

Der Vermeer-Sensor

Wertzuschreibung und Werterhaltung
von Ding und Kunst in Zeiten der Überfülle

hrsg. von Rolf Bier

Inhalt

- 7 Rolf Bier
the de - light (of light subtracted)
/ Der Vermeer-Sensor
- 59 Rolf Bier
Not und Kleinmut der Nachsorge
Kulturgut im Zeitalter des Anthropozäns
- 71 Petra von Olschowski
Vom Verschwinden in der Kunst
New York, 1952 – Schönheit des Schwebenden –
Durchlässige Räume
- 85 Stefan Eisenhofer
»Auch Statuen sterben«
Materielle Kultur und objektzentrierte
Handlungsformen im vorkolonialen Afrika
- 95 Magdalena Holzhey
»Wie die Substanz lebt als chemischer Prozess«
Permanente Transformation im Werk von Joseph Beuys
- 107 Volker Schaible
»Ars aeterna«
Von der Utopie, Kunstwerke für alle Ewigkeit zu erhalten
- 123 Eva Geulen
Bild-Schwund in der Literatur
Goethe, Stifter, Houellebecq
- 137 Harry Walter
Der wandernde Totpunkt
- 153 Nils Büttner
Vermeer: Wertschätzung im Wandel
- 167 Rolf Bier & Michael Lüthy
Am Ende des Sammelns
Grenzen des Museums im Zeichen einer gewandelten Dingkultur (der Kunst)
- 187 AutorInnen
- 189 Abbildungsverzeichnis



**Not und Kleinmut der Nachsorge
Kulturgut im Zeitalter des Anthropozäns**

Rolf Bier

*Die Erde gleicht den großen Steinplatten,
darauf ein jeder seinen Namen schreiben will.
Wenn sie nun voll sind, so muß man ja notwendig die alten auslöschen,
um neue an die Stelle zu setzen.
Was wäre das, wenn alle Denkmale der Alten noch stehen sollten?
(Herostrat, der den Tempel von Ephesus niederbrennen ließ)¹*

*The paintings fade like flowers.
(Vincent an Theo van Gogh, 30. April 1889)²*

Ein Aufschrei würde durch die Kunstwelt gehen, verfielen ein Gemälde aus dem ohnehin schmalen Werk des Malers Jan Vermeer (1632–1675) so rapide wie z.B. Offset-Reproduktionen seiner Bilder: Postkarten aus diversen Gemäldesammlungen der Welt, die in der künstlerischen Versuchsanordnung des *Vermeer-Sensors* an Licht und Luft zunächst bläulich werden wie alles Gedruckte, dann unter weiterer UV-Bestrahlung ausbleichen und schließlich sich in unverbundene Fleckenlandschaften auflösen. Dabei kommen diese gedruckten Stellvertreter, die das Schicksal irreversibler Beschädigung erstaunlich schnell erleiden, den in Museen so gut wie eben möglich gesicherten Originalen mittelfristig gesehen nur zuvor.

Die Dokumentation des *Vermeer-Sensors* – der experimentellen *Messstation zur linear fortschreitenden Farbreduktion* aus dem Atelier des Herausgebers – begleitet vorliegenden Band. Dieser beschäftigt sich aus bewusst heterogenen Blickwinkeln und Forschungsgebieten mit Fragen der *Wertzuschreibung und Werterhaltung von Ding und Kunst in Zeiten der Überfülle*: Warum ist etwas wertvoll? Und für wen? Zu welcher Zeit? Wer ist bereit, nachhaltig Fürsorge für einen Wert zu tragen, indem man ihn vor Beschädigung und Verfall schützt? Welchen zeitlichen und finanziellen Aufwand treibt man, um Kulturgut zu retten, zu bewahren und möglichst dauerhaft zu schützen? Das verhandelte Problem fordert vor allem, den Konsens- oder Dissens von individuellem Geschmack

1 Zit. n. Fontenelle: *Totengespräche*, 1683, zit. n. Hans Blumenberg: *Schiffbruch mit Zuschauer*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1979, S. 34.

2 *Vincent van Gogh: The Letters*, kommentierte Ausgabe. Van Gogh Museum, Amsterdam. <http://vangoghletters.org/vg/letters/let765/letter.html> (Zugriff am 07.04.2016). Die – sinnigerweise in einem Museum – an Gemälden geschätzter Kollegen gemachte Beobachtung van Goghs betrifft seine eigenen Arbeiten Jahrzehnte später selbst immer mehr, so die drei motivgleichen Bilder *Schlafzimmer in Arles*. Seit ihrer Entstehungszeit 1888/89 hat sich das ehemalige Lila der Wände offenbar in ein graues Blau verwandelt. Van Gogh hatte in seinen Briefen immer von lila Wänden gesprochen, vgl. „Schlafzimmer in Arles“: Forscher entdecken wahre Farbe von Van-Gogh-Gemälde. In: *Spiegel Online*, 15.02.2016. [http://www.spiegel.de/wissenschaft/technik/vincent-van-gogh-gemaelde-die-](http://www.spiegel.de/wissenschaft/technik/vincent-van-gogh-gemaelde-die-wahre-farbe-schlafzimmer-in-arles-a-1077429.html)

