. 74r und 73v.
- 41 Ebd., S. 121r und 120v. Noch 1993 äusserte Roth sich zu «einer anderen Art des Untergangs – ein Bild zu restaurieren», und zwar einer «hässlichen Art»; zit. nach Skowranek 2010 (wie Anm. 27), S. 87.
- 42 So Roth auf die Bitte einer Sammlerin um Hilfe (zit. nach ebd., S. 94).
- 43 Zit. nach Kneer 1992 (wie Anm. 28), S. 56.
- 44 Zit. nach Barbara Basting, «Vom raschen Verfall der zeitgenössischen Kunst. Eine polemische Einführung», in: *Kunst + Architektur in der Schweiz*, 52 (2001), Nr. 4, S. 6–11, hier S. 10.
- 45 Kneer 1992 (wie Anm. 28), S. 62.
- 46 Dobke 2002 (wie Anm. 1), Bd. 1, S. 123.
- 47 Kneer 1992 (wie Anm. 28), S. 70.
- 48 Ebd., S. 58–62.
- 49 Dirk Dobke, «Kunst als Verfallsprozess – Das «Schimmelmuseum» von Dieter Roth», in: *Schimmel – Gefahr für Mensch und*

- Kulturgut durch Mikroorganismen* (VDR-Schriftenreihe zur Restaurierung, 1), Beiträge der gleichnamigen Tagung in München, 21.–23.6.2001, hrsg. von Angelika Rauch, Stuttgart: Theiss, 2005, S. 114–120, hier S. 120.
- 50 Stephanie Barron, «Unscharfe Grenzen. Deutsche Kunst und Kalter Krieg zwischen Mythos und Geschichte», in: *Kunst und Kalter Krieg: Deutsche Positionen 1945–89*, hrsg. von ders. und Sabine Eckmann, Ausst.-Kat. Los Angeles County Museum of Art (unter dem Titel *Art of Two Germanys / Cold War Culture*), 25.1.–19.4.2009; Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg, 28.5.–6.9.2009; Deutsches Historisches Museum, Berlin, 3.10.2009–10.1.2010, Köln: DuMont 2009, S. 12–33, hier S. 21 mit Anm. 19.
- 51 Vgl. Matthew Gale (Hrsg.), *Inherent Vice. The Replica and its Implications in Modern Sculpture. Workshop, Tate Modern, 18.–19. Oktober 2007*, unterstützt von der Andrew W. Mellon Foundation, publ. als *Tate Papers*, Nr. 8, Autumn 2007, <http://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/08>, Stand 15.3.2018.
- 52 Heide Skowranek, «Should We Reproduce the Beauty of Decay? A «Museumsleben» in the work of Dieter Roth», ebd., <http://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/08/should-we-reproduce-the-beauty-of-decay-a-museumsleben-in-the-work-of-dieter-roth>, Stand 15.3.2018.
- 53 Skowranek erwähnt ebd. «copy for exhibition purposes», «replacement [...] of lost or damaged elements within an installation», «duplicate, documentation, and didactic aid to understanding», «starting point for a new aging process».
- 54 «This option [Nachbildungen von Accumulagen; A. M.] would limit the work to processuality and neglect any attempt to retain its authenticity, which may also include a large number of levels of meaning such as the aesthetic, historical, artistic, social and scientific dimensions.» Ebd.
- 55 Das Museum als Erfahrungsraum wurde in den 1970er Jahren unter dem Stichwort «Lernort contra Musentempel» vehement diskutiert. In den 1990er Jahren unter neuen Vorzeichen wieder aufgegriffen, kreisten die Debatten nach 2000 zunehmend um die Abgrenzung zur Szenografie, vgl. z. B. Gottfried Korff, «Das Popularisierung-Dilemma», in: *Museumskunde*, 66 (2001), Nr. 1, S. 13–20.
- 56 Zu Roths Nachfolge-Erklärungen vgl. Dobke 2011 (wie Anm. 12), S. 43, Kneer (wie Anm. 26), S. 7, und bezogen auf die *Garten-skulptur* sowie am öffentlichkeitswirksamsten in Edith Juds Film *Dieter Roth* von 2004.
- 57 Vgl. dazu Angela Matyssek, *Theorien und Praktiken des Originalen und Authentischen: Barnett Newmans Gemälde, Duane Hansons Plastiken, Dieter Roths «Untergangsbilder», Joseph Beuys' Installationen und die Tradierungsformen der Kunst*, Typoskript, Habilitationsschrift, Philipps-Universität Marburg 2016, S. 154 und passim (Drucklegung unter dem Titel *Kontinuitäten der Kunst. Konservierung-Restaurierung als angewandte Kunstgeschichte* in der Edition Metzler für 2018 in Vorbereitung).

# Authentizität ohne Original? Betrachtungen zum Wandel des Werkbegriffs in der Konser- vierung und Restaurierung computerbasierter Kunstformen

Tabea Lurk

Authentic interaction can, in my opinion, only work if users experience an authentic presence on the other side.

(Johannes Auer)<sup>1</sup>

## Ausgangslage

Schlägt man den Begriff «Authentizität» in der freien Enzyklopädie der digitalen Welt – *Wikipedia* – nach, heisst es dort: «Authentizität [...] bedeutet Echtheit im Sinne von ‹als Original befunden›».<sup>2</sup> Genau dieses «Als Original befunden» wird in seiner Kopplung an den Werkbegriff von einer ganzen Reihe generativer, computer- und/oder netzbasierter Kunstwerke und den darauf angewandten Erhaltungspraktiken hinterfragt. Von der postmodernen Dekonstruktion des Werkbegriffs einmal abgesehen, zeigt sich die Problemstellung besonders deutlich in der aktuellen Konservierungs- und Restaurierungspraxis, denn im Unterschied zur diskursiven Reflexion oder zur ästhetischen Erfahrung zieht der Erhaltungswunsch konkrete (etwa physische, digitale, handlungsbasierte, immaterielle) Massnahmen nach sich, die einer möglichst «authentischen» Erhaltung und Überlieferung zuträglich sein sollen.<sup>3</sup>

Während operative Verfahren wie die konservatorische Dokumentation (erhaltende) Modifikationen am Werk transparent und nachvollziehbar belegen müssen, zeigt sich in der Erhaltungspraxis digitaler Kunstwerke, dass es zum einen häufig schwer fällt, all jene Komponenten zu identifizieren, die

zum Werk gehören oder dasselbe überhaupt erst ausmachen. Zum andern wird das informatische Authentizitätsverständnis, das auf der (Checksummen-)Integrität der Daten basiert, hier bisher selten als bindend betrachtet, so dass es doch immer wieder zu Veränderungen kommt.<sup>4</sup> Dabei verschiebt sich der Fokus inhaltlich vom «Werk» als singulärer Einheit auf das authentisch zu erhaltende «Artefakt», das sich nunmehr als Kompositum aus einer ganzen Anzahl von spezifischen Elementen und/oder signifikanten Eigenschaften zusammensetzt.<sup>5</sup> Authentizität, Originalität und Integrität werden dann unter Berücksichtigung von Historizität, Autorschaft und anderem mit Blick auf diese Komponenten belegt und können zur Not, so die Theorie, verändert werden. Annet Dekker plädiert denn auch im Rahmen ihrer Forschungen zur digitalen Konservierung «for a practice that encourages thinking about <authentic instances>, leaving intact the notion of authenticity but allowing for change and variability».<sup>6</sup>

### *Authentizität als Arbeitshypothese*

Die konservatorische Praxis ist stets gespalten. Teils rezipierend, teils analytisch versucht sie, eine Balance zwischen der Faktizität der Werk(bestand)teil(e), ihrer ästhetischen respektive phänomenalen Wirkung, ihrer kunst- und kulturgeschichtlichen Bedeutung und der konzeptionellen Verankerung im Werkzusammenhang zu ermöglichen.<sup>7</sup> Dabei ist sie sowohl mit den Kunstschaffenden solidarisch, deren Werke es in all ihrer Dynamik zu erhalten gilt, als auch mit der Geschichte, die zur Festschreibung spezifischer Fakten tendiert.<sup>8</sup> Immer wieder müssen auch die Interessen von Auftraggebern (Museen, Galerien, Sammlern) berücksichtigt werden, die selten frei von Vorstellungen agieren. In diesem (Macht-)Gefüge wird die «Authentizität» zu einer Arbeitshypothese, die als ethisch-normatives Instrument nahezu alle Arbeitsschritte begleitet, denn, wie Pip Laurenson, die Leiterin der Forschungsstelle für Sammlungspflege der Tate Modern in London, unter Berufung auf die emeritierte Professorin für Museum Studies, Susan Pearce, erläutert: «In museum terms an authentic object represents <the real objects, the actual evidence, the true data as we should say, upon which in the last analysis the materialistic meta-narratives (of European culture) depend for their verification».<sup>9</sup> Dies wird derzeit immer wichtiger, auch wenn der museale Ausstellungskontext noch a priori Echtheit suggeriert.<sup>10</sup>

Die Bestimmung von «real objects» und «actual evidence» ist nicht mehr so einfach möglich, wenn sich die Objekte im Laufe der Zeit verändern,

auf ein dynamisches Umfeld reagieren oder die Werkgrenzen insgesamt unscharf werden, weil zum Beispiel aussenstehende Personen Daten einbringen.<sup>11</sup> Der Kunsthistoriker Peter Schneemann betont: «Die so gerne als <immateriell> beschriebene Computerkunst wird über den Umweg der Frage nach ihrer Archivierbarkeit doch an einen medialen Träger zurückgebunden. Es wird auch zunehmend erkannt, wie der Diskurs über Immaterialität im Widerspruch steht zur starken Abhängigkeit der Netzkunst von technischer Ausstattung und einer anspruchsvollen Infrastruktur.» Er fordert daher: «Die netzbasierte Kunst braucht dringend Strategien, den Werkbegriff programmatisch zu klären und zu demonstrieren.»<sup>12</sup> Und Richard Gagnier, Leiter des Conservation Department am Montreal Museum of Fine Arts, schreibt: «In preserving objects, the museum strives to define and maintain the authenticity of the work».<sup>13</sup>

### ***Verlust und Alterung im Digitalen***

Während die Konservierung und Restaurierung von Werken klassischer Kunstgattungen wie Malerei, Skulptur oder Architektur davon ausgehen, dass Material- und/oder Referenzverlust zumeist einen Verlust von Authentizität bedeuten, scheint dieses Bewusstsein im Umgang mit medialen und installativen Werkformen ein Stück weit zu fehlen. Weil sich viele Komponenten auf den ersten Blick so wenig materiell präsentieren, vielmehr zum Teil nur eine mediale oder eben digitale Erscheinungsform haben, werden hier häufig geradezu selbstverständlich «Dinge» angepasst, repariert, ausgetauscht, nachjustiert – mitunter auch neu programmiert oder neue Versionen in Auftrag gegeben.<sup>14</sup> So argumentiert die Konservierungswissenschaftlerin Vivian van Saaze aus einem ethnografischen Blickwinkel:

The conservation community finds itself confronted with complex challenges and is in search of a reconceptualisation of its ethical codes and related practices. Especially, the concept of <change> is in need of reframing. [...] Moreover, [...] the <doing> is placed between brackets. In other words, due to the persistent quest in conservation for the original, what it produces has hardly been questioned.<sup>15</sup>

Auch wenn erhaltende Handlungen am Werk nicht mit Spuren aus dem Produktionsprozess oder mit dem Werk selbst verwechselt werden sollten, fällt

auf, dass in aktuelleren Akquisitionsempfehlungen dort, wo die Jurisprudenz – namentlich das Urheberrecht – die Unveränderbarkeit eigentlich vorsieht, bereits im Zuge des Ankaufs Veränderungsoptionen am Werk (inklusive Derivate) rechtlich eingeräumt werden.<sup>16</sup> Hinzu kommt, dass viele Erhaltungsaufträge an die Künstler (zurück-)delegiert werden, was aufgrund der konzeptionellen Integrität (Indexikalität der Handschrift) und aus pragmatischen Gründen zwar häufig sehr sinnvoll ist, aber die Komplexität der lückenlosen Dokumentation erhöht.<sup>17</sup> So bleibt abzuwarten, was eine künftige Generation über die tatsächliche Vollständigkeit der angefertigten Dokumentationen sagen wird, zumal spätere Zutaten und Modifikationen, zum Beispiel auf der Codeebene, nicht immer so explizit ausgewiesen werden, wie das technisch vielleicht möglich wäre.<sup>18</sup> Bereits Ende der 1990er Jahre hatte der Kunstphilosoph Boris Groys in seiner gewohnt provokanten und selten interessensneutralen Art in seinem Essay *Die Restaurierung des Zerfalls* gefragt: «Kann man sagen, dass dasselbe Schiff [das im Meer während seiner Reise mehrmals Schiffbruch erlitten hat, so dass bei entsprechenden Reparaturen alle Elemente ausgewechselt wurden] seinen Bestimmungshafen erreicht hat, das seinen Ursprungshafen verlassen hat?»<sup>19</sup> Die Vorstellung, so etwas wie Alterung oder Historizität könne es im Digitalen nicht geben, gilt heute zwar als veraltet, aber was bedeutet dies für eine Kunstform, deren Wahrnehmung und Verständnis auf einer «authentic interaction» beruhen, wie sie Johannes Auer im Eingangszitat postuliert? Neben technischen Zäsurierungen, die (auch ästhetisch) stilbildende Merkmale schaffen, finden sich kontextsensitive und soziale Formen der Alterung, die gelegentlich unter dem Begriff der «Semantic Drift» subsummiert werden.<sup>20</sup> Sie erfordern Übersetzungsleistungen, welche den Handlungsraum der klassischen Kunstkonservierung übersteigen. Daher sei im Folgenden versucht, diesen Sachverhalt mithilfe von exemplarischen Werkbeispielen zu konkretisieren, um der im Titel formulierten Frage näherzukommen.

### **Von der Theorie zur Praxis künstlerischer Werke**

Dass digitale Arbeitsweisen potenziell verlustbehaftet sind, thematisieren die Künstler bis heute. So ästhetisierte Stefan Baltensperger die Alltagserfahrung des Zer- bzw. Ausfalls von Digitaldisplays, indem er in seinem digitalen Selbstporträt *baltensperger.dyingpixels* (2010) sukzessive einzelne Pixel



Abb. 1 Stefan Baltensperger, *baltensperger.dyingpixels*, Multimedia-Installation mit Monitor, Bilderrahmen, Computer, Software (Code «baltensperger»), links: Zustand 2015, rechts: Zustand 2017

virtuell «sterben», also ausfallen liess (Abb. 1). Die Kopplung an die eigene Lebensdauer soll dazu führen, dass sein Abbild zu seinem statistisch hochgerechneten Todeszeitpunkt vollständig erloschen sein wird, also nur noch aus schwarzen Pixeln besteht.<sup>21</sup> Für die «Erfüllung» des Werkziels sind neben hard- auch softwarebasierte Anforderungen einzuhalten.

### ***Apparative und installative Computerkunst***

Verlust im Sinne der Abnutzung und als Knarzen im System prägte aber auch diverse installative Werke Anfang der 1990er Jahre. Damals räumten Künstler wie Simon Lamunière, Hervé Graumann oder Hannes Rickli den noch teuren Trophäen der digitalen Revolution zunehmend physischen Platz im Kunst- und Ausstellungsbetrieb ein. Das metaphorische Spiel mit Computerzubehör erschien im Dunstkreis der Zeit- und Konsumkritik und wurde mit raumgreifender Ironie in Szene gesetzt. So übertrug der Genfer Simon Lamunière in seiner Arbeit *Prédestination* (1989) das theologische Konzept der calvinistischen Prädestinationslehre in einen virtuell vorbestimmten Druckvorgang, der unentwegt Textbausteine auf Endlospapier druckte, wobei die Papierbahnen sich ästhetisch in den Ausstellungsraum ergossen. Der ebenfalls in Genf

ansässige Hervé Graumann hingegen positionierte in *Hard on Soft* (1993) seinen Nadeldrucker auf einem freistehenden, circa 1,60 m hohen Schaumstoffsockel, der sich aufgrund des leeren (papierlosen) Druckprozesses ständig bewegte. Die instabile Wirkung des schwankenden Ensembles wurde noch gesteigert, indem der hierbei erzeugte Klang über Lautsprecher im Raum verstärkt wurde. Zwischen den Gemeinplätzen des Technik-Determinismus bei Lamunière bzw. des labilen Gleichgewichts (zwischen Hard- und «Soft»ware) bei Graumann und der Ästhetisierung in situ laufender Technologiebausteine entstand so eine argumentative Brücke.

Die inhaltliche Relevanz der Softwarekomponenten wurde in Hannes Ricklis *Spurenkugel – ein Schreibspiel* (1994–1996) noch deutlicher. Darin versetzte ein Computerprogramm zwei Drehmotoren einer grafitbeschichteten Kugel in Bewegung (Abb. 2). Eine Videokamera übertrug live das Bild der Kugel (Abb. 3) auf die Projektionsfläche und demonstrierte die Macht der Algorithmen als einen Effekt massiver Kräfte.<sup>22</sup> Zudem wurden die Besucher informiert, dass die Bewegungsprofile der algorithmischen Steuerung auf 194 Begriffen aus Wissenschaft, Forschung und Kunst beruhten, was auch den Laborcharakter der Apparaturen erklärte.<sup>23</sup>

Während der Anschein von Authentizität und historischer Integrität bei derartigen Arbeiten relativ lange an der materiellen Hülle der Geräte, Apparaturen oder Installationen festgemacht und mittelfristig durch Reparaturen oder Ersatz von redundanten Äquivalenzgeräten erhalten wurde (Storage-Prinzip), tendiert man heute mit Blick auf die Softwarekomponenten dank Emulatoren und stetig steigender Rechenleistung zur digitalen Einkapselung der Programmkomponenten und Systeme (Emulation), auch wenn es häufig einfacher wäre, effektsimulierende Substitute einzusetzen (Reverse Engineering).<sup>24</sup> Insgesamt trägt die Erhaltung der originalen Software (zum Beispiel mittels Versionierung) vor allem dort zur Authentizitätssicherung bei, wo die Künstler in die Programmierung involviert waren und diese mithin das Resultat bewusster, künstlerisch-gestalterischer Entscheidungen war.<sup>25</sup> Mit dem Medien- und Kunsttheoretiker Tilman Baumgärtel könnte man sagen: «Diese Arbeiten sind keine Kunst, die mit dem Computer geschaffen wurde, sondern Kunst, die im Computer stattfindet; keine Software, die von Künstlern programmiert wurde, um autonome Kunstwerke hervorzubringen, sondern Software, die selbst das Kunstwerk ist. Bei diesen Programmen ist nicht das Resultat entscheidend, sondern der Prozess, den sie im Rechner (und zum Teil auf dessen Monitor) auslösen».<sup>26</sup>

### *Coding und Gaming*

Künstlerisch-gestalterische Entwicklungen im digitalen Umfeld resultieren, wie die folgenden Beispiele verdeutlichen, immer auch aus dem Wechselspiel zwischen bereits Vorgefundenem und der Kreativität der Künstler. Die Authentizitätsfrage ist auf der Code-Ebene mithin nicht immer einfach zu beantworten. Auch die «Schöpfungshöhe», also der Anteil an urheberrechtlich schutzwürdigem geistigem Eigentum, lässt sich formal nicht ohne Weiteres beurteilen, selbst wenn sich die künstlerisch-technischen Interventionen auf der Code-/Textebene eingeschrieben haben. So recycelte Alexander Hahn in *A Young Person's Guide to Walking Outside the City* (1983) vorgefundene Codefragmente (found code) aus Softwarezeitschriften, um aus den ikonischen bzw. akustischen Selbstbausätzen einen Ablauf zu programmieren, der dann wie ein digitaler Film vom Rechner ausgeführt und aufgezeichnet werden konnte. In *A Young Person's Guide to Walking Outside the City* trafen Figuren der Videospiele *Space Invaders* (Kopffüssler) und *Pac-Man* auf andere damals geläufige Grafikmuster zu ebenfalls wohlbekannten Klängen (Abb. 4).<sup>27</sup>

Wenige Jahre später standen den Künstlern der sogenannten Paint-Box-Ära dann bereits vorgestaltete Grafikelemente zur Verfügung, die nicht mehr mit textbasierter Programmierung, sondern auf nutzerfreundlichen Bedienoberflächen visuell arrangiert werden konnten. Wie Hervé Graumanns *Raoul Pictor cherche son style* (1993 bis heute) verdeutlicht,<sup>28</sup> mussten die grafischen Handlungsanweisungen, Parameter und Abläufe nicht mehr über eine Kommandozeile oder einen Programm-Editor festgelegt werden, sondern wurden «on the fly» collagiert.<sup>29</sup> Noch etwas später entwickelten Kunstschaffende wie Monica Studer und Christoph van den Berg im Rahmen von Arbeiten wie *Hotel Vue des Alpes* (2000), *Landschaft* (2000), *Wald* (2001) und anderen sogenannte Templates, also konzeptionelle Vorlagen, die sich mit selbstgenerierten Inhalten befüllen lassen (Abb. 5 und 6, S. 164).<sup>30</sup>

Inhalte auf unterschiedlichen Ebenen zu arrangieren und teils dynamisch oder interaktiv zu erzeugen, hielt sich bis in die Netzkunst, was auch Marc Lees *Breaking The News. Be a News Jockey* (2006) anschaulich verdeutlicht. Eine komplexe Matrix aus räumlich und zeitlich gestaffelten Prozessen greift hier nicht mehr, wie noch in der Paint-Box-Zeit, auf vorgefertigte Elemente zu, sondern crawlt Inhalte aus dem Internet. Wird ein Suchbegriff in den bereitgestellten Suchschlitz eingegeben, suchen sechzehn Web- und Newsservices passende Daten und stellen diese in den vom Künstler

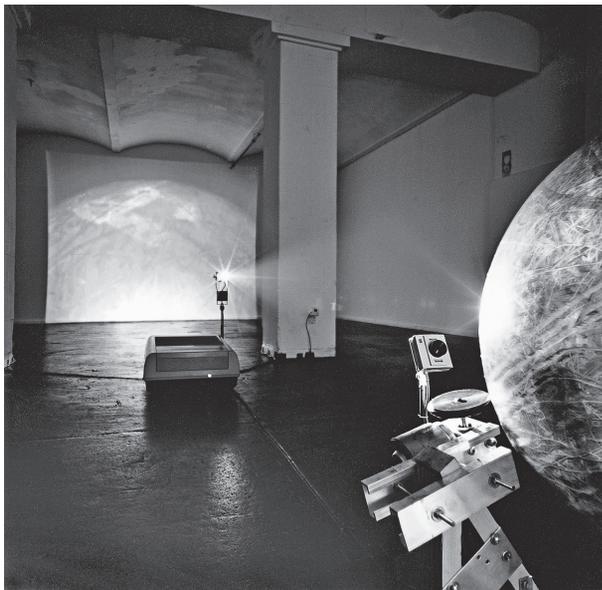


Abb. 2 Hannes Rickli, *Spurenkugel*, 1994–1996, Installation:  
Kunststoffkugel grafitbeschichtet (Durchmesser 50 cm),  
Holzkonstruktion, 2 Elektromotoren, Lichtquelle, CCD-Kamera,  
Videoprojektion, Lichtschranken, Computersteuerung  
(Ansicht anlässlich der Ausstellung *Kugel* in Kunst-Werke Berlin,  
KW Institute for Contemporary Art, 14.10.–19.11.1995)

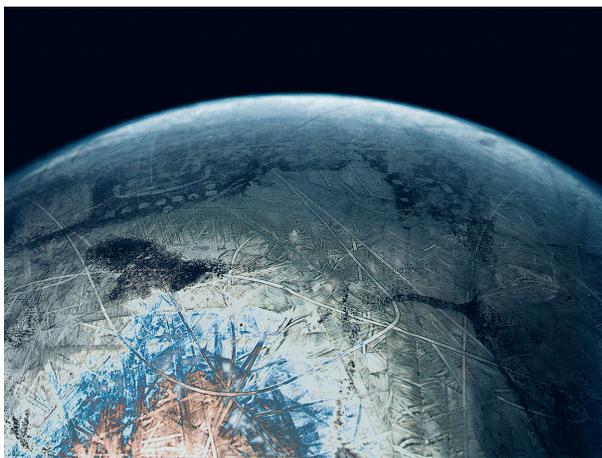


Abb. 3 Hannes Rickli, *Spurenkugel. Phase II, 14. Zustand*,  
1994–1996, Farbfotografie, digital bearbeitet, auf Ilfochrome

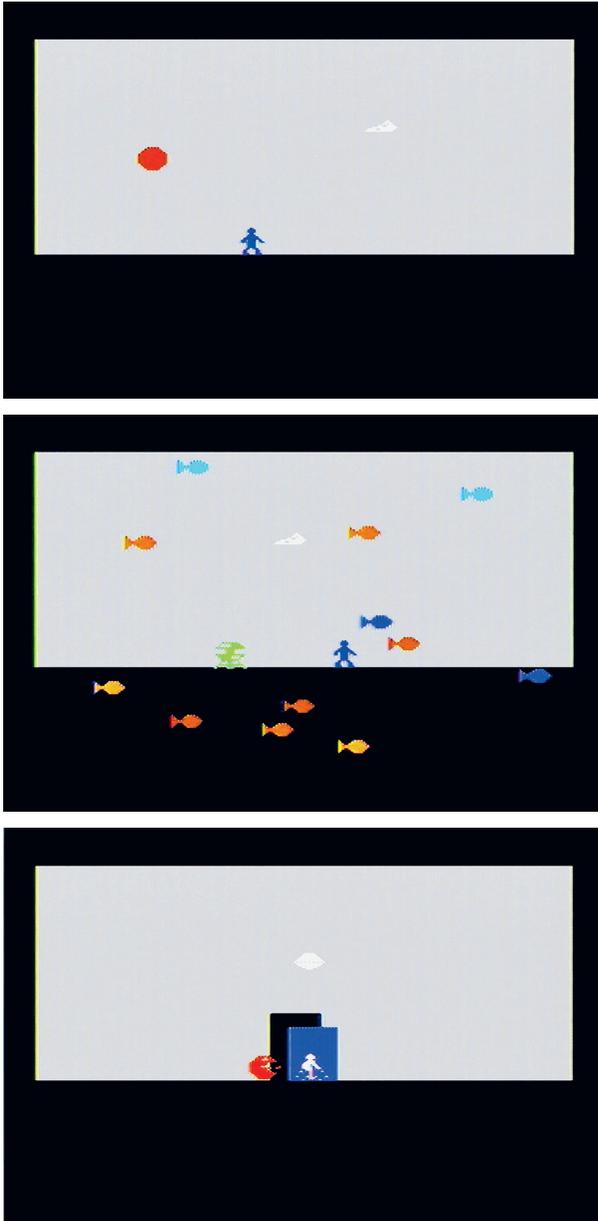


Abb. 4 Alexander Hahn, *A Young Person's Guide to Walking Outside the City*, 1983, Computeranimation, programmiert mit eigenem Code und found code, Texas Instruments Extended Basic, TI99-4A Home-Computer, SD, Stereo, 2'25"; a) Screenshot 16", b) Screenshot 34", c) Screenshot 1'51"

definierten Strukturen und Abläufen des Kunstwerks dar.<sup>31</sup> Ein drei oder vier Bildfelder umfassendes, immersives Medienband entsteht.<sup>32</sup>

Den ursächlichen Zusammenhang zwischen einer künstlerisch-schöpferischen Handlung und dem generierten audiovisuellen Resultat reduzierte Stefan Altenburger in *Satellite* (2000) noch weiter, da er hier am Programmiercode gar nicht mehr Hand anlegte. Das Werk basiert auf dem *Flight Simulator 2000* von Microsoft®, dessen Parameter Flugzeugtyp, Flughöhe, Flugbahn bis heute jeweils so eingestellt werden, dass das Flugzeug ohne Unterbruch fliegt.<sup>33</sup> Der Simulationsflug muss am jeweils konkreten Ausstellungsort beginnen und darf keine Gebirge touchieren. Die apparative Ummantelung des Computerspiels wird gleichsam als visuelle Fussnote im Ausstellungsraum platziert. Können, möchte man fragen, jenseits der impliziten Rechtsfragen, Kopien oder käuflich erworbene Versionen des gleichen Spiels die Authentizität dieses Werks erhalten oder würden diese Kopien die Originalität des Kunstwerks beeinträchtigen? Hier nun zeigt sich, wie die überspitzt formulierte These einer «Authentizität ohne Original» gemeint ist. Es geht um die offene Frage, was es für die Konservierung bedeutet, wenn weder die unmittelbar wahrnehmbaren, also sicht-, hör- und fühlbaren Bestandteile eines Kunstwerks, noch die logischen Operatoren der Codebestandteile von den Künstlern selbst «geschaffen» wurden? Worin «materialisiert» sich hier, aus einem konservatorischen Blickwinkel, Authentizität?

### ***Sozial vernetzt***

Komplexer noch wird die Frage, wenn digitale Kunstwerke im Laufe der Zeit wachsen und die zumeist anonym(isiert)en Hinterlassenschaften der globalen Nutzerinnen und Nutzer aufnehmen, die dann ja von den Kunstschaffenden weder selbst ausgewählt noch klassifiziert wurden, wie wir dies von klassischen Konzeptkunstwerken oder Readymades gewohnt sind. Johannes Gees' *Communimage* (1999) ist in diesem Zusammenhang ein wichtiges Beispiel. Es basierte bis vor Kurzem auf einem kontinuierlich wachsenden Raster von vordefinierten Feldern, an deren Kanten die Netizens Bilder andocken konnten. Die frei wählbare Position musste an mindestens einer Kante eine direkte Berührung zum Vorhandenen haben; Überlappungen waren ausgeschlossen, überschrieben oder gelöscht wurde nichts. Das auf lange Sicht<sup>34</sup> hin konzipierte Tableau wurde mehrfach zu Ausstellungszwecken im jeweils aktuellen Zustand ausgedruckt.



Abb. 5 Monica Studer / Christoph van den Berg, digitale Tannen-Templates, 2000–2003



Abb. 6 Monica Studer / Christoph van den Berg, *Tanne*, 2001, Ink-Jet Print, 270 × 120 cm

(Dokumentarische) Derivate, die das dynamische Werk in spezifischen Zeitschnitten fixieren, existieren auch für das 2002 entstandene Netzkunstwerk *Onewordmovie* von Beat Brogle / Philipp Zimmermann.<sup>35</sup> Ähnlich wie Marc Lees *Breaking The News* bindet *Onewordmovie* Bildmaterial aus dem Internet in den eigenen Werkzusammenhang ein und erzeugt daraus individuelle, zeitspezifische Ein-Wort-Filme. Während die Fenstergröße von 554 × 442 px von den Künstlern festgelegt ist, können die Nutzer Aspekte wie die Wiedergabegeschwindigkeit oder die Anzahl der Wiederholungen bestimmen.<sup>36</sup> Einmal ausgelöst, iteriert *Onewordmovie* das eingegebene Schlagwort via Google-Image-Suche quasi endlos fort.<sup>37</sup> Die Beschränkung auf einen einzigen Suchservice lässt das Kontextproblem greifbar werden, denn im Unterschied zur Entstehungszeit, als zum Beispiel ein Suchbegriff wie «Madonna» einen wilden Mix aus Gemäldedarstellungen, Abbildungen der amerikani-

schen Pop-Ikone und dreidimensionalen Votivfiguren zur Darstellung brachte, glätten heute künstlich intelligente Suchalgorithmen die Inhalte in einer Form, die «fehlerhafte» oder störende Ergebnisse vermeidet. Gezeigt wird, was aufgrund der Suchhistorie plausibel erscheint. Angesichts des Umstands, dass *Onewordmovie* seinerzeit gerade mit dem Überraschungseffekt des Fehlerhaften gespielt hat und seine Faszination aus dem Ungewissen bezog, darf diese Resultatebereinigung als kontextspezifisches Degradationsphänomen betrachtet werden, zu dem bisher wenig Handlungsdirektiven (wie etwa eine Videodokumentation) existieren. Ob eine Archivierung des verwendeten Fremdmaterials angemessen wäre, sei jenseits der Urheberrechtsproblematik sowie der ebenfalls tangierten Persönlichkeitsrechte dahingestellt.

Insgesamt wird der Umgang mit Derivaten im Feld der digitalen Kunst eher kontrovers diskutiert. Während die Kunsthistorikerin Yvonne Volkart der Meinung ist, «erst der Akt der ›Verkunstung‹ macht deutlich, dass da eigentlich Datenfishing betrieben wird»,<sup>38</sup> erklärt die Künstlerin Manya Scheps:

Unlike post painterly abstraction, gesture occurs not as a dollop of paint or a zip line but rather an instant message, a comment stream. [...] Artworks on the internet exist purely for art's sake; [...] Net art [...] reveals a paradox of the institution, inseparable from crisis and struggle. That the institution means the death of the rhizome speaks nothing to the notion that the institution is still intent on the rhizome. It subsumes it, yes, but it needs it, as much as the rhizome needs the institution for self-actualization.<sup>39</sup>

Der für viele Künstler so wichtige Aspekt einer strukturellen Institutionskritik mag zum Abschluss noch einmal dazu dienen, den Blick auf historische Verschiebungen innerhalb der Konservierung zu lenken, die sich im Wechselspiel zwischen Werk/Original und Authentizitätsbegriff herauskristallisieren.