[wahre-farbe-schlafzimmer-in-arles-a-1077429.html](http://www.spiegel.de/wissenschaft/technik/vincent-van-gogh-gemaelde-die-wahre-farbe-schlafzimmer-in-arles-a-1077429.html) (Zugriff am 07.04.2016). Auch das Amsterdamer Van Gogh Museum hat Oxidationsschäden an einem der berühmten Sonnenblumenbilder festgestellt und will es restaurieren, „to keep it in better condition for future generations [...]. Another issue is van Gogh’s choice of cadmium yellow pigment. Scientists recently confirmed that the variety of yellow paint favored by many Impressionist, post-Impressionist, and early modernist artists will oxidize in the light, turning from bright yellow to a dull greenish-brown.“ (Sarah Cascone: Van Gogh Museum Plans to Restore Iconic ‘Sunflowers’ Painting. In: *Artnet News*, 11.03.2016. https://news.artnet.com/art-world/vincent-van-gogh-sunflowers-restoration-447242?utm_campaign=artnetnews&utm_source=031216daily&utm_medium=email&utm_term=artnet%20News%20Daily%20Newsletter (Zugriff am 07.04.2016)).

und Urteil mit den ideellen und wirtschaftlichen Wertvorstellungen einer jeweiligen Gesellschaft abzugleichen. In Zeiten von Globalisierung, verstärkter Migration sowie zeitgleicher provokanter Zerstörung von unwiederbringlichen Kulturzeugnissen durch Terrorismus und Kriege erhält die Frage, wie die Sicherung von Kulturgut und kulturelle Identität zusammenhängen und wie sie sich bewahren lassen, eine dringliche Aktualität. Was präventiv mit den jeweils besten Mitteln der Zeit dokumentiert ist, lässt sich wenigstens manchmal rekonstruieren. Dies gilt zumindest für Werke, deren Oberfläche nicht bedeutsam durch eine je körperlich-sinnliche Handschrift oder Textur geprägt ist.³ Was RestauratorInnen wissen und immer wieder erfahren: Trotz – oft sogar computer-gestützter – hochsensibler Lagertechnik ist *kein* Ding in seiner materialen Veranlagung für die Ewigkeit geschaffen. Dabei ist es eine relativ kurze menschliche Lebensspanne, die uns manche Dinge tatsächlich uralte erscheinen lässt. Sinnigerweise werden aber gerade ganz neue Bilder und Skulpturen zeitgenössischer KünstlerInnen auf dem Kunstmarkt mit grotesk hohen Geboten gejagt wie Trophäen. So, als seien sie gefeit gegen die sich kontinuierlich vollziehenden, zunächst nur mikroskopisch wahrnehmbaren Veränderungen,⁴ die, wenn sie nicht aus falscher Lagerung, grober Vernachlässigung oder gar Gewalt resultieren, nichts anderes sind als Spuren des Alterns. Und als verbürge ein letztlich äußerst kleiner Kanon von Künstlernamen jene höchste Qualität, die Voraussetzung für die Aufnahme eines Werks in eine potente Sammlung ist. Man geht davon aus – und so hoffen es die KünstlerInnen –, ein Kunstwerk fände hier die besten Bedingungen zum *Überleben*.⁵

Eine solche Sammlung könnte einem Hafen vergleichbar sein: Er schützt Schiffe, Boote und Kähne das Jahr über vor Sturzwellen und Abrieb, im Winter stopft man Löcher, tauscht faule Planken aus und säubert Kiel und Bug von Algen und sich ansetzenden Muscheln, bevor man alles neu mit wasserabweisender Farbe streicht.

Im krassen Gegensatz zum Wert einiger originaler Kunstwerke auf dem preislich vollkommen entgleisten Kunstmarkt überschüttet eine konsumistische Industrieproduktion die Märkte global mit Dingen und Geräten (und ggfs. der ihnen anhängenden Technik), denen eine immer kürzere Halbwertszeit innewohnt. Sie hält die Kunden in einer enerzierenden Innovationsschleife und nötigt sie ständig zum austauschenden Erwerb neuer Artikel. Dabei verhindern Sollbruchstellen und geplante Halbwertszeiten geradezu die Möglichkeit von Reparaturen. So sind wir ständig auch mit der *Entsorgung* vermeintlich veralteter Dinge beschäftigt. Ein groteskes Szenario: *Nie* gab es mehr Müll und nie gab es mehr Orte, an denen institutionell gesammelt und aufgehoben wird. Überhaupt gab es nie mehr Dinge, nie mehr Information und insgesamt nie mehr Künstlerinnen und Künstler und somit Werke. Wir leben zumindest in den westlichen Ländern unbezweifelbar in Überfülle – sicherlich aber so auch in einem „*Zeitalter der Überforderung*“.⁶

In diesem Zusammenhang ist die Kunde von einem seit Jahren weltweit explodierenden Museumsboom nur zunächst überraschend.⁷ Lässt sich dieser als Volte gegen den digitalen Orkus lesen, in dem wir zu versinken drohen? Zeit und Aufmerksamkeit für sinnliche, analoge Objekte der Anschauung sind durch eine Beruf und Privatleben durchsetzende digitalisierte Lebenswelt bereits erheblich gemindert. Auch die Rezeption kultureller Zeugnisse und Ereignisse findet immer öfter zweidimensional im Netz statt.⁸ Nicht im binären Code aufgelöste, zumal händisch gefertigte Artefakte scheinen da einen Originalitätsbegriff zu verbürgen, der in Zeiten von kultureller Produktion auch im und für das Internet nicht mehr selbstverständlich ist.⁹ Die Optionen von *copy and paste* ebenso wie das zu ubiquitärer Kulturtechnik avancierte *sampling* haben das

spätestens seit der Hochrenaissance generalisierte Kunstkonzept heroisch-individueller Autorenschaft in gerade mal ca. zwei Jahrzehnten weitreichend untergraben. Die bedeutsamen Folgen dieser Entwicklung hier zu diskutieren, übersteigt den Rahmen unseres bunten Kaleidoskops, in dem aus Forschungsgebieten der Bildenden Kunst, Kunst- und Literaturgeschichte ebenso wie aus der Ethnologie, aus kuratorischer Praxis und aus Praxis und Geschichte der Restaurierung berichtet wird. Alle AutorInnen stimmen der oben formulierten These der Überforderung weitgehend zu. Sie begegnen einem mitunter naheliegenden Kulturzynismus aus historischer Einsicht jedoch mit verhaltenem Optimismus: Kultur und Kunst sind nicht nur das, was eine jeweilige Gesellschaft dafür hält, sondern immer auch das, was sich parallel und nachwachsend deren Kanon – zunächst – entzieht. Und vergessen muss man, um wiederentdecken zu können.

3 Eine Hoffnung für die Zerstörungen in Nimrud, Mossul und Palmyra? 3D-Scans können Objekte und Gebäude ausgezeichnet dokumentieren und virtuell bewahren. Bei den Grabungen in der Königsstadt Naga, Sudan, wurde die Technik überzeugend angewandt, vgl. 3D-Scannen statt Zeichnen – Anwenderbericht für Archäologen und Denkmalpfleger. In: *Trigon Art*. <http://www.trigonart.com/3d-scannen-statt-zeichnen-6797> (Zugriff am 07.04.2016).

4 Der teuerste zeitgenössische Maler, Gerhard Richter, hat sich erst jüngst selbst von absurden Preissteigerungen am Markt für Gegenwartskunst distanziert vgl. Gerhard Richter: „Können wir das kaputt machen?“ Interview von Stefan Koldehoff. In: *Zeit Online*, 05.01.2016. <http://www.zeit.de/2015/52/gerhard-richter-maler-kunstwerke-kunstmarkt> (Zugriff am 07.04.2016).

5 Angela Matyssek hat auf den weitgehend üblichen Gebrauch von Anthropomorphismen hingewiesen, mit dem die zunächst materiale Existenz von Kunstwerken projektiv verlebendigt wird, vgl. dies.: Logiken und Autoritäten. Einleitung. In: Dies. (Hrsg.): *Wann stirbt ein Kunstwerk? Konservierung des Originalen in der Gegenwartskunst*. München: Schreiber 2010, S. 7–22, hier S. 9.

6 Marion Ackermann, Direktorin der Kunstsammlung NRW in: *Wir leben im Zeitalter der Überforderung*. Interview von Annette Bosetti. In: *Rheinische Post*, 22.12.2014, Herv. R. B. Christiane Lange, Direktorin der Staatsgalerie Stuttgart, drückt es statistisch aus: „Allein wenn Sie alle Kunstausstellungen in Deutschland sehen wollten, müssten Sie pro Tag 9,3 ansehen.“ („Vielleicht gibt es einfach zu viele Museen“). Interview von Julia Voss. In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 08.10.2015.)

7 Lt. einer Meldung des Kunstinformationsdienstes *Artprice* wurden zwischen 2000 und 2014 weltweit so viele Museen eröffnet wie im gesamten 19. und 20. Jahrhundert. Allein im Jahre 2014 wurde auf dem Kunstmarkt die Rekordsumme von 15,2 Milliarden Mark umgesetzt (*Hannoversche Allgemeine Zeitung*, 06.03.2015). In ihrem umstrittenen Appell zur Gesundheitschumpfung der Museumslandschaft und zur Emanzipation der Museen vom Kunstmarkt geht Christiane Lange von

ähnlichen Zahlen aus und sieht die Museen in einem ständigen Konkurrenzkampf um Aufmerksamkeit. Das Museum könne seinen immanenten Aufgaben – Sammeln, Dokumentieren und Forschen – nicht mehr nachkommen. Auch Marion Ackermann empfindet die Museen durch die Globalisierung und ihre Folgen eigentlich als überfordert, ahnt aber eine produktive Herausforderung: Das Museum müsse sich zu einer Art digital basierten „Thinktank der Zukunft“ entwickeln (dies.: *Wir leben im Zeitalter der Überforderung*).

8 Marion Ackermann: „Zusätzlich zu den physischen Besuchern haben wir es immer mehr mit virtuellen Gästen zu tun. Der digitale Raum ist wie ein zusätzliches Museum. [...] Die Zukunft ist eng verbunden mit der Frage nach der künftigen Rolle des Originalwerks und der immer perfekteren digitalen und globalen Verbreitung von Kopien, von Abbildungen.“ (ebd.) In dieser Form der Rezeption sieht der Betrachter allerdings nur, was zuvor eine Kamera sah und dann ein Webseitengestalter zusammensetzte. Digitaler Konsum führt hier zum Gegenteil einer aktiven Schau und Beteiligung im erfahrenden Erleben eines Werks, wie es vor allem für die Wahrnehmung raumbbezogener Kunst kennzeichnend ist.