### **Historischer Rück- und Ausblick**

Definierte die *Charta von Venedig* (1964) noch, Erhaltungsmaßnahmen hätten zum Ziel, die «ästhetischen und historischen Werte des Denkmals zu bewahren und zu erschliessen» und sollten dort ihre Grenze finden, «wo die

Hypothese beginnt»,<sup>40</sup> verschoben sich der Bedeutungsradius und das Ermessensspektrum der Bewahrungshandlungen in den 1980er Jahren sukzessive, bis im *NARA Document on Authenticity* (1994) ein ausgesprochen kontext- und kultursensitives Verständnis vorgebracht wurde. Forciert vom kanadischen Theoretiker Herb Stovel<sup>41</sup> propagierte dieses ein global gültiges Authentizitätsverständnis: «[...] authenticity as it relates in cultural heritage is rooted in specific cultural contexts» hiess es da, und weiter: «[...] authenticity in conservation practice is to clarify and illuminate the collective memory of humanity».<sup>42</sup> Jenseits des etablierten materialistischen Originalitätskonzepts, das als eurozentristisch betrachtet wurde, sollte diese Erweiterung ebenso östliche Vorstellung von Originalität berücksichtigen wie immaterielle Kulturgüter («intangibles»), die sich in lebendigen Bräuchen, Traditionen, Sprachen etc. überliefern und damit immer auch etwas Dynamisches oder Veränderbares haben.<sup>43</sup> Während auf der Seite des kulturellen Erbes die *Charter on the Preservation of Digital Heritage* 2003 hier noch zu erwähnen wäre, die digitale Artefakte unter die Schutzkonventionen der UNESCO stellte,<sup>44</sup> können mit Blick auf die Erhaltung von Gegenwartskunst Pip Laurensons eingangs angeführter Aufsatz *Authenticity, Change and Loss in the Conservation of Time-Based Media Installations* (2006) oder auch die Beiträge der *Conference on authenticity and conservation* (2007) erwähnt werden. Sie zeugen von Veränderungen im ethischen (Theorie-)Überbau, die das Werk- und Authentizitätsverständnis flexibilisieren.

Dabei fallen zumindest drei Aspekte auf: Erstens gewann die Aufrechterhaltung des Funktionszusammenhangs im Kontext der installativen und der computerbasierten Kunst in der letzten Dekade insgesamt an Bedeutung, so dass Alois Riegls Konzept des «Gebrauchswerts» fast 150 Jahre nach seiner Entwicklung neuerlich aktualisiert zu werden scheint. Zweitens stossen indexikalische Authentizitätskonzepte insofern an ihre Grenzen, als die Handschrift des Künstlers nicht mehr als physischer Finger-, Fuss- oder Körperabdruck, sondern maximal als logische Spur vorliegt: «Considering the function of algorithms» erklärt etwa Annet Dekker «adds another aspect to the notion of authorship further complicating the determination of authenticity».<sup>45</sup> Damit erhöht sich drittens im Gegenzug der Dokumentationsdruck, denn wo Veränderung stattfindet, sollte diese systematisch erfasst und der (Bezug zum) ursprüngliche(n) Überlieferungszusammenhang, also die Provenienz, sauber beschrieben werden. Die Differenz zwischen Dokumentation und Werk droht unter anderem im aktuellen Ausstellungsgeschäft verwirbelt zu

werden, wenn allzu frei mit dokumentierenden Derivaten operiert wird und die Grenze zur Quelle unscharf wird.

In diesem Zusammenhang erscheint Annet Dekkers oben erwähntes, auf die Bildung von Kompetenzbündnissen zielendes Konzept der «Alliance» vielversprechend, das «not only serves to identify the authenticity of digital art, but [...] also manifests itself in the network of caretakers, or better a «community of concern», that is formed around certain digital artworks and the people who take care of or safeguard the work».<sup>46</sup> Gestützt auf Pierre Lévy's Konzept der kollektiven Intelligenz (1994) und Henry Jenkins' Konvergenzbegriff (2006) hat die Autorin dabei ein dezentrales Wissensnetz vor Augen, «in which everyone knows something, but no one knows everything. This shifts the emphasis of responsibility from caretaking to concern. A dispersed network of knowledge with a non-hierarchical structure places importance on localized knowledge, avoiding standardization and ensuring variability rather than creating a freeze state».<sup>47</sup> Derartige Überlegungen sind vor dem Nara-Dokument mit seiner expliziten Erweiterung des klassischen Authentizitätsverständnisses nur schwer denkbar.

Auch wenn Dekker aktuelle Blockchain-Technologien wohl noch nicht im Blick hatte, scheinen diese hier interessante Lösungsoption zu eröffnen: Blockchain-Technologien stellen ein dezentralisiertes Vertrauensnetzwerk zur Verfügung, das transparent, irreversibel und verteilt – folglich sicher – Datentransaktionen mitschreibt, archiviert und je nach Protokoll auch die Bewertung bzw. inhaltliche Beschreibung ermöglicht.<sup>48</sup> Die Ablage der Inhalte/Daten und Metadaten kann offen, verschlüsselt oder auch zeitlich begrenzt erfolgen und die Vertrauenswürdigkeit wächst im Laufe der Zeit durch neue Mitglieder respektive Knoten. In sogenannten «Smart Contracts», die sich automatisch erfüllen oder Missbrauch im Peer-to-Peer-Netzwerk kommunizieren, können die Nutzungs- und Sicherungsregelungen ebenso festgelegt werden wie spezifische Lizenzbedingungen. Die Vorstellung, dass ein globales Netzwerk vertrauenswürdiger Memoinstitutionen digitale Artefakte wie Kunstwerke, Codes, aber auch Dokumentationen und Konservierungsakten mithilfe von Blockchain-Technologien auf diese Weise dokumentiert, verwaltet, austauscht und archiviert, erscheint insofern überlegenswert, als zum einen Transparenz, Manipulationssicherheit und vor allem Vertrauen in ein Feld eingeführt werden könnte, das derzeit noch mit beachtlichen Grauzonen operiert. Zum andern wäre die Rückgewinnung von Vertrauen in Anbetracht diverser Fälschungsskandale nicht unattraktiv. Inwiefern wir künftig

Authentizitätsfragen im kulturellen Kontext tatsächlich vor dem Hintergrund derartiger Technologiegenerationen verhandeln können, bleibt abzuwarten. Das Rad der Geschichte wird sich auch in diesem Punkt weiterdrehen.

- 1 Johannes Auer, «Net Literature and Radio – A Work-in-Progress Report», in: *Re-inventing radio. Aspects of radio as art*, hrsg. von Heidi Grundmann, Frankfurt a. M.: Revolver, 2008, S. 359–374, hier S. 374.
- 2 Seite «Authentizität», in: *Wikipedia. Die freie Enzyklopädie*, <https://de.wikipedia.org/w/index.php?title=Authentizität&oldid=174444444>, Stand 1.9.2017. Unmittelbar vorher hatte der Autor festgehalten: «If my supposition is correct, then how can the authentic attitude (and posture) of the computer user in front of the screen be transformed into one of participation? I believe this can only happen by «humanizing» the interface.»
- 3 Arnaud Obermann, «Digitale Medienkunst erfordert Engagement!», in: *Konservierung digitaler Kunst: Theorie und Praxis – Das Projekt digital art conservation*, Akten zweier Symposien, ZKM Zentrum für Kunst und Medientechnologie, Karlsruhe, 4.–5.11.2010; École supérieure des arts décoratifs (ESADS), Strassburg, 24.–26.11.2011, hrsg. von Bernhard Serexhe, Wien: Ambra V, 2013, S. 339–348.
- 4 Zur Frage, wie direktes «Vererben» von Authentizität im Digitalen aussehen kann, wenn durch das «Umpacken» der Daten die Integrität der Belegkette unterbrochen wird, verspricht die Betrachtung von Blockchain-Technologien Aufschluss (vgl. Anm. 48).
- 5 Vgl. hierzu Ixchel M. Faniel und Elizabeth Yakel, «Significant properties as contextual metadata», <http://www.oclc.org/content/dam/research/publications/library/2011/faniel-ijlm.pdf>, Stand 7.9.2017.
- 6 Annet Dekker, «Enabling the Future, or How to Survive FOREVER», in: *A Companion to Digital Art* (Wiley Blackwell Companions to Art History, 9), hrsg. von Christiane Paul, Chichester: Wiley Blackwell, 2016, S. 553–574, hier S. 558. Und weiter: «This way of working rejects the freeze frame associated with traditional conservation and acknowledges the value of the communicative turn in preservation. Taking advantage of the «variable nature» of definitions of authenticity, I would like to argue for something more speculative and process driven: the notion of «authentic alliances»». (Ebd.)
- 7 Barbara Appelbaum, *Conservation treatment methodology*, Amsterdam: Butterworth Heinemann, 2007.
- 8 Vgl. hierzu das Konzept der «Werklogik» in: Jürgen Enge, Tabea Lurk «Operational Practices for a Digital Preservation and Restoration Protocol», in: *Preserving and Exhibiting Media Art: Challenges and Perspectives*, hrsg. von Julia Noordegraaf et al., Amsterdam: Amsterdam University Press, 2013, S. 270–281.
- 9 Pip Laurenson, «Authenticity, change and loss in the conservation of time-based media installations», London 2006, <http://www.tate.org.uk/download/file/fid/7401>, Stand 7.9.2017.
- 10 «Confronted with digital representations», schreibt Seamus Ross, «users appear to assume that, unless there is obvious evidence to the contrary, if the creator or holder of a digital object says that it is authentic then it is. As authenticity depends upon «establishing identity and demonstrating integrity», users require background services to allow them to verify the inferences they have drawn about the status of materials and the

- documentation», Seamus Ross, «Approaching Digital Preservation Holistically», HATII, University of Glasgow, [https://www.researchgate.net/profile/Seamus\\_Ross/publication/272482321\\_Approaching\\_Digital\\_Preservation\\_Holistically/](https://www.researchgate.net/profile/Seamus_Ross/publication/272482321_Approaching_Digital_Preservation_Holistically/), S. 4. Im Kunstkontext muss zudem zwischen Inhalt und Form unterschieden werden, denn während Fake News seit Langem motivisch werkbestimmend sind, erwarten wir als Betrachtende, authentische und rechtlich integre Werke zu sehen. Yvonne Volkart betont mit Blick auf Medienkunst seit der Jahrtausendwende eine Relevanz «des Zeigens und Inszenierens von Sinnzusammenhängen», das Formate wie die Museumsausstellung bevorzuge, siehe Yvonne Volkart, «Neue Medien – Neue Horizonte», in: *Das Kunstschaffen in der Schweiz 1848–2006*, hrsg. vom Schweizerischen Institut für Kunstwissenschaft im Auftrag der Jubiläumsstiftung der Credit Suisse, Bern / Zürich: Benteli, 2006, S. 376–385, hier S. 384.
- 11 Die hier gemeinte Offenheit unterscheidet sich grundlegend von der Aufbewahrung von Archivobjekten, deren Lebenszyklus abgeschlossen ist.
- 12 Peter Schneemann, «Kompatibilitätsprobleme: Zum Verhältnis zwischen netzbasierter Kunst und Markt in einer medienhistorischen Fragestellung», in: *Owning online art. Zum Verkauf und Besitz netzbasierter Kunstwerke*, hrsg. von Markus Schwander und Reinhard Storz, Basel: FHNW, 2010, S. 19–28, hier S. 23.
- 13 Richard Gagnier, *New Media Art in Museum Collections: A Report from the DOCAM Cataloguing and Conservation Committees*, Montreal 2008, <http://www.museumsandtheweb.com/mw2008/papers/gagnier/gagnier.html>, Stand 1.9.2017. Gagnier stand 2005–2009 dem nordamerikanischen DOCAM-Netzwerk (Documentation and Conservation of the Media Arts Heritage) vor, das sowohl auf den Erfahrungen des Variable-Media-Netzwerks als auch der Expertise der Daniel Langlois Foundation aufbaut.
- 14 Modifikationen sollten ausschliesslich an einer Kopie und nicht dem originalen Datensatz durchgeführt werden. Da der Programmcode problemlos textuell kommentiert werden kann, bietet sich hier die Primärdokumentation an (vgl. Enge / Lurk 2013, wie Anm. 8). Dennoch werden Updates bisher eher selten explizit ausgewiesen. Ausnahmen sind z. B. Esther Hunzikers Neuprogrammierung des zehnteiligen Unikats *un\_focus* (2000), Marc Lees *TV-Bot* (erste Version: 2004; latest version 2017), Anja Kaufmann / Roman Haefelis *RadioSolarKompass* (2005/2011) oder auch Monica Studer / Christoph van den Bergs *Hotel Vue des Alpes* (2000/2007).
- 15 Vivian van Saaze, «Doing Artworks. An ethnographic Account of the Acquisition and Conservation of ‹No Ghost Just a Shell›», in: *Krisis. Journal for Contemporary Philosophy*, 2009, Nr. 1, S. 20–32, hier S. 20, <http://krisis.eu/wp-content/uploads/2017/04/2009-1-03-saaze.pdf>, Stand 26.10.2017. In ihrer Dissertation plädiert van Saaze dafür, das alte Authentizitätskonzept durch ein Prinzip der Kontinuität, d. h. der dauerhaften Präsentation zu ersetzen.
- 16 So empfiehlt das Konsortium aus MoMA, SFMOMA und Tate in den Akquisitionsrichtlinien ein 2015 von Matters in Media Art herausgegebenes *Certificate of Authenticity* mit der Klausel: «Seller agrees to transfer to the Museum an original certificate of authenticity for the Work in form reasonably satisfactory to the Museum, signed by the Artist», [http://mattersinmediaart.org/downloads/mattersmediaart\\_purchaseagreement.rtf](http://mattersinmediaart.org/downloads/mattersmediaart_purchaseagreement.rtf), S. 3. Zudem willigt der Künstler im Zuge der Vergabe der (exklusiven) Nutzungsrechte in folgende Modifikationen ein: «In the event that the original medium and/or the Installation Plan become obsolete, I agree wherever possible to work with the Museum if requested to determine appropriate time-based media guidelines for the Work (the ‹Time-Based Media Guidelines›) acceptable to both the Museum and me» (2015 von Matters in Media Art hrsg., [http://mattersinmediaart.org/downloads/mattersmediaart\\_copyrightlicense.rtf](http://mattersinmediaart.org/downloads/mattersmediaart_copyrightlicense.rtf), S. 3).

- 17 In ihrer museologischen Master-Thesis (University of Washington, 2013) *Software-based Art: Challenges and Strategies for Museum Collections* erklärt Allison Hoffmann: «While maintenance and / or replacement of media components will most likely be done by the artist's studio or contracted specialists such as software engineers; museum staff members need to be able to communicate how the work is supposed to function and what is happening when it is not functioning correctly.» Siehe [https://digital.lib.washington.edu/researchworks/bitstream/handle/1773/23522/Hoffmann\\_washington\\_0250O\\_12044.pdf](https://digital.lib.washington.edu/researchworks/bitstream/handle/1773/23522/Hoffmann_washington_0250O_12044.pdf), S. 35. In der Forschungspublikation Schwander / Storz 2010 (wie Anm. 12) äussern sich hingegen 17 Künstler zum Thema «Wartung», siehe «Artist's statements», ebd., S. 129–168.
- 18 Während der Künstler Rafael Lozano-Hemmer festhält: «Mistrust anyone who has a ›method‹ for conservation of Media Art», um zu schliessen «Trust conservators!» (Rafael Lozano-Hemmer, #*Best practices for conservation from an artist's perspective*, 2015, <https://github.com/je4/Best-practices-for-conservation-of-media-art/blob/master/competences.md>, Stand je 7.9.2017). Ähnlich erklärt Annet Dekker: «There are many levels of interpreting, compiling, and linking that take place in the execution of written code which can be understood only in the context of the overall structure and processes of the computer. In this sense, the authenticity of a work has to be considered as the relation between the material and conceptual: in its writing and thus in its execution, code is conceptual and material at the same time. This is not to say that the conceptual and material are identical. Code as an entity is fixed and static, a language that is interpreted by the program that runs it.» Dekker 2016 (wie Anm. 6), S. 561.
- 19 Boris Groys, *Logik der Sammlung am Ende des musealen Zeitalters* (Edition Akzente), München: Hanser, 1997, S. 197–204, hier S. 200.
- 20 Daniel Galarreta, Albert M. Peñuela, Stephanie Roth, Jeremy Barraud und Emma Tonkin, *An overview of Semantic Change: Understanding the Phenomenon, Current Trends and Future Research Roadmap*, [http://pericles-project.eu/uploads/files/PERICLES\\_WP8\\_Evolving\\_Semantics\\_CoP\\_report\\_2017.pdf](http://pericles-project.eu/uploads/files/PERICLES_WP8_Evolving_Semantics_CoP_report_2017.pdf), Stand 7.9.2017.
- 21 Natürlich dürfen die künstlich hervorgerufenen «Pixelfehler» nicht mit Degradationserscheinungen im konservatorischen Sinne verwechselt werden, denn das Werk zeigt ja nur im voll funktionstüchtigen Zustand die metaphorischen Fehlstellen. Die tatsächliche Fragilität dürfte im Systemfeld des rechnenden Computers sowie dem Wiedergabemonitor liegen, die vermutlich kürzer als der (virtuelle) Künstler leben. Vgl. zudem Anke Hoffmann, «Stefan Baltensperger, ›baltensperger.dyingpixels‹», in: *Connect. Kunst zwischen Medien und Wirklichkeit. Eine Ausstellung mit Medienkunstarbeit des Sitemapping-Programmes (BAK), 2003–2011*, hrsg. vom Bundesamt für Kultur et al., Ausst.-Kat. Shedhalle Zürich, 14.7.–11.9.2011, Nürnberg: Verlag für moderne Kunst, 2011, S. 122–128, hier S. 122.
- 22 Slavko Kacunko bildet Werkansichten in *Closed Circuit Videoinstallationen. Ein Leitfaden zur Geschichte und Theorie der Medienkunst mit Bausteinen eines Künstlerlexikons*, Berlin: Logos, 2004 (Anhang / CD-Rom) ab.
- 23 Derartige Forschungsapparaturen sah Hannes Rickli z. B. bei Insektologen – wie sein Bruder einer ist – und griff sie in der Multimedia-Installation *Der Bien* (1993) sowie im Forschungsprojekt *Überschuss – Videogramme des Experimentierens* (2007–2009, vgl. <https://www.zhdh.ch/forschungsprojekt/426832>, Stand 30.10.2017) auf, das der Ausstellung der *Videogramme* im Helmhaus Zürich (6.9.–25.10.2009) vorangegangen war.
- 24 Während industrielle Lösungsansätze derartige Probleme mit Hilfe des sog. Legacy-

- Verfahrens angehen, bei dem die Effekte eines Programms oder einer Steuerung durch Neuprogrammierung auf einer aktuellen Plattform (Hardware + Betriebssystem) realisiert werden, sind diese Verfahren bei computerbasierten Kunstwerken häufig konzeptionell problematisch. Zwar sieht auch der Variable-Media-Ansatz ein «re-programming» und sogar eine «re-interpretation» vor, allerdings entstehen dabei eher Dokumentationen oder Repliken (vgl. Anm. 40).
- 25 Dies gilt nicht nur für Werke der bildenden Kunst, sondern lässt sich auch auf Textkorpora übertragen, wie die Aufarbeitung des digitalen Nachlasses von Friederich Kittler verdeutlicht (Jürgen Enge, Heinz-Werner Kramski, «Friedrich Kittler's Digital Legacy – PART I: Challenges, Insights and Problem-Solving Approaches in the Editing of Complex Digital Data Collections», in: *digital humanities quarterly*, 11 (2017), Nr. 2, <http://www.digitalhumanities.org/dhq/vol/11/2/000307/000307.html>, Stand 7.9.2017).
- 26 Tilman Baumgärtel, «Experimentelle Software. Mysteriöse Korrespondenzen – zu einigen neueren Computerprogrammen von Künstlern», in: *Telepolis*, <http://www.heise.de/tp/artikel/9/9908/1.html>, Stand 1.2.2012.
- 27 Als Plattform verwendete Hahn einen Computer von Texas Instruments (TI), der mittels Extended BASIC programmiert werden konnte, vgl. Robert Fischer, «Neurological Fictions», in: *Alexander Hahn. Electronic Media. Catalogue Video Works (Cahier d'Artiste)*, Zürich: Pro Helvetia, 1989, o. S. Heute existiert von dieser Arbeit nur noch eine Videodokumentation, deren zeitlich fixierte Linearität konzeptuell deutlich statischer ist als ein in Echtzeit gerechnetes, algorithmisches Ereignis.
- 28 Ursprünglich wurde der *Raoul Pictor* als Director-Anwendung auf einem MAC II Computer ausgeführt. 1997 realisierte Graumann für die documenta10 eine Webversion, siehe Hans Rudolf Reust, «Hervé Graumann – Geneva – Installations by the artist are on display at the Musée d'art moderne et contemporain», in: *ArtForum*, 42 (2003–2004), Nr. 1, Sept. 2003, S. 236, online verfügbar unter: <http://graumann.net/works/?p=1063> Stand 7.9.2017). Später erfolgte die Migration auf Flash und dann wurde 2009 eine iOS-App herausgegeben.
- 29 Vgl. in Unterschied hierzu die Arbeiten von Bernard Tagwerker, der mitunter Wochen warten musste, bis der Druckvorgang abgeschlossen war und er sah, ob sein Konzept aufging.
- 30 Villö Huszai erinnert daran, dass Studer / van den Bergs erste Ausstellung zu *Vue des Alpes 2001* unter dem Titel «Templates» im Kunsthaus Baselland in MuttENZ zu sehen war, vgl. dies., «Aussicht auf digitale Authentizität: Monica Studer und Christoph van den Bergs Projekt «Vue des Alpes»», in: Ursula Amrein (Hrsg.), *Das Authentische. Referenzen und Repräsentationen*, Zürich: Chronos, 2009, S. 43–52, hier S. 50.
- 31 Dabei sind die Programmschnittstellen zu Anwendungen oder Programmen, sogenannte APIs, immer Schwachstellen im System, weil sie regelmässig von den Webservices modifiziert werden. Da Kunstwerke selten den Status kommerzieller Kunden haben, spielt sich die Nutzung dieser Webservices zumeist in einer legalen Grauzone ab. Gelegentlich werden im Zuge der Aktualisierung entsprechender APIs durch die Künstler weitere Aspekte «überholt».
- 32 Als Home-Version existiert *OAMOS*, <http://www.oamos.com>.
- 33 Auch Stefan Altenburgers Arbeit *Promenade* (1999/2000) basiert auf einem Computerspiel.
- 34 Ein radikal kürzeres Zeitkonzept liegt Johannes Gees' Netz-Raum-Ereignissen *Hello Mr President* (2001) und *HelloWorld* (2003) zugrunde, bei denen per SMS oder Webinterface Botschaften an eine Laser-Infrastruktur geschickt wurden, die diese Texte dann auf Flächen projizierte: bei *Hello Mr President* auf einen Hügel in Davos (Weltwirtschaftsforum) und bei *HelloWorld* 2003 auf Hochhäuserfassaden in Mumbai, Capetown, Rio de Janeiro und New York.
- 35 Markus Schwander, «Package deal – Zur Materialität netzbasierter Kunstwerke», in:

- Schwander / Storz 2010 (wie Anm. 12), S. 29–38, hier S. 35. Im Werkzusammenhang gibt es den Link «Send a Movie to a friend» (<http://www.onewordmovie.ch/owm/sendamovie.php>).
- 36 Beat Brogle / Philipp Zimmermann, Quelltext von <http://www.onewordmovie.ch>, Stand 7.9.2017.
- 37 Dem technischen Stand der Entstehungszeit entsprechend, basiert das Webinterface auf einem Director-Movie, dessen Player als Shockwave-Plugin im Browser installiert wird. Serverseitig (apache-Webserver) aktualisiert ein php-Skript (OWM-Meta-search-engine) die Liste der Ziel-URLs.
- 38 Volkart 2006 (wie Anm. 10), S. 383.
- 39 Manya Scheps, *Net Art: Black Sun, White Halloween*, New York 2011, S. 2, in: [http://distributedcollectives.net/BlackSun\\_WhiteHalloween.pdf](http://distributedcollectives.net/BlackSun_WhiteHalloween.pdf), Stand 1.9.2017.
- 40 Die *Internationale Charta über die Konservierung und Restaurierung von Denkmälern und Ensembles*, kurz *Charta von Venedig*, wurde am II. Internationalen Kongress der Architekten und Techniker der Denkmalpflege in Venedig, 25.–31.5.1964, gebilligt und umfasst 16 Artikel, [https://www.nike-kulturerbe.ch/fileadmin/user\\_upload/PDF/Charten/charta\\_venedig.pdf](https://www.nike-kulturerbe.ch/fileadmin/user_upload/PDF/Charten/charta_venedig.pdf), Stand 7.9.2017, Zitat S. 2.
- 41 Herb Stovel, «Notes on authenticity», in: *ICOMOS, Scientific Journal*, Bd. 3 (*Articles of members*), 1994, S. 63–68. Während Stovel sein Konzept bis dato weiterverfolgt, gibt es mittlerweile sogar Bibliografien zu diesem Diskurs, z. B. Igor Sollogoub (Hrsg.), *Authenticity. A Bibliography*, Paris: UNESCO-ICOMOS Documentation Centre, 2010, [http://www.international.icomos.org/centre\\_documentation/bib/Biblio\\_authenticity\\_2010.pdf](http://www.international.icomos.org/centre_documentation/bib/Biblio_authenticity_2010.pdf), Stand 7.9.2015.
- 42 United Nations Educational, Cultural and Scientific Organization, *The Nara Document On Authenticity*, Phuket 1994, in: <http://whc.unesco.org/archive/nara94.htm>, Stand 1.9.2017.
- 43 Die Schweizer Liste der geschützten immateriellen Kulturgüter wird vom Bundesamt für Kultur unter <http://www.bak.admin.ch/kulturerbe/04335/04341/05708/index.html?lang=de> gepflegt.
- 44 Vgl. hierzu *Charter on the Preservation of Digital Heritage* (15.10.2003), UNESCO (Hrsg.), 2003, in: [http://portal.unesco.org/en/ev.php-URL\\_ID=17721&URL\\_DO=DO\\_TOPIC&URL\\_SECTION=201.html](http://portal.unesco.org/en/ev.php-URL_ID=17721&URL_DO=DO_TOPIC&URL_SECTION=201.html), Stand 1.9.2017.
- 45 Vgl. Dekker 2016 (wie Anm. 6), S. 564. Und weiter erklärt die Autorin unter Bezugnahmen auf Harold Stone (*Introduction to Computer Organization and Data Structures*, New York: McGraw-Hill, 1972) und Andrew Goffey: «In computer science an algorithm is generally understood as a set of rules that precisely defines a sequence of operations (Stone). This theoretical understanding of algorithms overlooks the functions it can fulfill for end users, understating the crucial role of algorithms when their cultural, political, and social values cannot and should not be underestimated (Goffey)». (Ebd.)
- 46 Ebd., S. 559.
- 47 Ebd.
- 48 Zur Einführung vgl. z. B. Shermin Voshmgir, *Blockchains, Smart Contracts und das Dezentrale Web*, 2016, [https://www.technologie-stiftung-berlin.de/fileadmin/daten/media/publikationen/170130\\_BlockchainStudie.pdf](https://www.technologie-stiftung-berlin.de/fileadmin/daten/media/publikationen/170130_BlockchainStudie.pdf). Das Blockchain-Protokoll IOTA vermag zudem seine Tangles zu gewichten, womit semantische Anreicherungen möglich wären, vgl. Serguei Popov, *The tangle*, [https://iota.org/IOTA\\_Whitepaper.pdf](https://iota.org/IOTA_Whitepaper.pdf), Stand je 7.9.2017.





# **III. Das Authentische erkennen**

# Von der (Ohn-)Macht der Experten: Kennerschaft im Kontext von Markt und Recht

Barbara Nägeli

«Ob sie es wollen oder nicht: Kunstexperten sehen sich mit der Tatsache konfrontiert, dass ihr Urteil den Marktwert eines Kunstwerks kräftig mitbestimmt und dass ihre Einschätzung ein juristisches Nachspiel haben kann. Sie bewegen sich im Kontext von Markt und Recht.»<sup>1</sup> Diese Feststellung der Juristin Friederike von Brühl lässt aufhorchen: Es ist zwar keineswegs das erste Mal, dass sich Persönlichkeiten aus der Rechtswissenschaft zum früher eher diskret praktizierten, der Öffentlichkeit mehrheitlich entzogenen Tätigkeitsbereich von Kunstsachverständigen äussern. Kunstrechtliche Publikationen und Tagungen zum Kunstrecht boomen seit mehreren Jahren. Nur hat sich die kunstrechtliche Literatur zum Expertenwesen bislang auf Haftungsfragen bei fehlerhaften Expertisen konzentriert. In Friederike von Brühls Schrift *Marktmacht von Kunstexperten als Rechtsproblem* hingegen geht es um den Sachverhalt, dass Kunstwerke, die in Werkverzeichnissen fehlen, nicht nur mit Zweifel behaftet sind, sondern geradezu unverkäuflich werden können.

Den mit Authentifizierungen beauftragten Expertinnen und Experten wird unmissverständlich klar gemacht: Wo Kunst als Handelsware in Erscheinung tritt, sind die Zeiten für rein wissenschaftlich geführte Zu- und Abschreibungsdiskussionen definitiv vorbei. Während noch vor wenigen Jahrzehnten von Expertisen begleitete Kunstwerke Misstrauen hervorriefen, werden heute vielmehr die Gutachten als die Werke gehandelt. Denn wenn ausschliesslich am Status und damit am Erwerb grosser Namen interessierte Käufer ohne Kunstverstand und kunstferne, rein spekulativ investierende Finanzierungsgesellschaften den Kunstmarkt bestimmen, erhalten Gutachten den Rang von Wertpapieren.<sup>2</sup> Insofern ist Friederike von Brühl – leider – zuzustimmen: Die Gutachterpraxis muss heutzutage vermehrt den Kontext von Markt und Recht mitberücksichtigen, eben weil das Urteil der massgebenden Sachver-

ständigen im Umfeld steigender, für gewisse Sammelgebiete gar explodierender Preise über Gewinn oder Verlust von beträchtlichen finanziellen Werten mitbestimmt. Das Thema ist allerdings nicht wirklich neu. Von Brühl zitiert gleich am Anfang eine Feststellung Max J. Friedländers aus dem Jahre 1919, die nichts an Aktualität eingebüsst hat: «Der Kenner schafft – und vernichtet – Werte und verfügt dadurch über eine beträchtliche Macht.»<sup>3</sup>

Trotz dieser Machtstellung und der ihnen dadurch zukommenden sogenannten «Zuschreibungsautorität» handeln die mit Authentifizierungen oder Fälschungserkennung beauftragten Sachverständigen in mehrerer Hinsicht ohnmächtig: Erweist sich nämlich ein Urteil als falsch, drohen Prozesse, die sich unter Umständen über Jahre hinziehen können. Je nach Rechtssystem ist es möglich, dass Expertinnen und Experten für eine Fehleinschätzung sogar strafrechtlich verfolgt und zu Schadenersatz verpflichtet werden, wie etwa in Frankreich. Ausserdem können auch den besten Kennern und Spezialistinnen Fehltritte unterlaufen, was nicht nur zu Verunsicherung führt, sondern die Glaubwürdigkeit des ganzen Berufsstandes beeinträchtigt und das Ansehen kunstwissenschaftlicher Expertise in der Öffentlichkeit lädiert. Und schliesslich: Für Fehltritte sind zwar oft äussere Umstände, wie raffinierte Täuschungsmanöver kriminell agierender Fälscher, mitverursachend. Fehlurteile sind aber auch aus systemimmanenten Gründen unvermeidlich, denn Expertisen bleiben trotz aller Anstrengungen, die Methoden zu verwissenschaftlichen und durch kunsttechnologische Untersuchungen zu unterstützen, keine unumstösslichen Wahrheiten, sondern anfechtbare Meinungsäusserungen: Die Expertise ist recht eigentlich ein «Papier auf Widerruf».<sup>4</sup> Dieser Problematik sind die nachfolgenden Überlegungen gewidmet.

### **Der Fall «Sammlung Jägers»**

Die zwei Kunstmarktsjahre 2009 und 2010 waren im buchstäblichen und übertragenen Sinne merkwürdig: Zum einen wurden auf den bisher verblüffend krisenresistenten Kunstmärkten so hohe Preise wie nie zuvor bezahlt, zum andern standen im Fokus der Medienberichterstattung weniger die sich jagenden Auktionsrekorde und riesigen Umsätze, sondern vielmehr minutiös recherchierte Artikel über Fälschungsfälle und Betrügereien. Im August 2009 hob das Landeskriminalamt Baden-Württemberg in der Nähe von Mainz ein Lager mit über 1000 gefälschten Plastiken Alberto Giacomettis aus. Die

schiere Menge der Falsifikate macht diesen Betrug zur logistischen Meisterleistung, gibt es doch wohl keinen anderen Bildhauer, dessen Werke gleichermaßen platzsparend gelagert werden können. In Frankreich stand der Künstler Guy Ribes vor Gericht, der Dutzende von Fälschungen im Stile Légers, Renoirs, Dufys und weiterer französischer Künstler fabriziert hatte – offenbar so gut, dass der Schwindel erst nach Jahrzehnten aufflog. Und die angebliche Sammlung Werner Jägers, im September und Oktober 2011 vor Gericht abgehandelt, hat sich als einer der grössten Fälschungsskandale der Nachkriegsgeschichte erwiesen.