9 ...und sicher auch nicht mehr aktuell ist: Die Vermitteltheit kultureller Produktion war und ist ja gerade KünstlerInnen bewusst. Auch lange nach einer Zeit verbindlicher ikonografischer Rahmenbedingungen positionieren sie sich selbst genealogisch. So wie z.B. in den bedeutenden *re-paints* von Pablo Picasso (nach Diego Velázquez' *Las Meninas*, 1656) und Francis Bacon (nach Velázquez' *Papst Innozenz X*, 1650). Bacon schuf in den Jahren 1956/57 eine Reihe von sechs aufgeladenen Van Gogh-Paraphrasen (*Study for a Portrait of Van Gogh I-VI*): sinnigerweise nach einer fotografischen Reproduktion des im 2. Weltkrieg verbrannten Bilds *Der Malers auf der Straße nach Tarrascon*. Siehe auch *Une visite au Louvre* (F 2004, R: Danièle Huillet / Jean-Marie Straub), der einen Gang Paul Cézannes durch den Louvre und seine intensive Auseinandersetzung mit Giotto, Paolo Veronese, Jacques-Louis David, Eugène Delacroix u. a. anhand von Aufzeichnungen von Joachim Gasquet nachvollzieht.

Kunstwerke – auch materiell nicht mehr existente – können auf Seiten des Internets eine Art *zweites Leben* oder gar Nachleben führen und mitunter eine Popularität erlangen, die das leibhaftige Werk alleine nie erreichen würde, selbst wenn es im Rahmen eines globalen Ausstellungszirkus um die Welt geflogen worden wäre (und dabei Gefährdungen durch Transport und Erschütterung, Klima und naive BesucherInnen in Kauf hätte nehmen müssen, die glauben, von einem Kunstwerk gehe aktive Aggression aus). Wie wären besonders medienreflexive Künstler wie Andy Warhol und Joseph Beuys mit den Optionen des Internets wohl umgegangen? Ihre auratischen Performances, Auftritte und Interviews wären via YouTube sicher noch schneller Kult geworden als ohnehin schon. Warhol jedenfalls verstand es, massenmedial verfügbare Bilder für seine Arbeiten zu nutzen und gleichzeitig gerade so neu zu auktorialisieren. Hätte ihn interessiert, ob seine Arbeit überhaupt materiell, d.h. *in flesh und 3d* vorhanden gewesen wäre?¹⁰

Der sich hier weit aufspannende Wirkungszusammenhang legt zwangsläufig nahe, über die innovativen künstlerischen Praktiken und Werke vor allem der (,zweiten‘) Moderne ab 1960 nachzudenken, ohne die ein Großteil der gegenwärtigen Kunstproduktion nicht verstanden werden kann.¹¹

Für sie und ihre weitreichenden Implikationen interessieren sich aber vor allem KunsthistorikerInnen und PhilosophInnen mit Hang zu ästhetischer Theorie. Einem breiten Publikum sind sie hingegen weitgehend fremd geblieben: Denn dieses erfährt in den Museen bis heute zumeist eine erheblich reduzierte Geschichte der Moderne(n) als lineare Erzählung vor allem der Malerei – dem Medium, das sich im Übrigen vergleichsweise ökonomisch sammeln, ausstellen und lagern lässt.¹²

Aber von der Malerei als bürgerlichem Leitmedium der Kunst hatte sich die Moderne mit der ihr eigenen Dynamik zunehmend entfernt, um vor allem neuen raumgreifenden und somit zumeist synästhetischen Werkformen wie z.B. der *Installation* den Weg zu ebnen.

10 Ikonisch wurden oft gerade nicht Werke, sondern Fotografien – also Abbildungen im Medium des *verlorenen* Augenblicks: sowohl inszenierte wie situativ geschossene Portraits und dokumentarische Aufnahmen von unbewussten wie auch intendierten performativen Situationen. So z.B. bei Joseph Beuys in der Rolle des schamanistischen Sehers: aus der Nase blutend, ein Kreuzifix vor sich haltend (Foto Heinrich Riebesehl, Aachen 1964); Beuys, wie er *dem Hasen die Bilder erklärt* (Foto Ute Klophaus, Wuppertal 1965); Beuys auf der Documenta mit roter Rose (Foto Mario Gastinger, Kassel 1972) etc. Der bis heute provozierende Satz von Joseph Beuys „Jeder Mensch ist ein Künstler“ hat hingegen eine *logo-nische* (R. B.) Qualität und eine Verbreitung gefunden, wie es keinem materiell gebundenen Werk gelingen kann. Die darin formulierte These löst sich dabei in den diversen Diskursen vollkommen von ihrem Urheber ab, an den sie zugleich noch eine Weile erinnern wird. Andy Warhol hat eine Schlüsselstellung in der Befragung von Autorenschaft in der vordigitalen Zeit, siehe hierzu Rolf Bier: Andy – Mörder der Kunst / Tautologie, Redundanz, Entleerung im Werk Andy Warhols: Rolf Bier / Nils Büttner (Hrsg.): *Who is that pale man? Neues zu Andy Warhol*. München: Schreiber 2009, S. 53–73.

11 Lucy Lippard listet in ihrem zum Klassiker gereiften Buch *Six Years. The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972* [1973]. Berkeley / Los Angeles / London: University of California Press 1997, die explosive Fülle von innovativen Ereignissen in dieser kurzen Zeitspanne kalendarisch auf und zeichnet dabei das interferierende Pingpong zwischen amerikanischer und europäischer Kunst nach. Deutlich wird dabei auch, dass die Künstler die von ihr konstatierte De-Materialisation des Kunstwerks nicht ursächlich oder gar ideologisch anstrebten: vielmehr hatten sich künstlerische Fragestellungen dahingehend verschoben, dass ihre materiale Komponenten nicht mehr in nur eine einzeln gebündelte, skulpturale oder objekthafte Form zu fassen waren.

12 Aber auch die Kontinuität der malerischen Erzählung ist – nicht nur durch die Konkurrenz der erfolgreich musealisierten, künstlerischen Fotografie – beeinträchtigt: Viele Schlüsselarbeiten der erstaunlich schnell kanonisierten, preislich hoch angesetzten Gegenwartskunst sind bei zugleich geschmolzenen Etats kaum mehr bezahlbar.

So liegt der von Marcel Duchamp eingerichteten Internationalen Surrealisten-Ausstellung in Paris 1938 eine szenische Raumdramaturgie zugrunde,¹³ die die Schau mit multimedialen Gesten einer *Arte Povera in nuce* durchsetzt und überformt. Mit dem Infragestellen des Tafelbildes und der Erfindung der *ready mades* hatte Duchamp den Status als Kunstwerk zuvor als *projektive* Zuweisung im gesellschaftlich vereinbarten Kontext des *Systems Kunst* ausgewiesen. Damit wurde die Autonomie des originalen Kunstwerks in seinem traditionellen Kern angegriffen: Ihm war sein Status als Kunst(-Objekt) bis dato in die händisch individualisierte und nobilitierte Oberfläche eingeschrieben. Seit Duchamp ist die unmittelbare Interaktion mit dem Material hingegen nur eine Möglichkeit der Gestaltung und nicht unmittelbar kunst-signifikant: denn *jedes* Material und jeder Gegenstand kann (Teil eines) Kunst(werks) sein. Allein die Sortierung einer aus einem breiten Zugriff auf Materialien aller Art resultierenden Vielfalt individueller, künstlerischer Techniken und Praktiken gibt bis heute zu tun.

Die Verräumlichung der Kunst gebar zwangsläufig vor allem ein *subjektives* Verhältnis des Betrachters zum Werk: Er muss die klaren Positionen einer linearen Wahrnehmung des *en face* aufgeben, die die kontemplative Schau von Bildern und Skulpturen kennzeichnet. Er verwandelt sich in einen Akteur, der sich, visuell und körperlich wahrnehmend, polifokal um und im Kunstwerk bewegen muss, wenn er es erfahren will. Das Werk ist nicht mehr auktorial gelenkt, es stellt keine *Gegenwelt* dar, sondern vielmehr Koordinaten bereit, innerhalb derer sich eine je subjektive, körperlich-sinnliche und ästhetisch-mentale Erfahrung ereignet.¹⁴ Es liegt auf der Hand, dass das Kuratieren, Ausstellen, Dokumentieren, Lagern und Restaurieren von raum- und zeitbezogenen Kunstwerken entsprechend komplex ist:¹⁵ Jede Arbeit erfordert hier eigene Maßnahmen im musealen Umgang. Auch das mag der Grund dafür sein, dass nur vergleichsweise wenige Museen konsequent installative Arbeiten erwerben.

13 Der Begriff der Installation wurde erst später auf Werke angewandt, die man in der retrospektiven Analyse der Genese des komplexen Sujets als Kronzeugen aufruft. Siehe hierzu die Analyse vor allem der raumgreifenden Werke des *Merzbaus* von Kurt Schwitters, des *Abstrakten Kabinetts* von El Lissitzky, von *Étant donné: 1° la chute d'eau 2° le gaz d'éclairage* und des seine *ready mades* im räumlichen Ensemble verortenden Ateliers von Marcel Duchamp in: Sotirios Bahtsetzis: *Geschichte der Installation. Situative Erfahrungsgestaltung in der Kunst der Moderne*. Dissertation, Technische Universität Berlin, 2006. <http://dx.doi.org/10.14279/depositonce-1400> (Zugriff am 07.04.2016); zur maßgeblichen Einrichtung der Internationalen Ausstellung der Surrealisten durch Marcel Duchamp siehe ebd., S.222–236.

14 Juliane Rebentisch hat diese paradigmatische Verschiebung in ihrem grundlegenden Buch mit ästhetisch-philosophischer Begrifflichkeit akribisch beschrieben, vgl. dies.: *Ästhetik der Installation*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2002; Bahtsetzis fasst folgenreich zusammen: „Nach Rebentisch stellt Installation prinzipiell den jeweiligen Kontext ästhetischer Erwartungen in Frage, der über das entscheidet,

was noch Kunst ist und was nicht, und widersetzt sich paradigmatisch der Idee ästhetischer Werkautonomie.“ (Bahtsetzis: *Geschichte der Installation*, S. 1.)

15 Entscheidend sind hier die schiere Vielfalt und die oft in diversen Durchmischungen verwendeten (vielfach industriell-chemischen und auch organischen) Werkstoffe und Materialien sowie die generelle Öffnung der Kunst zur alltäglichen Warenwelt, zu Zeug und Halbzeug, speziell in der Entwicklung der modernen Skulptur. Eine Sonderrolle spielen weiche Materialien, ihre Tendenz sich zu voluminieren, zu dehnen und in den Raum zu stülpen. Dietmar Rübél interpretiert die Verwendung weicher Materialien – vor allem Vinyl, Schaumstoff und Polyurethan – als Interesse der KünstlerInnen an „Antiformen“ und grenzenloser Formbarkeit, vgl. ders.: *Plastizität – Eine Kunstgeschichte des Veränderlichen*. München: Schreiber 2012, S. 120ff. Zum Konnex von Material und/im Raum und einer diskursiven Ensemble-Theorie vgl. Rolf Bier: *Notizen zu einer Projektiven Skulptur und Weiterführende Notizen zu einer Theorie des Ensembles*. In: Rolf Bier (*Werkmonographie*), mit Texten v. Ulrich Krempel u. Rolf Bier. Hannover: Niedersächsische Lotto-Stiftung 2006, S. 16–17.