Die Koinzidenz von lukrativem Geschäft und krimineller Energie ist auch im Kunstbetrieb nicht zufällig, handelt es sich bei der unentdeckten Kunstfälschung doch um das wohl einträglichste aller Imitate. Gemäss Schätzungen der Brüsseler Behörden ist der Handel mit Kunstfälschungen seit den 1990er Jahren nach dem Drogenhandel der zweitgrösste illegale Markt geworden. Trotzdem scheint es an einem öffentlichen Bewusstsein für das reale Ausmass der internationalen Fälschungsproblematik zu mangeln.<sup>5</sup> Dies mag unter anderem damit zusammenhängen, dass das Fälschen von Kunstwerken vom Publikum nach wie vor als sympathisches Kavaliersdelikt angesehen wird und bei Politikern und Behörden als Vernichtung meist privaten oder mutmasslich unlauter erworbenen Vermögens auf wesentlich weniger Aufmerksamkeit trifft als etwa die Fälschung von Markenartikeln, bei der ganze Industriezweige und damit Tausende von Arbeitsplätzen auf dem Spiel stehen.<sup>6</sup>

Anders als früher werden heute dank Onlinemedien Betrugs- und Fälschungsfälle ohne nennenswerte Verzögerung sofort nach ihrer Entdeckung verbreitet. Am meisten Resonanz erzeugte die Veröffentlichung der Geschehnisse rund um die vermeintliche Sammlung Werner Jägers.<sup>7</sup> Nach monatelangen Nachforschungen wurde im Mai 2011 Anklage erhoben gegen den Fälscher Wolfgang Beltracchi, seine Frau Helene und Helfershelfer wegen bandenmässigen Betrugs und Urkundenfälschung in 14 Fällen. Der Beklagte legte Ende September, bei Prozessbeginn, ein umfassendes Geständnis ab. Die involvierten Auktionshäuser in Deutschland sowie Galerien in Genf und Paris, über deren Verkaufskanäle während eines Zeitraums von rund zwanzig Jahren 50 Fälschungen oder mehr in den Markt geschleust wurden, waren da längst bekannt. Betroffen sind Künstler wie Max Pechstein, Max Ernst, Heinrich Campendonk, Kees van Dongen, Fernand Léger und andere mehr. Auch die Sachverständigen, die sich irrten, wurden früh benannt und öffentlich angeprangert. Es sind ausgewiesene Spezialistinnen und

Kenner der entsprechenden Œuvres. Der materielle und immaterielle Schaden für die Beteiligten ist riesig, die entstandene Schadenssumme astronomisch, der Vertrauensverlust, den der Kunsthandel und die namhaften Experten erlitten, desaströs.<sup>8</sup>

Bedenken in Bezug auf die Echtheit der «Jäger'schen Bilder» gingen nicht etwa von kunsthistorisch-stilkritischen Überlegungen aus.<sup>9</sup> Es war eine Bildrückseite, die den Schwindel auffliegen liess und den Verdacht auf alle Werke der angeblichen Sammlung Jägers lenkte. Das vorgebliche Campendonk-Gemälde *Die roten Pferde*, das im Werkkatalog von 1989 unter Nr. 462 als verschollenes Frühwerk von 1914 galt und ohne Abbildung aufgeführt war, wurde 2006 mit Echtheitsbestätigung der Werkkatalogautorin als sensationelle Wiederentdeckung gefeiert. Das Motiv und die Darstellung selbst hatten keine Zweifel an der Authentizität des Bildes aufkommen lassen. Im Gegenteil: Der Verkaufserlös von 2,4 Millionen Euro, der bislang höchste Auktionspreis für einen Campendonk, lässt vermuten, dass man sich vor einem Meisterwerk des Künstlers wähnte. Es war der Alfred Flechtheim-Spezialist Ralph Jentsch, der den rückseitigen Aufkleber der «Sammlung Flechtheim» als «offensichtlich dilettantisch gefälscht» titulierte und darauf hinwies, dass sich der berühmte Kunsthändler niemals so «dummlich» hätte porträtieren lassen. Ferner mutmasste er, das Etikett wäre monogrammiert worden, wenn wirklich ein Künstler es für Flechtheim entworfen hätte.<sup>10</sup> Dass das Gemälde zudem einen französischen Spannrahmen aufwies, bei dem die Leinwand nicht auf einen Keilrahmen aufgezogen ist, sondern auf ineinandergesteckte und genagelte Holzlatten, wurde ebenfalls als untypisch beurteilt. Zudem fand man bei der nachfolgend veranlassten kunsttechnologischen Untersuchung der Malmaterialien ein verdächtiges Pigment, Titanweiss, das erst nach 1914, also nach dem vermeintlichen Entstehungsdatum des Bildes, auf den Markt kam. Der Fälscher Wolfgang Beltracchi hat bei diesem Campendonk-Gemälde Wissenslücken der Forschung punkto Darstellung, Technik, Masse, Signatur und Standort gekonnt ausgenutzt, überdies die Freude über das Auffinden eines verloren geglaubten Werks psychologisch klug vorhergesehen und die Gier des Handels und der Sammler nach sogenannter «marktfrischer Ware» erfolgreich gestillt.

Zur Ehrenrettung der Expertinnen und Experten, die sich getäuscht hatten bzw. sich täuschen liessen, darf immerhin angemerkt werden, dass Beltracchi sich nicht nur durch eine erstaunliche künstlerisch-handwerkliche Fälscherbegabung auszeichnete. Er setzte sich auch seriös mit dem jeweiligen

Werk und der entsprechenden Künstlerbiografie sowie mit der kunsthistorischen Sekundärliteratur auseinander, deren reichhaltige Informationen er geschickt für seine Zwecke nutzte.<sup>11</sup> Auch sonst scheute er keinen Aufwand, allein schon was seine Rückseitenmanipulationen betrifft: Beltracchi soll die verschiedenen Holzschnitte und Galerie-Etiketten in Südfrankreich produziert haben lassen. Abgesehen von jenem der «Sammlung Flechtheim» gibt es täuschend gute Imitationen von Etiketten der Kunsthandlung Schames in Frankfurt, der Galerie Herwarth Walden in Berlin und des Kunstsalons Emil Richter in Dresden. Um die Provenienz «Sammlung Jägers» zu untermauern, fabrizierte Beltracchi gar auf alt getrimmte Fotos, die Helene Beltracchi, als «Josefine Jägers» inszeniert, vor Bildern der erfundenen Sammlung zeigen – vermeintlich vor Werken von Léger, van Dongen oder Pechstein. Damit nicht genug organisierte Beltracchi offenbar jemanden, der sich darauf verstand, unterschiedliche alte Handschriften nachzuahmen.<sup>12</sup>

### **Die Rolle der Materialkenntnis**

Der Fall Jägers zeigt exemplarisch, wie wichtig im Bereich der Expertise – zumindest bezüglich der Kunst vor 1950 – breite Kenntnisse und Erfahrungswerte über die Materialität von Kunstwerken sind. Kenntnisse, die nicht nur die Bildvorderseiten betreffen, sondern speziell auch die Bildrückseiten, im Hinblick auf Rahmung, Bildträger und allenfalls vorhandene geschriebene oder gedruckte Etiketten. Auch wenn die Expertenschaft mangels im Original vorliegender Vergleichswerke in der Regel auf Bilddatenbanken und konventionelles Fotomaterial angewiesen ist, ersetzt nichts, auch nicht die modernste Reproduktionstechnik und die beste Bildauflösung, eine intime Auseinandersetzung mit dem Kunstwerk als physischem, dreidimensionalem Objekt. Leider gilt aber vor allem der Kunstgeschichte – als Geistes-Wissenschaft mit starker Neigung zur Theoriebildung – die Beschäftigung gerade mit den materiellen Eigenschaften eines Gegenstands in bester platonischer Tradition immer noch als mindere, wenn nicht als vernachlässigbare Angelegenheit.<sup>13</sup> Anders lässt sich die neu aufgeflamnte Liebe zu Reproduktionen und der Enthusiasmus, mit dem sie von namhaften Kunsthistorikern vorgetragen wird, kaum erklären. Dass das Original erst der Anfang eines Kunstwerks sein soll und die Reproduktion quasi die Vollendung des Werks darstelle, mag als akademische Fragestellung von Interesse sein, beim Umgang mit dem Original

in der Gutachterpraxis und besonders bei Echtheitsabklärungen bleibt die Reproduktion aber eine Krücke. Hier ist breites Anschauungswissen schmallem Abbildungswissen und «armchair research» in jedem Fall vorzuziehen.<sup>14</sup>

Nicht nur weist der Fall Jägers nachdrücklich auf die Wichtigkeit der kunsthistorischen Erfahrungswerte im Umgang mit Originalen hin. Er ist darüber hinaus willkommener Anlass, die Rolle der Kunsttechnologie im Zusammenspiel mit der kunsthistorischen Expertisentätigkeit anzusprechen. In den Feuilletonbeiträgen über laufende Ermittlungen und deren Ergebnisse in Betrugs- und Fälschungsfällen wird immer wieder die zentrale Bedeutung kunsttechnologisch-naturwissenschaftlicher Untersuchungen betont und eine engere Zusammenarbeit von kunsthistorischer und kunsttechnologischer Forschung gefordert. Das ist durchaus verständlich: Die lange Historie der Falschattributionen bzw. Fehlbeurteilungen ist Beweis genug, dass rein kunsthistorisch-stilkritisches Vorgehen fehleranfällig und nicht das Mass aller Dinge ist. Bei der Fälschungserkennung bzw. Falsifizierung von zweifelhaften Werken ist der Beitrag der Kunsttechnologie denn auch meist unbestritten. Im Kontext von Zu- und Abschreibungsfragen hingegen stellt sich die Sachlage etwas anders dar. Die im Zeitraum der letzten 40 Jahre auf eine beachtliche Anzahl angewachsenen De- und Reattributionen des wohl bedeutendsten Werkkatalog-Projekts unserer Tage, des Rembrandt Research Project, das von Anfang an naturwissenschaftliche Untersuchungen mit einschloss, ist sprechendes Beispiel dafür.<sup>15</sup> Neben dem Feuilleton plädiert insbesondere die kunstrechtliche Literatur für eine stärkere Berücksichtigung naturwissenschaftlicher Analysen beim Erkenntnisprozess der Zuschreibung. De facto werden die Resultate solcher Analysen seit den 1970er Jahren durchaus und zunehmend berücksichtigt. Nur – und dieser Hinweis ist vor allem an die Adresse der Jurisprudenz gerichtet – sollte man nicht erwarten, dass kunsttechnologische Befunde in jedem Fall schlüssig sind. Auch sogenannte objektive Methoden funktionieren nicht als Zauberstab, der alle Fragen in gültige, zweifelsfreie Antworten verwandelt.

Der Fälscher Beltracchi gab anlässlich des Gerichtsverfahrens zu Protokoll, «er halte den unerschütterlichen Glauben an naturwissenschaftliche Gutachten für naiv».<sup>16</sup> Diese kritische Haltung teilen auch seriösere Zeitgenossen, wie etwa Ernst van de Wetering, der heutige Leiter des erwähnten Rembrandt Research Projects, der über jahrzehntelange Erfahrung nicht nur in Bezug auf Rembrandt und sein Werk, sondern ebenso hinsichtlich der Möglichkeiten und Grenzen kunst- und naturwissenschaftlicher Expertise

verfügt. Ausgehend von seinen ernst zu nehmenden Einsichten, ziehe ich – auch auf eigene Berufserfahrung gestützt – eine Zwischenbilanz im Hinblick auf Aussagekraft und Relevanz der Zusammenarbeit von Kunstwissenschaft und Kunsttechnologie.<sup>17</sup>

Erstens: Eine Zuschreibung bleibt auch unter Zuhilfenahme kunsttechnologischer Ergebnisse nicht selten eine «vielfach rotierende Grösse», die sich aus ständig vergleichender Analyse ergibt und sich durchaus verändern kann.<sup>18</sup> Dieses Phänomen hängt nicht zuletzt mit dem Lernprozess von Expertinnen und Experten zusammen, den Ernst van de Wetering mit der Bemerkung pointiert, die «Handschrift eines Malers» müsse «nicht notwendig den Modellen entsprechen [...], die sich die Kunsthistoriker ausdenken.»<sup>19</sup> Oft führt allzu grosser Skeptizismus, wie er gerade für Anfangsphasen von Werkverzeichnisprojekten typisch ist, zu einem übereifrigen Neinsagen und zu Abschreibungen, die über die Dauer nicht zu halten sind.

Zweitens: Urteile müssen nicht besser, will heissen objektiver ausfallen, wenn sie von einem Kollektiv, oder wie wir heute eher sagen würden: von einem Team gefällt werden. Der Fall Rembrandt Research Project zeigt deutlich, dass auch zu einer bestimmten Zeit wissenschaftlich korrekt scheinende Methoden und Vorgehen dem Zeitgeist gehorchen, hier jenem der 1968er Jahre mit seiner Überhöhung des Kollektivs. Daraus lässt sich ableiten, dass selbst Verfahren auf dem jeweils neuesten Stand wissenschaftlicher Praxis etwas Temporäres anhaftet, sie sind weder gänzlich objektiv noch wirklich nachhaltig.

Drittens: Naturwissenschaftliche Analysen bzw. deren Resultate können kunsthistorisch-stilkritische Schlussfolgerungen stützen, jedoch nicht ursächlich leisten. Gesucht wird von den Technologen in der Regel nach dem, was vonseiten der Kunstgeschichte zur Beantwortung einer bestimmten Fragestellung als dienlich erachtet wird. Oft genug ergeben sich aus den naturwissenschaftlichen Antworten weitere Fragen, die ein bestimmtes Zu- oder Abschreibungsproblem nicht gerade vereinfachen.

Viertens: Auch naturwissenschaftliche Resultate sind grundsätzlich interpretationsbedürftig und werden dementsprechend unterschiedlich ausgelegt bzw. gewichtet, also möglicherweise auch falsch. Zu einer zusätzlichen Komplikation können die sogenannten bildgebenden Verfahren werden, etwa Röntgen- und Infrarotbilder. Denn sie generieren, wie der Kunsthistoriker Felix Thürlemann ausführt, «Parallelbilder», die ihrerseits einer Auslegung bedürfen.<sup>20</sup> Wie in der medizinischen Diagnostik gilt auch hier, dass zuverlässig-

sige Deutungen nur dann einigermaßen garantiert sind, wenn der Interpretierende über grosse Erfahrung und idealerweise tägliche Praxis verfügt. Erschwerend kommt hinzu, dass viele Künstler-Ceuvres nicht oder nur in Teilen erforscht sind und deshalb Vergleichsdaten in ausreichender Menge fehlen.

### **Das sogenannte implizite Wissen**

Wenn selbst unter Zuhilfenahme naturwissenschaftlicher bzw. kunsttechnologischer Methoden Fehlurteile unausweichlich sind, muss ein grundsätzliches Problem vorliegen, das in den Erkenntnismethoden selber liegt. Ich meine damit weniger diejenigen Verfahren, die auf explizites, Objektivität anstrebendes Wissen zielen, ein Fakten- und Bücherwissen, das sich erwerben und vermitteln lässt, und das grundsätzlich allen gleichermassen zur Verfügung steht. Ich möchte am Schluss das Thema gerne noch etwas ausweiten, indem ich auf eine andere Art des Wissens eingehe, auf das sogenannte implizite Wissen. Hier handelt es sich um ein Erfahrungswissen, das im Gegensatz zum expliziten Wissen an die Person seines Trägers und dessen individuelle Lernerfahrungen gebunden ist, und sich jeglicher Formalisierung verweigert.

Diese Wissensart, die in der Kennerschaft kulminiert, ist der erkenntnis- und wissenstheoretischen Forschung seit Längerem bekannt und jedem praktisch tätigen Kunstexperten – obwohl er nicht gerne darüber spricht – schmerzlich bewusst. Spätestens dann nämlich, wenn er als Antwort auf die oft gestellte Laienfrage: «Woran sehen Sie das?» ein Urteil ausformulieren und argumentativ belegen soll und die unmittelbarste und ehrlichste Antwort eigentlich wäre: «Ich weiss es einfach». Hier liegt ein klassischer Fall der Anwendung impliziten Wissens vor, gemäss dem Diktum Michael Polanyis «Wir wissen mehr, als wir zu sagen wissen.»<sup>21</sup> Das implizite Wissen wird denn auch im Fachjargon «tacit knowledge» genannt, «stummes Wissen».

Immerhin ist sich die Juristin Friederike von Brühl des Phänomens des impliziten Wissens bewusst, wenn sie in der eingangs erwähnten Publikation die von ihr als subjektiv erachtete kunsthistorisch-stilkritische Methode des Kunstexperten folgendermassen charakterisiert: «Die methodischen Schritte, in die sich die subjektiven Zuschreibungsmethoden aufschlüsseln lassen, wird der Experte in den seltensten Fällen bewusst systematisch und chronologisch vollziehen. Vielmehr greifen die subjektiven Zuschreibungsmethoden eng ineinander und werden in einer umfassenden Gesamtbetrachtung auf das

Kunstwerk angewendet. Oft vollzieht sich ihre Anwendung binnen weniger Sekunden.»<sup>22</sup> Besonders aufschlussreich in unserem Zusammenhang ist die Bemerkung, dass sich die Anwendung des Wissens unvermittelt vollziehen kann. Diese Beobachtung trifft ins Schwarze. Oft fällen Koryphäen ihre Urteile nämlich augenblicklich, ohne sich stundenlang mit dem Objekt auseinandergesetzt zu haben.

In der kunstwissenschaftlichen Literatur wird die Bedeutung des impliziten Wissens unterschätzt. Da es schwer greifbar und kaum vermittelbar ist, haftet ihm spätestens seit Aby Warburg etwas Unseriöses an. Warburgs geringschätzige Bezeichnung der Kenner als «Attribuzzler» deutet zumindest darauf hin.<sup>23</sup> Fündig wird man immerhin beim Historiker und Kulturwissenschaftler Carlo Ginzburg, der 1979 in einem Aufsatz über das Vorgehen des Kenners bemerkt: «Niemand erlernt den Beruf des Kenners (oder Diagnostikers), wenn er sich darauf beschränkt, schon vorformulierte Regeln in der Praxis anzuwenden. Bei diesem Wissenstyp spielen unwägbarere Elemente, spielen Imponderabilien eine Rolle: Spürsinn, Augenmass und Intuition.»<sup>24</sup> Ginzburg führt mit den Begriffen «Spürsinn, Augenmass und Intuition» als Charakteristika der kennerschaftlichen Praxis genau jene unmessbaren Erkenntnisinstrumente an, die die moderne Erkenntnis- und Wissenstheorie mit dem Begriff «implizites Wissen» genauer zu definieren versucht.<sup>25</sup>

Der Experte baut – das darf bei solchen Charakterisierungen allerdings nicht vergessen gehen – selbstverständlich auf erlerntem Wissen auf. Aber er gebraucht sein Gedächtnis, ohne dass die Lernerfahrungen aus der Vergangenheit im Augenblick ihrer Anwendung bewusst erinnert werden. Anders formuliert: Im Gegensatz zum Anfänger ist der Experte in der Lage, «Muster und typische Formen als Ganzes [zu erkennen], die stückweise praktisch nicht zugänglich sind».<sup>26</sup> Das bedeutet, dass dieser Zugriff auf das implizite Wissen, wie übrigens die Mehrzahl aller Hirnprozesse, unterhalb der Bewusstseinschwelle geschieht, also unbewusst. Zusätzlich irritieren mag, dass als Speicher für solches Erfahrungswissen, neurowissenschaftlich gesprochen, offenbar das limbische System dient, unser emotionales Hirn. Es lenkt unsere Gefühle, unser Verhalten und speichert Langzeitwissen. Vor allem reagiert es sehr viel schneller als das bewusste Denken, es filtert Informationen, verkürzt Denkprozesse und verhilft zu raschen Handlungen bzw. Entscheidungen. Etwas zugespitzt könnte man sagen, dass dieser Teil unseres Gehirns blitzschnell eine Entscheidung trifft und der Ratio nachfolgend die undankbare Aufgabe zufällt, die dazu passenden Begründungen zusammenzusuchen.

«Der Mensch ist nicht Herr im eigenen Haus» hat Sigmund Freud vor mehr als hundert Jahren die hier in sträflicher Verkürzung resümierten Erkenntnisse moderner neurowissenschaftlicher und erkenntnistheoretischer Forschung vorweggenommen. Diese emotionale Komponente bei vermeintlich rationalen Entscheiden bedeutet nun aber nicht, dass die so zustande gekommenen Entscheide falsch sein müssen. Im Gegenteil: Oft liegt man mit dem «Bauchgefühl», wie das implizite Wissen im Volksmund heisst, durchaus richtig. Es bedeutet aber auch, dass Entscheidungen prinzipiell unberechenbarer sind, als man es gern hätte.<sup>27</sup> Soweit der Ausflug in die Gefilde des impliziten Wissens. Aber auch die Ausführungen zu den Imponderabilien des expliziten Wissens zeigen: In der Gutachterpraxis gilt es sich der unangenehmen Erkenntnis zu stellen, dass Expertisen nach wie vor eine wackelige Angelegenheit sein können. Eine Erkenntnis, die man im Umfeld von Markt und Recht nur ungern äussert. Denn sie offenbart, dass sich hinter der Macht der Kunstexperten auch Ohnmacht verbirgt.

Die Internetadressen der im Vortrag und im Anmerkungsapparat zitierten Online-Medien (*Artnet Magazin*, *FAZ*, *Die Zeit*, *Der Spiegel* etc.), die regelmässig über den damals aktuellen Fälschungsfall rund um Wolfgang Beltracchi informierten, sind zum grössten Teil nicht mehr greifbar, werden aber zur Wahrung der Historizität belassen. Dementsprechend fehlt ein Hinweis auf das Abrufdatum.

- 1 Friederike Gräfin von Brühl, *Marktmacht von Kunstexperten als Rechtsproblem. Der Anspruch auf Erteilung einer Expertise und auf Aufnahme in ein Werkverzeichnis* (Bucerius Law School, Schriften zum Kunstrecht, 4), Diss. Univ. Lausanne, 2007, Köln / München: Heymann, 2008, Vorwort, S. VII.
- 2 Legendar ist Walter Friedlaenders (1873–1966) Ausspruch «Das Bild ist echt, wieso brauchen Sie eine Expertise?», zit. nach Anna Blume Huttenlauch, «Zur Haftung von Kunstexperten. Der Fehler als relative Grösse», erschienen auf *Artnet Magazin*, 27.7.2010 ([www.artnet.de/magazine/zur-haftung-von-kunstexperten/](http://www.artnet.de/magazine/zur-haftung-von-kunstexperten/)).

- 3 Max J. Friedländer (1867–1958), *Der Kunstkenner*, Berlin: Cassirer, 1919, S. 8, zit. nach: Von Brühl 2008 (wie Anm. 1), S. 1.
- 4 Christian Herchenröder, «Vom Wert der Expertise», in: *Die Kunstmärkte. Sammelgebiete, Museumspolitik, Auktionsstrategien [...]*, Düsseldorf: Verlag Wirtschaft und Finanzen, 1990, S. 302–315, hier S. 315.
- 5 Gemäss Dirk Boll, *Kunst ist käuflich. Freie Sicht auf den Kunstmarkt*, Zürich: Rüffer & Rub, 2009, S. 173. Ein von der Fondation Alberto et Annette Giacometti, Paris, organisiertes Symposium im Pariser Musée Rodin unter dem Titel «Symposium on Conterfeit Sculpture» vom 27./28.10.2010 nahm sich aber jüngst der Thematik des fehlenden Problembewusstseins an. Diese Initiative ist auch deshalb begrüssenswert, weil gerade bei Skulpturen, vor allem bei Bronzegüssen, die Definition von Original und Fälschung besonders kompliziert ist, und national unterschiedliche Regelungen bezüglich Auf-lagenzahl, Urheberrecht und Urheberpersönlichkeitsrecht ein international koordiniertes Vorgehen erschweren.

- 6 Die fehlende Sensibilität gegenüber Fälschungen und dem durch sie verursachten Schaden mag auch durch eine psychologische Komponente, ja vermutlich anthropologische Konstante bedingt sein, ist «Mimikry», wie es die Biologen nennen, doch eine seit Jahrtausenden existierende Strategie der Lebewesen. Tarnungen aller Art reichen in früheste Schichten der Evolution zurück. Interessant ist, dass der in der Kunstgeschichte wichtige Begriff der «Mimesis» als Prinzip künstlerischer Nachahmung mit dem Begriff «Mimikry» etymologisch verwandt ist. Die angesprochene «Mimikry-Theorie» geht davon aus, dass in der menschlichen Kultur die «techné» – das technische Vermögen – mit dem «pseudein» – also dem Täuschen und Belügen – einhergeht. Dies deckt sich mit der barocken Auffassung, der vorurteilsbefangene und leichtgläubige Mensch sei sogar grundsätzlich auf Täuschung aus, was der lateinische Sinnspruch «Mundus vult decipi ergo decipiatur [Die Welt will betrogen sein, also werde sie betrogen]» auf eine bis heute sprichwörtliche, weil offenbar zutreffende Formel brachte. Vgl. die Argumentation von Anne-Kathrin Reulecke, «Fälschungen – Zu Autorschaft und Beweis in Wissenschaften und Künsten. Eine Einleitung», in: Dies. (Hrsg.), *Fälschungen. Zu Autorschaft und Beweis in Wissenschaften und Künsten*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2006, S. 7–46, hier S. 9.
- 7 Verschiedene deutschsprachige Print- und Onlinemedien haben den Fall ab Sept. 2010 in mehreren Beiträgen kontinuierlich berichtet, etwa die *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, *Die Welt*, *Der Spiegel*, *Die Zeit*, *NZZ*, *Art* und *Artnet Magazin*. In der Zwischenzeit sind mehrere Publikationen über den Fall erschienen, vgl. z. B. Stefan Koldehoff, Tobias Timm, *Falsche Bilder – Echtes Geld. Der Fälschungscoup des Jahrhunderts – und wer alles daran verdiente*, Berlin: Galiani, 2012. Ferner Henry Keazor, Tina Öcal (Hrsg.), *Der Fall Beltracchi und die Folgen. Interdisziplinäre Fälschungsforschung heute*, Berlin: De Gruyter, 2014; Henry Keazor, *Täuschend echt! Eine Geschichte der Kunstfälschung*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft / Theiss, 2015, bes. S. 233–246, sowie Saskia Hufnagel, Duncan Chappell, «The Beltracchi Affair: A comment and further reflections on the «most spectacular» German art forgery case in recent times», in: *Art Crime. Terrorists, tomb raiders, forgers and thieves*, hrsg. von Noah Charney, Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2016, S. 9–20.
- 8 Über die Anklageschrift berichtete Henrike von Spesshardt, «Anklage im Fall Sammlung Jägers erhoben. Millionenfälscher vor Gericht», in: *Artnet Magazin*, 24.5.2011 ([www.artnet.de/magazine/anklage-im-fall-sammlung-jagers-erhoben/](http://www.artnet.de/magazine/anklage-im-fall-sammlung-jagers-erhoben/)). Beltracchis umfassendes Geständnis vom 27.9.2011 verkürzte nicht nur die Verfahrensdauer von geplanten 40 Prozesstagen, sondern minimierte auch die Haftdauer (im sogenannten «offenen Vollzug») für den Hauptangeklagten von 10 auf 6 Jahre (laut Damian Zimmermann, «Geständnis im Kunstfälscherskandal «Sammlung Jägers». Bekenntnis mit Beigeschmack», in: *Artnet Magazin*, 28.9.2011 ([www.artnet.de/magazine/gestandnis-im-kunstfaelcherskandal-sammlung-jagers/](http://www.artnet.de/magazine/gestandnis-im-kunstfaelcherskandal-sammlung-jagers/)). Der Prozess und die Geständnisse Beltracchis bezüglich seiner Vorgehensweise bzw. seiner Tricks sind nachzulesen in: Niklas Maak, «Alles war absurd einfach», in: *FAZ.NET* (<http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/kunst/kunstfaelcher-prozess-alles-war-absurd-einfach-11411088.html>, Stand 1.11.2017), oder Gisela Friedrichsen, «Der Filou darf sich freuen», in: *Spiegel Online*, <http://www.spiegel.de/kultur/gesellschaft/0,1518,788696,00.html>, Stand 26.9.2017. Juristisch war der Fall damit erledigt. Verlängert und erschwert wurde die aber trotzdem noch längere Zeit andauernde Aufklärung durch den Umstand, dass auch anonyme Finanzierungsgesellschaften, obskure Vermittlungsfirmen und dubiose Kunstagenten in Hongkong und auf den Bahamas involviert waren und die Bilder zum Teil auch über Frankreich in die Schweiz, über Monaco und die Kleinen Antillen verschoben und nach Amerika und Spanien weiterverkauft wurden – was dem Fall eine globale

- Dimension verleiht, siehe Stefan Koldehoff, Tobias Timm, «Sammlung Jägers. Nicht mal Oma ist echt» (16.6.2011), in: *Zeit Online*, <https://www.zeit.de/2011/25/Faelscher-skandal-Kunsthistoriker/>, Stand 26.9.2017. In der Print-Ausgabe der *Zeit*, Nr. 47, vom 17.11.2011, veröffentlichten Koldehoff und Timm unter dem Titel «Wer kennt diese Bilder? Die Betrügersammlung» erstmals die ganze Gemäldeliste der Ermittler. Sie umfasst 53 Fälskate nach mehr als 20 Künstlern.
- 9 Ein Kommentator thematisierte das Expertenversagen und weitete den «Fall Jägers» zu einem «Fall Kunst» aus: «Ich muss zugeben, dass ich diesen Fälschungsfall mit einer gewissen Häme und Schadenfreude begleite. Nicht gegenüber den finanziell Geschädigten, die hier trotz ihrer zu vermutenden Gier zunächst einfach Betrugsopfer sind, sondern vor allem gegenüber der Expertenschaft, deren angemessene Definitionshoheit in ihrer Inkompetenz aufs Grausamste vorgeführt wurde. Ein einziger Fälscherskandal macht Tausende Bücher hochtrabenden Gewächs zur Kunst zu Makulatur. Wenn Künstler wie Campendonk, Max Ernst, Pechstein, Léger etc. von einem begabten Maler so imitiert werden können, dass selbst die ausgewiesenen Experten dies nicht erkennen können, dann bellt die gesamte Verehrung der modernen Kunst den falschen Baum rauf. Es heisst doch nichts anderes, als dass der einmal – in einer kreativen Phase – geschaffene Stil vom Künstler oft fürderhin als eine «Masche» gepflegt wird, die andere handwerklich, gestalterisch und ästhetisch ebenso draufhaben – oder sogar noch mehr, wenn sie gleich mehrere «Genies» nachmachen können. Nun, zuletzt stürzen solche Kartenhäuser zuverlässig zusammen, und das Urteil der künftigen Generationen über unsere Kunst wird vernichtend sein.» («Kein Mitleid» von «fegalo», Kommentar vom 4. Juni 2011 zum Artikel von Anna von Münchhausen, «Das ist doch keine Kunst», *Zeit Online* 1.6.2011, <https://www.zeit.de/2011/23/Kunsthandel?commentstart=1#cid-1366067>, Stand 26.9.2017.
- 10 Zitate nach Carl Friedrich Schroer, *Neues vom Kunstfälscherskandal* (21.6.2011), <http://www.eiskellerberg.tv/allgemein-artikel-detail-txt/items/neues-vom-kunstfaelscher-skandal.html>, Stand 26.9.2017.
- 11 So wünschenswert es ist, dass Werkkataloge zunehmend auch kunsttechnologische Untersuchungen zu einzelnen Werken und Werkgruppen beinhalten, so muss doch festgehalten werden, dass diese informationsreichen Veröffentlichungen nicht nur der Forschung dienen, sondern zugleich als «Handbuch für Fälscher» bzw. Anleitung zum Fälschen missbraucht werden können. Umgekehrt können sich insbesondere Grafikexperten klug machen über Fälscherticks in der Publikation des Meisterfälschers Eric Hebborn (1934–1996), *Der Kunstfälscher*, Köln: DuMont, 1999/2003 (Originalausgabe auf Englisch: *The Art Forger's Handbook*, London: Cassell, 1997). Der Autor erteilt detaillierte Ratschläge für das (Ver-)Fälschen von Zeichnungen (inklusive alter Papiere) und Gemälden und gibt Tipps, wie man mit Experten, Händlern, Sammlern und dem Gesetz umgehen soll.
- 12 Bestens informiert über die Vorgehensweise und Tricks des Betrügerpaars und die schier unüberschaubaren Verwicklungen mit dem Kunstmarkt und Kunstbetrieb ist Schroer 2011 (wie Anm. 10). Ausführlich ist auch der Artikel Koldehoff/Timm 2011 (I), wie Anm. 8. Dort wird die besondere Perfidie geschildert, mit der der Fälscher Wolfgang Beltracchi und seine Frau Helene die Provenienz der Sammlung fälschten – Werner Jägers war zwar ein erfolgreicher Krefelder Kaufmann (1912–1992) und Helene Beltracchi tatsächlich seine Enkelin, Werner Jägers besass aber nie eine Kunstsammlung.
- 13 Vgl. Thomas Raff, *Die Sprache der Materialien. Anleitung zu einer Ikonologie der Werkstoffe*, München 1994, bes. S. 9–10 («Was ist Materialikonologie?»). Die oft anzutreffende Vernachlässigung, ja Verachtung der materialen Aspekte hat mit dazu geführt, dass sich der kunsthistorische Diskurs vom Objekt selbst wegbewegt. Statt des realen Artefakts werden zunehmend nur noch

Reproduktionen am Bildschirm und/oder Abbildungen in der Sekundärliteratur wahrgenommen. Es droht die Gefahr, dass Untersuchungen und Ergebnisse, in abgehobenem Fachjargon vorgetragen, aufseiten einer breiteren Öffentlichkeit keinem wohlwollenden Verständnis mehr begegnen. Dies wirkt sich nicht nur negativ auf die gesellschaftliche Akzeptanz des Fachs Kunstwissenschaft aus, sondern mittel- und langfristig auch auf die Akzeptanz der Kunstwissenschaft bei der (zeitgenössischen) Kunst selbst.