Gegenwärtige künstlerische Praktiken treiben z.B. durch *interaktive* und *partizipatorisch* strukturierte Ereigniskonstellationen die Subjektivität der ästhetischen Erfahrung nochmals weiter – und lösen diese in einer Art sozialen Events auf. Eigen ist vielen solcher Werkformen der prozessuale Charakter, der häufig einen offenen Ausgang der als *Projekte* zu beschreibenden Konzepte ausdrücklich zulässt.¹⁶

Festzustellen ist, dass *Raum-Kunst* (gemeint sind Werke, die den Raum kategorial wie individuell nutzen und als eigene Erlebnisdimension ausweisen) vor allem in avancierten Kunstvereinen und Großausstellungen wie den zahllosen Biennalen, der *Documenta* und *Manifesta* ihre Spielstätte findet und dabei prominent diskutiert wird. Zugleich verschwinden die meisten der oft aufwendigen und medial komplexen Arbeiten am Ende der Ausstellungszeit, bilden eine mehr oder weniger genaue, mitunter mythisierende *oral history*, die durch ein paar auratische Installationsfotos ergänzt und gestützt wird. Oder sie tauchen – allerdings in Form bruchstückhafter Relikte im Sinne des *pars pro toto* – in neuen Inszenierungen der KünstlerInnen wieder auf. Dietmar Rübels schreibt allgemein, aber für raumbezogene Arbeiten besonders treffend:

Der „Erfolg“ eines Kunstwerks hängt nicht nur von seiner diskursiven (oder somatischen) Zirkulation ab, sondern auch von seinem institutionellen Nach- und Überleben [...] das Überleben der Dinge ist ein komplexer Überlieferungsvorgang. Dabei gehen heterogene Materialien und Medien ineinander über, wodurch eine „aus Spuren, Schrift, Distanz, Telegraphie zusammengefügte Erzählung“ entsteht [...] Damit die veränderlichen Werke auch im Museum als kulturelle Widerlager arbeiten können, ist es wichtig, ihre Materialität als „eine Menge von Relationen“ zu verstehen.¹⁷

Eine Sammlungspolitik jedenfalls, die zumeist das klassisch ortsunabhängige Werk begehrt, birgt die Gefahr, dass sich Museen um eine annähernd kontinuierliche, ideengeschichtliche Erzählung der morphologischen und medialen Genese von Kunstformen

16 Claire Bishop zeigt in ihrem Aufsatz *Performative Exhibition – The Problem of Open-Endedness*. In: Beatrice von Bismarck / Rike Frank / Benjamin Meyer-Krohmer / Jörn Schaffaff / Thomas Weski (Hrsg.): *Timing. On the Temporal Dimension of Exhibiting*. Berlin: Sternberg 2014, S. 239–253, nicht nur die terminologische Verschiebung vom Werk zum Projekt (*mit offenem Ausgang*). Sie benennt auch die enge Verknüpfung kuratorischer Impulse und künstlerischer Ideen in diesen Projekten ebenso wie eine Gefahr nicht seltener Enttäuschung derer, die als Teilnehmende, aber vor allem als Zuschauende keine Werkform erkennen können: „Their openendedness [der Projekte, R.B.] – whether on the curatorial level of abdicating decisions about content to the artists, or on the artistic level of creating an open space for participants – is important for the conceptual questioning of exhibition protocols, but is frequently experienced by the viewing public as a loss, since we rarely, if ever, have access to the social process that forms the central meaning of these projects.“ (Ebd., S. 253.)

17 Rübels: *Plastizität*, S. 276, Rübels zitiert hier aus Jacques Derrida: *Überleben* (1979). In: Ders.: *Gestade*,

aus d. Franz. v. Monika Buchgeister / Hans-Walter Schmidt. Wien: Passagen 1994, S. 119–217, hier S. 180 ff.

18 Christiane Lange: „Nicht jeder [jedes Museum, R.B.] muss alles sammeln. Wir müssen sogar darüber nachdenken, zu entsammeln. Nicht im Sinne von: Wir werfen das auf den Kunstmarkt. Nicht im Sinne von: Wir werfen das jetzt weg. Sondern angesichts der Vielzahl der Museen könnte man auch mal sagen: Gut, wir haben hier einen Schwerpunkt, und zum Beispiel ein Werk ist bei uns immer ein Fremdkörper, aber bei euch wäre es das Missing Link. Auch unter staatlichen Museen ließe sich über langfristige Dauerleihgaben nachdenken, und zwar in viel höherem Maße. Wir müssen gemeinsam überlegen, wie wir die Probleme stemmen. Wir sind keine Konkurrenten, wir sitzen alle in einem Boot.“ (Lange: „Vielleicht gibt es einfach zu viele Museen“.)

19 Dem so benannten *Sonderforschungsbereich 626: Ästhetische Erfahrung im Zeichen der Entgrenzung der Künste* an der Freien Universität Berlin kommt der Verdienst zu, seit 2003 weitsichtige Pionierarbeit zu leisten.

bringen. Dabei könnten auch kleinere Museen zu Spezialsammlungen mutieren, in denen jeweilige Sonderaspekte der Kunst besonders intensiv und kompetent verhandelt werden.¹⁸ Theatralität und Performativität, die die Kunst der Gegenwart im Zeitalter *Ästhetischer Erfahrung im Zeichen der Entgrenzung der Künste* immer mehr prägen,¹⁹ bildet sich selbst 2016 jedenfalls eher selten in einem Museum für Gegenwartskunst angemessen ab.

Das interdisziplinäre Symposium *Der Vermeer-Sensor: Vom Verblässen, Bröckeln, Verschwinden / Wertzuschreibung und Werterhaltung von Ding und Kunst in Zeiten der Überfülle* fand am 21.–22. Januar 2014 an der Staatlichen Akademie der Bildenden Künste Stuttgart statt. Eine optionale Überkodierung der Fragestellungen war dem Organisator bewusst, sie war bei der vielfältigen Anschlussfähigkeit des thematischen Rahmens sogar zwangsläufig: Diese spiegelt sich in den heterogenen Originalbeiträgen der eingeladenen TeilnehmerInnen des Symposiums.²⁰ Wann stirbt ein Kunstwerk?²¹ Und wieso? Wie gehen KünstlerInnen mit ihren Nachlässen um?²² Was leisten Ausstellungskopien, Rekonstruktionen und *reenactments* im überhitzten Ausstellungsalltag? Tragen sie zur Erhaltung und Verbreitung ideengeschichtlich wichtiger – und ephemere – gestalteter Werke bei?²³ Wie lassen sich handlungs- und prozessbezogene Werke im Museum angemessen erhalten und darstellen?²⁴ Wie müssen sich Museen in Zeiten der Überfülle neu positionieren?²⁵ Alle diese Fragen sind zeitnah an anderer Stelle aufgeworfen worden und werden erneut Anlass für Tagungen und Publikationen mit eigenen Schwerpunkten sein. Die angeführten Themen beweisen, dass – um im Bilde zu bleiben – der *Vermeer-Sensor* sensibel ausgeschlagen und präzise gemessen hat.

Dass nur wenige Kunstwerke materiell überleben und manche vielleicht nur noch als fotografische Reproduktion, ist von einem evolutionären Standpunkt aus rationalisierbar. Museen wirken hier wie kleine Zeitkapseln, die sich tröstlich dem allgemeinen Schwund entgegenstemmen. Denn die Dynamik von Kultur liegt darin, dass Gesellschaften sich

20 Um den Beiträgen nicht einen vereinbarten Argumentationszusammenhang zu unterstellen, verzichte ich darauf, diese in Abstracts zu summieren.

21 Matyssek (Hrsg.): *Wann stirbt ein Kunstwerk?*, mit Beiträgen von Peter Geimer, Petra Lange-Berndt, Eberhard Ortland, Heide Skowranek, Joanna Philips, Ulrich Wilmes, Klaus-D. Pohl, Gianfranco Verna, Jean-Baptiste Joly und H. Skowranek nimmt es mit „Restaurators Alptraum“ auf: Sie geht den komplexen Fragen (und den vom Künstler gelegten Fallstricken im Umgang mit seinen kalkuliert auf Verfall angelegten Arbeiten) in der „Bewahrung des Verfalls im Werk von Dieter Roth“ nach, ebd., S. 87–104.

22 *Künstlernachlässe – Wohin mit der Kunst? Dokumentation: Symposium Deutscher Künstlerbund in Zusammenarbeit mit der Berlinischen Galerie, 17.11.2012*. Berlin: Deutscher Künstlerbund 2015. Was für Schriftsteller längst z.B. im Marbacher Literaturarchiv existiert, soll im *Archiv für Künstlernachlässe der Stiftung Kunstfonds* in der ehemaligen Abtei Brauweiler in Pulheim modellhaft übertragen werden. Natürlich kommt auch dieses Archiv schnell an seine Grenzen und um eine Selektion

nicht herum – nicht nur aus räumlichen Gründen. Siehe dazu den Beitrag von Gerhard Pfennig: *Archiv für Künstlernachlässe der Stiftung Kunstfonds. Ein Modellversuch*. In: Ebd., S. 33–42. Gemessen an der Menge des Materials sieht Manfred Eichel die Lage kritisch: „Was bleibt“. In: *Kunstzeitung*, 12/2015, o.P.

23 Siehe insbesondere den einführenden Text von Annette Tietenberg: *Die Ausstellungskopie im Kontext intermediärer Austauschprozesse*, in dem sie die Ausstellungskopie und ihre diversen Ausformungen im Sinne der jeweiligen Werke gegen einen unzureichend gewordenen Begriff des Originalen verteidigt, in: Dies. (Hrsg.): *Die Ausstellungskopie. Mediales Konstrukt, materielle Rekonstruktion, historische Dekonstruktion*. Köln / Weimar / Wien: Böhlau 2015, S. 7–22.

24 *Prozesskunst und das Museum*, Symposium, Hamburger Bahnhof – Museum für Gegenwart, Berlin, 19.02.2016.

25 *Grenzen des Wachstums – Das Kunstmuseum gestern, heute und morgen*, Symposium, Staatsgalerie Stuttgart in Zusammenarbeit mit der Frankfurter Allgemeinen Zeitung, 26.–27.11.2015.

in ihrer sich stets wandelnden Gegenwart immer neu interpretieren. In der paradoxen Situation einer kulturellen Überfülle muss es allerdings darum gehen, *kritische* Haltungsoptionen zu entwickeln, wie mit dem anhaltenden Wachstum und seinen material sehr unterschiedlich verfassten, oft ephemeren Zeugnissen umzugehen ist.