- 14 Vgl. etwa Wolfgang Ullrich, *Raffinierte Kunst. Übung vor Reproduktionen* (Kleine kulturwissenschaftliche Bibliothek, 78), Berlin: Wagenbach, 2009, recht eigentlich ein Plädoyer gegen den «Kult des Authentischen», der von kunstphilosophischer Seite gerne als Mythos hingestellt und negativ konnotiert wird. Gerade in einer «Welt im Zeitalter ihrer tatsächlichen Reproduzierbarkeit» (so der Untertitel der deutschen Übersetzung von Hillel Schwartz, *The Culture of the Copy. Striking likenesses, unreasonable facsimiles*, New York: Zone Books, 1996: *Déjà vu. Die Welt im Zeitalter ihrer tatsächlichen Reproduzierbarkeit*, Berlin: Aufbau-Verlag, 2000) hat das Authentische allerdings Konjunktur. Die Sehnsucht nach dem Echten scheint nicht nur ungebrochen, ausserhalb des kunsthistorischen Diskurses geniesst das Einmalige und die Unverfälschtheit des Originals grösste, ja zugegebenermassen oft überbordende Wertschätzung, zum einen als Besitztum und Wertanlage in den Sphären des Markts, also dort, wo Kunst als Handelsgegenstand in Erscheinung tritt, zum andern aber auch beim Publikum, das sich in Massen durch Blockbuster-Ausstellungen schleusen lässt und dem Kunstobjekt oft fast sakrale Verehrung zollt.
- 15 Der Meinungsstreit der Experten lässt sich exemplarisch gerade am Beispiel Rembrandts zeigen, dessen Werkumfang in den Verzeichnissen, angefangen bei Wilhelm von Bode um 1900 bis hin zum Rembrandt Research Project von heute, ständig und beträchtlich schwankte: Von 595 eigenhändi-
- gen Werken auf 558 (1906, Adolf Rosenberg), dann auf 606 (1909, William R. Valentiner) und 630 (1935, Abraham Bredius), wieder zurück auf 564 (1969, Horst Gerson) und aktuell auf etwas über 300. Das 1968 begonnene Research Project, in dessen kürzlich erschienenem 5. Band mit den kleinformatischen Historien 10 vom Projekt vorgängig angezweifelte oder ganz abgeschriebene nun wieder als eigenhändige Bilder publiziert sind, macht deutlich, dass sich selbst ausgewiesene Experten in einem fortwährenden Widerstreit der Meinungen befinden.
- 16 Zit. nach Zimmermann 2011 (wie Anm. 8).
- 17 Vgl. die Interviews mit Ernst van de Wetering, erschienen in: *Weltkunst. Zeitschrift für Kunst und Antiquitäten*, 81 (2011), Nr. 3, S. 22–28, bes. S. 26, und in: *Die Zeit*, Nr. 29, 13.7.2006, S. 36.
- 18 Zitat nach Tilo Gerlach, *Die Haftung für fehlerhafte Kunstexpertisen* (Schriftenreihe des Archivs für Urheber-, Film-, Funk-, und Theaterrecht, 156), Diss. Univ. Freiburg i. Br., 1997, Baden-Baden: Nomos, 1998, S. 17.
- 19 Van de Wetering 2011 (wie Anm. 17), S. 22.
- 20 Felix Thürlemann diskutiert als vehementer Gegner einer «Verwissenschaftlichung der Praxis der Kennerschaft» den Nutzen durch «technische Instrumente» erzielter «Parallelbilder» äusserst kritisch. Er beruft sich dabei auf Erwin Panofsky, der angesichts des seinerzeitigen mit grosser Begeisterung begrüsstem Beizugs von Röntgenbildern bemerkt haben soll, dass dadurch «die Zuschreibung von Gemälden keineswegs sicherer, sondern bloss komplexer werde. Statt mit einem einzigen Bild habe man es fortan mit zwei Bildern zu tun». Thürlemann fügt des Weiteren einen Gedanken an, der im Bereich der «Händescheidung» bei Altmeistergemälden bemerkenswert scheint, nämlich, dass diese «Parallelbilder», den Künstler übertölpelnd, etwas zeigen würden, «was der Maler durch nachträgliche Korrekturen und Übermalungen den Blicken des Publikums entziehen wollte». Vgl. Thürlemanns Referat anlässlich der Tagung der Vereinigung der Kunsthistorikerinnen und Kunsthistoriker in der Schweiz (VKKS)

- in Luzern, 25./26.6.2004, *Sammlungskataloge und Werkverzeichnisse*, publiziert unter dem Titel: «Händescheidung ohne Köpfe. Dreizehn Thesen zur Praxis der Kennerschaft am Beispiel der Meister von Flémalle/Rogier van der Weyden-Debatte», in: *Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte*, 62 (2005), Heft 3/4, S. 225–231, Zitate S. 225 bzw. S. 226.
- 21 So Michael Polanyi in: *The tacit Dimension*, Garden City, N. Y.: Doubleday & Company, 1966, zit. nach: Günther Schanz, *Implizites Wissen*, Mering: Hampp, 2006, S. 6.
- 22 Von Brühl 2008 (wie Anm. 1), S. 34.
- 23 So Aby Warburg 1903, zit. nach: Thürlemann 2005 (wie Anm. 20), S. 225. Giovanni Morelli erklärt in seiner unter dem Pseudonym Ivan Lermolieff veröffentlichten Schrift *Kunstkritische Studien über italienische Malerei* (Bd. 1: *Die Galerien Borghese und Doria Panfili in Rom*, Leipzig: Brockhaus, 1890) im Kapitel «Princip und Methode» in Form eines fiktiven Gesprächs zwischen einem russischen und einem italienischen Kunstliebhaber seine vergleichend-empirische Zuschreibungsmethode («Morelli-Methode»). Dabei mokiert er sich seinerseits verschiedentlich über «diese Herren [Kunsthistoriker und Kunstphilosophen], welche die Abstraction der Beobachtung vorziehen», und gebraucht ein einprägsames Bild, um die Vorzüge der genauen Beobachtung und Werkkenntnis gegenüber der akademischen Lehre seiner Zeit hervorzuheben: «Wer auf einen Berg steigt [...], ohne vorher die Ebene kennen gelernt zu haben, der weiss, oben angelangt, nicht zu sagen, ob die Bäume dort unten Oliven oder Weiden, ob es Pappeln oder Cypressen sind, d. h. ob er eine nördische oder eine südliche Landschaft vor sich habe; daher, meine ich, sollte man sich zuvor etwas mit der Ebene bekannt machen, will man von der Höhe herab das Gesamtbild der Gegend richtig auffassen und schildern. Ist dies nicht der Fall, so kann doch, wahrlich, die Beschreibung der Landschaft nur aus leeren, auf jede beliebige Landschaft passenden Phrasen und hochklingenden Gemeinplätzen bestehen und wird daher keineswegs zutreffend sein.» Zitate S. 28 und S. 7.
- 24 Zit. nach Carlo Ginzburg, «Spurensicherung. Der Jäger entziffert die Fährte, Sherlock Holmes nimmt die Lupe, Freud liest Morelli – die Wissenschaft auf der Suche nach sich selbst», in: *Spurensicherung. Die Wissenschaft auf der Suche nach sich selbst*, Berlin: Wagenbach, 2002, S. 7–57, hier S. 49. Die deutsche Erstausgabe erschien 1983 in Berlin bei Wagenbach unter dem Titel *Spurensicherungen. Über verborgene Geschichte, Kunst und soziales Gedächtnis*. Der originale Text wurde nach mehreren Teilveröffentlichungen unter dem Titel *Spie. Radici di un paradigma indiziario* von Aldo Gargani herausgegeben, im Band *Crisi della ragione. Nuovi modelli nel rapporto tra sapere e attività umane*, Turin: Einaudi, 1979, S. 57–106. Ginzburg behandelt das sich gegen Ende des 19. Jahrhunderts in den Humanwissenschaften durchsetzende Indizienparadigma, das sich auf die Semiotik stützt. Er weist auf die Analogie der Identifikationstechniken bei Freud (Symptome), bei Sherlock Holmes (Indizien) und Giovanni Morelli (malerische Details) hin und verfolgt die «Methode» der Spurensucher von der Frühzeit der Jäger bis in die Neuzeit. Sein Ziel ist es dabei, «aus dem Dilemma der seichten Gegenüberstellung von ›Rationalismus‹ und ›Irrationalismus‹ herauszukommen» (Ginzburg 2002, S. 7). Der Aufsatz ist in jeder Hinsicht erhellend.
- 25 Eine ausführliche, theoretisch anspruchsvolle Darlegung des Gegenstands bietet Georg Hans Neuweg in seiner Publikation *Könnerschaft und implizites Wissen. Zur lehr-lerntheoretischen Bedeutung der Erkenntnis- und Wissenstheorie Michael Polanyis* (Internationale Hochschulschriften, 311), Habil.-Schrift Univ. Linz, 1998, 2. Aufl., Münster: Waxmann, 2001 (1. Aufl. 1999).
- 26 Ebd., S. 14, Zitat S. 284.
- 27 Vgl. Gerd Gigerenzer, *Bauchentscheidungen. Die Intelligenz des Unbewussten und die Macht der Intuition*, München: Bertelsmann, 2007.

# ***Please touch.* L'authentique au contact du public dans les musées**

Philippe Sénéchal

Le public qui entre dans un musée conclut un pacte, signe un contrat de confiance. Il tient pour sûr, ou du moins pour hautement probable en l'état des connaissances, que ce qui lui est montré est authentique. Pour cela, il ne peut avoir foi qu'en ses yeux, seuls habilités à regarder l'œuvre et à lire le cartel, et qu'en ses pieds, éloignés de l'objet par divers dispositifs de mise à distance, solides ou sonores, qui lui signifient la nature spéciale et scientifiquement garantie de ce qui est en face de lui. L'authentique, c'est ce qu'il ne peut pas toucher. Mais, dans le même temps, le visiteur sait que l'authentique, c'est ce que les experts, les marchands, les collectionneurs peuvent et même doivent toucher<sup>1</sup>. Depuis le XVI<sup>e</sup> siècle – et il suffit de se remémorer le portrait du savant antiquaire et courtier en œuvres d'art Jacopo Strada peint par Titien en 1567 ou 1568 et conservé au Kunsthistorisches Museum de Vienne –, le fait de saisir dans ses mains une sculpture signifie à tout le moins que pour apprécier pleinement une œuvre tridimensionnelle, particulièrement dans le domaine de la *Kleinplastik*, le véritable amateur ne peut pas se contenter de promener son regard autour d'elle ou de la poser sur un socle tournant. Seuls le toucher et, mieux encore, la préhension permettent d'éprouver le poids spécifique de l'objet, les développements du volume, la texture du matériau, les accidents de la surface, les traces des doigts ou des outils du sculpteur. Cette conception sensuelle de la sculpture a fait l'objet de débats théoriques de la Renaissance jusqu'au néoclassicisme. Pour certains, de possibles ou mythiques dérives sexuelles rendaient pour certains ce contact impur et la plastique foncièrement moins intellectuelle et inférieure par essence à la peinture; pour d'autres, la perception directe de la densité de la matière était moins trompeuse, plus chargée de vérité et de vie que les illusions de relief des créations picturales, et ce alors même que la sculpture imite le plus souvent plusieurs types de substances radicalement différentes dans un même matériau<sup>2</sup>.

Mais des expériences récentes ont brouillé le schéma binaire que je viens d'évoquer. Quelques musées ont tenté de satisfaire les saint Thomas en puissance que sont les visiteurs des salles de sculpture ou d'objets d'art, visiteurs qui ne sont plus dès lors de simples spectateurs. Il m'a semblé intéressant de me pencher sur les modalités et les contours de ces tentatives et sur quelques cas limites qui perturbent les critères habituels d'authenticité.

La figure de l'autorité est véhiculée par des représentations répétitives et codifiées qui montrent l'expert concentré, tenant la pièce à authentifier dans ses mains. Dans une photographie célèbre prise vers 1900, Wilhelm von Bode contemple avec une froide concentration un relief qu'il tient par son cadre<sup>3</sup>. Il le fait avec précaution, mais sans porter de gants. C'est un regard aussi intense mais presque attendri que, quatre-vingt-cinq ans plus tard, le collectionneur londonien sir Brinsley Ford (fig. 1) porte sur une cire rouge sur armature de fer, de 9,2 cm de haut, datant de 1570 et représentant l'*Astrologie*, œuvre qui lui venait de son ancêtre Richard Ford (1796–1858) et qui a été depuis vendue aux enchères par Christie's à Londres en 2005<sup>4</sup>. Le collectionneur tient la pièce par son socle. Dans sa monographie sur Giambologna, parue en 1993, Charles Avery reproduit cette photographie de sir Brinsley en pleine page<sup>5</sup>. Elle vient appuyer son attribution au grand sculpteur flamand italianisé, attribution qu'il a répétée dans la notice du catalogue de la collection, publiée en 1998 par sir Brinsley Ford pour la Walpole Society, mais qui ne fait plus du tout l'unanimité car, plutôt que de voir dans cette statuette en cire un modèle du maître, Volker Krahn vient récemment de la comprendre comme une variante de l'*Architecture* de Giambologna, due à un épigone, peut-être Francavilla<sup>6</sup>. Plus que ce débat sur l'attribution, ce qui importe à notre propos, c'est la nécessité pour le connaisseur et amateur de prouver qu'il a observé intensément tous les angles avant d'arriver à une conclusion et que le fait de pouvoir saisir la statuette était une chance déterminante. Ce lien intime entre possesseur et statuette peut être arboré de façon encore plus ostensible. En 1908, H. Harris Brown a livré un portrait de l'architecte Herbert Percy Horne (1864–1916), célèbre pour sa monographie sur Botticelli et pour sa *casa-museo* à Florence (fig. 2). On y voit l'esthète tenant dans le creux de la main gauche, presque comme une offrande sacrée, une statuette féminine dont l'extrémité des membres est brisée. Il ne la regarde pas mais l'offre au regard et à la lumière. Il devient le dépositaire élu d'un objet précieux entre tous, fragile et surtout sans socle à la différence du *modello* dans la photographie de Brinsley Ford. Horne a plus de chance avec le *connoisseurship*, sa



Fig. 1 David Finn (\*1921), *Sir Brinsley Ford tenant L'Astrologie, statuette du cercle de Giambologna*, 1985, photographie argentique en noir et blanc

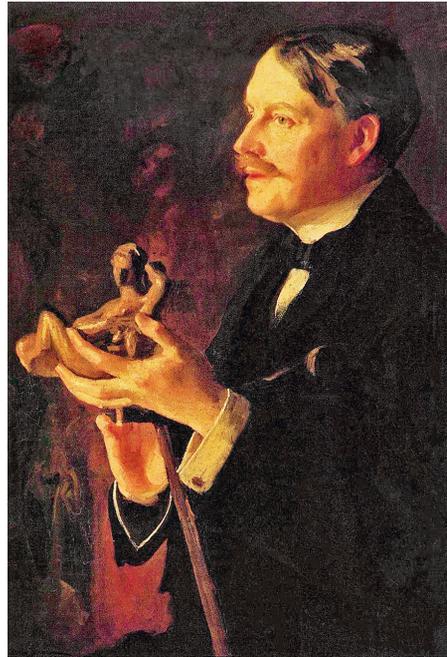


Fig. 2 H. Harris Brown (1864–1948), *Portrait de Herbert Percy Horne*, 1908, huile sur toile, Florence, Museo Horne

merveilleuse *Vénus agenouillée en train de se sécher* en terre cuite, de 21,5 cm de haut, est encore unanimement donnée à Giambologna (fig. 3)<sup>7</sup>. Une fois entrée dans la collection Horne, sa base circulaire a été complétée par un restaurateur et dotée d'un socle parallélépipédique en marbres polychromes. Et aujourd'hui, dans la première salle du premier étage, elle trône, simplement posée et non fixée sur la table centrale – car il ne saurait être question d'abîmer cette splendide table émilienne en noyer du XVII<sup>e</sup> siècle<sup>8</sup> –, mais surtout interdite aux mains des visiteurs dans sa cage de verre<sup>9</sup>.

Avec ces trois exemples, j'ai voulu montrer les processus de distanciation mis en œuvre traditionnellement. Je voudrais à présent m'attacher à quelques cas de collections publiques où diverses variantes du toucher sont permises voire encouragées. Le phénomène le plus évident est celui des salles pour malvoyants<sup>10</sup>. Une des plus sophistiquées est celle qui est aménagée



Fig. 3 Giambologna (1529–1608), *Vénus agenouillée en train de se sécher*, vers 1560, terre cuite, h.: 21,5 cm, Florence, Museo Horne

dans l'aile Denon du musée du Louvre, plus précisément dans un renforcement de la salle Donatello du Département des sculptures. Elle a reçu le nom de «galerie tactile» et contient des «moulages en plâtre, en résine ou en terre cuite dont la plupart sont de taille identique», rassemblés thématiquement pour des expositions d'une durée de deux ans. Evoquons par exemple celle qui s'est tenue en 2011, intitulée «Enfances» et présente dix-huit moulages de pièces conservées au musée du Louvre, datant de l'Antiquité au XIX<sup>e</sup> siècle. Les rondes-bosses sont accessibles à 360 degrés (fig. 4). Toutes ces œuvres peuvent être touchées – en témoigne la photographie du moulage de *L'Amour menaçant* de Falconet dans une photographie publiée par le journal *Le Monde* daté du samedi 21 mai 2011 (fig. 5)<sup>11</sup>. Les sculptures, comme par exemple un *Buste d'enfant* d'après un marbre de Germain Pilon de 1560 environ, sont accompagnées d'un cartel détaillé comprenant aussi des légendes



Fig. 4 Galerie tactile, vue de la partie gauche, 2011, Paris, Musée du Louvre



Fig. 5 Copie de *L'Amour menaçant* (1757) d'Etienne-Maurice Falconet (1716–1791) touchée par des visiteurs dans la galerie tactile du musée du Louvre, 2011, photographie publiée dans *Le Monde*, 21 mai 2011

en braille et des échantillons de marbre, non seulement poli, mais aussi avec des traces de gradine. Chaque moulage est reproduit en imitant la couleur d'origine, qu'il s'agisse d'un profil d'enfant créé par un artiste florentin, à l'origine en grès gris, ou du buste d'Alexandre Brongniart, d'après Houdon, fait dans une résine voulant évoquer une terre cuite de 1777. A chaque fois est présent un échantillon du matériau, souvent à deux phases de travail, l'un rendant compte du travail des outils, l'autre, lisse, traduisant le fini; et à chaque fois le moulage se rapproche le plus possible de la couleur de l'origi-

nal. Le public visé n'est donc pas seulement celui des malvoyants. Tous les visiteurs peuvent bénéficier de cette information tactile sur les matières d'origine, grâce à un cartel qui détrompe aussitôt ceux qui auraient pu croire authentiques les œuvres reproduites au même format et dans la même couleur. D'où en fait le véritable nom de la salle, tel qu'il figure sur une plaque à l'entrée: «galerie d'étude 1», qui est plus conforme à sa véritable nature et invite à visiter son pendant, la «galerie d'étude 2», laquelle présente d'autres œuvres du Département des sculptures, réunies aussi selon un thème renouvelé régulièrement, mais cette fois-ci sans possibilité de toucher car n'y sont rassemblés que des originaux.

Dans les galeries tactiles comme celle du Louvre, on l'aura compris, ne sont exposées que des reproductions. L'ersatz, qui reprend la couleur et la forme de l'original, est accompagné d'un matériau qui crée un pont d'un tout autre ordre avec l'*Urbild*, car le fragment de matière n'est plus dans la sphère du mimétique, mais dans celle du même. En tout état de cause, dans un musée classique, si une procédure de vicariat est mise en place, toucher le vrai reste interdit. J'en veux pour preuve une séquence de l'admirable film d'Alexander Sokourov, *L'arche russe*, tourné en 2002 et en une seule prise. Celui qui sert de Virgile dans cette visite du paradis de l'art, je veux dire le musée de l'Ermitage de Saint-Petersbourg, est un Français désabusé traversant les siècles et les salles, dont on comprend petit à petit qu'il est le marquis Astolphe de Custine, l'auteur du fameux ouvrage *La Russie en 1839*, publié en 1843. Dans un couloir flanquant l'escalier menant aux salles gréco-romaines, orné de sculptures néoclassiques, il fait une rencontre troublante: une aveugle qui caresse, avec un air séraphique, une *Psyché* en marbre. Il semble donc que la permission de toucher les originaux, au moins fantasmatiquement, ne pourrait être accordée qu'à des aveugles, seuls capables de comprendre la vérité des œuvres. «Vos doigts voient tout», s'exclame Custine. De façon plus provocatrice et, cette fois-ci, paradoxale, c'est cette même aveugle qui décrira magnifiquement des tableaux de l'Ermitage dans d'autres salles.

Mais il est toutefois plusieurs collections publiques où le visiteur peut mettre les mains sur les œuvres authentiques elles-mêmes. La première d'entre elles entre encore, au moins partiellement, dans la catégorie des musées pour handicapés visuels. Il s'agit du Museo Tattile Statale Omero à Ancône, qui présente d'authentiques objets archéologiques de la préhistoire à la fin de l'Antiquité classique, des modèles réduits d'architecture de bâtiments célèbres, des moulages de sculptures réalisées de l'Antiquité au début

du XX<sup>e</sup> siècle, et des pièces tridimensionnelles originales, sculptées ou modelées par des artistes des XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles. On peut toucher toutes ces œuvres tout en bénéficiant d'un radioguidage au sol. Créé en 1999 et installé dans un bâtiment entièrement remodelé en 2003, ce musée tactile, qui se place sous l'invocation du plus célèbre des aveugles, va voir changer progressivement son type de visiteurs. Les responsables de cette institution ont annoncé en septembre 2010 que le musée allait déménager et quitter un emplacement peu attrayant dans la ville pour s'installer dans un des lieux les plus splendides du port, le lazaret fortifié bâti de 1733 à 1743 par Luigi Vanvitelli et surnommé la Mole Vanvitelliana<sup>12</sup>. A l'évidence, à côté des aveugles, c'est un public élargi de touristes *bien-voyants* qui sera désormais visé, un public pour qui la vue n'est plus le sens suprême, comme en témoigne la spectaculaire réévaluation de l'expérience tactile au quotidien, dont témoigne le triomphe des *smartphones*, des jeux vidéo et des tablettes numériques. Plus encore, le nouveau projet fera place à un «laboratoire des sens», qui insistera sur les possibilités cognitives de *tous* les sens et à un «laboratoire des sons et de la musique», qui mettra en valeur la qualité du son généré par divers instruments. A la fois à cause et en dépit de son nom de «musée tactile», le nouveau musée d'Ancône prend donc acte d'une certaine fin de la primauté de la connaissance scopique dans la culture occidentale.

La seconde institution culturelle que je souhaite évoquer est la Fondation Arp – Maisons ateliers Jean Arp Sophie Taeuber, aux 21 et 23, rue des Châtaigniers à Clamart, à la lisière de Meudon, dans la banlieue parisienne. Entre les deux maisons des artistes – celle qui a été construite par Sophie Taeuber (1889–1943) à la fin des années 20 du siècle dernier et celle que Jean Arp (1886–1966) a achetée en 1959 – et les ateliers se trouve un jardin. On y a installé des bronzes de Jean Arp sur des socles en béton. Tout le monde est invité à les caresser à condition d'enfiler une paire de ces légers gants de coton utilisés par les convoyeurs, les restaurateurs et les conservateurs. J'ai eu personnellement le loisir de suivre les contours d'une *Concrétion humaine sur coupe* de 1935, d'une autre pièce du même titre, mais de 1947 cette fois, ou de *Ptolémée I*, fondu en 1953 (fig. 6). Si je me suis permis cette dernière espièglerie en passant ma tête dans le vide ménagé entre les éléments solides et polis, c'est que je ne fais que suivre l'exemple du sculpteur, qui se prêta à des photographies magnifiant le contact, voire l'osmose, entre l'artiste et la forme qui s'est concrétisée sous ses mains. J'en veux pour preuve celle que fit Denise Colomb en 1954 à Clamart, devant le plâtre original de *Concrétion*



Fig. 6 L'auteur caressant *Ptolémée I* (1953) de Jean Arp (1886–1956) dans le jardin de la Fondation Arp à Clamart, 2011, photographie numérique de l'auteur

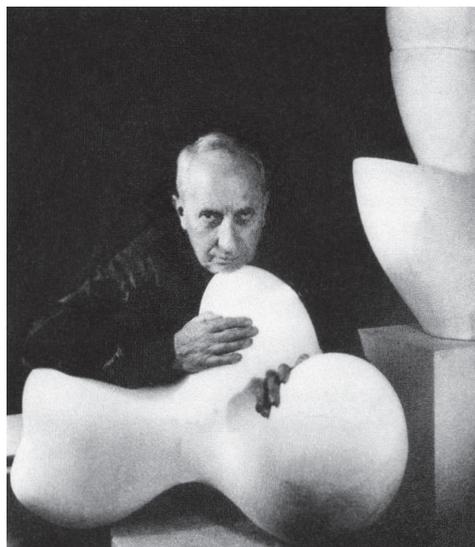


Fig. 7 Denise Colomb (1902–2004), *Jean Arp, Meudon, 1954*, 1954, photographie argentique en noir et blanc, 30 × 23,5 cm

*humaine sur coupe* de 1935 (fig. 7)<sup>13</sup>. La décision de la Fondation Arp de permettre ce contact est en parfaite conformité avec les objectifs du sculpteur, désireux de donner une vie à ses créations empreintes de biomorphisme, ces émergences dans l'espace de volumes organiques parfaitement lisses, qui arrêtent leur expansion sous une forme précise mais toujours renouvelée par la lumière, visible de toute part et accueillante à l'homme. Il faut seulement que le visiteur ne se contente pas de caresser l'œuvre comme un galet sur la plage, mais imagine que la surface est le point tangent à l'espace extérieur d'un processus «de condensation, de durcissement, de coagulation, d'épaississement, de croissance», comme Jean Arp le dit dans des propos intitulés «*Konkrete Kunst*», publiés en 1955: «*«Concrétion» behaftet den naturhaften Vorgang der Verdichtung, der Verhärtung, des Gerinnens, des Dickerwerdens, des Zusammenwachsens*»<sup>14</sup>. A Clamart, une expérience sensible de l'authentique est proposée, dans le respect de la conservation des œuvres. Les gants protègent l'admirable patine luisante des bronzes, déjà menacés par les corrosifs agents atmosphériques. Mais il reste des gants, qui s'intercalent entre la peau des hommes et l'épiderme des sculptures.

Une invitation encore plus ardente à toucher, sous la forme d'un «*Please touch*» imprimé sur les cartels, est proposée dans un prestigieux musée londonien. En effet, une salle d'étude du Victoria and Albert Museum de Londres, ouverte en 2004, la Gilbert Bayes Sculpture Gallery (fig. 8)<sup>15</sup>, propose de toucher des objets fixés au-dessus de deux meubles métalliques. Il s'agit non seulement des fragments originaux, mais aussi de petites œuvres entières, dans des matériaux variés, allant de la terre cuite vernissée, pour des éléments fragmentaires venant de l'atelier des Della Robbia, au marbre, pour une petite *Chouette* de George Gammon Adams, sculptée vers 1850, en passant par un *Cheval* en bronze<sup>16</sup>. Le petit bronze est particulièrement important car il appartient précisément à la catégorie d'objets créés autant pour être regardés que pour être caressés. Il y a là dans ce dispositif une véritable révolution muséographique, même si elle est cantonnée à une galerie périphérique. Dans la Gilbert Bayes Sculpture Gallery, le regard n'est plus considéré comme le sens primordial, voire unique, pour le visiteur. La matérialité de la sculpture est prise en compte dans tous ses aspects physiques, de couleur, de volume, de poids, de surface, et, bien sûr, à côté des originaux eux-mêmes, les matériaux sont présentés à divers stades d'évolution, de leur aspect brut au poli, soit sur les tables, soit dans des tiroirs contenant des échantillons. Cette permission donnée au visiteur a aussi le parfum de la transgression. Il peut faire là, et là seulement, ce qu'il n'a pas le droit de faire dans tout le reste du musée. Se canalise ainsi son syndrome de saint Thomas, sa volonté de juger de l'authentique par ses propres doigts. A l'inverse, les conservateurs du Victoria and Albert Museum ont fait le sacrifice conscient de quelques pièces authentiques, condamnées à une usure accélérée. Seul un musée possédant des dizaines de milliers d'objets et contenant parfois des tirages nombreux du même bronze pouvait se lancer dans une opération aussi provocante.

Mais il ne s'agit pas seulement du résultat d'une vision pragmatique et empiriste de l'art, évolution logique du souci pédagogique inhérent au projet du South Kensington Museum, devenu Victoria and Albert Museum. Plus généralement je pense que de tels dispositifs muséographiques ne sont pas seulement le fruit d'une mutation interne des musées d'art ancien, qui considéraient bien plus qu'auparavant le visiteur comme acteur de l'expérience muséale. Ces interactions n'auraient sans doute pas pu naître sans une prise en compte des pratiques parallèles des plasticiens depuis un demi-siècle au moins, et plus précisément au moins depuis Lygia Clark ou Jesús Rafael Soto<sup>17</sup>. En déplaçant les frontières de la sculpture, en la faisant se déployer



Fig. 8 Gilbert Bayes Sculpture Gallery, Room 111, 2004, Londres, Victoria and Albert Museum

totalemment dans l'espace de la salle ou de la galerie, en convoquant le public dans les règles de fonctionnement et de jouissance de l'œuvre qu'ils établissent, les sculpteurs/installateurs/performers ont développé chez les visiteurs une nouvelle habitude à interagir avec l'œuvre, voire une attente. Et c'est l'authenticité de la rencontre entre les formes déployées dans l'espace par l'artiste et le visiteur/récepteur qui est visée, une rencontre qui doit transformer ce dernier<sup>18</sup>.

Un des exemples les plus frappants en ce sens est celui de l'artiste chinois installé en France Chen Zhen (1955–2000), dont les installations ont même une visée thérapeutique assumée<sup>19</sup>. En 1998, il réalisa *Jue Chang* [ce qui signifie «le dernier chant»] – *Fifty Strokes to Each* [*Chacun cinquante coups*], qui fut présenté au Palais de Tokyo en 2003–2004 dans le cadre de l'exposition *Chen Zhen. Silence sonore*<sup>20</sup>. Dans cette œuvre, il a suspendu une dizaine de lits et une quarantaine de chaises à une structure de bois et remplacé les assises et les châssis par des peaux. De la sorte, il a décollé du sol des objets conçus à l'origine pour y demeurer et offrir le moyen d'accomplir diverses activités fondamentales de l'humanité, du repos voire du sommeil à l'activité sexuelle, et les a transformés en tambours permettant toute

la gamme des rythmes et des bruits, faisant dialoguer son et silence, afin d'évoquer le flux de la vie, la mutation incessante du monde, dans une démarche ancrée dans le taoïsme et le *I Ching*. De fait, Chen Zhen introduit volontiers dans ses œuvres une quatrième dimension, le son, produit par l'intervention des spectateurs eux-mêmes, qui sont invités à jouer sur les tambours. Parfois, le contact est plus théâtralisé et plus charnel, ne s'arrêtant pas au simple contact de la paume des mains et de la peau des tambours. Cela a été le cas pour une performance intitulée *Dancing Body – Drumming Mind* qui a été donnée par des danseurs à l'occasion d'un parcours privé de la FIAC en octobre 2003 (fig. 9)<sup>21</sup>. Mais de façon plus habituelle, c'est le public non professionnel, et non des artistes, qui est appelé à intervenir directement, à mains nues, libérant ainsi son stress, et à inventer son propre rituel thérapeutique et évocatoire.

Dans un entretien avec Emma Lavigne, alors conservatrice au Musée de la musique – Cité de la musique réalisé en 2000, à l'occasion de la présentation de *Daily Incantations* dans ce musée, du 21 novembre 2000 au 25 février 2001<sup>22</sup>, Chen Zhen livre un mode de jouissance de l'œuvre particulièrement ouvert:

*Jue Chang – Chacun cinquante coups* est une œuvre tellement libre que c'en est une surprise même pour moi: la pièce peut être totalement silencieuse, comme une espèce de temple, une simple architecture. Lorsque les gens tapent à l'extérieur, l'intérieur conserve une certaine qualité de silence, de concentration rituelle, un vide intérieur ménagé parmi les tambours et les bruits. Pour l'occasion, je suis compositeur et metteur en scène, mais je ne dirige pas le public qui a la possibilité d'interpréter à son gré. C'est certainement une des rares pièces dans l'histoire de l'art destinée à être frappée, maltraitée par le public! La pièce a beaucoup souffert, certains tambours sont cassés, mais cette destruction fait partie du jeu, de la vie<sup>23</sup>.