Dabei erschweren die ambivalenten Ziehkräfte der Globalisierung und eines absurden Wettstreits am Markt eine kritische Orientierung. Zwangsläufig wird die Entscheidung für den Erhalt einer Sache (also z. B. für die Aufnahme in ein Museum) immer auch die gegen eine andere sein. Das gegebene Thema fordert also von sich aus eine komplexe Diskussion über Werte ein.²⁶ In jedem Fall erhaben, also diskussionsfördernd und handlungsleitend sollte der Wert der *Vielfalt* sein. Was als *biodiversity* aus dem dramatisch gewordenen Bemühen um die Arterhaltung in Fauna und Flora zumindest als Begriff populär geworden ist, ist auf die Problematik von Sicherungsstrategien kultureller Produktion und Kunst in erstaunlicher Parallelität übertragbar: Es geht um Vielfalt – als eine von temporären Geschmacksurteilen und monetären Wertzuschreibungen befreite, unabdingbare Qualität und Grundlage von Leben und Kultur. Ihre Verteidigung im Bereich der Kunst entpuppt sich – gerade an den etablierten Orten ihrer Sammlung und Dokumentation – jedenfalls immer mehr als äußerst verantwortungsvolle Aufgabe. Denn im immer öfter ausgerufenen Zeitalter des *Anthropozäns* ist ein derartig hoher Sättigungsgrad an Zeugnissen humaner Prägung erreicht,²⁷ dass kaum Muße und schon gar nicht Übersicht zu kritischer Verarbeitung und Einordnung global ständig nachwachsender kultureller Produktion bleibt:²⁸ Ihre immer schnellere Sedimentierung verläuft zwangsläufig synchron zur geologisch sichtbar werdenden Einschreibung menschlicher Handlungen in Oberfläche und Klima unseres Planeten.

26 Oder man gründet sein eigenes Museum: Hier ist Bildhauer Thomas Schütte nur der aktuell letzte Künstler, der das Heft – nach einer erfolgreichen Karriere am Markt – selbst in die Hand nimmt. Er baute sich ein Museum für seine Skulpturen in der Nähe von Düsseldorf. Dabei mischen sich funktionale Motive des ‚storage‘ des eigenen, voluminös angewachsenen Werks und dessen Finanzierung offenbar mit dem Wunsch der angemessenen Darstellung des eigenen Werks durch den Künstler selbst: Schütte hat angeblich drei Viertel seiner Arbeiten dem Kunstmarkt vorenthalten; vgl. Henri Neuendorf: *Artist Thomas Schütte Is Building a Private Museum Dedicated to His Own Artwork*. In: *artnetnews*, 23.02.2016. <https://news.artnet.com/art-world/thomas-schuette-privatemuseum-432053> (Zugriff am 17.04.2016).

27 Mathias Greffrath: *Die Arbeit im Anthropozän. Eine knappe Weltgeschichte der Arbeit in praktischer Absicht*. In: *Deutschlandfunk*, 03.01.2016. http://www.deutschlandfunk.de/die-arbeit-im-anthrozoaen-eine-knappe-weltgeschichte-der.1184.de.html?dram:article_id=337835 (Zugriff am 07.04.2016).

28 In diesem Zusammenhang sind die auffällige Performativität und der Event-Charakter der zeitgenössischen Kunst und ihrer Betriebsformate aufschlussreich: Sie spiegeln die ebenso affirmative wie kritische „Verfransung“ (Adorno) mit Inhalten, Strukturen und Formaten von Pop, Mode und Design – Phänomene mit konsumistischer Grundstruktur und Produkte mit zumeist kurzer Halbwertszeit. Es gibt keine Notwendigkeit, ein sich an Artefakten darstellbares Werk zu entwickeln, wenn man mit einem ‚Hit‘ berühmt werden kann.

Dank & Impressum

Dank den Autoren und allen, die am Symposium und vorliegendem Buch mitgewirkt haben, insbesondere:
Dr. Martin Engler / Städelmuseum Frankfurt am Main, Prof. Dr. Hans Dieter Huber / Staatliche Akademie der Bildenden Künste Stuttgart, Alice Koegel / Staatsgalerie Stuttgart, Sandro Parotta / Parotta Contemporary Art (Teilnehmer der Podiumsdiskussion *Das hier muss alles wieder weg, wenn die neue Show beginnt... / Temporäre Werkformen der Kunst und die Dialektik ihres Nachlebens* am 21. Januar 2014 in der Alten Aula der Staatlichen Akademie der Bildenden Künste Stuttgart); Prof. Jean-Baptiste Joly / Akademie Schloss Solitude (Moderator des ersten Symposium-Tages); Prof. Ulrich Cluss, Marc Dasing, Jan-David Ducks / Institut für Buchgestaltung und Medienentwicklung der Staatlichen Akademie der Bildenden Künste Stuttgart; Matthias Naumann / Neofelis Verlag Berlin; und Julia Schmid.

Der Verlag dankt Rolf Bier für die Genehmigung des faksimilierten Abdrucks des Künstlerbuchs:
the de - light (of light subtracted) / Der Vermeer-Sensor

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

© 2016 Neofelis Verlag GmbH, Berlin
www.neofelis-verlag.de
Alle Rechte vorbehalten.

Konzept, Organisation und Herausgeber: Rolf Bier

Lektorat: Neofelis Verlag (mn)

Gestaltung/Design & Satz: Marc Dasing und Jan-David Ducks am Institut für Buchgestaltung und Medienentwicklung der SAdBK Stuttgart, Leitung Prof. Uli Cluss

Druck: Druckhaus Stil, Stuttgart

ISBN (Print): 978-3-95808-047-8

ISBN (PDF): 978-3-95808-110-9