Les risques du contact direct sont donc parfaitement intégrés par l'artiste, la dégradation est sereinement admise, au rebours de la tradition occidentale. Mais le monde officiel de l'art ne l'entend pas tout à fait de cette oreille. En septembre 2011, la Cité nationale de l'histoire de l'immigration, qui s'est installée dans l'ancien Palais des colonies de la Porte Dorée, près du bois de Vincennes à Paris, a acquis auprès d'un galeriste une installation de Chen

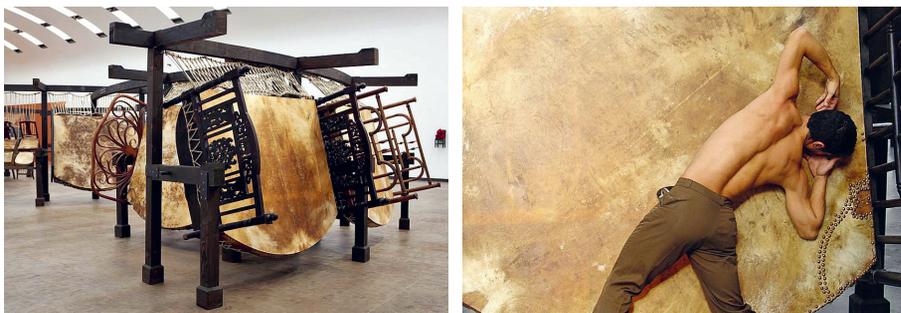


Fig. 9 Chen Zhen, *Jue Chang – Dancing Body – Drumming Mind (The Last Song)*, 2000, bois, métal, chaises, lits, peaux de vache, ficelle et cordes, 230 × 1'800 × 1'200 cm, Paris, Palais de Tokyo, 2003

Zhen, *Un-interrupted Voice*, datant de la même année que *Jue Chang – Fifty Strokes to Each*, à savoir 1998, et conçue sur un principe voisin: deux banales chaises occidentales et, au milieu un fauteuil chinois, sont tous trois accrochés en hauteur, à 1 m du sol environ et revêtus d'une peau de vache fixée par des clous ronds et tendue des ficelles triviales<sup>24</sup>. Chen Zhen donne une vie nouvelle et imprévisible à des objets du quotidien, inanimés et morts<sup>25</sup>. Dans la présentation d'origine, le visiteur avait le droit de frapper ces tambours très particuliers avec les mains ou avec d'épaisses baguettes, qui font partie de l'installation. Or, devant les membres du conseil artistique des musées nationaux qui devaient autoriser l'acquisition de l'œuvre car son prix dépassait un certain seuil, les conservateurs en charge de la collection d'art contemporain de la Cité nationale de l'histoire de l'immigration ont signalé que la veuve de Chen Zhen s'était engagée à fournir des peaux de rechange<sup>26</sup>. Cette précaution était censée garantir à la fois une sorte d'authenticité par transitivité et une plus grande durée de l'œuvre, les responsables de collections publiques admettant difficilement d'acquérir des pièces qui vont forcément vite s'abîmer, alors même que l'artiste l'avait prévu, sinon voulu. Est donc imaginé dans l'esprit de ces conservateurs un stade intermédiaire où l'œuvre est encore perçue comme authentique parce qu'elle est accompagnée de pièces de rechange authentifiées. On peut vraiment s'interroger sur la décision que prendront les responsables de ce musée une fois que tout le stock de peaux légitimées sera épuisé. Achèteront-ils de nouvelles peaux et continueront-ils sans discontinuer à proposer l'œuvre au public, dans une survie qui s'oppose au projet même de l'artiste, à son esthétique et à sa *Weltanschauung*? Ou bien laisseront-ils l'installation avec sa dernière garniture authentifiée, mais

distendue, voire percée? Et dans ce dernier cas, la laisseront-ils exposée, mais définitivement muette, et même en ruines, ou la renverront-ils en réserve? Il se joue là une opposition irréconciliable entre deux conceptions de l'authenticité, celle qui met l'accent sur la conservation à tout prix des caractéristiques premières de l'œuvre dans son fonctionnement initial – et ce même au prix d'un régime mixte, qui autorise d'en refaire des parties pour peu que des éléments de substitution garantis par l'artiste voire par ses ayants droit soient disponibles –, et celle qui inscrit la vérité de l'œuvre dans l'épuisement de ses possibilités, et ce jusqu'au dépérissement ou la destruction, selon une vision cosmique de la mutation perpétuelle des choses. Dans les faits, et à ce jour, c'est malgré tout un compromis qui prévaut. En effet, la pièce fut présentée à l'exposition «J'ai deux amours. Une présentation des collections d'art contemporain de la Cité nationale de l'histoire de l'immigration», qui s'est déroulée du 16 novembre 2011 au 24 juin 2012 au Palais de la Porte Dorée, et dont les commissaires étaient Hou Hanru, Evelyne Jouanno et Isabelle Renard (fig. 10). Les chaises étaient bien accrochées au mur et on avait l'autorisation de tambouriner sur les assises en peau (si on le demandait au gardien car rien dans la scénographie de l'exposition ne poussait vraiment le visiteur à le faire), mais il était interdit de se servir des battes reliées par une courte chaîne métallique, qui pendent symétriquement, à gauche et à droite des chaises, et font irrésistiblement penser à des *nunchaku*<sup>27</sup>.

Chez Chen Zhen, le musée n'est somme toute pas un espace aussi essentiellement différent que tout autre lieu à la surface du globe. Il n'en va pas de même pour deux artistes occidentaux, qui font du problème de la distance, de l'aura, de la fragilité et de la destruction (volontaire ou accidentelle) le cœur de leur production récente. En 2008, l'artiste danois actif à Copenhague et à Berlin Jeppe Hein créa une œuvre intitulée *Please Do Not Touch the Artwork*, qui formulait cette injonction en néon sur six lignes; en 2014, il utilisa la même formule en écrivant cette fois sur deux lignes: *Please Touch the Art Work*, prélude à son exposition de 2015, «Please Touch the Art», au Brooklyn Bridge Park. Il avait utilisé le titre *Please Do Not Touch the Artworks* pour sa participation à la 2<sup>e</sup> Biennale de céramique dans l'art contemporain à Albissola en 2003: après avoir créé environ 70 assiettes de 40 cm de diamètre et les avoir peintes d'une façon à chaque fois différente mais selon un style assez nettement défini, il en installait une sur un mur à environ 1,5 m de hauteur. Une ligne sur le sol indiquait la distance limite que ne devait pas franchir le visiteur. S'il la dépassait, l'assiette tombait, l'artiste récupérait les morceaux à la



Fig. 10 Chen Zhen (1955–2000), *Un-interrupted Voice*, 1998, trois chaises, bois, peau de vache, ficelles, clous, 94 × 186 × 44 cm, Paris, Cité nationale de l'histoire de l'immigration (photographie: Bertrand Huet)

fermeture du musée, les recollait et stockait l'œuvre réparée dans une autre pièce, avant d'installer une autre assiette sur le mur de l'exposition<sup>28</sup>. De la sorte, Hein affiche une attitude très intelligemment ambivalente: il ne nie pas la distance consacrée par la pratique muséale depuis des siècles, crée une zone de risque assumé, accepte l'idée de la casse et de la récupération, jouant ainsi sur l'une des vertus majeures de la céramique qui est de permettre des jointures souvent invisibles après collage et donc de retrouver la complétude de la forme – caractéristiques qui ont toujours été prisées, tant pour les pièces de prix que pour la vaisselle d'usage, sauvée par les pauvres raccommodeurs de faïence et de porcelaine gagnant leur vie de ville en ville. Fragilité et solidité, unicité et série, intégrité et rapetassage, *high art* et *low art* sont mis sur un pied d'égalité, dans une neutralité bienveillante.

L'interaction avec l'œuvre se fait bien plus violente chez Urs Fischer, qui veut conjuguer iconoclasme et jubilation, en une espèce de pollinisation joyeuse des grands maîtres. Dans deux cas, il fait créer par son atelier – et non lui-même directement – des copies – et non des moulages – grandeur nature en plastiline de sculptures célèbres, *La Rivière* de Maillol, pour la galerie JTT de New York en 2016<sup>29</sup>, et *Le baiser* de Rodin pour le stand de la galerie londonienne Sadie Coles HQ à Art Basel en 2017<sup>30</sup>. Mais il ne s'agissait pas d'une simple désacralisation des icônes de l'art du XX<sup>e</sup> siècle, qui aurait pu être assez anodine, surtout compte tenu du fait qu'il n'existe pas d'exemplaire

unique de ces œuvres, qui ont existé du vivant de leurs auteurs dans divers matériaux – *La Rivière* a été fondue en plomb et en bronze; du *Baiser* on connaît des versions en plâtre, en marbre ou en bronze, voire des réductions, sans parler des photographies. Ce qui est nouveau, c'est le fait que les visiteurs étaient encouragés à intervenir sur ces reproductions, soit en les touchant, soit en y pratiquant des graffitis ou des incisions, soit en arrachant des lambeaux à ces corps nus pour ensuite dessiner ou écrire sur les murs à partir de ces morceaux. Les chefs-d'œuvre canoniques devenaient des moignons pantelants tandis que des *disjecta membra* naissait une œuvre collective nouvelle, tout à fait authentique cette fois, mais qui n'appartenait plus à Urs Fischer et encore moins aux *Urbilder*. Une performance sans cesse mouvante et de toute façon éphémère, dont la photographie pouvait enregistrer les avatars jusqu'à la fin de l'exposition ou à la clôture de la foire. En outre l'œuvre de Fischer – vendue au prix astronomique et provocateur de \$ 500'000 – est une édition en deux exemplaires plus une épreuve d'artiste: comme l'indique Andrew Russeth, «*the buyer will get a fresh version of the sculpture, and always has the option of asking Fischer's studio to sculpt a new, immaculate copy around the work's metal and steel armatures*»<sup>31</sup>. Tout est donc approuvé par l'artiste, tant la recréation immaculée à l'identique que le dépeçage sans pitié d'une œuvre chargée d'aura.

On le voit, des questions complètement nouvelles sont posées aux responsables de collections aujourd'hui. L'intervention du toucher met en péril les principes mêmes du musée occidental et le primat de la conservation. Le privilège de la caresse réservé au *happy few* devient difficilement tenable devant les aspirations des foules qui envahissent les musées phares et des mécanismes de substitution canalisent les propensions qui apparentent le visiteur à un pèlerin voulant toucher une relique. D'autre part, le fantasme de l'impérissable, au cœur de la conception européenne de l'art, doit se mesurer désormais de plus en plus à des expériences sensibles proposées par des artistes contemporains, qu'ils soient issus de la culture occidentale et assument polémiquement et sereinement une vision entropique de la création, comme Jeppe Hein, Urs Fischer ou encore Dieter Roth<sup>32</sup>, ou qu'ils se rattachent à d'autres civilisations et pensent ni possible ni souhaitable de faire échapper l'œuvre à la loi universelle du flux, de la mort et de la renaissance.

**Bitte berühren!**

In den traditionellen Museen ist das Authentische das, was man nicht berühren kann. Ein Objekt in Händen zu halten ist das Privileg von Sammlerpersönlichkeiten, versierten Kunsthistorikerinnen und Kunsthistorikern und vor allem von Museumsleuten. Doch gab es in den letzten zwanzig Jahren mehr und mehr Bestrebungen, bestimmten Zielgruppen ein taktileres Verständnis von Kunstwerken zu ermöglichen. Zunächst waren das Abgüsse in Sälen für stark Sehbehinderte und Schulklassen. Es bedeutete einen grossen Schritt, als man dem breiten Publikum die Möglichkeit zugestand, Originalwerke zu berühren, sei es mit Handschuhen, etwa in der Fondation Arp in Meudon, oder aber ohne jeglichen Schutz wie im Londoner Victoria and Albert Museum. Im letzteren Fall nimmt das Museum seines Bildungsauftrags wegen die unvermeidliche Abnutzung authentischer, wenn auch zweitrangiger Stücke in Kauf. Dieses Opfer zugunsten der haptischen Erfahrung von Artefakten geht einher mit einer Aufwertung des Tastsinns in der zeitgenössischen Kunst. Etliche international bekannte Kunstschaffende haben daraus ein zentrales Merkmal ihrer Produktion gemacht. Einige sehen in der physischen Einwirkung der Betrachterinnen und Betrachter ein therapeutisches Ritual und sind der Meinung, dass die Zerstörung, die sich daraus ergeben könnte, «Teil des Spiels, des Lebens» (Chen Zhen) ist, andere wie Jeppe Hein oder Urs Fischer sind auf profanierende und spielerische Interventionen aus.

- 1 Fiona Candlin, *Art, Museums and Touch*, Manchester/New York: Manchester University Press, 2010, pp. 91–118. Je remercie chaleureusement Wolfgang Brückle de m'avoir signalé cet ouvrage ainsi que d'autres références bibliographiques.
- 2 Voir les excellents articles de Hans Körner, «Paragone der Sinne. Der Vergleich von Malerei und Skulptur im Zeitalter der Aufklärung», in: *Mehr Licht: Europa um 1770. Die bildende Kunst der Aufklärung*, Herbert Beck, Peter C. Bol et Maraike Bückling (dir.), cat. exp., Städtisches Kunstinstitut und Städtische Galerie, Francfort-sur-le-Main, 22 août 1999 – 9 janvier 2000, Munich, Klinkhardt und Biermann, 1999, pp. 365–378; *Id.*, «Der fünfte Bruder. Zur Tastwahrnehmung plastischer Bildwerke von der Renaissance bis zum frühen 19. Jahrhundert», in: *Artibus et Historiae*, Bd. 21, 2000, pp. 165–196; et *Id.*, «Die enttäuschte und die getäuschte Hand. Der Tatsinn im Paragone der Kunst», in: Valeska von Rosen et al. (dir.), *Der stumme Diskurs der Bilder: Reflexionsformen des Ästhetischen in der Kunst der Frühen Neuzeit*, Munich: Deutscher Kunstverlag, 2003, pp. 221–241; ainsi que James Hall, «Desire and Disgust: Touching Artworks from 1500 to 1800», in: *Presence: The Inherence of the Prototype within Images and Other Objects*, Robert Maniura et Rupert Shepherd (dir.), Aldershot: Ashgate, 2006 [2<sup>e</sup> éd. Abingdon et New York, Routledge, 2016], pp. 145–172; et John Michael Krois, «Tastbilder. Zur Verkörperungstheorie ikonischer Formen», in: *Intermedien. Zur kulturellen und artistischen Übertragung*, Alexandra Kleihues, Barbara Naumann et Edgar Pankow (dir.), Zurich: Chronos, 2010, pp. 219–235. Voir aussi Oskar Bätschmann, «Pygmalion als Betrachter. Die Rezeption von Plastik und Malerei in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts», in: Wolfgang Kemp (dir.), *Der Betrachter im Bild. Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik*, Cologne: DuMont, 1985; nouvelle édition augmentée, Berlin: Reimer, 1992, pp. 237–278; *Id.*, «Pygmalion als Modell der Kunstrezeption» in: Mathias Mayer

- et Gerhard Neumann (dir.), *Pygmalion*, Fribourg-en-Brisgau: Rombach Wissenschaften, pp. 325–370; et Victor I. Stoichita, *L'effet Pygmalion. Pour une anthropologie historique des simulacres*, Genève: Droz, 2008.
- 3 La photographie est reproduite, entre autres, in: Wilhelm von Bode, *Mein Leben*, Thomas W. Gaehtgens et Barbara Paul (éd.), I, *Textband*, Berlin: Nicolai, 1997, fig. 1. On pourrait aussi évoquer la fascinante photographie de Cecil Beaton qui représente John Pope-Hennessy dans sa maison de Bedford Gardens à Londres, tenant une statuette d'une main et son socle de l'autre, tout en contemplant l'objectif avec morgue, tandis que son frère James tient un livre ouvert. Elle est reproduite in: Alvar González-Palacios, *L'armadio delle meraviglie. Personaggi, vicende, oggetti: un invito all'arte, una lezione di stile*, Milano: Longanesi & C., 1997, fig. 58.
  - 4 7 juillet 2005, n° 466. Voir la notice de Jeremy Warren, in: *Giambologna, gli dei, gli eroi. Genesi e fortuna di uno stile europeo nella scultura*, Beatrice Paolozzi Strozzi et Dimitrios Zikos (dir.), cat. exp., Florence, Museo Nazionale del Bargello, 2 mars – 15 juin 2006, Florence/Milan: Giunti, 2006, pp. 135 et 141, note 82.
  - 5 Charles Avery, *Giambologna. The Complete Sculpture*, Londres: Phaidon, 1993, p. 234. Avery a répété son attribution in: Brinsley Ford, *The Ford Collection*, (The volume of the Walpole Society, LX), I, Londres: The Walpole Society, 1998, p. 77, n. RF113.
  - 6 Voir la notice de Volker Krahn, in: *Giambologna* 2006 (voir note 4), pp. 52 et 54, fig. 13.
  - 7 Avery 1993 (voir note 5), pp. 54, 237 et 274, n° 171, et fig. 56 et 281. Dimitrios Zikos, in: *Giambologna* 2006 (voir note 4), p. 200, l'accepte, mais lui donne une hauteur erronée de moins de quatre centimètres.
  - 8 Florence, Museo Horne, inv. 133, reproduite dans Licia Bertani et al., *Il Museo Horne. Una casa fiorentina del Rinascimento*, Florence: Edizioni della Meridiana, 2001, p. 44.
  - 9 Voir une vue de la salle *ibid.*, p. 28.
  - 10 Je laisse de côté les musées ludiques et didactiques pour enfants, comme le Please Touch Museum du Memorial Hall de Philadelphie – dans lequel trône, sur un haut piédestal, un *Bras et torche de la statue de la Liberté* créés à partir de jouets de récupération par le «*junk sculptor*» Leo Sewell en 2006–2008. Voir [www.pleasetouchmuseum.org/experience/permanent-exhibits](http://www.pleasetouchmuseum.org/experience/permanent-exhibits), consulté le 31 juillet 2017.
  - 11 Martine Picouët, «Le Louvre au bout des doigts», in: *Le Monde*, 21 mai 2011, p. 29.
  - 12 L'adresse actuelle est via Tiziano 50. Pour l'avancement du projet, voir le site [www.museoomero.it](http://www.museoomero.it).
  - 13 Sur les concrétions, voir Astrid von Asten, «Konkretionen. Concrétions, Concretions», in: *Hans Arp. Die Natur der Dinge*, Klaus Gallwitz (dir.), cat. exp., Rolandseck, Arp Museum Bahnhof Rolandseck, 29 septembre 2007 – 30 mars 2008, Düsseldorf: Richter Verlag, 2007, pp. 147–151, photographie p. 150. Le catalogue reproduit pp. 2–3 une autre photographie de Jean Arp, les mains sur une autre version de *Concrétion humaine sur coupe*; elle est due cette fois à Willy Maywald.
  - 14 Hans Harp, «Konkrete Kunst», in: Hans Arp, *Unsern täglichen Traum. Erinnerungen, Dichtungen und Betrachtungen aus den Jahren 1914–1954*, Zurich: Die Arche, 1955, p. 83.
  - 15 Celle salle, la Room 111 du musée, a été baptisée d'après le sculpteur et médailleur britannique Gilbert Bayes (1872–1953). Voir [www.vam.ac.uk/content/articles/r/sculpture-room-111/](http://www.vam.ac.uk/content/articles/r/sculpture-room-111/), consulté le 17 février 2012.
  - 16 Sur ces salles et plus généralement sur les réaménagements du Victoria and Albert Museum, voir Philippe Sénéchal, «Repenser le Victoria & Albert Museum: débats et enjeux», in: Pierre-Alain Mariaux (dir.), *L'objet de la muséologie*, Neuchâtel: Institut d'histoire de l'art et de muséologie, 2005, pp. 145–167.
  - 17 Sur l'importance du toucher dans les expositions et les musées d'art contemporain, voir le bilan dressé par Candlin 2010 (voir

- note 1), pp. 152–186, qui aborde surtout la situation depuis les années 1990 et évoque particulièrement l'impact du travail théorique de Nicolas Bourriaud, *L'esthétique relationnelle*, Dijon: Les presses du réel, 1998, et de son insistance sur la «tyrannie de la vision» ainsi que deux expositions fondamentales: *Touch: Relational Art from the 1990s to Now*, San Francisco Art Institute, 18 octobre – 14 décembre 2002; et *Touch Me: Design and Sensation*, Londres, Victoria and Albert Museum, 16 juin – 29 août 2005.
- 18 La prise en compte de la dimension tactile se fait de plus en plus fréquente dans les musées présentant de l'art contemporain ou des objets de design. Deux expositions récentes en témoignent: «Bitte berühren!» au Museum für Gestaltung de Zurich (27 décembre 2015 – 20 mars 2016) (voir [www.museum-gestaltung.ch/exhibitions/annual-program-2016/please-touch](http://www.museum-gestaltung.ch/exhibitions/annual-program-2016/please-touch), consulté le 31 juillet 2017); ou «Please Touch», qui s'est tenu du 2 mars au 16 juillet 2017 dans la Mary S. and David G. Corbin Gallery de l'Akron Art Museum (Ohio) (voir <https://akronartmuseum.org/exhibitions/please-touch/11270>, consulté le 31 juillet 2017).
- 19 Voir particulièrement *Chen Zhen*, Antoine Guerrero (dir.), cat. exp., Long Island City (New York), P. S.1 Contemporary Art Center, 16 février – 25 mai 2003.
- 20 *Chen Zhen. Silence sonore*, Jérôme Sans (dir.), cat. exp., Paris, Palais de Tokyo, 1<sup>er</sup> octobre 2003 – 15 janvier 2004, consulté le 18 février 2012.
- 21 Performance conçue par Tan Dun, coordonnée par David Rosenberg, interprétée par les danseurs Florence Augendre, Luc Favrou, Foofwa d'Imobilité et Fabrice Lambert.
- 22 «Emma Lavigne: *Le son: quatrième dimension de l'œuvre*, 2000» in: Jérôme Sans (dir.), *Chen Zhen, Les entretiens*, Dijon: Les presses du réel / Paris: Palais de Tokyo, 2003, pp. 257–266. Sur la notion de trans-expérience chez Chen Zhen, voir «*Trans-expérience – une conversation entre Chen Zhen et Zhu Xian*, 1998», *ibid.*, pp. 85–124.
- 23 «Emma Lavigne: *Le son...*» (voir note 22), p. 265.
- 24 94 × 186 × 44 cm. L'organisme s'appelle désormais le Musée national de l'histoire de l'immigration.
- 25 «Emma Lavigne: *Le son...*» (voir note 22), p. 261.
- 26 Conseil artistique des musées nationaux, séance du mercredi 14 septembre 2011.
- 27 Voir aussi la notice consacrée à *Un-interrupted Voice* dans l'ouvrage présenté à l'occasion de l'exposition: Luc Gruson (dir.), *La collection d'art contemporain*, Paris: Cité nationale de l'histoire de l'immigration / Paris: montag Editions, 2011, pp. 40–41.
- 28 Voir [www.attesedizioni.org/eng/artisti\\_designer/hein/page\\_01.html](http://www.attesedizioni.org/eng/artisti_designer/hein/page_01.html), consulté le 31 juillet 2017.
- 29 [www.jttnyc.com/6953,6955,7334,48785](http://www.jttnyc.com/6953,6955,7334,48785), consulté le 31 juillet 2017.
- 30 Voir Andrew Russeth, «Kiss Goodbye: Urs Fischer Does Rodin at Basel», posté le 13 juin 2017, consulté le 31 juillet 2017. Russeth précise que tous les visiteurs qu'il avait croisés dans le stand n'étaient pas enclins à détruire la copie de Rodin et qu'une dame s'était employée à lisser pour les effacer les lettres que d'autres avaient gravées sur la jambe de la femme.
- 31 *Ibid.*
- 32 Voir la contribution d'Angela Matyssek dans le présent ouvrage.

# Authentizität als Wiedergänger. Die Konjunkturen eines ungeliebten Konzepts und ihre medialen Bedingungen

Volker Wortmann

Als ich mich in den frühen neunziger Jahren des zwanzigsten Jahrhunderts erstmals aus akademischer Perspektive dem Problem der Authentizität näherte, überraschte mich ein Kollege mit der Bemerkung, dass es für ihn so etwas wie Authentizität nicht gebe. Das Überraschende an der Bemerkung war nicht ihr verneinender Charakter – in den Kulturwissenschaften gab es lange schon Einvernehmen darüber, dass, wollte man von Authentizität sprechen, man damit nur Darstellungseffekte und diskursive Strategien meinen konnte, Authentizität also als Verschleierungsbegriff zu verstehen hatte, als ein Unmittelbarkeitsversprechen, das es zu dekonstruieren galt. Überraschend war vielmehr die Resolutheit, mit der er seine Bemerkung vortrug, so als wäre mit der Dekonstruktion von Authentizität das Problem schon erledigt. Ich hatte einen anderen Eindruck. Vor allem hatte ich mich mit einer ganz anderen Frage beschäftigt. Mir ging es darum zu verstehen, wie es sein kann, dass man sich von dem Authentizitätsversprechen (eines musealen Gegenstands, eines Kunstwerks, eines dokumentarischen Films) selbst dann affizieren lässt, wenn man um all seine historischen, kulturellen und sozialen Vorbedingungen weiss, sozusagen wider besseres Wissen und das vielleicht sogar mit Freude.

Seit den frühen neunziger Jahren bin ich immer wieder Kolleginnen und Kollegen begegnet, für die das Problem erledigt schien – eigentlich ein deutlicher Nachweis dafür, dass genau das Gegenteil stimmt: Solange über Authentizität gesprochen wird, ist das Konzept virulent. Das gilt selbst dann, wenn man Authentizität zur Hölle wünscht, wie das die Schriftstellerin Juli Zeh vor gut zehn Jahren mit gehöriger Verve in der *Zeit* getan hat.<sup>1</sup> Probleme wird man aber nicht los, wenn man sie ignoriert oder ins infernale Abseits

zu exilieren versucht. Selbst die grössten Authentizitätsverächter werden konstatieren müssen, dass Authentizität ein Begriff mit Konjunkturen ist, ein Begriff wie ein Symptom, das in regelmässigen Abständen aus den Ablagefächern der Geschichte aufsteigt und durch Fachdiskurse und Feuilletons geistert – das mitunter in durchaus widersprüchlichen Gestalten: mal als emphatische Beschwörungsformel, mal als grosses Lamento über seinen Verlust, schliesslich als Beschwerdeführung darüber, dass alle Welt von Authentizität spreche, man das ganze Echtheits- und Authentizitätsgerede aber nachgerade als Zumutung empfinde.

Zugegeben: Es gibt vieles, was den Begriff und seine Verwendungsweisen problematisch erscheinen lässt, der ubiquitäre Gebrauch und die daraus resultierende Unbestimmtheit zum Beispiel, dass man also den Terminus auf alles Mögliche beziehen kann, er dabei oft aber nur wie eine semantische Nebelkerze wirkt, die vieles behauptet und kaum etwas klärt. Dann natürlich seine essenzialistischen Implikationen, die auf grundsätzliche Unterscheidungen hinauslaufen: Immer geht es um das Echte, das Wahre und das mit sich selbst Identische (damit zugleich um das Unechte, das Falsche, um den blossen Schein). Schliesslich geht es um Werte, die – wie Aleida Assmann schreibt – «aus der expliziten Negation ihres Gegenteils destilliert werden», Werte, die «stets untrennbar den Schatten ihres Unwerts mit sich» führen.<sup>2</sup> Man könnte auch sagen: Der Begriff ist auf Klärung aus und lässt wenig Raum für all die Phänomene, die sich irgendwo dazwischen befinden, für all die Ungereimtheiten, die Verunreinigungen und Grenzüberschreitungen, mit denen sich vor allem die Praktiken der diversen Künste vornehmlich beschäftigen.

Es reicht auch nicht, die permanente Wiederkehr eines ungeliebten Konzepts zu beschreiben, ohne nach den Gründen zu suchen und vielleicht auch nach anderen Gründen als denjenigen, mit denen das Feuilleton in gleicher Regelmässigkeit die Authentizitätsmoden zu kommentieren versucht: Dass nämlich das Kommunikationszeitalter «mit seinen unzähligen Formen der Vermittlung und Übermittlung, der Kopie und des Zitats einen starken Hunger nach Unmittelbarkeit» erzeugt habe.<sup>3</sup> Oder dass wahlweise die Postmoderne, die Spassgesellschaft respektive die Multioptionalität uns dermassen überfordern würden, «dass wir nicht mehr zwischen Schein und Sein, Original und Fake, uns selbst und dem, was wir sein wollten, unterscheiden» könnten und deshalb «anfangen, uns nach Echtheit zu sehnen.»<sup>4</sup>

Die Kulturwissenschaften halten diesbezüglich einige Vorschläge bereit, die jedoch letztlich Ähnliches meinen. Susanne Knaller und Harro Müller

etwa sprechen vom Individuum in einer ««obdachlosen» Moderne», das keinen Ort findet, die verschiedenen Zumutungen, mit denen es konfrontiert ist, zu synthetisieren, und sehen in Authentizität das Symptom einer Krise und zugleich das Zauberwort, sie zu überspielen.<sup>5</sup> Wolfgang Funk und Lucia Krämer wiederum erkennen in Authentizität eine Strategie, den verunmöglichten Anspruch auf Wahrheit zu kompensieren.<sup>6</sup> Ebenso Norbert Bolz, der in der «Krise der Echtheit und dem Kult der Authentizität [...] Komplementärphänomene» sieht.<sup>7</sup> Und zuletzt Ursula Amrein, die in Authentizität eine Reaktion auf die Kontingenzerfahrungen der Moderne erkennen will.<sup>8</sup>

Wo aber die Konjunkturen von Authentizität lediglich als Kompensations-effekt verstanden werden, reduziert man sie zu Übergangsphänomenen, konzipiert Authentizität mithin als Symptom eines Ablösungsprozesses von einer (bald sicher überwundenen) Moderne und demnach als Problem, das sich binnen Kurzem erledigt haben wird. Ich möchte einen anderen Weg vorschlagen.

Zuvor aber gilt es, etwas Grundlegendes anzumerken: Authentizität als Effekt und diskursive Strategie zu verstehen, ist ebenso vorausgesetzt wie unproblematisch. Wenn alles konstruiert ist, ist die Frage nach der Konstruktion obsolet. Anstatt die Frage nach dem Ob zu stellen, müsste – wie Bruno Latour zuletzt vorschlug – danach gefragt werden, wie etwas konstruiert sei. Er tut das mit dem Ziel, die gute von der schlechten Konstruktion unterscheiden zu können, um schliesslich wieder ein Urteil zu ermöglichen, das – wie er schreibt – nach wie vor ein Sakrileg sei: «*Weil es gut konstruiert ist, ist es demnach vielleicht wirklich wahr.*»<sup>9</sup> Tatsächlich schlägt Latour vor, von «Konstruktion» als theoretischem Begriff ganz abzusehen, da man sich seiner negativen Konnotation nicht werde entledigen können. Stattdessen spricht er von «Instauration» und hofft, mit dieser Entlehnung bislang Unvereinbares zusammenzuzwingen: das Herstellen und das Auffinden, das objektiv Vorhandene und das Gemachte, das Authentische und das Fingierte.<sup>10</sup> Mit Slavoj Žižek könnte man auch sagen: «Diejenigen, die sich nicht in der symbolischen Fiktion fangen lassen, irren sich am meisten.»<sup>11</sup>

### **Ordnungen im semantischen Feld**

Will man Struktur und Gebrauchsweisen von Authentizität verstehen, muss man zuallererst realisieren, dass man es hier mit einem Begriff zu tun hat,

dem der Sprachwissenschaftler Rainer Schulze relationalen Charakter zuschreibt.<sup>12</sup> Relational heisst hier, dass etwas nur dann authentisch sein kann, wenn gleichzeitig auch die Möglichkeit besteht, dass es das nicht ist – und umgekehrt: Wenn die Nichtauthentizität eines Gegenstands oder einer Äusserung konstatiert wird, setzt diese Feststellung immer auch stillschweigend voraus, dass ein authentisches Pendant dazu möglich sei. Diese zunächst eher schlicht anmutende Feststellung entfaltet bei näherer Betrachtung weitreichende Folgen, denn der relationale Charakter des Begriffs bedeutet eben auch, dass seine Verwendung immer einen instabilen Zustand markiert, einen Bereich im semantischen Feld, in dem die Verhältnisse noch nicht geklärt sind und es immer noch etwas auszuhandeln gibt.

Als relationaler Begriff übernimmt Authentizität regulative Funktion, insofern mit seiner Hilfe zwischen Bedeutendem und Unbedeutendem, Wertvollem und Belanglosem unterschieden werden kann. Mit Aleida Assmann kann man ihn auch als Differenzbegriff bezeichnen, weil seine differenzierenden Setzungen tatsächlich Bedeutung und Werftaftigkeit produzieren.<sup>13</sup> Termini wie Fälschung, Betrug und Verstellung sind dann keine Gegenbegriffe von Authentizität, sondern Komplemente im relationalen Gefüge. Ein Gegenbegriff wäre Evidenz, denn dort, wo alles unmittelbar einsichtig ist, wo es also nichts mehr zu klären und auszuhandeln gibt, finden auch keine Authentizitätsdiskurse statt.

Als Zweites wird man im heterogenen Bedeutungscluster von Authentizität Unterscheidungen treffen und verschiedene semantische Felder isolieren müssen. Das ist mehrfach schon geschehen, jeweils mit unterschiedlichen Schwerpunktsetzungen und heuristischen Interessen. Es geht also nicht darum, den bereits vorliegenden (und nicht selten exzellenten)<sup>14</sup> etymologischen Untersuchungen eine weitere hinzuzufügen. Vielmehr sollen mit der modellhaften Skizzierung vor allem die Verflechtungen und Überlagerungen der semantischen Felder offengelegt werden; nicht zuletzt in der Hoffnung, damit auch die besondere Affinität des Begriffs für seine ubiquitäre Verwendung zu klären. Zu diesem Zweck schlage ich vor, mit der (a) philologischen Authentizität, der (b) Subjektauthentizität und der (c) Referenzauthentizität drei semantische Felder abzugrenzen, die auf verschiedene begriffsgeschichtliche Linien zurückzuführen sind und dementsprechend verschiedene Bedeutungsnuancen aufweisen, die zunächst nach einer getrennten Betrachtung verlangen.

### (a) *Philologische Authentizität*

Das semantische Feld der philologischen Authentizität führt uns gleich zu den Anfängen der Begriffsgeschichte und damit zum altgriechischen Wortstamm «*authéntēs*», der so viel wie Ausführender und Selbstherr bedeutet, aber auch «jemand, der etwas mit eigener Hand, [...] aus eigener Gewalt vollbringt».<sup>15</sup> Das Attribut «*authentikós*» bezieht sich damit auf Handlungen und Äusserungen des «*authéntēs*», die dadurch, dass sie von ihm verantwortet werden, Rechtsgültigkeit erlangen. Authentizität ist in dieser ursprünglichen Bedeutung mit Autorität nahezu identisch.

Das Verhältnis von «*authéntēs*» und «*authentikós*» ist so lange unproblematisch, wie das eine dem anderen problemlos zugeordnet werden kann. Es wird in dem Moment destabilisiert (und damit zu einem Authentizitätsproblem), in dem etwas zwischen beide tritt (Zeit oder Raum) und wir es mit einer medial vermittelten Situation zu tun haben (über Schriftstücke, Briefe, Bilder oder Ähnliches). Dieses destabilisierende Dazwischentreten vollzieht sich mediengeschichtlich erstmals mit dem Übergang von der oralen zur literalen Kultur, wenn wir es also nicht mehr mit dem «*authéntēs*» selbst zu tun haben, sondern mit seinen Hinterlassenschaften. Als autoritätssicherndes Zeichen behält «*authentikós*» «die unmittelbare Bindung an den Täter oder Urheber und bezieht sich ebenso auf *cheirographia*, Handschrift, aber auch auf Schuldschein, wie auf *diatheke*, Anordnung und Verfügung, Testament oder Vertrag.»<sup>16</sup> Sobald nur noch Handschriften wie Testamente, Schuldscheine, Verträge oder Briefe vorliegen, ist Authentizität ein fragiles Konstrukt. Die Verbindung von Text und Autor muss genealogisch hergestellt werden, was vor allem bedeutet, dass sie hergestellt werden muss. Genauso muss es in einem zweiten Schritt darum gehen, den intentionalen Gehalt einer Äusserung zu rekonstruieren – womit wir längst in den Gegenstandsfeldern der Hermeneutik, der Philologie und der Provenienzforschung angekommen sind, letztlich in all den Bereichen, in denen Urheberschaft und genealogische Fragen eine entscheidende Rolle spielen.

Tatsächlich aber haben wir es bei der philologischen Authentizität vor allem mit einem Problem von Medialisierung zu tun, insofern die Schrift als Medium nach einer Rückbindung verlangt, die der sozial verbürgte Äusserungsakt oraler Medialität (also der klassische Fall der Face-to-Face-Kommunikation) in dieser Weise noch nicht benötigte. Gelingt diese Rückbindung nicht, verliert das schriftliche Dokument an Gültigkeit und Bedeutung. Oder anders gesagt: Das Medium Schrift ermöglicht zwar die Tradierung von Äus-

serungen über Raum und Zeit hinweg, sie tradiert damit aber nicht die «semantische Ratifizierung»<sup>17</sup>, die in einer sozial geschlossenen Konstellation noch situativ erfolgt und die über die Wertigkeit der Äusserung entscheidet. Das Medium tradiert Schriftstücke, die über ihren soziokulturellen Entstehungskontext hinausragen und die sich mit zunehmendem Abstand zu ihrer Entstehung in immer geringerem Masse ausdifferenzieren lassen, so dass schliesslich ein sekundäres Differenzierungssystem eingezogen werden muss. Dieses sekundäre Differenzierungssystem ist der Kanon, mithilfe dessen man der medieninduzierten Informationsflut zu begegnen versucht, und sein primäres Unterscheidungskriterium ist Authentizität.

### ***(b) Subjektauthentizität***

Eine Reihe Autorinnen und Autoren verorten die Frage nach der Authentizität des Subjekts vor allem im 18. Jahrhundert und beziehen sich dabei etwa auf Rousseau,<sup>18</sup> auf die französischen Moralisten<sup>19</sup> oder den Pietismus.<sup>20</sup> Subjektauthentizität wird hier oft verstanden als Effekt der Aufklärung, insofern die Idee eines mit sich selbst identischen Subjekts in der kulturhistorischen Gemengelage offenbar geeignet schien, den Verlust transzendentaler Ordnungen und ihrer «ex cathedra» erfolgten Funktions- und Rollenzuweisungen zu kompensieren, oder besser: zu operationalisieren und in ein Spiel der Selbst- und Fremdbefragung zu überführen (das wiederum exemplarisch in den bürgerlichen Medien der Zeit, also in der Literatur und im Theater zur Aufführung kam). Lionel Trilling argumentiert ähnlich, findet allerdings schon in Quellen der Renaissance entsprechende Tendenzen und sieht vor allem in Shakespeares Hamlet eine erste, zentrale Figur, mit der die Idee eines authentischen Selbstentwurfs inklusive ihres Scheiterns popularisiert wird.<sup>21</sup> Ich selbst habe an anderer Stelle darauf aufmerksam gemacht, dass zumindest Teilaspekte des semantischen Feldes (beispielsweise in Form der Unterscheidung von personalem Charisma und Amtscharisma) bereits in der spätantiken und mittelalterliche Hagiografie zu erkennen sind.<sup>22</sup> Es darf davon ausgegangen werden, dass die Problematisierung und Selbstbefragung des Subjekts auch in der Gegenwart nicht obsolet geworden ist, zumal die Möglichkeiten des kommunikativen Abgleichs, also der Austausch von Authentizitätsforderungen und gelingenden Rollenmodellen, in einer digitalen Öffentlichkeit exponentiell gestiegen sind und damit auch die Operationalisierung der Authentizitätsfrage an Dynamik gewonnen hat.

Das Problem besteht also nicht darin, authentische Subjektivität historisch zu verorten, sondern das Feld inhaltlich zu bestimmen: «Das ‹Wesen› der Authentizität enthüllt sich, wenn überhaupt, im Streit sowie im Wandel der einschlägigen Vorstellungen und Praktiken», schreibt Wolfgang Engler<sup>23</sup> und benennt damit das eigentliche Problem: Die Idee subjektiver Authentizität ist äusserst variabel und anpassungsfähig. Ich will dennoch versuchen, einige argumentative Grundmuster vorzustellen.

Im weitesten Sinne geht es bei der Subjektauthentizität um verschiedene Formen des Sich-zu-sich- und des Sich-zu-anderen-Verhaltens, das an dieser Stelle in zwei Varianten diskutiert werden soll: Zum einen markiert Authentizität die Unterscheidung, die wir im Sinne von kommunikativer Verlässlichkeit treffen, wenn wir also die Kongruenz von Ausdruck und Absicht beurteilen, um sicherzustellen, nicht belogen zu werden. Authentizität markiert zum anderen die Unterscheidung im Sinne einer Beurteilung von persönlicher Selbstentfaltung (der Entfaltung des individuellen Bewusstseins gegenüber der Gesellschaft), wenn es folglich darum geht, zu klären, inwieweit es einer Person gelingt, ihr Leben selbstbestimmt, jenseits von äusseren Zwängen und Normierungsversuchen zu gestalten.<sup>24</sup>

Christian Strub hat dazu bereits vor Jahren angemerkt, dass es im Hinblick auf beide Spielarten unerlässlich sei, eine weitere Differenzierungsebene einzuführen, nämlich die Differenzierung von Akteur und Beobachter:<sup>25</sup> Da es bei der Authentizität des Subjekts um Fragen der sozialen Interaktion geht, mit denen wir von Kindesbeinen an vertraut gemacht werden, sind wir immer beides zugleich: Akteure unseres Lebens, die kommunizieren und sich entfalten, und zugleich Beobachter der anderen, die wiederum Akteure ihres Lebens sind. Aus der Perspektive des Akteurs ist es schwer, gültige Aussagen zu treffen, zumal es uns nie gelingen wird, mit letzter Sicherheit zu sagen, inwieweit wir tatsächlich meinen, was wir sagen, ob unser Leben selbstbestimmt und wer dieses «Selbst» überhaupt ist, das sich da authentisch zu entfalten hat. Die Perspektive des Beobachters jedoch macht uns zu Spezialisten, weil wir permanent damit beschäftigt sind, zu klären, wie wir Äusserungen und Selbstentwürfe eines Gegenübers einzuschätzen haben. Und wir sind alle Skeptiker, weil wir aufgrund unserer alltagspraktischen Erfahrung mit uns selber nur zu gut wissen, dass die Divergenz von Ausdruck und Absicht sowie von realisiertem Leben und kommuniziertem Entwurf eher die kommunikative Regel als die Ausnahme ist.

Auch in diesem Feld übernimmt die Frage nach Authentizität regulative Funktionen, insofern die jeweiligen Authentizitätsparameter diejenigen Stimmen und Positionen zu markieren helfen, die aus dem allseitigen Stimmengewirr herausragen und unsere Aufmerksamkeit verdienen. Die Parameter wiederum sind – wie bereits angemerkt – variabel und einer permanenten Aushandlung unterworfen; sie unterscheiden sich kulturell und historisch und können innerhalb der verschiedenen Milieus äusserst divers ausfallen.

Dass es also einfach nur darum gehen könnte, mit sich selbst identisch zu sein und keine Rolle zu spielen (seine Interessen nicht zu verbergen, sich nicht den gesellschaftlichen Anforderungen zu überantworten), ist ebenso in struktureller als auch in semantischer Hinsicht unzutreffend: «Menschen sind nie näher bei sich, authentischer, als in jenen Momenten, in denen sie aus der *Differenz* zu sich heraus zu spielen anfangen», schreibt Engler<sup>26</sup> und beschwört damit ein Rollenmodell, in dem das authentische Subjekt nicht als widerspruchsfreier Nukleus gedacht ist, sondern als Knotenpunkt, von dem aus die verschiedenen Rollenanfragen und Anforderungen an das Selbst taxiert und austariert werden können. Authentisch wäre dann die- oder derjenige, der oder die genau dieses Wechselspiel am überzeugendsten beherrscht.

In seiner aktuellen Analyse der Authentizitätsansprüche an das postmoderne Subjekt beschreibt Engler allerdings auch mit Sorge eine zunehmende «Rollenaversion» und «Rollenscham»,<sup>27</sup> die sich sowohl im Alltag als auch auf den Theaterbühnen zeigt. «Der ganze Unterschied zur alten Rollen- und Theatralitätssoziologie besteht darin», schreibt Christoph Bartmann, «dass heute niemand mehr Theater spielt, weil eben die Performance das Theater ersetzt hat.» Die Performance sei nun der neue Ort, an dem allein der Nachweis erbracht werden könne, «dass wir überhaupt ein Selbst haben.» Zugleich aber würde die Performance als Verschmelzung von Körper, Spiel, Selbst und Rolle entscheidend auch «zur Modellierung unserer neuen, unternehmerischen Subjektivitäten» beitragen. «So gesehen ist die Performance die Kunstform unserer Zeit schlechthin.»<sup>28</sup>

Dass es hier also nicht nur um einen Wandel von ästhetischen Praktiken geht, sondern tatsächlich um ein sich wandelndes Verständnis vom authentischen Subjekt, liegt auf der Hand. Mit der Konsequenz allerdings, dass das Abweisen von jeglichem Rollenspiel es zugleich verunmöglicht, die von aussen an das Subjekt herangetragenen Anforderungen (der neuen Arbeitswelten und digitalen Öffentlichkeiten) in Teilaspekte der eigenen Existenz abzuleiten, weshalb wir Zeitgenossen es auch nicht mehr verstehen, zwischen

Arbeit und Freizeit, Eigenem und Fremden zu trennen (und damit auch nicht mehr zwischen ureigenen Bedürfnissen und denen der anderen). Engler zufolge sind das die Auswüchse einer hochgradig «zynisch» zu nennenden Authentizität.<sup>29</sup>

### **(c) Referenzauthentizität**

Die Referenzauthentizität schliesslich versucht das Verhältnis von Darstellung und Darstellungsgegenstand, von Objekt und dessen Ursprung zu klären und zwar auf gänzlich andere Weise, als dies im semantischen Feld der philologische Authentizität geschieht. Oberflächlich betrachtet assoziiert der Begriff vor allem Bildmedien wie Fotografie und Film, denen in ihren analogen Ausformungen eine medienontologische Prädestination für Referenzauthentizität zugesprochen wurde; Roland Barthes sprach von der «Nabelschnur», die den «Körper des photographischen Gegenstandes mit meinem Blick» verbindet.<sup>30</sup>

Aber auch in diesem Fall ist das semantische Feld viel tiefer in kulturellen Grundfragen verankert. Tatsächlich kann man von Referenzauthentizität immer dann sprechen, wenn es sich um eine physisch sich vollziehende und physikalisch nachvollziehbare Relation von Darstellung und Darstellungsgegenstand handelt, also um einen tatsächlichen Kontakt, die vorgängige Berührung, die auf etwas Abwesendes deutet und lesbare Spuren hinterlassen hat – Sybille Krämer spricht in diesem Zusammenhang von «Dingsemantik».<sup>31</sup> Es geht dabei um alle Formen des Kontakts bis hin zu Verletzungen, um die evidente oder auch ambivalente Spur, die ein Gegenstand oder Mensch durch Berührung auf einem medialen Objekt hinterlässt – eingeschrieben ist mit der Berührung das authentische Zeugnis seiner medienunabhängigen Existenz. Diese Bestimmung gilt für Gegenstände der gesamten Kulturgeschichte, für Reliquiare und Berührungsreliquien,<sup>32</sup> Abdrücke gleich welcher Art,<sup>33</sup> für die analoge Fotografie und den Film, aber eben auch für das Gemälde als Original, dessen Echtheit darin begründet liegt, dass eine Künstlerin oder ein Künstler in einem unmittelbaren Ausdrucksgeschehen Hand an die Leinwand gelegt hat; es gilt für Goethes Schreibtisch in Weimar, oder für den VW-Golf des Papstes Benedikt, der seinerzeit bei eBay für immerhin knapp 200'000 Euro versteigert wurde und sich als industriell gefertigter Gegenstand von der authentischen Reliquie nur durch einen persönlichen Kontakt unterscheidet, der aber kaum mehr als ein paar Abnutzungsspuren hinterlassen haben wird.

Womit wiederum vor Augen geführt ist, dass auch Referenzauthentizität ein überaus fragiles Konstrukt ist, das sich eben nicht über Evidenzen klären lässt. Die Echtheit echter Objekte wird nicht auf der Dingebene ausgehandelt. Sie ist ein Effekt von Inszenierung (im Museum) oder von Erzählung (durch die Legende). Selbst im Fall des Ratzinger-Golfes musste die detaillierte Tradierungsgeschichte des Autos erzählt werden, damit nachgewiesen werden konnte, dass Ratzinger, der selbst keinen Führerschein besitzt, tatsächlich damit gefahren ist.<sup>34</sup>

Alle drei semantischen Felder beschreiben unterschiedliche Aspekte und Gebrauchsformen, die aber keinesfalls einander ausschliessen. Man wird sie nicht in jedem Fall präzise voneinander trennen können. Die Komplexität und semantische Unschärfe des Authentizitätsbegriffs liegt nicht zuletzt darin begründet, dass die Gebrauchsformen und semantischen Felder sich überschneiden, überlagern, gegenseitig bedingen oder auch gegeneinander ausgetauscht werden können; nehmen wir ein Beispiel: Bei einem fotografischen Bild haben wir es im klassischen Sinne mit Referenzauthentizität zu tun. Sehen wir auf dieser Fotografie nun eine Person, die sich sehr selbstbewusst zeigt, oder – im Gegenteil – sich unbeobachtet wähnt, sich also keiner medialen Situierung bewusst ist und deshalb tut, was sie tut, wenn niemand hinschaut, haben wir es zugleich mit Ausdrucksformen personaler Authentizität zu tun. Wenn dann noch die Entstehungszeit der Fotografie für deren Bedeutung entscheidend wäre und insofern die Fragen nach ihrer Provenienz ins Spiel kämen, haben wir es zuletzt auch mit philologischer Authentizität zu tun. In einem solchen Bild kämen alle semantischen Felder von Authentizität in gleicher Weise zum Tragen.

### **Authentizität als mediale Konstellation**

Bei den bisherigen Überlegungen ist deutlich geworden, dass sich die Frage nach Authentizität in allen drei semantischen Feldern an einer medialen Konstellation entzündet: Jedes Mal wird ein medialer Aspekt (des Subjekts, des Kunstwerks, des Dokuments) thematisiert, und zwar thematisiert als Negation, insofern mit der Behauptung von Authentizität die Verbindung des authentisch Erscheinenden mit etwas Abwesenden hergestellt wird, wobei das Medium als ein Dazwischen nicht in Erscheinung tritt, sondern

kurzgeschlossen wird – und sein bedeutungsgenerierender und überformender Aspekt aus dem Diskurs suspendiert.

Authentizität lässt sich also als strukturelles Problem von Medialität fassen, das zeitunabhängig auftritt und deshalb auch nicht als epochentypisches Phänomen zu begreifen ist. Immerhin konnte Authentizität in Problemkonstellationen beschrieben werden, die nicht notwendig Konstellationen der Postmoderne, nicht einmal solche der Moderne oder der Neuzeit gewesen waren. Sieht man zudem von der reinen Begriffsverwendung ab, die tatsächlich in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts eine besondere Ausprägung erfährt, und orientiert sich stattdessen an den durch die Begriffsverwendung markierten Fragestellungen des Sich-zu-sich-Verhaltens und des Abbild-Welt-Verhältnisses, dann erkennt man, dass man es bei den entsprechenden Problemkonstellationen mit einer kulturellen Konstante zumindest der westlich geprägten Welt zu tun hat. Womit wiederum nicht geklärt ist, worin eigentlich die treibende Kraft dieser stetigen Wiederkehr begründet liegt. Wenn wir aber Authentizitätsprobleme als strukturelle Probleme von Medialität gekennzeichnet haben, liegt es auf der Hand, diese Kraft in Medien selbst, sprich: in ihrer Historie, ihrer generischen Ausdifferenzierung und der evolutiven Dynamik medialer Techniken zu suchen: Kann es sein, dass sich Authentizitätsdiskurse vor allem dann ereignen, wenn wir es mit Medienwechseln zu tun haben, also neue Medien auf den Plan treten und mit den Medien Darstellungsmodi, die uns unvertraut sind? Dass damit dann auch ein Mediengebrauch erscheint, der nicht habitualisiert ist, man in den neuen Medien die alten wiederzufinden sucht und ab einen gewissen Punkt genau mit diesem Wiedererkennen-Wollen scheitert und sich dann sukzessive – vor allem aber diskursiv – ein neues Verständnis von Medium und Dispositiv einzustellen beginnt?

Es fällt nicht schwer, entsprechende Konstellationen zumindest im Bereich der technischen Medien aufzuspüren: Zu Beginn des zwanzigsten Jahrhunderts etwa wurde den Besuchern der Kinematografentheater erst nach und nach deutlich, dass es bei den im Programm gezeigten Aktualitäten einen substanziellen Unterschied zwischen vor Ort gedrehtem Material und einem im Studio inszeniertem Reenactment gab, und zwar einen Unterschied im Hinblick auf die dokumentarische Authentizität der Filme.<sup>35</sup> Die Debatte entzündete sich jedoch erst, als in Fachzeitschriften Artikel über die Herstellungsverfahren erschienen und die Zuschauer zunehmend skeptischer wurden.<sup>36</sup> Der sich anschließende Mediendiskurs führte zu einer erhöhten

Sensibilität des Publikums und zu veränderten Produktionspraktiken, die schliesslich zur Ausbildung des Dokumentarfilmgenres führten (wobei Genre hier als Verständigungsbegriff zwischen Produzenten und Rezipienten zu verstehen ist, über den Formatvorgaben und Erwartungshorizonte reguliert werden).

Dieses Beispiel beschreibt zugleich ein Muster: Immer wieder sind es Fakes, Fälschungen oder einfach Missverständnisse, die die an den alten Medien generierten Erwartungen erschüttern und bei der Kollision mit neuen medialen Formen zu einer Destabilisierung der habitualisierten Mediennutzung führen. Aus diesem Grund ist die Ereignisgeschichte der Medien vor allem eine Skandalgeschichte, eine Geschichte der Missverständnisse und Enttäuschungen: Orson Welles' Liveübertragung des Radiodramas *The War of the Worlds* im Oktober 1938; die *Quiz-Show-Scandals* im US-Fernsehprogramm der 1950er Jahre; der fiktive Diary-Blog der vermeintlich krebserkrankten Kaycee Nicole 1999; der Videoblog *Lonelygirl15* auf YouTube 2006.<sup>37</sup> Zuletzt zeigte sich das Problem medialer Authentizität im Kontext der sozialen Medien und ihrer politischen Dimension, erkennbar vor allem an den aufgewühlt geführten Debatten um objektive Berichterstattung in Zusammenhang mit dem Brexit und dem US-amerikanischen Wahlkampf von 2016. Die Tatsache, dass sowohl die *Oxford Dictionaries* das Wort «post-truth»<sup>38</sup> als auch die Gesellschaft für deutsche Sprache in Wiesbaden das Pendant «postfaktisch»<sup>39</sup> zum Wort des Jahres erklärten, markierte Felder im öffentlichen Diskurs, in dem die Verhältnisse medial destabilisiert waren und neue, den veränderten medialen Bedingungen angepasste Regularien hätten ausgehandelt werden müssen.<sup>40</sup>

Man darf die Skandalgeschichte der Medien dabei aber nicht als blosse Aufklärungsgeschichte missverstehen, sondern sollte sie eher als sich zyklisch ereignende Kontingenzerfahrungen beschreiben, die Regulierung einfordern und Authentizitätsdiskurse provozieren. Die Kontingenzerfahrung ist dann aber keine des verlorenen Individuums in einer unwirtlich gewordenen Welt, sondern vielmehr die eines Menschen vor neu entstehenden medialen Konstellationen, die er nicht beherrscht, die er nicht einmal versteht, die nichts anderes sind als eine kontingente Ansammlung von Möglichkeiten, mit der einzigen Gewissheit, dass diese Möglichkeiten sich realisieren werden. Die Unbestimmtheit der Medien ist ihre dunkle Seite und die dunkle Seite der Medien ist immer eine bedrohliche, weil damit Realitätsverlust einhergeht.

Ich will gar nicht behaupten, dass Authentizitätsdiskurse die alleinige Möglichkeit sind, neue Medien zu etablieren und zu habitualisieren. Es sind aber die Diskurse, mit denen unser mediales Weltverhältnis geklärt werden kann – und diese Klärung scheint mir unerlässlich.

### **Das digitale Dilemma**

Die These von der Interdependenz medialer Kontingenzerfahrung und Kontingenz regulierender Authentizitätsdiskurse soll im Weiteren exemplarisch am Medienwechsel von der analogen zur digitalen Fotografie erläutert werden, wobei im Blickpunkt vor allem die Diskurse stehen, die man seit den frühen 1990er Jahren um das neue Medium führt.

Digitale Bildverfahren wurden bereits in den späten 1960er Jahren entwickelt; in den frühen 1980er Jahren erschienen erste digitale Pressefotografien, gegen 1990 war die digitale Nachbearbeitung von Pressefotografien bereits Standard. Wenige Jahre später erreichte die digitale Fotografie den Massenmarkt, auf dem sie sich spätestens bis zur Jahrtausendwende durchsetzte. Der Diskurs um digitale Fotografie hebt nun in dem Moment an, in dem die mediale Veränderung über erste Manipulationen von Alltagsbildern ins allgemeine Bewusstsein tritt. Ab da nimmt man das neue Medium vor allem in Differenz zum alten wahr, wobei die Differenz so deutlich empfunden wird, dass W. J. Mitchell (nicht zu verwechseln mit dem Bildwissenschaftler W. J. T. Mitchell) in seiner 1992 veröffentlichten Monografie *The Reconfigured Eye* im Hinblick auf digitale Fotografie gleich von einer «Post-Photographic Era» spricht: «Although a digital image may look just like a photograph when it is published in a newspaper, it actually differs as profoundly from a traditional photograph as does a photograph from a painting.»<sup>41</sup>

Damit sind die Pflöcke des Diskurses fest eingerammt; der Tenor ist einhellig, die Argumentation wird gebetsmühlenartig wiederholt: Die technische Evolution hat ein Medium in die Welt gesetzt, das unterhalb der vertrauten Oberfläche einen ganz und gar unvertrauten Technikapparat verbirgt, der den habitualisierten Umgang mit Fotografie als einem dokumentarischen Medium zu unterminieren droht. Angesichts der technischen Implikationen spricht man nicht mehr von Abbildern mit kausalem Bezug zum Abgebildeten,<sup>42</sup> sondern nur noch von einem arbiträren System, das die Impulse der sichtbaren Welt in den binären Code des Digitalen überführt, der wiederum in semioti-

scher Hinsicht der Schrift näher steht als dem analogen Vorgängermedium.<sup>43</sup> Von indexikalischer (und damit authentisierender) Bildwerdung kann keine Rede mehr sein.<sup>44</sup> In gleicher Weise problematisch sieht man den Umstand, dass die digitale Bildinformation uneingeschränkter Zugriff erlaubt, jedes Bild also beliebig manipuliert werden kann und im Nachhinein nicht mehr zwischen Bildentstehung und Bearbeitung zu unterscheiden ist. Beide Prozesse sind technisch identisch, womit Sein und digitaler Schein von nun an untrennbar ineinander verwoben sind.<sup>45</sup> Das Organische ist durch das Konstruierte ersetzt, die Welt dort draussen durch den Rechner hier drinnen.<sup>46</sup> Noch im Jahr 2006 schreibt Hans Ulrich Reck, dass digitale Fotografie keine Referenz mehr habe: «Es gibt keinen Bezug auf ein Original, es gibt nichts Authentisches mehr <darin> und <dabei>. Das allerdings ist anders als bei der bisherigen Fotografie und von kaum ermessbaren Folgen für unseren Umgang mit dem Sichtbaren.»<sup>47</sup> Der Diskurs um die digitale Fotografie wird dabei nicht nur in den Medien- und Bildwissenschaften geführt, sondern auch in der bildenden Kunst, die sehr bald schon damit angefangen hat, das Potenzial des neuen Mediums auszuloten und das Realitätsversprechen der Fotografie mit unterschiedlichsten Bildverfahren zu konterkarieren und zu destabilisieren.

Das eigentlich Interessante an diesem Diskurs ist aber nicht so sehr die Diskreditierung der Digitalfotografie, sondern die nachträgliche Nobilitierung der analogen. Die Setzung ist immer die gleiche und wird stillschweigend vollzogen: Das Analoge war noch authentisch, das Digitale ist es nicht mehr! Zum einen ist das ein Krisen-Topos, wie man ihn immer wieder in der Thematisierung neuer Medien findet, insofern die sich abzeichnende Medienkonkurrenz den habitualisierten Medienumgang bedroht. Die sich ankündigende Kontingenzerfahrung des Neuen, mit dem man noch nicht umzugehen weiss, wird zuallererst als Verlust des Alten wahrgenommen. Es ist aber zum anderen auch – und das ist nun wirklich bemerkenswert – eine Nobilitierung der analogen Fotografie ex post. Denn erst aus der Retrospektive ist die analoge Fotografie das Medium authentischer Bilder. Vor dem Diskurs um die digitale Fotografie war das nicht unbedingt so (man denke nur an die Abbilddebatten der 1960er und 1970er Jahre, nicht zuletzt an Rolands Barthes' *Rhetorik des Bildes*,<sup>48</sup> also den Aufsatz, in dem er den Authentizitätseffekt fotografischer Bilder als Naturalisierung der versteckten Botschaft kritisiert).

In der Dekade nach der Jahrtausendwende nimmt der Diskurs um die digitale Fotografie allerdings eine Entwicklung, die man durchaus eine dramatische nennen könnte – und zwar in zweierlei Hinsicht: Zum einen, weil

die Neubewertung von Fotografien mit hohem Affektpotenzial ausgelöst wurde, zum anderen, weil die Fotografien die bis dahin geführte Debatte nicht nur abbrechen, sondern sogar auf den Kopf stellen konnten. Bei den Bildern handelt sich um die Ende April 2004 zuerst im amerikanischen Fernsehen, wenig später im *New Yorker*<sup>49</sup> veröffentlichten digitalen Fotografien aus dem irakischen Gefängnis Abu Ghraib. Sie zeigen Männer, denen man einen Sack über den Kopf stülpte, die man sexuell missbrauchte, die in sogenannten Stresspositionen verharren mussten – fotografiert mit Digitalkameras amerikanischer Soldatinnen und Soldaten, die direkt an der Folter beteiligt waren. W.J.T. Mitchell nennt sie die «verblüffendsten und verstörendsten Bilder des gesamten Krieges gegen den Terror.»<sup>50</sup> Sie sind auf jeden Fall die bekanntesten, vor allem der sogenannte «bagman», der Kapuzenman, eine Fotografie, die emblematischen Charakter bekommen hat, nicht zuletzt, da die frontale Darstellung des Mannes, aufrecht auf einer Kiste stehend und beide Arme zur Seite hin ausstreckend, an die Ikonografie des Kreuzestodes Christi erinnert.

Tatsächlich scheint es absolut unangemessen, angesichts dieser Bilder medienontologische Einwände geltend zu machen. Niemand fragte danach, ob es digitale oder analoge Bilder gewesen seien; die einzigen Zweifel, die kurz nach Veröffentlichung geäußert wurden (und bald darauf wieder verstummen), bezogen sich allein auf die Frage, ob die Folterszenen gestellt sein könnten – nicht aber auf ihren substanziellen Status. Den Nimbus des Fotografischen hatten diese digitalen Bilder nicht verloren, auch nicht den Nimbus fotografischer Authentizität. Ihren authentischen Status erhalten sie aber nicht aufgrund ihrer Referenzauthentizität, sondern vielmehr aufgrund ihres subversiven Gebrauchs im Kontext US-amerikanischer Befreiungspropaganda. Sie sind authentisch, weil sie etwas enthüllen, weil sie etwas unter der Oberfläche hervorholen, was andere nicht an die Öffentlichkeit kommen lassen wollten, kurz: Sie sind authentisch, weil sie im Sinne der Innen-Aussen-Relation die tatsächliche Fratze des Krieges gegen den Terror nach aussen kehren, die amerikanische Administration demaskieren, die sich in ihrem eigenen Bildprogramm smart und souverän gegeben hatte, das nun aber mit entdeckten, unterdrückten und nicht mehr zu kontrollierenden Bildern aus dem Foltergefängnis destabilisiert wird – weil die Bilder einen Authentizitätsdruck entwickelten, dem nicht mehr auszuweichen war. Stärker abstrahierend würde man sagen: Die Digitalbilder aus Abu Ghraib sind deshalb authentisch, weil ihr Gebrauch durch die Medien sie nicht mehr im semantischen Feld der Referenzauthentizität verortet, sondern im Feld der Subjektauthentizität.

W.J.T. Mitchell geht angesichts der Bilder aus Abu Ghraib sogar noch einen Schritt weiter. In seiner 2011 veröffentlichten Monografie zum Krieg der Bilder seit 9/11 schreibt er:

Wichtig ist [...], daß die Digitalfotografie eine neue Dimension der Legitimation und Glaubwürdigkeit, einen neuen Realitätsanspruch eröffnet. [...] [D]ie digitale Fotografie [stellt] eine Technologie mit <doppelter Buchführung> dar [...]. Wir können hier von der <DNA des Bildes> sprechen, und sie erst ermöglicht das unendliche Klonen exakter Kopien und der Spuren ihres Produktionsprozesses. Wenn die Abu-Ghraib-Fotos mit herkömmlichen Analogkameras aufgenommen worden wären, hätte es sehr viel größere Schwierigkeiten bereitet, ihre Herkunft zu klären und festzustellen, an welchem Datum und zu welcher Uhrzeit sie aufgenommen wurden. Digitalfotografien sind dagegen unauffällig und unsichtbar mit Metadaten versehen.<sup>51</sup>

Damit ist nun tatsächlich der bisherige Diskurs gänzlich auf den Kopf gestellt, denn was die Bilder zuvor noch diskreditierte, scheint nach Abu Ghraib ihre wesentliche Qualität zu sein. Referenz spielt in diesem Konzept gar keine Rolle oder, wie Mitchell an anderer Stelle schreibt: «[D]ie Frage der Authentizität, des Wahrheitswerts, der Autorität und der Legitimität von Photographien [...] [ist] von ihrem Charakter als <digitale> oder <analoge> Produktion ganz unabhängig.»<sup>52</sup> Für Mitchell ist die Autorität der Bilder genealogisch geklärt.

Es scheint gar nicht anders sein zu können: Diese Fotografien müssen authentisch sein, und sie müssen es, weil sie eine wertvolle regulative und korrektive Funktion übernommen haben und weiterhin übernehmen. Das ist ihre Qualität und Authentizität das Merkmal, das diese Funktion erst ermöglicht.

### **Authentizität als Frage**

«In der Gegenwartsliteratur wird derzeit das Authentische gefeiert, das Wahre und das Echte», schreibt Samuel Hamen im Sommer 2017 auf dem Online-Portal der *Zeit*.<sup>53</sup> Die Frage, die er gleich im Anschluss stellt, nämlich was denn nun den Vorrang haben solle, das Leben oder die Lettern, zielt jedoch ins Leere respektive zumindest auf die falsche Unterscheidung: Leben und

Lettern sind genauso wenig voneinander zu trennen wie das Authentische und seine Narrative. Gefragt werden müsste eher, wie die Konstellation beschaffen ist, die eine solche Konjunktur begünstigt, was also die Negativfolie sein könnte, vor der das Wahre und Echte als Distinktionsmerkmal in solcher Weise reüssiert. Das «Wahre und Echte» ist schliesslich in allen Künsten immer schon eine Frage des Stils gewesen oder, anders gesagt: Man wird sich des Authentischen also nicht erwehren können, indem man auf das Künstliche der Kunst verweist.

Die Frage nach Authentizität kann sich zuletzt auch darin äussern, dass ihre Möglichkeit generell in Frage gestellt wird. Die regulative Funktion des Begriffs ist damit nicht ausser Kraft gesetzt (was ich mit der historischen Darstellung des Diskurses um digitale Fotografie zu zeigen versucht habe). Die Frage nach Authentizität ist zuallererst und vor allem als Markierung zu sehen, die auf eine Destabilisierung verweist und damit uns die Notwendigkeit vor Augen führt, die medialen Verhältnisse neu zu ordnen. Authentizität ist in dem Sinne tatsächlich weniger eine Behauptung oder ein Versprechen, sondern vielmehr eine Frage – und diese sollte in jedem Fall ernstgenommen werden.

- 1 Juli Zeh, «Zur Hölle mit der Authentizität», in: *Die Zeit*, 21.9.2006, Nr. 39, <https://www.zeit.de/2006/39/L-Literatur>, Stand 8.9.2017.
- 2 Aleida Assmann, «Authentizität – Signatur des abendländischen Sonderwegs?», in: Michael Rössner, Heidemarie Uhl (Hrsg.), *Renaissance der Authentizität? Über die neue Sehnsucht nach dem Ursprünglichen*, Bielefeld: transcript, 2012, S. 27–42, hier S. 29.
- 3 Zeh 2006 (wie Anm. 1).
- 4 Tobias Haberl, «Authentisch», in: *Süddeutsche Zeitung Magazin*, 2010, Nr. 44, <http://sz-magazin.sueddeutsche.de/texte/anzeigen/34916>, Stand 8.9.2017.
- 5 Susanne Knaller, Harro Müller, «Authentizität und kein Ende», in: Dies. (Hrsg.), *Authentizität. Diskussion eines ästhetischen Begriffs*, München: Fink, 2006, S. 7–16, hier S. 10–11.
- 6 Wolfgang Funk, Lucia Krämer, «Vorwort», in: Dies. (Hrsg.), *Fiktionen von Wirklich-*  
*keit – Authentizität zwischen Materialität und Konstruktion*, Bielefeld: transcript, 2011, S. 7–24, hier S. 12.
- 7 Norbert Bolz, *Blindflug mit Zuschauer*, München: Fink, 2005, S. 101.
- 8 Ursula Amrein, «Einleitung», in: Dies. (Hrsg.), *Das Authentische. Referenzen und Repräsentationen*, Zürich: Chronos, 2009, S. 9–24, hier S. 9.
- 9 Bruno Latour, *Existenzweisen. Eine Anthropologie der Modernen*, aus dem Frz. von Gustav Rossler, Berlin: Suhrkamp, 2014, S. 232 (Hervorhebungen im Orig.). Erläuternd schreibt Latour dazu: «Eine Sache ist es, die *Differenzen* zwischen den Existenzmodi anzuerkennen, indem man sorgsam die Vielfalt der Typen des Wahrsprechens bewahrt; eine andere ist es, als *fait accompli* zu akzeptieren, den man nicht einmal mehr zur Quelle zurückverfolgt, dass sich *jede* Konstruktion in Misskredit bringen lässt.

- Die Diversität der Wahrheiten schützen ist die Zivilisation selbst; die Pflasterungen der Wege aufreissen, die zur Wahrheit führen, eine Hochstapelei.» Ebd., S. 232–233.
- 10 Vgl. ebd., S. 237.
- 11 Slavoj Žižek, *Lacan. Eine Einführung*, aus dem Engl. von Karen Genschow und Alexander Roesler, Frankfurt a. M.: Fischer-Taschenbuch-Verlag, 2008, S. 49.
- 12 Rainer Schulze, «Die Aktualität der Authentizität – Von der Attraktivität des Nicht-Hier und des Nicht-Jetzt in der modernen Sprachwissenschaft», in: Funk / Krämer 2011 (wie Anm. 6), S. 25–50, hier S. 29.
- 13 Assmann 2012 (wie Anm. 2). Assmann bezieht sich an dieser Stelle explizit auf die Begriffe «Aufrichtigkeit» und «Echtheit», die sie in ihrem Aufsatz allerdings als Synonyme für Authentizität nimmt.
- 14 Z.B. Susanne Knaller, *Ein Wort aus der Fremde. Geschichte und Theorie des Begriffs Authentizität* (Beiträge zur neueren Literaturgeschichte, 246), Heidelberg: Winter, 2007.
- 15 «Authéntēs», in: Hjalmar Frisk (Hrsg.), *Griechisches etymologisches Wörterbuch*, Bd. 1, Heidelberg: Winter, 1973, S. 185, zit. nach: Knaller 2007 (wie Anm. 14). S. 10.
- 16 Eleonore Kalisch, «Aspekte einer Begriffs- und Problemgeschichte von Authentizität und Darstellung», in: Erika Fischer-Lichte et al. (Hrsg.), *Inszenierung von Authentizität*, 2., überarb. und aktualisierte Aufl., Tübingen: Francke, 2007, S. 31–44, hier S. 32.
- 17 Jack Goody, Ian Watt, «Konsequenzen der Literalität», in: Günter Helmes, Werner Köster (Hrsg.), *Texte zur Medientheorie*, Stuttgart: Reclam, 2002, S. 242–252, hier S. 244.
- 18 Knaller 2007 (wie Anm. 14), S. 37–63.
- 19 Wolfgang Engler, *Die Konstruktion von Aufrichtigkeit. Zur Geschichte einer verschollenen diskursiven Formation*, Wien: Verlag des Verbandes der Wissenschaftlichen Gesellschaften Österreichs, 1989; vgl. dazu auch Wolfgang Engler, *Lüge als Prinzip. Aufrichtigkeit im Kapitalismus*, Berlin: Aufbau-Verlag 2009.
- 20 Kalisch 2007 (wie Anm. 16), S. 37–38.
- 21 Lionel Trilling, *Das Ende der Aufrichtigkeit* (Cambridge 1972), aus dem Amer. von Henning Ritter, München / Wien: Hanser, 1980; vgl. dazu Assmann 2012 (wie Anm. 2), S. 33.
- 22 Vgl. Volker Wortmann, *Authentisches Bild und authentisierende Form* (Diss. Univ. Hildesheim, 2000), Köln: Halem Verlag, 2003, S. 83–123.
- 23 Wolfgang Engler, *Authentizität! Von Exzentrikern, Dealern und Spielverderbern*, Berlin: Verlag Theater der Zeit, 2017, S. 104.
- 24 Beide Aspekte der Subjektauthentizität werden ausführlich diskutiert bei Trilling 1980 (wie Anm. 21).
- 25 Christian Strub, «Trockene Rede über mögliche Ordnungen der Authentizität», in: Jan Berg, Hans-Otto Hügel, Hajo Kurzenberger (Hrsg.), *Authentizität als Darstellung* (MuTh – Medien und Theater, 9), Hildesheim: Universitätsverlag, 1997, S. 7–17.
- 26 Engler 2017 (wie Anm. 23), S. 130 (Hervorhebung im Orig.). Er bezieht sich damit explizit auf Schiller, bei dem es heisst: «[D]er Mensch spielt nur, wo er in voller Bedeutung des Wortes Mensch ist, und er ist nur da ganz Mensch, wo er spielt.» Friedrich Schiller, *Briefe über die ästhetische Erziehung des Menschen*, 1795, 15. Brief.
- 27 Engler 2017 (wie Anm. 23), S. 115.
- 28 Christoph Bartmann, *Leben im Büro. Die schöne neue Welt der Angestellten*, München: Hanser, 2012, S. 216, zit. nach Engler 2017 (wie Anm. 23), S. 113–114.
- 29 Engler 2017 (wie Anm. 23), S. 103.
- 30 Roland Barthes, *Die helle Kammer. Bemerkungen zur Photographie*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1989, S. 91.
- 31 Sybille Krämer, «Was also ist eine Spur? Und worin besteht ihre epistemologische Rolle?», in: Sybille Krämer, Werner Kogge, Gernot Grube (Hrsg.), *Spur. Spurenlesen als Orientierungstechnik und Wissenschaft*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2007, S. 11–33, hier S. 13.
- 32 Wortmann 2003 (wie Anm. 22), S. 18–82, 124–157.
- 33 Vgl. dazu Georges Didi-Huberman, *Ähnlichkeit und Berührung. Archäologie, Anachronismus und Modernität des Abdrucks*, Köln: DuMont, 1999.

- 34 Mathias Mertens, *Kaffeekochen für Millionen. Die spektakulärsten Ereignisse im World Wide Web* (Interaktiva, 4), Frankfurt a. M.: Campus, 2006, S. 157–164.
- 35 Volker Wortmann, «Reenactment als dokumentarisches Narrativ. Hybride Darstellungsverfahren im Dokumentarfilm der 30er und 40er Jahre», in: Jens Roselt, Ulf Otto (Hrsg.), *Theater als Zeitmaschine. Zur performativen Praxis des Reenactments. Theater- und kulturwissenschaftliche Perspektiven* (Theater, 45), Bielefeld: transcript, 2012, S. 139–154, besonders ab S. 142.
- 36 Sabine Lenk, «Der Aktualitätenfilm vor dem ersten Weltkrieg in Frankreich», in: *KINtop. Jahrbuch zur Erforschung des frühen Films*, 6 (1997), S. 51–66, hier S. 52–54.
- 37 Torsten Näser, «Authentizität 2.0 – Kulturanthropologische Überlegungen zur Suche nach ‚Echtheit‘ im Videoportal YouTube», in: *kommunikation@gesellschaft*, Jg. 9, Beitrag 2, 2008, [http://www.kommunikation-gesellschaft.de/B2\\_2008\\_Naeser.pdf](http://www.kommunikation-gesellschaft.de/B2_2008_Naeser.pdf), Stand 2.1.2018.
- 38 <https://en.oxforddictionaries.com/word-of-the-year/word-of-the-year-2016>, Stand 15.9.2017.
- 39 <http://gfd.s.de/wort-des-jahres-2016/>, Stand 15.9.2017.
- 40 Casper Grathwohl, der Präsident der *Oxford Dictionaries*, sagte in der *Times* zur Begründung der Wahl: «Fueled by the rise of social media as a news source and a growing distrust of facts offered up by the establishment, post-truth as a concept has been finding its linguistic footing for some time.» <http://time.com/4572592/oxford-word-of-the-year-2016-post-truth/>, Stand 15.9.2017.
- 41 William J. Mitchell, *The Reconfigured Eye. Visual Truth in the Post-Photographic Era*, Cambridge, Mass. / London: MIT Press, 1992, S. 4.
- 42 Norbert Bolz, «Wer hat Angst vorm Cyberspace? Eine kleine Apologie für gebildete Verächter», in: *Mercur. Deutsche Zeitschrift für europäisches Denken*, 48 (1993), Nr. 7, 1993, S. 897–904, hier S. 900.
- 43 Hartmut Winkler, *Docuverse. Zur Medientheorie der Computer*, Regensburg: Boer, 1997, S. 366.
- 44 Peter Lunenfeld, «Digitale Fotografie. Das dubitative Bild», in: Herta Wolf (Hrsg.), *Paradigma Fotografie. Fotokritik am Ende des fotografischen Zeitalters*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2002, S. 158–177, hier S. 166–168.
- 45 Konrad Paul Liessmann, «Von Tomi nach Moor. Ästhetische Potenzen – nach der Postmoderne», in: *Kursbuch*, Heft 122, 1995, S. 21–32, hier S. 28.
- 46 Gottfried Jäger, «Analoge und digitale Fotografie: Das technische Bild», in: Hubertus von Amelunxen, Stefan Iglhaut, Florian Rötzer (Hrsg.), *Fotografie nach der Fotografie*, Dresden / Basel: Verlag der Kunst, 1996, S. 108–110, hier S. 109.
- 47 Hans Ulrich Reck, «Authentizität als Hypothese und Material – Transformation eines Kunstmodells», in: Knaller / Müller 2006 (wie Anm. 5), S. 249–281, hier S. 277.
- 48 Roland Barthes, «Rhetorik des Bildes», in: Ders., *Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn. Kritische Essays III*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1990, S. 28–46.
- 49 Seymour M. Hersh, «Torture at Abu Ghraib: American Soldiers brutalized Iraqis. How far up does the responsibility go?», in: *The New Yorker*, 10.5.2004, S. 42–47, siehe <https://www.newyorker.com/magazine/2004/05/10/torture-at-abu-ghraib>, Stand 20.12.2017.
- 50 W.J.T. Mitchell, *Das Klonen und der Terror. Der Krieg der Bilder seit 9/11*, Berlin: Suhrkamp, 2011, S. 163.
- 51 Ebd., S. 179.
- 52 W.J.T. Mitchell, «Realismus im digitalen Bild», in: Hans Belting (Hrsg.), *Bilderfragen. Die Bildwissenschaften im Aufbruch*, München: Fink, 2007, S. 237–256, hier S. 241.
- 53 Samuel Hamen, «Geplagt von der Wahrheit», in: *Zeit Online*, 12.6.2017, <http://www.zeit.de/kultur/literatur/2017-06/authentizitaet-gegenwartsliteratur-knausgard-romane>, Stand 15.9.2017. Gemeint sind die im Sommer 2017 erschienenen Romane von Karl Ove Knausgård, Edouard Louis, Philipp Winkler, Tom Kummer und Felix Lobrecht.



**Personenregister**

Kursiv gesetzt, beziehen sich die Ziffern auf Abbildungen, in runden Klammern verweisen sie auf Anmerkungsnummern.

**A**

Acconci, Vito 57  
 Adams, George Gammon 198  
 Adorno, Theodor W. 131 (58)  
 Altenburger, Stefan 163, 171 (33)  
 Althamer, Paweł 17, 18, 105, 106, 107, 108, 109, 114 (36), 115 (36)  
 Amelunxen, Hubertus von 226 (46)  
 Amrein, Ursula 8, 9, 25 (7), 171 (30), 210, 224 (8)  
 Angell, Callie 86 (32)  
 Antal, Frederick 99, 113 (23)  
 Appelbaum, Barbara 168 (7)  
 Arbus, Diane 84 (2)  
 Arp, Hans / Jean 23, 196, 197, 197, 206 (13, 14)  
 Assmann, Aleida 209, 211, 224 (2), 225 (13, 21)  
 Asten, Astrid von 206 (13)  
 Auer, Johannes 154, 157, 168 (1)  
 Augaitis, Daina 113 (27)  
 Augendre, Florence 207 (21)  
 Auslander, Philip 115 (38)  
 Austin, John Langshaw 110, 115 (39)  
 Avedon, Richard 84 (2)  
 Avery, Charles 191, 206 (5, 7)

**B**

Baka, Mirosław 115 (36)  
 Baltensperger, Stefan 157, 158, 170 (21)  
 Balzac, Honoré de 36  
 Barck, Karlheinz 151 (5)  
 Barlach, Ernst 34  
 Barraud, Jeremy 170 (20)  
 Barron, Stephanie 147, 153 (50)  
 Barthes, Roland 94, 95, 102, 112 (15), 216, 221, 225 (30), 226 (48)  
 Bartmann, Christoph 215, 225 (28)  
 Basting, Barbara 152 (44)  
 Bättschmann, Oskar 7, 205 (2)  
 Battino, Freddy 67 (15), 68 (26, 28, 29, 34–36)  
 Baudelaire, Charles 90, 111 (4)  
 Baumgärtel, Tilman 159, 171 (26)  
 Baxmann, Inge 85 (15)  
 Bayes, Gilbert 198, 199, 206 (15)

Bazile, Bernard 66  
 Bazin, André 95, 112 (6, 17), 113 (18)  
 Beasley, Mark 113 (27)  
 Beaton, Cecil 206 (3)  
 Beck, Herbert 205 (2)  
 Belting, Hans 226 (52)  
 Beltracchi, Helene 21, 178, 180, 187 (12)  
 Beltracchi, Wolfgang 21, 178–181, 185, 186 (7, 8), 187 (12)  
 Benedikt XVI., siehe auch Ratzinger, Joseph 216  
 Benezra, Neal 111 (6)  
 Benjamin, Walter 118, 119, 129 (3)  
 Ben-Levi, Jack 54, 67 (2)  
 Berg, Jan 225 (25)  
 Berger, Ursel 33, 42, 43, 45, 51 (7, 8, 11, 13–17, 22), 52 (31, 34, 38, 39, 41, 43–47, 49), 53 (52, 53)  
 Bernard, Cathérine 114 (27)  
 Bernard, Joseph 48  
 Bernhart, Elke 68 (28)  
 Bertani, Licia 206 (8)  
 Bishop, Claire 84 (8), 85 (13, 20), 86 (27), 104, 114 (31), 115 (37)  
 Bismarck, Beatrice von 152 (25)  
 Bode, Wilhelm von 188 (15), 191, 206 (3)  
 Böhme, Hartmut 25 (4)  
 Bois, Yve-Alain 67 (8), 68 (25)  
 Bol, Peter C. 205 (2)  
 Boll, Dirk 185 (5)  
 Bolz, Norbert 210, 224 (7), 226 (42)  
 Borges, Ingo 152 (14, 26)  
 Bornscheuer, Marion 53 (52)  
 Botticelli, Sandro 84 (3), 110, 191  
 Bourke, John Gregory 56, 58, 67 (10), 68 (18)  
 Bourriaud, Nicolas 207 (17)  
 Bowers, Andrea 85 (16)  
 Brancusi, Constantin 48  
 Brecht, Bertolt 85 (17)  
 Brecht, Stefan 86 (33)  
 Bredius, Abraham 188 (15)  
 Brockhaus, Christoph 53 (56)  
 Brogle, Beat 21, 164, 172 (36)  
 Brongniart, Alexandre 194  
 Brown, H[enry] Harris 191, 192  
 Brückle, Wolfgang 9, 17, 18, 112 (9, 15), 115 (41), 205 (1)  
 Bruegel, Pieter d. Ä. 18, 99, 113 (22, 23)  
 Brühl, Friederike von 176, 177, 183, 185 (1, 3), 189 (22)

Buchanan, Patrick 55  
 Buchloh, Benjamin 67 (8)  
 Bückling, Maraïke 205 (2)  
 Buerger-Goodwin, Ulrike 130 (27)  
 Buley-Uribe, Christina 51 (26)  
 Bulloz, Jacques-Ernest 52 (32)  
 Burckhardt, Jacob 124, 130 (38)

## C

Campendonk, Heinrich 178, 179, 187 (9)  
 Candlin, Fiona 205 (1), 206 (17)  
 Carey, John 130 (42, 43)  
 Cartier-Bresson, Henri 112 (13)  
 Castellani, Enrico 61, 68 (28)  
 Chagall, Marc 13  
 Champfleury, Jules 105, 113 (25)  
 Chappell, Duncan 186 (7)  
 Chardin, Jean-Baptiste-Siméon 94  
 Charney, Noah 186 (7)  
 Chen Zhen 23, 199–201, 201, 202, 203, 205, 207 (19, 20, 22)  
 Chevrier, Jean-François 111 (4, 5), 112 (7)  
 Chicago, Judy 57  
 Clark, Lygia 198  
 Cohn, Ruth 25 (3)  
 Colard, Jean-Max 96, 113 (19), 115 (41)  
 Coleman, James 111 (5)  
 Collins, Phil 84 (9)  
 Colomb, Denise 196, 197  
 Conzen, Ina 152 (26, 39)  
 Corbin, Alain 67 (14)  
 Corner, John 78, 85 (21), 86 (39)  
 Corrin, Lisa G. 113 (22)  
 Courbet, Gustave 100  
 Cremer, Siegfried 143, 144, 146  
 Crimp, Douglas 86 (33)  
 Custine, Astolphe de 195

## D

Dadamaino (eigtl. Eduarda Emilia Maino) 68 (28)  
 Dakić, Danica 84 (9), 85 (16)  
 Damsch-Wiehager, Renate 68 (28)  
 Daur, Uta 27 (31)  
 Defert, Daniel 24 (1)  
 Degas, Edgar 33  
 Dekker, Annet 21, 27 (32), 155, 166, 167, 168 (6), 170 (18), 172 (45)  
 Della Robbia, Bildhauerfamilie 198

Deller, Jeremy 114 (27)  
 Derrida, Jacques 88, 89, 102, 111 (2), 114 (28)  
 Descartes, René 62, 68 (32)  
 Didi-Huberman, Georges 225 (33)  
 Diers, Michael 122, 129 (14)  
 Dijkstra, Rineke 16, 17, 70–72, 72, 73, 74–81, 84 (1, 2, 4–8), 85 (12–14, 18, 20, 22), 86 (23, 27, 38)  
 Dobke, Dirk 133, 135, 136, 138, 144, 145, 149, 151 (1, 4, 7–14), 152 (16, 18, 19, 22, 24, 30, 33, 36, 37, 39, 40, 46, 49), 153 (56)  
 Dobson, Austin 113 (23)  
 Donatello (eigtl. Donato di Niccolò di Betto Bardi) 193  
 Dongen, Kees van 178, 180  
 Dorner, Alexander 19, 122, 129 (15, 16, 18)  
 Douglas, Mary 58, 59, 68 (20, 22)  
 Druet, Eugène 40, 41, 52 (31)  
 Duchamp, Marcel 63  
 Dufy, Raoul 178  
 Dürer, Albrecht 130 (36)  
 Dürr, Emil 130 (38)  
 Dziewior, Yilmaz 114 (30)

## E

Eckmann, Sabine 153 (50)  
 Eggers, Karl 50 (4)  
 Elias, Julius 52 (50)  
 Ende, Teresa 15, 50  
 Enge, Jürgen 168 (8), 169 (14), 170 (18), 171 (25)  
 Engler, Wolfgang 214–216, 225 (19, 23, 26–29)  
 Enright, Robert 112 (9)  
 Enzensberger, Christian 57, 67 (13)  
 Enzensberger, Hans Magnus 67 (12)  
 Ernst, Max 178, 187 (9)  
 Ewald, François 24 (1)

## F

Fabian, Reinhard 26 (11)  
 Falconet, Etienne-Maurice 193, 194  
 Faniel, Ixchel M. 168 (5)  
 Fast, Omer 84 (9)  
 Faulstich, Werner 129 (8)  
 Favrou, Luc 207 (21)  
 Fehrmann, Gisela 86 (34)  
 Felderer, Josef 26 (13)  
 Figgis, Mike 112 (6)  
 Finn, David 192  
 Fischer, Robert 171 (27)  
 Fischer, Urs 23, 203–205, 207 (30)

Fischer-Lichte, Erika 85 (17), 105, 114 (34, 35), 225 (16)  
 Flechtheim, Alfred 179, 180  
 Fonda, Peter 114 (36)  
 Fontana, Lucio 68 (28)  
 Foofwa d'Imobilité 207 (21)  
 Ford, Brinsley 191, 192, 206 (5)  
 Ford, Richard 191  
 Foster, Hal 56, 57, 60, 67 (8, 11), 68 (23)  
 Foucault, Michel 24 (1)  
 Francavilla, Pietro (eigtl. Pierre Franqueville) 191  
 Freud, Sigmund 16, 56, 58, 64, 67 (16), 68 (18), 19, 33), 185, 189 (24)  
 Fried, Michael 92, 94, 110, 112 (8, 14, 15)  
 Friedlaender, Walter 185 (2)  
 Friedländer, Max J. 177, 185 (3)  
 Friedrichsen, Gisela 186 (8)  
 Frisk, Hjalmar 26 (10, 12), 225 (15)  
 Fritz, Elisabeth 16, 17, 26 (25), 69 (40), 84, 85 (9), 86 (39), 113 (20)  
 Fuchs, Claudia 114 (29)  
 Funk, Wolfgang 210, 224 (6), 225 (12)

## G

Gabo, Naum 147, 148  
 Gaechtgens, Thomas W. 206 (3)  
 Gagnier, Richard 156, 169 (13)  
 Galarreta, Daniel 170 (20)  
 Galassi, Peter 111 (6)  
 Gale, Matthew 153 (51)  
 Gallwitz, Klaus 51 (13), 206 (13)  
 Ganteau, Michel 114 (27)  
 Gargani, Aldo 189 (24)  
 Gaul, August 51 (8)  
 Gees, Johannes 163, 171 (34)  
 Genschow, Karen 225 (11)  
 Gerlach, Tilo 188 (18)  
 Gerson, Horst 188 (15)  
 Giacometti, Alberto 35, 51 (19), 177  
 Giambologna (eigtl. Giovanni da Bologna) 191, 192, 192, 193, 206 (4–7)  
 Giere, Jacqueline 26 (9)  
 Gigerenzer, Gerd 189 (27)  
 Ginzburg, Carlo 184, 189 (24)  
 Gioni, Massimiliano 114 (36)  
 Glozer, Laszlo 151 (4, 7, 12)  
 Göbel, Wolfram 130 (27)  
 Goethe, Johann Wolfgang von 53 (58), 216  
 Goetz, Ingvild 84 (7)

Goffey, Andrew 172 (45)  
 Goffman, Erving 93, 112 (12), 114 (35)  
 Gogh, Vincent van 130 (36)  
 Gondek, Hans-Dieter 24 (1)  
 González-Palacios, Alvar 206 (3)  
 Goody, Jack 225 (17)  
 Gosebruch, Ernst 122  
 Graham, Dan 85 (16)  
 Grass, Günter 67 (12)  
 Grathwohl, Casper 226 (40)  
 Graumann, Hervé 158–160, 171 (28)  
 Grennan, Simon 105, 114 (35)  
 Grochowska, Agnieszka 115 (36)  
 Grögel, Katrin 112 (9)  
 Grosbard, Ulu 91  
 Grossmann, G. Ulrich 50  
 Groys, Boris 157, 170 (19)  
 Grube, Gernot 225 (31)  
 Grundmann, Heidi 168 (1)  
 Gruson, Luc 207 (27)  
 Guerrero, Antoine 207 (19)  
 Gumbrecht, Hans Ulrich 88, 104, 109, 111 (1), 114 (33)

## H

Haberl, Tobias 224 (4)  
 Habermas, Jürgen 131 (66)  
 Haefeli, Roman 169 (14)  
 Haehnel, Birgit 114 (30)  
 Hahn, Alexander 160, 162, 171 (27)  
 Hall, James 205 (2)  
 Hamen, Samuel 223, 226 (53)  
 Hamilton, Richard 138  
 Hanru, Hou 202  
 Hartfiel, Günter 131 (70)  
 Hartlaub, Gustav Friedrich 52 (51)  
 Haseloff, Arthur 129 (18)  
 Haupt, Georg 129 (18)  
 Hausenstein, Wilhelm 129 (15)  
 Hauser, Stephan E. 112 (9)  
 Hebborn, Eric 187 (11)  
 Heesen, Anke te 151  
 Heidegger, Martin 94, 112 (15)  
 Hein, Jeppe 202–205  
 Heinick, Angelika 34, 50 (6), 51 (12, 18, 19)  
 Heise, Carl Georg 19, 120, 129 (12, 15), 131 (60)  
 Helmes, Günter 225 (17)  
 Helms, Jesse 55  
 Herchenröder, Christian 185 (4)

- Herding, Klaus 112 (10), 113 (22)  
 Hermens, Erma 27 (32)  
 Hersh, Seymour M. 226 (49)  
 Hillmann, Karl-Heinz 131 (70)  
 Hinz, Berthold 113 (23)  
 Höfer, Josef 26 (13)  
 Hoffmann, Allison 170 (17)  
 Hoffmann, Anke 84 (7), 170 (21)  
 Hogarth, William 99, 100, 101, 113 (23)  
 Holbein, Hans, d. J. 110, 125  
 Hollier, Denis 67 (8)  
 Holz, Hans Heinz 62, 68 (32)  
 Hopkins, David 113 (25)  
 Horne, Herbert Percy 191, 192, 192  
 Houdon, Jean-Antoine 194  
 Houser, Craig 54  
 Howarth, Sophie 112 (16)  
 Huber, Jörg 86 (33)  
 Hufnagel, Saskia 186 (7)  
 Hügel, Hans-Otto 225 (25)  
 Hüneke, Andreas 130 (22)  
 Hunziker, Esther 169 (14)  
 Huston, John 91  
 Huszai, Villö 171 (30)  
 Huttenlauch, Anna Blume 185 (2)
- I**
- Iglhaut, Stefan 226 (46)  
 Ihm, H. 68 (18)
- J**
- Jaeger, Roland 130 (23)  
 Jäger, Gottfried 226 (46)  
 Jägers, Josefine 180  
 Jägers, Werner 178, 187 (12)  
 Jenkins, Henry 167  
 Jentsch, Ralph 179  
 Jones, Leslie C. 54  
 Jouanno, Evelyne 202  
 Joyce, James 106  
 Jud, Edith 153 (56)  
 Junge, Henrike 130 (22)
- K**
- Kacunko, Slavko 170 (22)  
 Kalisch, Eleonore 225 (16, 20)  
 Karbe, Marianne 24 (1)  
 Katenhusen, Ines 131 (61)  
 Kaufmann, Anja 169 (14)
- Keazor, Henry 186 (7)  
 Kelley, Mike 57  
 Kemp, Wolfgang 129, 205 (2)  
 Kester, Grant H. 105, 114 (35)  
 Kirsh, Andrea 27 (33)  
 Kirsten, Guido 112 (6)  
 Kittler, Friedrich 171 (25)  
 Kleihues, Alexandra 205 (2)  
 Knaller, Susanne 8, 23, 25 (5), 67 (1), 75, 85 (10),  
 111 (3), 130 (46), 131 (47, 48, 50, 51, 53, 57), 209,  
 224 (5), 225 (14, 15, 18), 226 (47)  
 Knausgård, Karl Ove 226 (53)  
 Kneer, Monika 152 (28, 32, 35, 43, 45, 47)  
 Kogge, Werner 225 (31)  
 Kolbe, Georg 30, 31, 33, 50 (2), 51 (8), 53 (52)  
 Koldehoff, Stefan 186 (7), 187 (8, 12)  
 Korff, Gottfried 153 (55)  
 Körner, Hans 205 (2)  
 Köster, Werner 225 (17)  
 Krahrmer, Catherine 50 (1)  
 Krahn, Volker 191, 206 (6)  
 Krämer, Lucia 210, 224 (6), 225 (12)  
 Krämer, Sybille 216, 225 (31)  
 Kramski, Heinz-Werner 171 (25)  
 Krauss, Friedrich 68 (18)  
 Krauss, Rosalind 32, 50 (5), 52 (35), 56, 60,  
 67 (8), 111 (5)  
 Krieger, Verena 86 (36)  
 Kristeva, Julia 56, 59, 60, 67 (5, 9), 68 (21)  
 Krois, John Michael 205 (2)  
 Krölller-Müller, Helene 46  
 Krutisch, Petra 50  
 Kuhleemann, Michael 51 (26), 52 (30, 33)  
 Kummer, Tom 226 (53)  
 Kurzenberger, Hajo 225 (25)  
 Kuspit, Donald 12, 26 (21), 67 (11)
- L**
- Labisch, Alfons 67 (14)  
 Lacan, Jacques 225 (11)  
 Lambert, Fabrice 207 (21)  
 Lamunière, Simon 158, 159  
 Lankheit, Klaus 113 (21)  
 Laporte, Dominique 67 (14)  
 Latour, Bruno 210, 224 (9)  
 Laurenson, Pip 155, 166, 168 (9)  
 Lauter, Rolf 111 (4)  
 Lauzon, Claudette 114 (30)  
 Lavigne, Emma 200, 207 (22, 23, 25)

Law, Jude 106, 108, 109  
 Le Bon, Gustave 127, 131 (64)  
 Lee, Marc 160, 164, 169 (14)  
 Le Normand-Romain, Antoinette 52 (31, 37)  
 Léger, Fernand 178, 180, 187 (9)  
 Lehmbruck, Anita 42–44, 46, 52 (39, 41),  
 53 (53, 54)  
 Lehmbruck, Wilhelm 15, 16, 30, 31, 32, 36, 42,  
 43, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 48, 49, 49, 50, 50 (2),  
 51 (8), 52 (39, 41, 45, 49–51), 53 (52, 54, 56)  
 Leinz, Gottlieb 51 (13), 53 (52, 56)  
 Lenk, Sabine 226 (36)  
 Lermolieff, Ivan (eigtl. Giovanni Morelli)  
 189 (20)  
 Lessing, Gotthold Ephraim 112 (13)  
 Lethen, Helmut 8, 25 (4)  
 Levenson, Rustin S. 27 (33)  
 Lévy, Pierre 167  
 Liessmann, Konrad Paul 226 (45)  
 Ligeti, Paul 127, 131 (63)  
 Lobrecht, Felix 226 (53)  
 Locher, Hubert 151  
 Loers, Veit 152 (18)  
 Lohrer, Uwe 152 (14, 26)  
 Louis, Edouard 226 (53)  
 Lozano-Hemmer, Rafael 170 (18)  
 Luchesi, Brigitte 68 (20)  
 Lunenfeld, Peter 226 (44)  
 Lurk, Tabea 9, 20, 21, 168 (8), 169 (14)

## M

Maak, Niklas 186 (8)  
 Maaz, Bernhard 50 (4), 51 (7, 21, 23, 25), 52 (36)  
 Maillol, Aristide 34, 48, 51 (8, 16), 53 (56), 203  
 Mancini, Marc 113 (17)  
 Manet, Edouard 90, 130 (36)  
 Maniura, Robert 205 (2)  
 Mann, Thomas 130 (36)  
 Manzoni, Piero 16, 54, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 62,  
 63, 63, 64, 65, 66, 66, 67 (15), 68 (28, 35)  
 Margolles, Teresa 114 (32)  
 Mariaux, Pierre-Alain 206 (16)  
 Marraud, Hélène 52 (29)  
 Martin, Jason 106  
 Masséra, Jean-Charles 113 (27)  
 Matussek, Angela 19, 20, 152 (27), 153 (57),  
 207 (32)  
 Mayer, Mathias 205 (2)  
 Maywald, Willy 206 (13)

McCarthy, Paul 57  
 McCarthy, Tom 110, 115 (40)  
 Meier-Graefe, Julius 30, 46, 48, 50 (1), 53 (55), 123  
 Meissner, Franz-Joseph 24 (2)  
 Meissonier, Ernest 90  
 Mend, Alexej 68 (33)  
 Menninghaus, Winfried 56, 67 (6)  
 Mersmann, Susanne 131 (59)  
 Mertens, Mathias 225 (34)  
 Mik, Aernout 84 (9)  
 Miller, John 57  
 Mitchell, William J. 220, 226 (41)  
 Mitchell, W[illiam] J. T[homas] 220, 222, 223,  
 226 (50, 52)  
 Mitscherlich, Alexander 67 (16), 68 (19)  
 Molesworth, Helen 56, 60, 67 (8), 68 (24)  
 Molon, Dominic 113 (20, 26)  
 Montez, Mario (eigtl. René Rivera) 86 (33)  
 Morelli, Giovanni 189 (23, 24)  
 Morgan, Jessica 84 (2, 5), 85 (12, 14), 115 (37)  
 Moser, Walter 137  
 Mück, Hans-Dieter 53 (52)  
 Müller, Harro 131 (46, 47, 51), 209, 224 (5),  
 226 (47)  
 Müller, Johann Baptist 131 (71)  
 Müller, Jürgen 113 (22)  
 Münchhausen, Anna von 187 (9)

## N

Naef, Heidi 112 (9)  
 Nägeli, Barbara 21, 22  
 Näser, Torsten 226 (37)  
 Naumann, Barbara 205 (2)  
 Nérisson, Sylvie 32, 50 (6)  
 Neumann, Gerhard 85 (17), 206 (2)  
 Neuweg, Georg Hans 189 (25)  
 Nichols, Bill 86 (31), 95, 113 (18)  
 Nichols, John 113 (23)  
 Nida-Rümelin, Julian 131 (56)  
 Nielsen, Astrid 51 (28)  
 Noordegraaf, Julia 168 (8)  
 Nünning, Ansgar 86 (35)

## O

Obermann, Arnaud 168 (3)  
 Öcal, Tina 186 (7)  
 Oehler, Klaus 112 (10)  
 Oeri, Albert 130 (38)  
 Oppens, Edith 130 (28)

Ortega y Gasset, José 127, 130 (43), 131 (65)  
 Otto, Ulf 226 (35)

**P**

Palazzoli, Luca 67 (15), 68 (26, 28, 29, 34–36)  
 Pankow, Edgar 205 (2)  
 Panofsky, Erwin 122, 129 (18), 188 (20)  
 Paolozzi Strozzi, Beatrice 206 (4)  
 Paul, Barbara 206 (3)  
 Paul, Christiane 168 (6)  
 Pauli, Gustav 129 (18)  
 Pearce, Susan 155  
 Pechstein, Max 178, 180, 187 (9)  
 Peñuela, Albert M. 170 (20)  
 Pfister, Manfred 86 (35)  
 Pflug, Isabel 85 (17)  
 Pichois, Claude 111 (4)  
 Picouët, Martine 206 (11)  
 Pike, Edgar Royston 113 (23)  
 Pilgrim, Volker Elis 68 (33)  
 Pilon, Germain 193  
 Pinet, Hélène 52 (32)  
 Piper, Adrian 84 (9), 85 (16)  
 Piper, Reinhard 123, 130 (27, 29, 36)  
 Polanyi, Michael 183, 189 (21, 25)  
 Poledna, Mathias 85 (16)  
 Pontbriand, Chantal 104, 114 (34)  
 Pope-Hennessy, John 206 (3)  
 Popov, Serguei 172 (48)  
 Pörksen, Bernhard 25 (8)  
 Pulver, Andrew 112 (11, 14)

**R**

Raddatz, Franz 26 (25)  
 Raff, Thomas 187 (13)  
 Rahner, Karl 26 (13)  
 Rainer, Arnulf 138  
 Rainer, Cosima 85 (16)  
 Rancière, Jacques 79, 80, 86 (24–26, 28, 29, 33)  
 Ratzinger, Joseph, siehe auch Benedikt XVI.  
 217  
 Rauch, Angelika 153 (49)  
 Rauch, Christian Daniel 50 (4)  
 Reck, Hans Ulrich 111 (3), 221, 226 (47)  
 Reineke, Anika 18, 19, 129 (18)  
 Rembrandt, Harmensz van Rijn 181, 188 (15)  
 Renard, Isabelle 202  
 Renoir, Pierre-Auguste 13, 178  
 Reulecke, Anne-Kathrin 186 (6)

Reust, Hans Rudolf 171 (28)  
 Reynier, Christine 114 (27)  
 Ribes, Guy 178  
 Rickli, Hannes 158, 159, 161, 170 (23)  
 Riegl, Alois 166  
 Rieser, Rudolf 136, 137  
 Rietschel, Ernst 32, 50 (4)  
 Rilke, Rainer Maria 49, 53 (57)  
 Ritter, Henning 26 (26), 225 (21)  
 Ritter, Joachim 10, 26 (11)  
 Ritter, P. 46  
 Robertson, Frances 27 (32)  
 Roden, Günter von 53 (52)  
 Rodin, Auguste 15, 31, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 41,  
 42, 46, 51 (12, 26–28), 52 (30–32, 38, 49), 53 (56),  
 203, 207 (30), Einband  
 Roesler, Alexander 225 (11)  
 Rogers, Carl R. 24 (3), 25 (3, 9), 26 (9)  
 Rondeau, James 111 (6)  
 Roodenburg, Linda 85 (13)  
 Roselt, Jens 226 (35)  
 Rosen, Valeska von 205 (2)  
 Rosenberg, Adolf 188 (15)  
 Rosenberg, David 207 (21)  
 Rosler, Martha 113 (25)  
 Ross, Seamus 168 (10), 169 (10)  
 Rossellini, Roberto 95, 96, 112 (17)  
 Rossler, Gustav 224 (9)  
 Rössner, Michael 224 (2)  
 Roth, Björn 20, 138, 139, 140, 147, 150  
 Roth, Dieter 19, 20, 57, 67 (12), 132, 133, 133,  
 134–136, 136, 137, 137, 138, 139, 139, 140, 141,  
 141, 142–151, 151 (1, 4, 6, 9, 10, 12, 14), 152 (18,  
 21, 27, 28, 41, 42, 49), 153 (52, 56, 57), 204  
 Roth, Stephanie 170 (20)  
 Röttgers, Kurt 26 (11)  
 Rötzer, Florian 226 (46)  
 Round, Julia 114 (35)  
 Rousseau, Jean-Jacques 213  
 Rübel, Dietmar 151  
 Rudloff, Martina 53 (52)  
 Rüfenacht, Andreas 7  
 Russeth, Andrew 204, 207 (30)  
 Rywelski, Helmut 132, 133, 143, 145

**S**

Saaze, Vivian van 156, 169 (15)  
 Sadoul, Georges 112 (17)  
 Salzmann, Siegfried 53 (52)

- Sander, August 84 (2)  
 Sans, Jérôme 207 (20, 22)  
 Sauerlandt, Max 19, 118, 119, 119, 120, 122–128, 129 (1, 4, 7, 9, 11–13, 15, 17, 18), 130 (19, 20, 22, 24, 26, 30, 31, 33, 35–39, 42, 44, 45), 131 (48, 49, 52, 55, 59, 60, 67, 69, 72)  
 Schanz, Günther 189 (21)  
 Scheps, Many 165, 172 (39)  
 Scherpe, Klaus R. 25 (4)  
 Schiffler, Ludger 24 (2)  
 Schiller, Friedrich 225 (26)  
 Schipper, Imanuel 26 (25)  
 Schlingensief, Christoph 84 (9)  
 Schmidt, Georg 27 (34)  
 Schmidt-Linsenhoff, Viktoria 114 (30)  
 Schnabel, Julian 13  
 Schneede, Uwe M. 135, 151 (6)  
 Schneemann, Carolee 57  
 Schneemann, Peter 156, 169 (12)  
 Schreiter, Charlotte 129 (2)  
 Schroer, Carl Friedrich 187 (10, 12)  
 Schroeter, Gabriele von 151  
 Schubert, Dietrich 45, 52 (45, 48, 51), 53 (52, 55)  
 Schulz von Thun, Friedemann 26 (9)  
 Schulze, Rainer 211, 225 (12)  
 Schumacher, Fritz 129 (18)  
 Schumann, Hans-Gerd 131 (71)  
 Schwalb, Harry 114 (36)  
 Schwander, Markus 169 (12), 170 (17), 171 (35), 172 (35)  
 Schwander, Martin 111 (5)  
 Schwartz, Hillel 188 (14)  
 Schwarz, Dieter 64, 68 (39)  
 Seitter, Walter 24 (1)  
 Sénéchal, Philippe 22, 23, 197, 206 (16)  
 Serexhe, Bernhard 168 (3)  
 Sewell, Leo 206 (10)  
 Shakespeare, William 213  
 Shepherd, Rupert 205 (2)  
 Sherman, Cindy 57, 84 (2)  
 Shone, Richard 113 (26)  
 Siegel, Katy 85 (20), 86 (23, 30, 37)  
 Sierra, Santiago 17, 18, 102, 103, 103, 104–106, 114 (30, 32)  
 Simon, Ingrid 26 (21)  
 Skowranek, Heide 148, 149, 152 (27, 34, 38, 41), 153 (52, 53)  
 Smith, Kiki 57  
 Sohm, Hanns 143  
 Sokourov, Alexandre 195  
 Sollogoub, Igor 172 (41)  
 Söntgen, Beate 152 (21, 25)  
 Soto, Jesús Rafael 198  
 Spengler, Oswald 127, 131 (62)  
 Spesshardt, Henrike von 186 (8)  
 Spielmann, Heinz 130 (19)  
 Spoerri, Daniel 64, 68 (39), 137  
 Stallabrass, Julian 100, 113 (24)  
 Steckner, Cornelius 130 (23)  
 Stein, Brigitte 25 (3)  
 Steinbrenner, Jakob 131 (56)  
 Stoichita, Victor I. 206 (2)  
 Stone, Harold 172 (45)  
 Storz, Reinhard 169 (12), 170 (17), 172 (35)  
 Stovel, Herb 166, 172 (41)  
 Strada, Jacopo 190  
 Strässner, Matthias 51 (24), 53 (57)  
 Strub, Christian 214, 225 (25)  
 Studer, Monica / van den Berg, Christoph 160, 164, 169 (14), 171 (30)  
 Swarzenski, Georg 30, 31
- T**
- Taeuber, Sophie 196  
 Tagwerker, Bernard 171 (29)  
 Tan Dun 207 (21)  
 Taylor, Simon 54  
 Temkin, Ann 146  
 Thomas, Bronwen 114 (35)  
 Thürlemann, Felix 182, 188 (20), 189 (23)  
 Tietenberg, Annette 26 (31)  
 Timm, Tobias 186 (7), 187 (8, 12)  
 Tizian 190  
 Tonkin, Emma 170 (20)  
 Treu, Georg 38, 51 (27)  
 Trilling, Lionel 13, 14, 16, 26 (26), 27 (35), 213, 225 (21, 24)
- U**
- Uhl, Heidemarie 224 (2)  
 Ullrich, Wolfgang 131 (56), 188 (14)  
 Ulz, Melanie 114 (30)  
 Urbaschek, Stephan 84 (7)  
 Ursprung, Philip 86 (36)
- V**
- Valentiner, William R. 188 (15)  
 van den Berg, Christoph, siehe Studer, Monica

Vanvitelli, Luigi 196  
 Verdone, Mario 112 (17)  
 Vergil 195  
 Vierny, Dina 51 (16)  
 Vigarello, Georges 67 (14)  
 Vischer, Theodora 112 (9), 138, 152 (21, 25)  
 Visser, Hripsimé 84 (3), 114 (30)  
 Vogel, Christian 51 (20)  
 Volkart, Yvonne 165, 169 (10), 172 (38)  
 Voshmgir, Shermin 172 (48)

**W**

Wagner, Monika 26 (24)  
 Wagstaff, Christopher 113 (17)  
 Wagstaff, Sheena 112 (16)  
 Wall, Jeff 17, 89–93, 93, 94–98, 102, 103, 105, 106, 110, 111 (4–6), 112 (6, 7, 9, 11, 14, 16), 113 (19), 114 (30), 115 (41)  
 Wallinger, Mark 114 (27)  
 Walter, Bernadette 152 (21)  
 Warburg, Aby 113 (21), 184, 189 (23)  
 Warhol, Andy 55, 57, 81, 82, 85 (9), 86 (32–34)  
 Warren, Jeremy 206 (4)  
 Watt, Ian 225 (17)  
 Wearing, Gillian 17, 85 (9), 97, 98, 99, 100–102, 104–106, 108, 110, 113 (20, 22, 25–27), 114 (27)  
 Weddigen, Tristan 7  
 Weigand, Hans 85 (16)  
 Weingart, Brigitte 82, 86 (34)  
 Welles, Orson 219  
 Wenninger, Regina 8, 9, 12, 13, 25 (6), 26 (18, 22)  
 Weski, Thomas 85 (22)  
 Wetering, Ernst van de 181, 182, 188 (17, 19)  
 Wiesinger, Véronique 34, 51 (19)  
 Wilke, Hannah 57  
 Winkelmann, Johann Joachim 125  
 Winkel, Camiel van 114 (30)  
 Winkler, Hartmut 226 (43)  
 Winkler, Philipp 226 (53)  
 Woelk, Moritz 52 (28)  
 Wolf, Herta 50 (5), 226 (44)  
 Wölfflin, Heinrich 125  
 Wood, Catherine 115 (37)  
 Wortmann, Volker 9, 23, 24, 50 (3), 225 (22, 32, 35)

**Y**

Yakel, Elizabeth 168 (5)

**Z**

Zeh, Juli 208, 224 (1, 3)  
 Zhu Xian 207 (22)  
 Ziegler, Hendrik 129  
 Zikos, Dimitrios 206 (4, 7)  
 Zimmermann, Anja 55, 67 (4)  
 Zimmermann, Damian 186 (8), 188 (16)  
 Zimmermann, Philipp 21, 164, 172 (36)  
 Žižek, Slavoj 210, 225 (11)  
 Żmijewski, Artur 85 (9)

## Kurzbiografien

### Wolfgang Brückle

Geb. 1968; Studium der Kunstgeschichte und Literaturwissenschaft in Marburg, Dijon und Hamburg; dort 2002 Promotion (Thema: *Civitas terrena. Staatsrepräsentation und politischer Aristotelismus in der französischen Kunst 1270–1380*, als Buch erschienen 2005). 1999–2001 wissenschaftlicher Volontär an der Staatsgalerie Stuttgart, danach jeweils mehrjährige Lehrtätigkeit an den Universitäten von Stuttgart, Bern, Essex, Zürich sowie Lehraufträge in Lüneburg, Fribourg und Basel; seit 2013 Dozent für Theorie und Geschichte visueller Kulturen an der Hochschule Luzern Design & Kunst. Forschungsschwerpunkte: Kunst des späten Mittelalters, Kunsttheorie der frühen Neuzeit, Museumsgeschichte, Fotografiegeschichte und -theorie, Medienkonvergenz in Moderne und Gegenwart.

### Teresa Ende

Geb. 1980; Studium der Kunstgeschichte und Anglistik in Dresden und New York. 2007–2009 Mitarbeiterin der Skulpturensammlung der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden. 2009–2012 Doctoral Fellow am Schweizerischen Institut für Kunstwissenschaft (SIK-ISEA) in Zürich. 2012 Dissertation an der Technischen Universität Dresden mit einer Arbeit über Geschlechterkonstruktionen bei Wilhelm Lehmbruck. 2012–2013 wissenschaftliche Mitarbeiterin im Fachbereich Kunstgeschichte der TU Dresden. 2013–2016 wissenschaftliche Assistentin am Kunsthistorischen Institut der Universität Bonn. Seit 2016 freischaffende Kunsthistorikerin. Arbeitsschwerpunkte: Kunst, Kunsttheorie und Kunstliteratur seit 1800 sowie Künstlermythen, Geschlechterkonstruktionen und Methodenfragen der Kunstgeschichte.

### Roger Fayet

Geb. 1966; Studium der Philosophie, Kunstgeschichte und deutschen Literatur an der Universität Zürich, 2003 Promotion. 1992–1999 Lehrbeauftragter für Kunstgeschichte an der Kantonsschule Zürich. 1994–1999 Assistenzkurator am Johann Jacobs Museum, Zürich. 1999–2003 leitender Kurator des Museums Bellerive

und der Kunstgewerbe-Sammlung des Museums für Gestaltung, Zürich; ab 2001 Lehraufträge an der Universität Zürich und an der Zürcher Hochschule der Künste (ZHdK). 2003–2010 Direktor des Museums zu Allerheiligen, Schaffhausen. Seit 2010 Direktor des Schweizerischen Instituts für Kunstwissenschaft (SIK-ISEA), Zürich und Lausanne. 2016 Habilitation mit Studien zu Objektkonstellation und Bedeutungsgenese in Werk und Ausstellung, seit 2017 Privatdozent für Kunstgeschichte an der Universität Zürich. Gründer und Studienleiter des Weiterbildungslehrgangs / CAS «Angewandte Kunstwissenschaft. Material und Technik», einer Kooperation von SIK-ISEA mit der ZhdK. Forschungsschwerpunkte: Ästhetische Theorie, Geschichte der Kunstgeschichte, Museologie.

### Elisabeth Fritz

Geb. 1981; Studium der Kunstgeschichte und Soziologie (Doppel-Magister) in Wien und Paris. 2005–2008 freie Kuratorin, Autorin, kuratorische Assistentin und Kunstvermittlerin in Wien. 2009–2012 Stipendiatin am Doktoratsprogramm «Kategorien und Typologien in den Kulturwissenschaften» an der Karl-Franzens-Universität Graz. Dort 2012 Promotion über *Mediale Experimente mit «echten Menschen» in der zeitgenössischen Kunst zwischen Partizipation, Authentizität und Spektakel* (Publikation 2014). Seit 2012 wissenschaftliche Assistentin am Lehrstuhl für Kunstgeschichte der Friedrich-Schiller-Universität Jena. Forschungsschwerpunkte: Figurationen von Geselligkeit in Fêtes galantes (laufendes Habilitationsprojekt); Theorien und Praktiken des Spektakels; Schnittstellen ästhetischer und sozialer Kategorien in Kunst- und Gesellschaftstheorie; Ortsbezogenheit, Partizipation und Institutionskritik in der Kunst der Moderne und Gegenwart; französische Malerei des 18. Jahrhunderts.

### Regula Krählenbühl

Geb. 1962; nach einer Ausbildung zur Sortimentsbuchhändlerin Studium der Neueren Deutschen Literatur, Germanischen Philologie (Hilfsassistentin 1990–1992) und Kunstgeschichte der Neuzeit an der Universität Bern (Hilfsassistentin für Bibliotheksbelange 1992–

1997). 1995 Lizentiat in Neuerer Deutscher Literatur (bei Prof. Dr. Peter Rusterholz) mit einer Arbeit über ein Werk von Paul Nizon, *Im Bauch des Wals. Caprichos*. Ende 1996 Stellenantritt als Mitarbeiterin der Abteilung Kunstgeschichte am Schweizerischen Institut für Kunstwissenschaft (SIK-ISEA), seit November 2007 Leiterin Wissenschaftsforum, ab 2011 Mitglied der Institutsleitung. Tätigkeitsschwerpunkte: Tagungsorganisation, Betreuung von Publikationsprojekten, insbesondere der Buchreihe «outlines».

#### **Tabea Lurk**

Geb. 1977; Studium der Kunstwissenschaft und Medientheorie in Karlsruhe. 2004–2006 Volontariat am ZKM – Zentrum für Kunst und Medientheorie Karlsruhe. 2006–2010 wissenschaftliche Mitarbeiterin im Forschungsprojekt AktiveArchive an der Hochschule der Künste Bern (BFH), dort 2008–2015 Aufbau und Leitung des ArtLabs des Fachbereichs Konservierung und Restaurierung sowie 2011–2015 des Weiterbildungsstudiengangs «Master of Advanced Studies BFH in Preservation of Digital Art and Cultural Heritage» (MAS PDACH). 2013 halbjähriger Forschungsaufenthalt im EU-Projekt «PERICLES – Promoting and Enhancing Reuse of Information throughout the Content Lifecycle taking account of Evolving Semantics» an der SUB – Niedersächsische Staats- und Universitätsbibliothek Göttingen. Seit 2015 Leitung der Mediathek der Hochschule für Gestaltung und Kunst FHNW Basel.

#### **Angela Matussek**

Geb. 1971; Studium der Kunstgeschichte, Neueren und Neuesten Geschichte sowie der Italienischen Sprach- und Literaturwissenschaft in Göttingen, Rom und Berlin. Promotion 2006 an der Humboldt-Universität zu Berlin über Kunstgeschichte als fotografische Praxis. 2006–2008 wissenschaftliche Assistentin / Volontärin am Kunstmuseum Stuttgart. 2008–2016 wissenschaftliche Assistentin an der Philipps-Universität Marburg, dort Habilitation zur Konservierung und Restaurierung moderner und zeitgenössischer Kunst. Vertretungs- und Gastprofessuren an der Universität Stuttgart,

der HU Berlin und gegenwärtig der Ludwig-Maximilians-Universität München. Forschungsschwerpunkte: Moderne und zeitgenössische Kunst, Fotografie und Medienkunst, Theorien und Praktiken des Überliefers (wie Dokumentation, Archivierung, Musealisierung, Konservierung), Materialästhetik und künstlerische Techniken, Museen und Ausstellungen.

#### **Barbara Nägeli**

Geb. 1957; Studium der Kunstgeschichte des Mittelalters und der Neuzeit, Architekturgeschichte und Denkmalpflege sowie der Neueren Deutschen Literatur an der Universität Bern. 1989–1999 Auktionshaus Stucker, Bern. Seit 2000 Tätigkeit am Schweizerischen Institut für Kunstwissenschaft (SIK-ISEA): Echtheitsabklärungen, Schätzungen, Auskünfte zu Kunst und Kunstmarkt, Vorträge. 2002–2008 Präsidentin der Vereinigung der Kunsthistorikerinnen und Kunsthistoriker in der Schweiz (VKKS). 2004 Konzeption und Durchführung der Tagung «Sammlungskataloge und Werkverzeichnisse» im KKL Luzern. 2008–2010 Nachdiplomstudium «University Professional (UP) Papierkurator/in für historisches Papier und verwandte Materialien» am Advanced Study Centre der Universität Basel. Referentin am Weiterbildungslehrgang «Angewandte Kunstwissenschaft. Material und Technik» (CAS) von SIK-ISEA in Kooperation mit der Zürcher Hochschule der Künste (ZHdK).

#### **Anika Reineke**

Geb. 1986; Studium der Kunstgeschichte, der Mittleren und Neueren Geschichte sowie der Betriebswirtschaftslehre in Hamburg und Bordeaux. 2012–2016 wissenschaftliche Mitarbeiterin an der Universität Zürich im ERC/SNF-Projekt «TEXTILE – An Iconology of the Textile in Art and Architecture». 2017 Verteidigung der Doktorarbeit an der Universität Zürich über textile Raumkonzepte im französischen Interieur des 18. Jahrhunderts. Studienaufenthalte in Bordeaux und Paris. Seit 2016 wissenschaftliche Museumsassistentin i. F. an den Staatlichen Museen zu Berlin, insbesondere in der Generaldirektion und der Alten Nationalgalerie. Forschungsschwerpunkte: Kunst

des 18. und 19. Jahrhunderts, Theorie des Kunsthandwerks, Kunstgeschichte der Weimarer Republik.

### **Philippe Sénéchal**

Né en 1958, Philippe Sénéchal est professeur d'histoire de l'art moderne à l'Université de Picardie Jules Verne (Amiens). Ses travaux portent sur la fortune de l'Antiquité à l'époque moderne, la sculpture italienne de la Renaissance et l'histoire de l'histoire de l'art. Il a notamment publié *Giovan Francesco Rustici 1475–1554. Un sculpteur de la Renaissance entre Florence et Paris* (Paris 2007) et, en collaboration avec Claire Barbillon, *Dictionnaire critique des historiens de l'art actifs en France de la Révolution à la Première Guerre mondiale*, en ligne sur le site de l'Institut national d'histoire de l'art (INHA). Il a été directeur des études et de la recherche à l'INHA (2010–2014), secrétaire scientifique du Comité international d'histoire de l'art (1995–2004) et président du Comité français d'histoire de l'art (2010–2014). Il préside actuellement le conseil scientifique du Centre allemand d'histoire de l'art, Paris.

### **Volker Wortmann**

Geb. 1965; Studium in Dortmund und Hildesheim, 1995–1998 Stipendiat der Deutschen Forschungsgesellschaft im Graduiertenkolleg «Authentizität als Darstellungsform». Promotion im Jahr 2000, ab da wissenschaftlicher Assistent am Institut für Audiovisuelle Medien der Universität Hildesheim. 2005–2009 Co-Herausgeber des *Jahrbuch für Kulturwissenschaften und ästhetische Praxis*. Seit 2018 Senior Lecturer am Institut für Medien, Theater und Populäre Kultur der Stiftung Universität Hildesheim. Forschungsschwerpunkte: Das Dokumentarische in den Künsten und Medien, Mediendiskurse seit 1950.

**Bildnachweis/Copyrights**

Alamy Stock Photo S. 199  
 Courtesy Galleria Continua, San Gimignano,  
 Beijing, Le Moulin S. 201, 203  
 Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg  
 S. 149  
 Lehmbruck Museum, Duisburg, Archiv S. 32  
 Museo Horne, Florenz S. 192 (Fig. 2)  
 Skulpturensammlung, Staatliche Kunstsamm-  
 lungen Dresden, Foto: Werner Lieberknecht  
 S. 37  
 Tate, London S. 101

*Bildarchive der Autorinnen und Autoren*

S. 96, 107 (Abb. 7), 121, 193, 197 (Fig. 6)

*Bildzitate*

S. 31 (*Katalog der zweiten Ausstellung der Freien Secessions Berlin 1916*, S. 33, Kat. 293, «Porträt-  
 kopf Prof. Dr. S., Bronze»); S. 39, Abb. 4 und 5,  
 S. 41, Einband (*Vor 100 Jahren – Rodin in  
 Deutschland*, Ausst.-Kat. Bucerius Kunst Forum,  
 Hamburg, 18.2.–25.5.2006; Skulpturensammlung,  
 Staatliche Kunstsammlungen Dresden, 10.6.–  
 13.8.2006, hrsg. von Christina Buley-Urbe und  
 Michael Kuhlemann, München: Hirmer, 2006,  
 Kat. 59, Abb. S. 126; Kat. 62, Abb. S. 129; Abb. 7,  
 S. 30); S. 43 und 49 (Dietrich Schubert, *Wilhelm  
 Lehmbruck. Catalogue raisonné der Skulpturen  
 1898–1919*, Worms: Werner, 2001, S. 196, No. 52,  
 A. 3., Abb. 120, und Taf. 48 [Foto: Punctum,  
 B. Kober, Leipzig]); S. 44 (Dietrich Schubert,  
*Die Kunst Lehmbrucks*, 2., überarb. und erw. Aufl.,  
 Worms: Werner / Dresden: Verlag der Kunst,  
 S. 144, Abb. 44); S. 47 (*Wilhelm Lehmbruck 1881–  
 1919. Das plastische und malerische Werk.  
 Gedichte und Gedanken*, Slg.-Kat. anl. der Ausst.  
 Stiftung Wilhelm Lehmbruck Museum – Zen-  
 trum Internationaler Skulptur, 25.9.2005–29.1.  
 2006, hrsg. von Christoph Brockhaus, bearb.  
 von Katharina B. Lepper, Köln: Wienand, 2005,  
 S. 115); S. 55 (*Abject Art: Repulsion and Desire  
 in American Art. Selections from the Permanent  
 Collection*, Ausst.-Kat. Whitney Museum of  
 American Art, New York, 23.6.–29.8.1993, Titel-  
 seite); S. 59 und 63 (*Piero Manzoni. 21 opere  
 della raccolta Karsten Greve*, hrsg. von Plinio  
 De Martiis et al., Ausst.-Kat. Castelluccio di

Pienza – La Foce, 21.9.–20.10.1996, Siena: Don-  
 chisciotte, 1996, o. S.), S. 65, Abb. 6 (Freddy  
 Battino, Luca Palazzoli, *Piero Manzoni. Cata-  
 logue raisonné*, Mailand: Scheiwiller, 1991, S. 67),  
 S. 119 (David Klemm, *Das Museum für Kunst  
 und Gewerbe Hamburg*, Bd. 1, *Von den Anfängen  
 bis 1945*, hrsg. von Wilhelm Hornbostel, Ham-  
 burg: Museum für Kunst und Gewerbe, 2004,  
 S. 245, Abb. 217), S. 194, Fig. 5 (*Le Monde*,  
 21.5.2011)

*Internet*

[https://www.nytimes.com/2012/10/28/arts/arts-  
 special/two-exhibitions-re-examine-the-1913-  
 armory-show.html](https://www.nytimes.com/2012/10/28/arts/arts-special/two-exhibitions-re-examine-the-1913-armory-show.html) (Bettmann / Corbis) S. 48  
[https://www.tate.org.uk/context-comment/video/  
 performance-realtime-movie](https://www.tate.org.uk/context-comment/video/performance-realtime-movie) S. 109  
[https://www.louvre.fr/partages-2013/  
 journee-partages/sculpture](https://www.louvre.fr/partages-2013/journee-partages/sculpture), © 2011 Musée du  
 Louvre / Antoine Mongodin S. 194 (Fig. 4)

© Paweł Althamer, courtesy Galeria Foksal,  
 Warschau S. 107 (Abb. 8)  
 © Stefan Baltensperger, Zürich S. 158  
 © Ela Bialkowska S. 201 (links)  
 © Denise Colomb S. 197 (Fig. 7)  
 © Rineke Dijkstra, courtesy the artist and Gale-  
 rie Max Hetzler, Berlin S. 72, 73  
 © David Finn, New York S. 192 (Fig. 1)  
 © Alexander Hahn, New York / Zürich S. 162  
 © Hannes Rickli, Zürich S. 160 (Abb. 2 und 3)  
 © Dieter Roth Foundation und Dieter Roth  
 Estate, courtesy Hauser & Wirth S. 133, 136, 137,  
 139, 141, 142, 148  
 © Santiago Sierra. Courtesy of Lisson Gallery  
 S. 103  
 © Studer / van den Berg, Basel, courtesy Galerie  
 Nicolas Krupp S. 164  
 © Jeff Wall und Marian Goodman Gallery,  
 New York, S. 93  
 © 2018 Gillian Wearing S. 99 (Abb. 3 und 4)  
 © 2018, ProLitteris, Zurich, für die Werke von  
 Hans Arp (S. 197), Ole Bagger (S. 60, 65 [Abb. 7],  
 66), Chen Zhen (S. 201, 203), Piero Manzoni  
 (S. 59, 62, 63, 66)

## **Impressum**

### *Lektorat*

Regula Krähenbühl

### *Redaktion*

Denise Frey, Regula Krähenbühl

*Redaktion des Beitrags von Philippe Sénéchal*

Aglaja Kempf

### *Gestaltungskonzept*

Robert & Durrer, Zürich

### *Satz und Layout*

Laura Vuille, Zürich

### *Schrift*

Times Ten LT Std

### *Scans*

Regula Blass, Andrea Reisner

### *Bildbearbeitung*

Martin Flepp, Viaduct, Chur

### *Druck*

Druckerei Landquart AG, Landquart

### *Bindung*

Buchbinderei Burkhardt AG, Mönchaltorf

### *Einband*

Auguste Rodin, *Assemblage: Minotaurus und*

*Torso der Kentaurin*, um 1910 (siehe S. 39)

Copyright der Texte:

© 2018 bei den Autorinnen und Autoren

Copyright © 2018 Schweizerisches Institut für  
Kunstwissenschaft (SIK-ISEA), Zürich,  
und Verlag Scheidegger & Spiess AG, Zürich

[www.sik-isea.ch](http://www.sik-isea.ch)

[www.scheidegger-spiess.ch](http://www.scheidegger-spiess.ch)

ISBN 978-3-85881-611-5 (Scheidegger & Spiess)

ISSN 1660-8712 (SIK-ISEA)

Für Beiträge zur Realisierung der Publikation  
danken wir folgenden Institutionen:

Schweizerische Akademie der Geistes- und  
Sozialwissenschaften (SAGW)

Boner Stiftung für Kunst und Kultur

Der Verlag Scheidegger & Spiess wird vom  
Bundesamt für Kultur mit einem Struktur-  
beitrag für die Jahre 2016 bis 2020 unterstützt.

## outlines

herausgegeben vom Schweizerischen Institut  
für Kunstwissenschaft (SIK-ISEA)

- I 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<sup>e</sup> 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

ISBN 978-3-85881-611-5

ISSN 1660-8712

